

14

gesto
imagem
e som

ISSN 2525-3123
São Paulo, Brasil
2019, v. 4, n.1

n.4 revista de
antropologia



REVISTA GIS

ISSN 2525-3123

São Paulo, Brasil

2019, v. 4, n. 1

Departamento de Antropologia

Prof. Dr. Heitor Frugoli Jr., Chefe

Prof. Dr. João Felipe Gonçalves, Vice-Chefe

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

Prof^a Dr^a Ana Claudia Duarte Rocha Marques, Coordenadora

Prof. Dr. Renato Sztutman, Vice-Coordenador

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Prof^a Dr^a Maria Arminda do Nascimento Arruda, Diretora

Prof. Dr. Paulo Martins, Vice-Diretor

Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Vahan Agopyan, Reitor

Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez, Vice-Reitor

REVISTA GIS - GESTO, IMAGEM E SOM

Editora-chefe

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

Érica Giesbrecht

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

Vitor Grunvald, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Editor do Volume

Érica Giesbrecht

Secretário

Lucas Ramiro

Estagiário

Leonardo Pereira dos Santos

Coordenadora 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, Brasil

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

Marcus Banks, University of Oxford, Reino Unido

Paul Henley, University of Manchester, Reino Unido

Peter Crawford, University of Aarhus, Dinamarca

Rafael Menezes Bastos, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Regina Polo Muller, 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, Serifa Projetos

Apoio

Programa de Apoio às Publicações Periódicas da USP
Departamento de Antropologia/FFLCH

REVISTA GIS, V.4, N.1

Diagramação

Acácia Cultural

Imagem da Capa

Marcia Vaitsman, imagem do vídeo *10 Delírios em 10 Sutras*,
2017

Colaboradores deste Número

Ailton Krenak, Carlo Severi, Carolina Maia, Daniela Feriani, Débora Baldelli, Eduardo Faria Santos, Fabiana Bruno, Felipe Neis Araujo, Félix Guattari, Francesca de Luca, Heléna Elias, Jasper Chalcraft, Luis Junior Saraiva, Kelly Koide, Marcela Velon, Marcia Vaitsman, Mariana Gonçalves, Otávio Raposo, Pâmilla Vilas Boas Costa Ribeiro, Paola Lappicy, Paulo Raposo, Pedro Olaia, Renato Jacques, Rose Satiko G. Hikiji, Vitor Grunvald

Revisão de Texto

MM Coutinho Aditoria Ltda ME
People Traduções e Soluções Ltda
Tikinet Edição Ltda – EPP

Tradução dos Artigos deste Número

Anna Beatriz Geronimi Benine, Ana Letícia de Fiori, David Allan Rodgers, Frank Nabeta, Larissa Rumiantzeff, Odília Cardoso, Paola Lappicy, Raphael Vilas Boas Leonel Ribeiro, Thomas Williams

Contato

revistagis@usp.br

6 **EDITORIAL**

Andrea Barbosa, Edgar Teodoro da Cunha, Érica Giesbrecht, Francirosy Campos Barbosa, John Cowart Dawsey, Paula Morgado Dias Lopes, Rose Satiko Gitirana Hikiji, Sylvia Caiuby Novaes, Vitor Grunvald

DOSSIÊ

9

ARTES E ANTROPOLOGIAS: POLÍTICAS, POÉTICAS DAS RUAS E MODOS DE FAZER ETNOGRÁFICOS

SOBRE MODOS DE FAZER ETNOGRAFIA E MODOS DE FAZER MUNDOS

PAULO RAPOSO, VITOR GRUNVALD

14

DA ALUCINAÇÃO NA CLÍNICA AO VER ALUCINATÓRIO DA IMAGEM: UM PERCURSO ETNOGRÁFICO

DANIELA FERIANI

50

ARQUIVO E IMAGENS: QUESTÕES HEURÍSTICAS E VISUAIS ANTE A ABERTURA DO ARQUIVO KAMAYURÁ DE ETIENNE SAMAIN

FABIANA BRUNO

73

ATLAS: MATRIX. DIÁRIO DE UMA PRÁTICA COLABORATIVA

HELÉNA ELIAS, FRANCESCA DE LUCA

94

UMA PACIÊNCIA SELVAGEM TROUXE-ME ATÉ AQUI: ESCRITA EM PROCESSO SOBRE PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO DE LESBIANIDADES ATRAVÉS DE ESCRITA, CIRCULAÇÃO DE TEXTOS E LEITURA

CAROLINA MAIA

125

CORPO LIVRE: CORPO E ARTE COMO FORMAS DE ATIVISMO EM SÃO PAULO

EDUARDO FARIA SANTOS

157

A LIBERDADE TAMBÉM PASSOU POR AQUI: CINEGROUND, MEMÓRIA DE UMA CINEMATOGRAFIA QUEER DOS ANOS 1970 EM PORTUGAL

MARIANA GONÇALVES

182

FILMAÇÃO E REPRESENTAÇÃO: O AUDIOVISUAL NAS MONTAGENS DE PERFORMANCE DO BATUQUE DE PONTO CHIQUE – MG

PÂMILLA VILAS BOAS COSTA RIBEIRO

211

FIA SOPHIA: PERFORMANCE E ANTROPOLOGIA

PEDRO OLAIA, LUIS JUNIOR SARAIVA

ARTIGOS

237

DAMA DE ESPADAS – TRAJETÓRIA DE UM BLUES CARIOCA

MARCELA VELON

264

“WELCOME TO JAMROCK”: POÉTICAS E POLÍTICAS RASTAFÁRI NAS RUAS DE KINGSTON

FELIPE NEIS ARAÚJO

292

“EU SOU UMA ALUCINAÇÃO NA PONTA DE TEUS OLHOS”: LEITURA DE POESIAS NA BIBLIOTECA ROBERTO PIVA

KELLY KOIDE



GIS

- 321 **DOSSIÊ | LISTAS DE ARTISTAS NUNCA SÃO SOMENTE LISTAS, VERSÃO 2.0**
MARCIA VAITSMAN
- 333 **DOSSIÊ | PERFORMANCES NO PLANETA BREAK**
OTÁVIO RAPOSO
- 337 **O TRABALHO DE INSTAURAÇÃO SOB A ESFINGE DA OBRA A-SER-FEITA NA FLORESTA DOS VIRTUAIS: UMA INTRODUÇÃO À FILOSOFIA DE ÉTIENNE SOURIAU**
RENATO JACQUES
- 354 **O FESTIVAL RELIGIOSO RATHA YATRA DESFILA NO ESPAÇO PÚBLICO DA "LISBOA INTERCULTURAL"**
DEBORA BALDELLI

TER

- 363 **TRADUÇÃO | AUTORIDADE SEM AUTOR: FORMAS DE AUTORIDADE EM TRADIÇÕES ORAIS**
CARLO SEVERI - TRADUTOR: FRANK NABETA
- 383 **TRADUÇÃO | RITORNELOS E AFETOS EXISTENCIAIS**
FÉLIX GUATTARI - TRADUTORA: CRISTINA THORSTENBERG RIBAS
- 398 **DOSSIÊ | ENTREVISTA | ENTRE ARTE E ANTROPOLOGIA - ENCONTRO COM ARND SCHNEIDER**
JASPER CHALCRAFT, ROSE SATIKO G. HIKIJI
- 407 **RESENHA | CAIUBY NOVAES, SYLVIA (ORG.). ENTRE ARTE E CIÊNCIA: A FOTOGRAFIA NA ANTROPOLOGIA. SÃO PAULO: EDUSP, 2015, 224P.**
FABIANA BRUNO
- 416 **DOSSIÊ | RESENHA | SCHNEIDER, ARND. 2017. ALTERNATIVE ART AND ANTHROPOLOGY: GLOBAL ENCOUNTERS. LONDON: BLOOMSBURY ACADEMIC**
PAOLA LAPPICY

ACHADOS NA REDE

- 421 **DISCURSO DE AILTON KRENAK, EM 4/09/1987, NA ASSEMBLEIA CONSTITUINTE, BRASÍLIA, BRASIL**

EDITORIAL

doi <https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.162824>

Chegar ao quarto volume de uma revista científica, em situações normais, é um desafio. Passado o fervor do primeiro número e as ideias provocadas pelo impacto deste nos números seguintes, o quarto requer fôlego e, ao ser lançado, mostra a continuidade de um trabalho e o alcance de credibilidade mediante pares acadêmicos. Entretanto, não estamos aqui falando de uma revista nascida num contexto sócio-político estável. Em 2016, a *gis* - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia lança seu primeiro número. Esse ano marca nossas vidas, como brasileiros, que vimos desmoronar décadas de construção democrática. Vivemos um momento de incalculável retrocesso político, social e de valores progressistas que acreditávamos estarem assentados, mas que não estavam. O projeto emancipatório que ajudamos a construir parece se dissolver no ar. Contudo não estamos apáticos, não ficamos inertes. A publicação de nosso quarto número, sobretudo diante dos ataques que vêm sofrendo a pesquisa e a educação pública superior, de qualidade mundialmente reconhecida, é um ato de resiliência. E é assim que apresentamos este número da *gis*. Sem medo de resistir.

Abrimos nosso número com o **DOSSIÊ** “Artes e antropologias: políticas e poéticas das ruas e modos de fazer etnográficos”. Nele, expressões de como o mundo sensorial é capaz de potencializar experiências, resistências e reivindicações sociais se desenvolvem ao longo das seções **ARTIGOS**, **GIS** e **TER**. Contribuíram para esse dossiê os autores: Carolina Maia, Daniela Feriani, Eduardo Faria Santos, Fabiana Bruno, Francesca De Luca, Heléna Elias, Jasper Chalcraft, Luis Junior Saraiva, Marcia Vaitsman, Mariana Gonçalves, Otávio Raposo, Pâmilla Vilas Boas Costa Ribeiro, Paola Lappicy, Pedro Olaia e Rose Satiko Hikiji.

Dialogando com o dossiê, os **ARTIGOS** de Marcela Velon, Felipe Neis Araujo e Kelly Koide trazem à tona formas de resiliência na música e na poesia. No artigo de Marcela Velon, compositoras/cantoras de blues, em plena cena carioca do final dos anos 2010, fazem uso de um estilo musical estoicamente criado para enfrentar (novos?) preconceitos. O mundo pode ter mudado, mas canções e motivações do blues transgridem fronteiras do tempo e do espaço.

Já o artigo de Felipe Neis Araujo mostra como a música, fundindo-se a outras estéticas – poéticas, visuais e sensoriais – perfazem o universo Rastafári e se estendem por Kingston – Jamaica, tomando espaços, reivindicando reparações pela violência do Estado, denunciando as mazelas do racismo e exigindo igualdade social.

Ainda, a poética de Roberto Piva, materializada em uma biblioteca comprometida com a difusão da obra literária do autor e com a disseminação da prática da poesia, ganha outros modos de expressão, que mesclam outros estilos de escrita e a fotografia no artigo de Kelly Koide.

Na seção **GIS** questões sobre a existência de Etienne Souriau emergem do texto de Renato Jacques que realiza uma adaptação sintética e tradução livre da introdução feita por Isabelle Stengers e Bruno Latour (em *The sphinx of the work*) à tradução para o inglês da obra *Les différents modes d'existence*, de 1943 (*The different modes of existence*, 2015). Convidamos também o leitor a sentir, através de imagens, como música e dança podem ocupar espaços urbanos, fazendo valer as enunciações de seus performers. O ensaio fílmico de Otávio Raposo, “Performances no planeta break” traz o balanço dos corpos de jovens de São Paulo que corporizando símbolos da cultura hip-hop se desafiavam em duelos de movimento. Já o ensaio fotográfico de Débora Baldeli mostra imigrantes no desfile religioso Ratha Yatra tomando as ruas de Lisboa, numa experiência de poetização da transnacionalidade.

Na seção **TER**, duas **resenhas**, realizadas respectivamente por Fabiana Bruno e Paola Lappicy, trazem obras que reforçam proposições caras à **gis**, referentes às formas expressivas e seu potencial para romper hierarquias que ainda permeiam o fazer etnográfico. A primeira obra, *Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia*, organizado Sylvia Caiuby Novaes, nos mostra reflexões sobre o caráter híbrido da fotografia, situado entre a arte e ciência, e seu potencial para produzir outras formas de expressão do conhecimento, capazes de sensibilizar, para além de dar a entender, valendo-se do uso de narrativas não verbalizadas. Já o livro de Arnd Schneider, *Alternative Art and Anthropology: Global Encounters*, propõe a descentralização do debate antropológico do eixo euro-americano, voltando-se para as experiências de pesquisa do resto do mundo, para discutir a arte contemporânea por meio de fotografia, filme, som, instalações, pintura, escultura, poesia e outras formas de arte, abrangendo as discussões teóricas produzidas em cada um desses campos.

Contamos, ademais, com uma **entrevista** realizada por Jasper Chalcraft e Rose Satiko Hikiji com este autor, na qual se discutem as potencialidades que a antropologia visual tem para abarcar outros sentidos humanos, tornando mais tênues os limites disciplinares e propiciando formas originais de trabalho provenientes justamente dessas brechas em que os sentidos se misturam.

O volume 4 da **gis** conta ainda com as **traduções** de *Autoridade sem autor: formas de autoridade em tradições orais* de Carlo Severi, realizada por Frank Nabeta e de *Ritornelos e Afetos Existenciais*, de Félix Guattari, por Cristina Thorstenberg Ribas.

Finalmente, a seção **ACHADOS NA REDE** nos relembra do impactante discurso de Ailton Krenak há 32 anos, na Assembleia Nacional Constituinte, defendendo a Emenda Popular da União das Nações Indígenas. Nesse discurso histórico, esse importante porta-voz do movimento indígena foi contundente em palavras e gestos, dando os primeiros passos para o combate à conjuntura política anti-indígena vigente na legislatura do Congresso Nacional. Seu ato foi decisivo para a aprovação dos artigos 231 e 232 da Constituição Federal de 1988 pelos parlamentares constituintes. Ailton continua atuante num cenário político em que a usurpação dos direitos indígenas é ainda prática vigente.

ANDREA BARBOSA **ORCID** <https://orcid.org/0000-0003-0399-8171>

EDGAR TEODORO DA CUNHA **ORCID** <https://orcid.org/0000-0001-9749-6126>

ÉRICA GIESBRECHT **ORCID** <https://orcid.org/0000-0003-4134-9543>

FRANCIROSY CAMPOS BARBOSA **ORCID** <https://orcid.org/0000-0003-0064-5995>

JOHN COWART DAWSEY **ORCID** <https://orcid.org/0000-0003-1427-7804>

PAULA MORGADO DIAS LOPES **ORCID** <https://orcid.org/0000-0001-9117-4679>

ROSE SATIKO GITIRANA HIKIJI **ORCID** <https://orcid.org/0000-0001-5038-8435>

SYLVIA CAIUBY NOVAES **ORCID** <https://orcid.org/0000-0002-7415-2010>

VÍTOR GRUNVALD **ORCID** <https://orcid.org/0000-0001-8299-6830>

SOBRE MODOS DE FAZER ETNOGRAFIA E MODOS DE FAZER MUNDOS

DOI

[https://dx.doi.org/10.11606/
issn.2525-3123.gis.2019.162819](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.162819)

ORCID

<https://orcid.org/0000-0003-0857-9785>

PAULO RAPOSO

Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL),
Lisboa, Portugal, 1649-026 - secretariado.ecsh@iscte.pt

VITOR GRUNVALD

ORCID
<https://orcid.org/0000-0001-8299-6830>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS),
Porto Alegre, RS, Brasil, 91509-900 - deptoas@ufrgs.br

Na organização desse dossiê (per)seguimos um itinerário que, há longa data, vem nos ocupando e está ligado, por um lado, aos cruzamentos entre arte e política e, por outro, à imbricação entre práticas e modos de fazer etnográficos e artísticos. Junto com outra antropóloga e fazedora de artes do corpo, Julia Ruiz di Giovanni, aqui ausente, mas sempre presente num diálogo que mantemos nos últimos anos, fomos potencializar essa troca que se deu tanto em momentos de discussão acadêmica, com congressos, seminários e cursos ou em eventos de caráter híbrido, com artistas e pesquisadoras, para não mencionar as conversas menos formais que vem atravessando o oceano Atlântico inúmeras vezes.

A questão que nos foi unindo se prendeu à possibilidade de pensarmos modalidades instigantes e inquietantes de entrelaçamento entre práticas artísticas, antropologia e ativismo político. Somos todas antropólogas com preocupações e compromissos sociais e políticos na prática disciplinar e todas, de alguma forma, conectadas com universos artísticos ou estéticos.

Esse dossiê almeja ser mais um contributo para as referidas discussões e campos problemáticos, num momento em que a produção de conhecimento acadêmico tem sido amplamente debatida dada a sua dificuldade de incorporação e de diálogo com outros saberes.

A esse propósito, as práticas artísticas e os modos estéticos de pensar e agir sobre o mundo são, sem sombra dúvida, lugares de efervescência e de insurgência que, apesar de todos os bloqueios interdisciplinares, permeiam e ganham espaço no debate científico.

O pungente artigo de Daniela Feriani, ao tecer e destecer fios que nos conduzem pelos caminhos de sua etnografia assombrada sobre a doença de Alzheimer e processos demenciais, utiliza nomes, rostos, cenas e imagens para nos mostrar, parafraseando a autora, a potência da dissolução e a articulação de novas formas de ver e narrar a experiência, muitas vezes borrada, de algumas possibilidades de vida.

Fabiana Bruno nos apresenta o resultado do que chama de “pacto de dupla indagação”. Avança e se debruça, deliciosamente, sobre o então adormecido arquivo fotográfico de Etienne Samain sobre os índios Kamayurá e, no percurso, desvenda – o verbo não é aleatório – com imagens e silêncios eloquentes, instigantes heurísticas, processos e metodologias visuais experimentais.

Experimentações são também realizadas, de distintas formas, por Hélène Elias e Francesca De Luca e por Carolina Maia. No primeiro caso, são textos e imagens que buscam dar conta de um possível modo de descrever uma instalação *site-specific*, ATLAS: MATRIX, no Jardim Tropical de Belém, em Lisboa. Um dispositivo aberto que cruzava a pesquisa etnográfica de Francesca De Luca sobre práticas de nascimento e um conjunto de obras de cerâmica da artista plástica Hélène Elias e que reclamava ulterior colaboração, permitindo aos espectadores jogar e intervir com os elementos gerando, assim, também uma reflexão sobre processos de comportamento artístico colaborativo.

Já Carolina Maia experimenta, brinca com a linguagem epistolar e, na seriedade de uma brincadeira, para usar a famosa expressão de Victor Turner (*play*), mistura devaneios conceituais, políticos e pessoais que, ancorados na ancestralidade de autoras como Adrienne Rich e Gloria Anzaldúa, nos trazem, com enfoque deliciosamente desafiante, casos e descasos da constituição de uma política através da escrevivência lésbica, ainda que esse conceito de Conceição Evaristo não seja, no texto, acionado.

A seguir, temos o texto de Eduardo Faria Santos que retoma a discussão sobre movimentos sociais LGBT para, através de uma etnografia sobre o coletivo *Revolta da Lâmpada*, do qual um dos organizadores do dossiê faz parte, pensar novas maneiras a partir das quais arte e ativismo têm se entrelaçado em uma perspectiva que se quer horizontal, descentrada e interseccional e que coloca no afetivo e no “corpo livre” cernes de sua atuação política.

Mariana Gonçalves, por sua vez, nos revela uma produtora de cinema amador, *Cineground*, fundada em Portugal após a revolução de 25 de Abril 1974. Autoras tanto das discussões sobre gênero e sexualidade quanto da antropologia visual aparecem na análise que, corroborando o que pensavam o artista plástico Óscar Alves e o cineasta João Paulo Ferreira, seus fundadores, mostra o caráter nomeadamente revolucionário dessa produção fílmica ao trazer para suas películas de Super-8 temáticas sexo-gênero dissidentes ainda criminalizadas naquele momento.

Filmes – ou, mais propriamente, *filmações* e representações – são também o material que analisa Pâmilla Vilas Boas Costa Ribeiro. Mas a autora, diversamente, estabelece um frutífero diálogo com a antropologia da performance para elucidar como se imbricam, de diversas maneiras, drama estético, social e ritual na produção de um filme com o *batuque de Ponto Chique* e outros grupos de batuques vizinhos ligados pelo rio São Francisco.

Encerrando a parte textual de nosso dossiê, temos o artigo de Luis Junior Saraiva e Pedro Olaia que, ao discutir uma performance *drag* e interativa realizada pelo último em três momentos, trata de experimentar e discutir, em uma encruzilhada transdisciplinar onde a teoria dialoga com a prática em interações extra-muros acadêmicos, a necessidade da experimentação que perpassa tanto campos disciplinares (arte, antropologia, performance, teoria *queer*) e linguagens (autoetnografia, imagens) quanto possibilidades outras de habitar e viver a experiência de gênero.

Nas contribuições à nossa seção *Gestos, imagens e sons*, o caráter (auto) biográfico, mesclado à discussão teórico-conceitual, é também trazido à tona na curta contribuição de Marcia Vaitsman que se hiperliga em ligações a outros ensaios visuais da artista-pesquisadora. Partindo da investigação sobre uma “possível ética-estética da estrangeiridade, do trânsito e da impermanência”, indaga, entre delírios, sutras e imagens, listas de artista que não são nunca somente listas.

Enquanto Otávio Raposo, em filme, nos conduz pelo universo de imagens e sons produzidos por *b-boys* e *b-girls* na cena *breakbeat*, vemos corpos em movimento, rodas, palmas e dinâmicas de deslocamento que a câmera acompanha em tomadas de vista não usuais e que são inseparáveis de música e som na constituição de processos de resistência nos quais *batalhas* artísticas, na medida mesmo em que, jocosamente, travam confrontos simbólicos, afirmam, igualmente, lugares existências próprios com códigos, estéticas e posturas singulares.

Na seção TER, por fim, o dossiê apresenta duas contribuições relacionadas às questões com as quais o antropólogo Arnd Schneider tem trabalhado. Trata-se tanto de uma resenha de seu último livro, *Alternative*

Art and anthropology: Global Encounters, quanto de uma entrevista realizada por Rose Satiko Hikiji Gitirana e Jasper Chalcraft. Em ambas, é latente a zona de colaboração e fronteira entre arte e antropologia e a exploração mútua de campos de cruzamento e práticas compartilhadas.

Deste modo, no dossiê, entre textos e imagens que reclamam reflexão e experimentalismo nos modos de “fazer etnografia” e cruzam diversas modalidades e práticas oriundas do campo artístico e acadêmico, enfatiza-se o debate e diálogo entre categorias, conceitos, olhares ou formas poéticas e políticas de “fazer mundos”.

A artista cubana Tania Burguera, uma das responsáveis pela cunhagem do termo *arte útil*, propunha não apenas um novo uso para a arte, mas que justamente ela fosse capaz de restabelecer a estética como um sistema de transformações (sociais, políticas, econômicas, culturais). Muitos dos contextos aqui analisados por olhares antropológicos e artísticos plurais e em graus de formação e maturação acadêmica distintos, buscam dar conta precisamente desse compromisso com processos de transformação por parte de coletivos artísticos, de artistas isolados ou de parcerias diversas.

Não que se pretenda aqui lançar de novo a discussão sobre se a arte possa ou não mudar o destino, mas verificar que existem projetos políticos que recorrem a dimensões estéticas para os seus protestos e manifestos ou propostas artísticas que reivindicam uma dimensão e uma agência política particularmente significativa. Este foi um dos dois eixos aqui explorados neste dossiê e que sintetizamos no texto da chamada para artigos da seguinte forma: na tentativa de problematizar e costurar campos tradicionalmente entendidos como arte e política, com especial atenção para as questões que envolvem o corpo e o espaço político naquilo que tem sido pensado como as poéticas e as políticas da rua.

Por outro lado, há hoje instigantes desafios metodológicos e de criatividade, decorrentes, aliás, de uma conscientização política da atividade científica – quer afirmemos ou neguemos a imbricação entre política e academia – e de uma inquietação reflexiva referente aos modos de fazer ciência, que importa aqui trazer à discussão. A maioria dos textos aqui apresentados trazem reflexões, discussões e reformulações dos princípios genéricos de fazer ciência.

Assim, em alguns textos, torna-se visível a reflexividade e permeabilidade dos discursos literários e acadêmicos – fato, aliás, nem por isso novo se pensarmos, nos idos dos anos de 1980, os contributos pós-modernos de um conjunto de autores epitomizado na consagrada obra *Writing Culture*. Em outros, os diálogos entre a escrita e práticas artísticas e acadêmicas são colocados em planos semelhantes.

Em alguns casos, são as metodologias colaborativas que são evocadas, trazendo para a escrita antropológica conceitos nativos e formas colaborativas de pensar os temas de pesquisa. Em outros ainda são formas de textualidade artística que invadem, literalmente, o texto etnográfico. Certas contribuições, por outro lado, mantendo uma certa tradição acadêmica de apresentação dos “produtos” de investigação, procuram destabilizar o cenário teórico da disciplina a partir de uma certa indisciplina na conformação do referencial analítico com que trabalham.

Desta forma, o segundo eixo deste dossiê buscou explicitar também as articulações entre novos modos de fazer etnográfico, libertando-se da concepção da antropologia como disciplina de palavras. Aqui, claramente apostamos em textos que exploram imagens e que pensam imagens e sonoridades, em filmes e em coletivos de produção fílmica numa aposta, sempre aberta, das possibilidades de renovação do que, para nós, antropólogos, é fazer antropologia.

Desejamos que tenham uma excelente fruição na leitura deste volume!

PAULO RAPOSO é antropólogo, professor do Departamento de Antropologia do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL) e foi Professor Visitante da UFSC e da UFF, no Brasil. É investigador e Vice-Presidente do Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA). Colabora com diversas estruturas e coletivos artísticos e fez curadoria de vários eventos que pensam a relação entre arte e política em cruzamentos transdisciplinares. A sua investigação incide sobre performances culturais e estéticas, movimentos sociais, ativismo, património imaterial, espaço público e foi reunida em diversas publicações nacionais e internacionais. Coordena um grupo informal de pesquisa sobre Performance, Arte e Decolonialidades e é membro do Núcleo de Antropologia Visual e da Arte no CRIA. E-mail: pjp.raposo@gmail.com

VITOR GRUNVALD é professor do Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) onde coordena o Núcleo de Antropologia Visual (Navisual). Atua também como coordenador do Grupo de Reconhecimento em Universos Artísticos e Audiovisuais (GRUA-IFCS/UFRJ) e participa dos seguintes núcleos de pesquisa ligados à Universidade de São Paulo (USP): Grupo de Antropologia Visual (GRAVI), Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (NAPEDRA), Pesquisas em Antropologia Musical (PAM) e Núcleo de Estudos sobre Marcadores Sociais da Diferença (NUMAS). E-mail: vgrunvald@gmail.com

Contribuição de autoria. Paulo Raposo e Vitor Grunvald: concepção, coleta de dados e análise de dados, elaboração do manuscrito, redação, discussão de 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.

DA ALUCINAÇÃO NA CLÍNICA AO VER ALUCINATÓRIO DA IMAGEM: UM PERCURSO ETNOGRÁFICO

DOI

[https://dx.doi.org/10.11606/
issn.2525-3123.gis.2019.146843](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.146843)

ORCID

<http://orcid.org/0000-0002-7735-6174>

DANIELA FERIANI¹

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP,
Brasil, 05508-010 - fla@usp.br

RESUMO

Seguir os fios que compõem a doença de Alzheimer, incluindo as linhas de fuga, foi o trajeto percorrido ao longo de minha pesquisa de doutorado. Neste artigo, mostro esse percurso etnográfico pelas linhas e imagens com que fui tecendo a doença como um campo de experiências e disputas, em que se constitui tanto um diagnóstico quanto um modo de subjetividade e uma estética. Das consultas médicas aos delírios, da medicina ao xamanismo e ponto de vista demente, as imagens me abriram para outras maneiras de ver e narrar a doença. E, ao longo desse trajeto, uma proposta etnográfica apareceu. O que a doença de Alzheimer me revelou do fazer antropológico – e vice-versa? Como a travessia entre viver a doença e contá-la me ajudou a ver minha própria travessia entre viver o campo e contá-lo? Pois à medida que a doença de Alzheimer ia sendo composta, tecia-se também uma etnografia.

PALAVRAS-CHAVE

Etnografia; imagem;
doença de Alzheimer;
assombro; experiência.

ABSTRACT

Following the threads that compose Alzheimer's disease, including the lines of flight, became the trajectory shaping the course of my doctoral research.

1. Artigo desenvolvido durante vigência de bolsa concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Processo: 2017/14740-7

In this article, I demonstrate this ethnographic journey through the lines and images with which I wove the disease as a field of experiences and disputes, in which it manifests as a diagnosis, a mode of subjectivity and an aesthetic simultaneously. From medical consultations to deliriums, from medicine to shamanism and the viewpoint of those with dementia, the images opened me up to other ways of seeing and narrating the disease. Along this journey, an ethnographic proposal emerged. What did Alzheimer's disease reveal to me about doing anthropology – and vice-versa? How did the passage between living the disease and telling others about it help me envisage my own passage between living the field and its re-telling? Since as Alzheimer's disease was gradually being composed, so too was an ethnography.

KEYWORDS

Ethnography; image; Alzheimer's disease; haunting; experience.

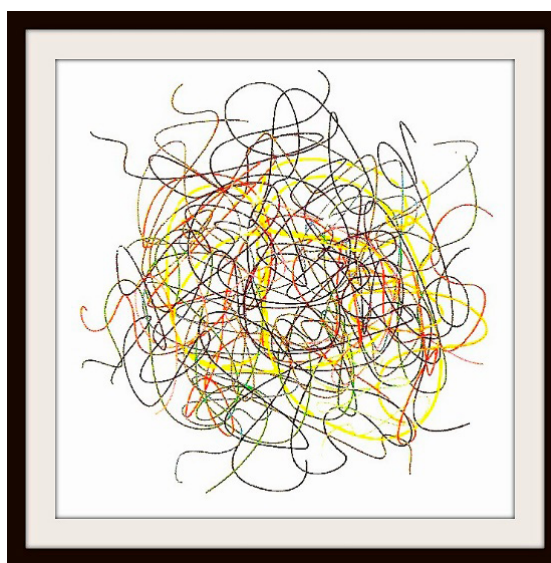


FIGURA 1
Dente de leão.
Foto: Daniela
Feriani.

FIGURA 2
Meshwork, no
livro *Lines*. Fonte:
Ingold (2007).

For the inhabitant, the line of his walking is a way of knowing. Likewise the line of writing is, for him, a way of remembering. In both cases, knowledge is integrated along a path of movement. (Ingold, 2007)

“É como se os fios fossem se soltando aos poucos”. É assim que a coordenadora da Associação Brasileira de Alzheimer (Abraz) começa a falar sobre a doença para um grupo de cuidadores-familiares. Recolher os fios da doença, compô-los e desmanchá-los tem sido o meu percurso etnográfico.

Ao longo da pesquisa, fui me interessando cada vez mais pelos relatos e cenas que escapam da dinâmica mais institucional. Se o campo começou na Abraz, com as reuniões do grupo de apoio, e nos ambulatórios da neurologia e psiquiatria geriátrica, com as consultas médicas em um hospital universitário, a vontade de testemunhar cenas e relatos mais subjetivos me fez buscar outros espaços. Se o cotidiano é fundamental para a constituição da doença por meio de pistas sobre as atividades domésticas, senti que era nos espaços mais informais que eu poderia enlaçar mais linhas ao emaranhado.

Saí dos consultórios médicos e das reuniões da Abraz e fui para as casas das pessoas em processo demencial. Ouvi Rosa explicando ao marido como se vestir. “Não, nego, não é assim. Isso é uma camisa, não é uma calça. Não é pra pôr as pernas, mas os braços”. Vi Célia ficar aflita porque o macaco da novela invadiria a sala. Esperei, com Olga, a mãe dela – falecida há 20 anos – chegar, numa casa em que ela dizia não ser sua. Conversei com João por horas, entre lembranças, delírios e raciocínios matemáticos. Ri do humor implacável de Arthur e chorei, com ele, quando se emocionou com as belezas da vida.²

Nessa busca pela composição da doença de Alzheimer, algumas imagens foram recorrentes. Chegadas a mim por meio de relatos, cenas e gestos vistos em campo, ensaios fotográficos, vídeos e ações de campanha de conscientização, *blogs* e obras de arte de pessoas em processo demencial, reuni-as em nomes como *dente de leão*, *casa* e *espelho-rosto*.³ A partir deles, desenhei um itinerário de pesquisa, sobrepondo questões, sujeitos, espaços, tempos. O que eu quero contar, aqui, é como essas imagens – ou metáforas – deslocaram a minha maneira de pensar e fazer etnografia, abrindo-me para outros modos de ver e narrar a doença. Como se trata de mostrar um percurso, as relações pelas quais passei serão acionadas para compor tal trajetória, como fios que foram sendo puxados, mas que, por ora, não me deterei sobre eles. Ao propor mostrar um fluxo, deixarei as pausas para outros momentos. Assim, se corro o risco de passar por algumas questões sem contê-las em sua densidade, é com a intenção de que o movimento da pesquisa possa ser melhor visto.

2. As pessoas com quem interagi na pesquisa, são, sobretudo, de classes menos favorecidas, usuárias do Sistema Único de Saúde (SUS). Os cuidadores são familiares, principalmente cônjuges e filhos(as). Os enfermos foram diagnosticados com doença de Alzheimer e se encontravam em diferentes estágios da doença – inicial (leve), moderado e grave. Eu os conheci nas consultas médicas de um hospital universitário e nas reuniões de grupo de apoio da Abraz (voltadas para os cuidadores, uma vez que os enfermos não podem participar) – foram nesses espaços que fiz minha aproximação e peguei o contato para um acompanhamento mais próximo, com visitas domiciliares.

3. Temos tanto imagens produzidas por cuidadores-familiares e especialistas (como fotógrafos, cineastas, voluntários da Abraz e por mim, enquanto pesquisadora) quanto aquelas produzidas pelas pessoas em processo demencial. A minha tentativa foi recolher essas imagens e fazer algumas composições num esforço de olhar e tomá-las como um pensamento visual da doença.

O *dente de leão* – planta formada por vários filamentos, os quais, quando assoprados ou em contato com o vento, soltam-se e saem voando – é muito usado em materiais informativos sobre doença de Alzheimer, a qual tem na dissolução sua imagem mais (im)potente. Não é à toa que sites, panfletos, *folders* a utilizam frequentemente para falar da irreversibilidade dos processos demenciais.⁴

FIGURAS 3 e 4
Folder da
Associação
Brasileira de
Alzheimer (Abraz).

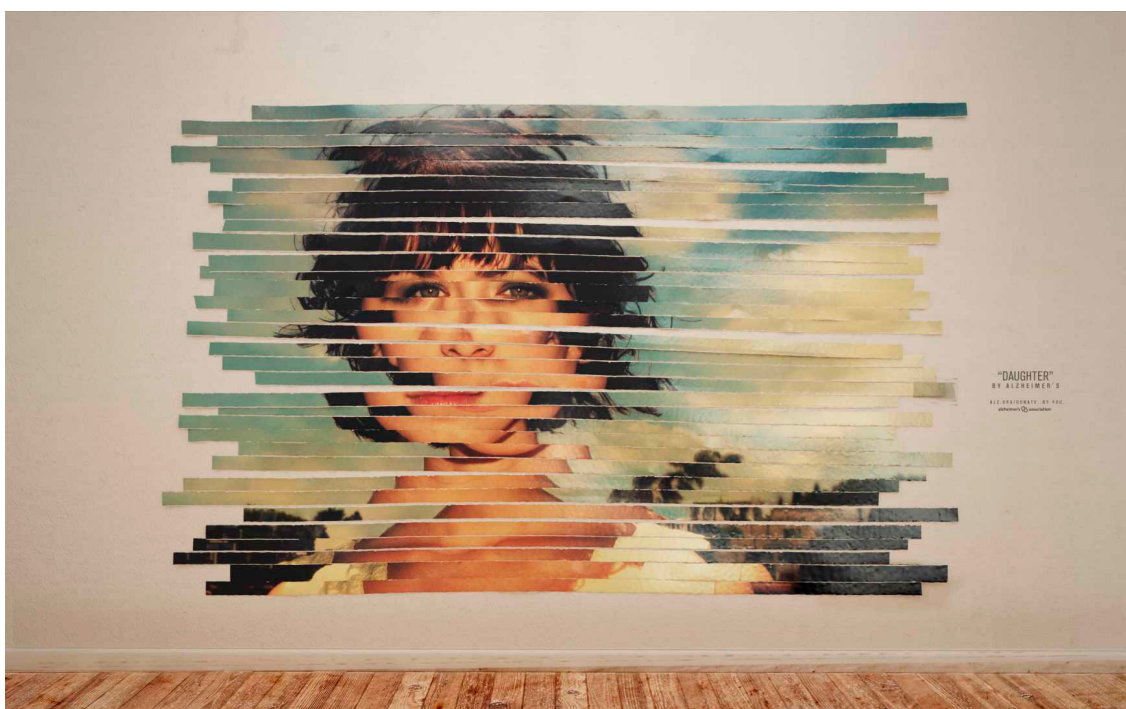
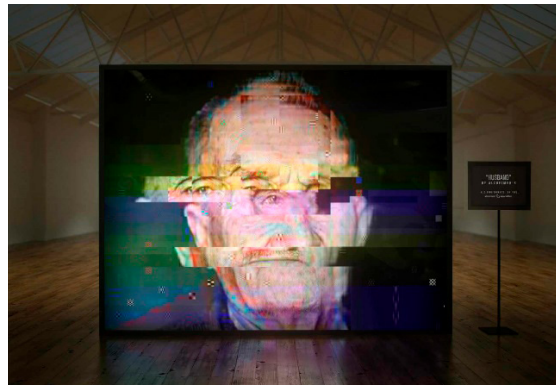


FIGURAS 5-7
Imagens
encontradas em
sites de notícias
sobre doença
de Alzheimer.



4. Tenho preferido falar em demência e/ou processo demencial porque o diagnóstico de doença de Alzheimer (o tipo mais comum de demência) é extremamente complexo e sempre se refere à uma probabilidade – “provável doença de Alzheimer”, na expressão dos médicos –, já que o diagnóstico considerado definitivo – o qual, ainda assim, pode trazer dúvidas – só se dá com o exame necroscópico do cérebro. Além disso, as fronteiras e nuances entre os vários tipos de demência (de Alzheimer, frontotemporal, vascular, com Corpos de Lewy) são tênues, incertas, passíveis de reformulação e controvérsias. Para uma discussão mais profunda sobre o diagnóstico, ver Feriani (2017a).

Qual é a potência da dissolução?



FIGURAS 8-10
Exposição
"Alzheimer",
organizada por
Alzheimer Disease
International
(ADI/EUA).

Levei a sério a metáfora da dissolução tanto para pensar a composição da doença quanto a composição de meu próprio percurso de pesquisa e escrita. O dente de leão, com seus fios sobrepostos e vulneráveis, que ora se separam ora se juntam, foi tomado por mim como o próprio emaranhado do tema e da etnografia que se pretendeu fazer: um entrecruzar de campos, relações, sujeitos, num movimento transversal de dobrar e desdobrar, conter e transbordar.

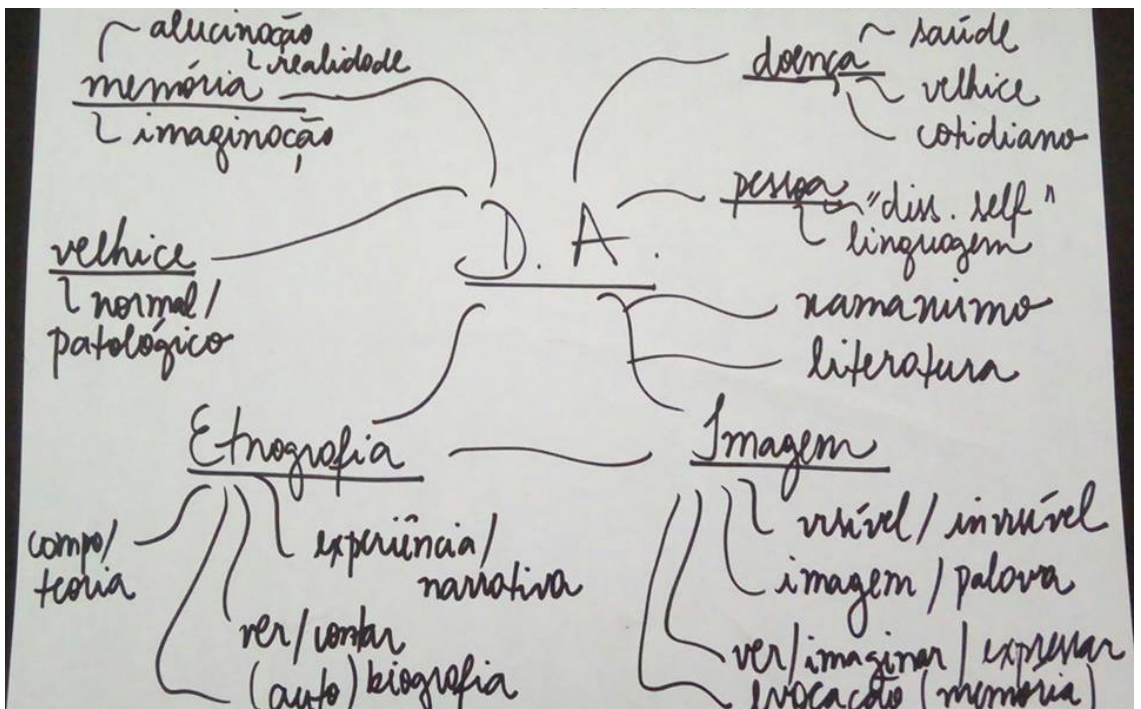


FIGURA 11
rede de neurônios. Fonte:
[http://www.rzagabe.com/2014/11/03/an-introduction-to-artificial-neural-networks.html](http://www.rzagabe.com/2014/11/03/an-introduction-to-artificial-neural-networks.html;);

FIGURA 12
dente de leão. Foto:
Daniela Feriani;

FIGURA 13
Ingold, 2007.

FIGURA 14
desenho do meskwork
da pesquisa.

As imagens-chave da doença de Alzheimer – a rede de neurônios (Figura 11) e o dente de leão (Figura 12) –, justapostas ao *meshwork* de Tim Ingold (2007) (Figura 13), levaram-me a olhar para o próprio movimento da pesquisa, para a eficácia da forma e, assim, ver e desenhar meu percurso etnográfico, meu *meshwork* (Figura 14) com os principais fios – ou conceitos – que eu busquei relacionar.

Se *dente de leão* me fez seguir um mapa de linhas para compor a doença e a etnografia, *casa* e *espelho-rostos* me fizeram fazer as pausas para contemplar os gestos, as linhas de fuga, os contornos, os borrões.

Casa abriga uma relação entre cuidado, doença e memória. Essa imagem vem de uma das principais queixas dos cuidadores-familiares – a da pessoa enferma querer “ir para casa”, referindo-se à casa da infância ao não reconhecer como tal o lugar em que está. A partir disso, a tentativa foi de compreender o lugar que cabe à família no cuidado da doença como medida e desmedida, dosagem e descontrole: ao mesmo tempo em que o cuidador-familiar é fundamental para se chegar ao diagnóstico ao fornecer as informações necessárias e ser o termômetro dos médicos quanto ao manejo dos sintomas e dos remédios, ele também leva à consulta demandas outras que fogem da competência médica, como conflitos entre parentes, situações de violência e maus tratos, além de discordâncias no processo de negociação do que é permitido ou não ao enfermo.

Casa também mostra a importância de se recolher os rastros e as pistas do cotidiano para a composição tanto da memória (Feriani 2017b) quanto do diagnóstico de doença de Alzheimer (Feriani 2017a). É percorrendo o dia a dia do doente por meio de cenas e relatos descritos por quem cuida que residentes e médicos conseguem perceber o quanto o “não lembrar” está relacionado ao “não conseguir fazer” da doença. Tomar banho, comer, atender ao telefone, vestir-se, cozinhar tornam-se cenas que precisam ser registradas, dedicadas, recolhidas, como se fosse preciso retê-las, guardá-las para se tornarem normais e possíveis. Se essas atividades podem ser banais e passar despercebidas, elas ganham uma dimensão extraordinária para aqueles que não conseguem realizá-las ou, ao menos, encontram dificuldades para tal: Kris, que não consegue ligar a máquina de lavar; Joe, apavorado porque os alimentos da geladeira vão atacá-lo; Odalina, que usou cal em vez de polvilho para fazer biscoito e detergente para cozinhar; Guilherme, que vestiu a camisa como se fosse calça; Olga, que não sabia mais como fazer café; José, que entrou vestido embaixo do chuveiro para tomar banho –outra vez, tentou tomar banho com a água do vaso sanitário.

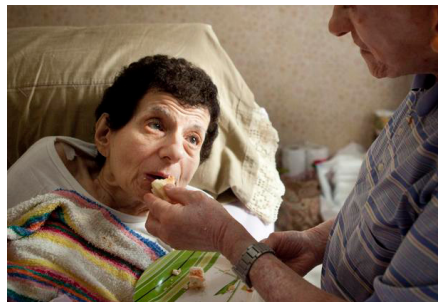
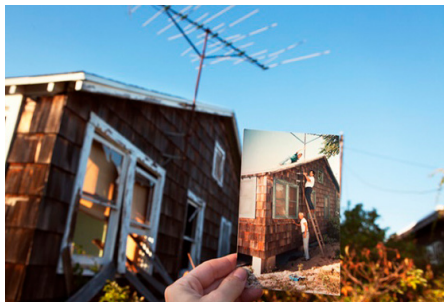


FIGURA 15
Susan Falzone⁵.

FIGURA 16
Alejandro Kirchuk⁶.

FIGURA 17
Fausto Podavini⁷.

FIGURA 18
Fausto Podavini.

FIGURA 19
Susan Falzone.

A potência da imagem é tanta que outro elemento fortemente acionado é o do espelho. Não se reconhecer ao olhar no espelho é tido pelos médicos como um dos sintomas mais temidos da doença, a chamada “dissolução do *self*”.⁸ Há relatos, por parte dos cuidadores-familiares, de pessoas que conversam com o próprio reflexo, convidam para passear, se assustam achando ser um estranho que invadiu a casa. São cenas tragicômicas: ao mesmo tempo em que indicam o horror da doença, provocam risos naqueles que presenciam.

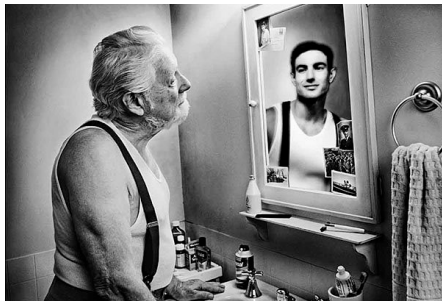
Em 2010, um laboratório farmacêutico usou esse tema para uma campanha de lançamento de um remédio para postergar a perda da memória, indicado para as fases leve e moderada da doença de Alzheimer. *Reflections* foi o nome dado ao ensaio fotográfico, feito por Tom Hussey.

5. Ensaio “Grace”, em que Susan Falzone fotografa o cotidiano da tia com doença de Alzheimer. Disponível em: <https://bit.ly/1kQFD1a>.

6. Ensaio “La noche que me quieras”, em que Alejandro Kirchuk fotografa o cotidiano da avó, com doença de Alzheimer, e do avô, como cuidador. Disponível em: <https://bbc.in/2TCVcAE>.

7. Ensaio “Mirella”, em que Fausto Podavini fotografa o cotidiano de um casal – ele, com doença de Alzheimer; ela, como cuidadora. Disponível em: <https://bit.ly/2FwSPKj>.

8. Expressão usada por médicos e residentes do ambulatório de neurologia pesquisado.



FIGURAS 20-23
Reflections, de
Tom Hussey.

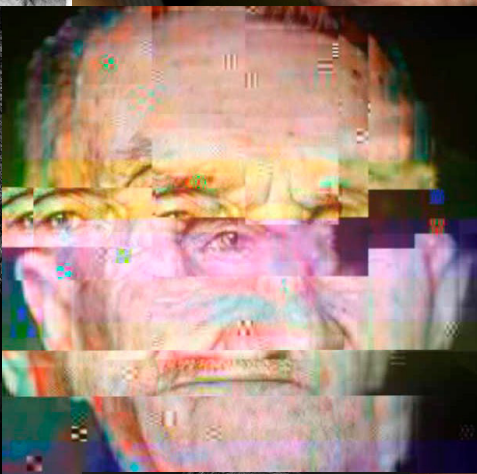
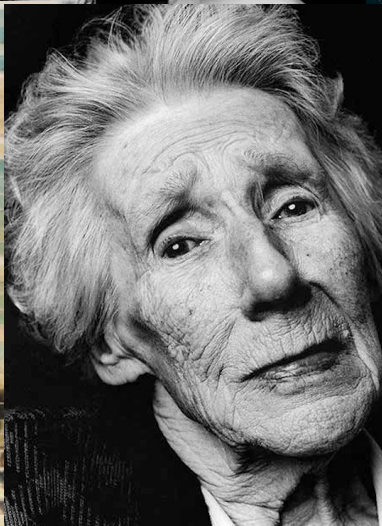
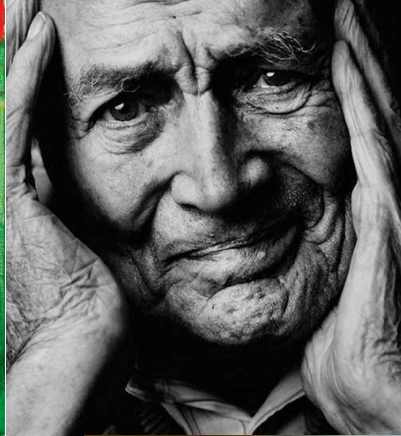
O espelho é tanto objeto, coisa quanto metáfora para falar da fractalidade, dissolução, confusão da doença. Como mostram Kopenawa e Albert (2015, 119), “não são espelhos de se olhar, são espelhos que brilham”. E, ao brilharem, ofuscam a visão, como Jimmie, que ficou apavorado ao se olhar no espelho e não se ver (Sacks 1997).⁹

COMO NÃO VER? E, AO VER, O QUE FAZER COM AS IMAGENS?

O rio que fazia uma volta
atrás de nossa casa
era a imagem de um
vidro mole que fazia uma
volta atrás de casa.
Passou um homem depois
e disse: essa volta
que o rio faz por trás de
sua casa se chama enseada.
Não era mais a imagem
de uma cobra de vidro
que fazia uma volta atrás de casa.
Era uma enseada.
Acho que o nome empobreceu a imagem.
(Manoel de Barros)

9. Aprofundo essa discussão sobre espelho, noção de pessoa e a relação com o xamanismo em outro artigo (no prelo).





Como não ver esses rostos, gestos, olhares, narizes, mãos? Como não ouvir o quanto eles gritam e expressam?

Tais imagens ardem, indicam uma crise, um sintoma, revelam não uma falta de sentido, mas um excesso: “[...] 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” (Didi-Huberman 2012b, 216).

O discurso da “dissolução do *self*” coexiste com uma grande quantidade de rostos.¹⁰ Se as neurociências elegeram o cérebro como conceito-imagem da noção de pessoa, a contra-narrativa da doença de Alzheimer elegeram o rosto – o rosto como uma dobra interior-exterior, dentro-fora, cabeça-corpo.¹¹ A impressão que se tem é a de que, a despeito da perda da memória, da narrativa, do mundo, o que fica é o rosto, com suas expressões, gestos, nuances, distorções, rasuras, sintomas, como se contasse o que não pode mais ser contado por palavras. O rosto como agente de percepção interliga cabeça (cérebro) e corpo para compor uma noção de pessoa alternativa ao modelo biomédico.

Espelho-rosto percorre qual é a noção de pessoa que transita ao longo das oscilações entre negar ou potencializar a dissolução. Ou seja, a expressão biomédica “dissolução do *self*” está atrelada à uma concepção de pessoa pautada na cognição, no indivíduo e na autonomia. Quando vamos para outros contextos, como sociedades indígenas e/ou “não ocidentais”, tal expressão não faz sentido porque outra noção de pessoa está em jogo. A doença de Alzheimer oscila, assim, entre uma epidemia, mal, terror – nas sociedades em que a noção de pessoa se pauta pela memória e cognição – e invisibilidade, ausência ou tolerância, quando a pessoa é composta por um campo de relações.¹²

10. Quase 70% das imagens encontradas são rostos/retratos.

11. Chamo de contra-narrativa, aqui, tudo o que transborda do discurso biomédico da “dissolução do *self*”, como os ensaios fotográficos, os vídeos e as ações de campanha de conscientização da doença, os relatos de cuidadores-familiares, as cenas presenciadas ao longo da pesquisa de campo, os blogs e obras de arte de pessoas em processo demencial. Ainda que haja, nessas situações, a ideia de uma perda da pessoa e de uma noção de realidade, isso se faz de maneira ambígua com outras tentativas de mostrar que, a despeito de tudo, a pessoa permanece, por meio, principalmente, do corpo, dos afetos, gestos, comportamentos. Mesmo para a biomedicina, a “dissolução do *self*” coexiste com uma série de recomendações que a contradizem ou, ao menos, problematizam, como a manutenção da autonomia até quando for possível e a importância da estimulação cognitiva por meio de atividades físicas, de terapia ocupacional e de lazer, como passeios, almoços em família etc. Porém, ainda que o cérebro, para as neurociências, tem se relacionado cada vez mais com o ambiente e com o corpo – principalmente com o coração –, ele se mantém como lugar privilegiado para o pensamento e a noção de pessoa na concepção científica ou biomédica.

12. Ciente dos riscos e fazendo as mediações necessárias, o diálogo com outros contextos, como o xamanismo – como um fenômeno que também lida com a doença, a morte, o mal, e alterações de consciência –, se dá numa tentativa de buscar outras referências para pensar noções de pessoa, doença, memória e realidade à revelia do discurso biomédico e, com isso, como um contraponto “bom pra pensar” no que está em jogo quando se trata de tomar a doença de Alzheimer como “a doença do século XXI”. Faço essa discussão de maneira detalhada em outro artigo (no prelo).

A doença de Alzheimer já foi associada ao “mal” por ameaçar os valores neoliberais, como autonomia, indivíduo, independência, autocuidado (Robbins 2008, Burke 2015, Wearing 2015, Goldman 2015). Fabio Landa, médico e cientista social com estudos em psicologia e psicanálise, mostra como o filósofo francês E. Lévinas faz uma crítica à noção de autonomia como pilar do pensamento ocidental por meio do lugar que o rosto assume em sua obra, ao olhar particularmente para o extermínio dos judeus na Europa na Segunda Guerra Mundial. Segundo Landa, Lévinas toma o rosto como excedente de qualquer descrição possível, a parte mais vulnerável do corpo humano, a mais desnudada e exposta às violências: “[...] perceber um Rosto, segundo Lévinas, implica um arrebatamento que não deixa o tempo de ver, como diante de uma imagem, um quadro” (Landa 2003, 117). Assim, “acolher um Rosto abala as certezas que cada um tenta adquirir sobre o outro e sobre si mesmo” (Ibid., 118).

Nesse sentido, aqui, em minha pesquisa sobre a doença de Alzheimer, acolher um rosto seria um contraponto a diagnosticá-lo, assumindo, como faz Lévinas, a irreducibilidade da alteridade, em vez da “dissolução do *self*”. Talvez a crescente produção imagética sobre a doença de Alzheimer – como filmes, romances, ensaios fotográficos, peças de teatro, *blogs*, exposições artísticas – seja uma tentativa para que se acolha tais rostos, perceba-os em sua vulnerabilidade, violência, arrebatamento, como quaisquer outros; uma tentativa, enfim, para nos vermos neles.

Como espelhos de nós mesmos, vemos, pelo reflexo às avessas, a “alteridade irreducível do outro” (Landa 2003) para que, atravessando esse “mundo de lá” da demência, desconfiemos de nossas próprias certezas e referências. Para os cuidadores-familiares, isso implica transformação tão grande que alguns chegam a sentir os efeitos da doença, como dissolução, desorientação, esquecimento, confusão, loucura, estranheza, e também eles precisam reinventar o cotidiano, a linguagem e o rosto.

O que é da linguagem sem o rosto?

O rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente. A forma do significante na linguagem, suas próprias unidades continuariam indeterminadas se o eventual ouvinte não guiasse suas escolhas pelo rosto daquele que fala (“veja, ele parece irritado...”, “ele não poderia ter dito isso...”, “você vê meu rosto quando eu converso com você...”, “olhe bem para mim...”) [...] uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específico. [...] O rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela. O rosto escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar, constitui o buraco negro da subjetividade como consciência ou paixão, a câmara, o terceiro olho. (Deleuze e Guattari 1996, 29)

Rostos constituem contextos de enunciação, definem as posições dos sujeitos. A linguagem só pode ser compreendida porque tem o rosto para se ancorar, ricochetar o significante. “É pelos rostos que as escolhas se guiam e que os elementos se organizam: a gramática comum nunca é separável de uma educação dos rostos. O rosto é um verdadeiro porta-voz” (Ibid., 43).

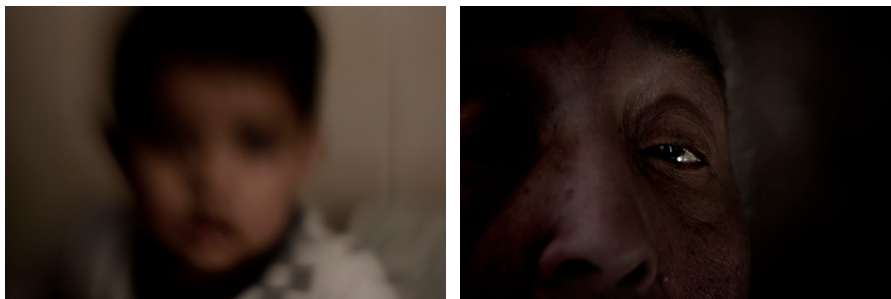
O que é do rosto sem a linguagem? A relação entre imagem e nome se mostrou fundamental ao longo da composição da doença de Alzheimer e das pessoas que a vivem. Se residentes e médicos perseguiram essa relação para a tessitura do diagnóstico e cuidadores-familiares para a compreensão e manejo da doença, as pessoas em processo demencial também trilharam essa busca: para elas, nomear a experiência da doença implica em nomear a si mesmas. Numa campanha denominada “Still”, na rede social Facebook, a Associação de Alzheimer da Irlanda publicou fotos de pessoas com a doença segurando um cartaz escrito “still (*nome da pessoa*)” ou “still (insistently) (*nome da pessoa*)”.

A partir da obra de Roy Wagner, Dulley (2015) mostra como certa forma de nomeação está vinculada a determinada concepção da diferença, sendo a relação entre nomeação e alteridade o problema geral da antropologia. O nome é uma maneira de fixar um ponto de referência em uma gama de relações potencialmente infinitas, e essa designação é sempre relacional. Retomando Derrida, a autora discute como o ato de nomear institui uma diferença não só entre os nomes, por um lado, e o nome e a coisa, por outro, mas também entre a coisa e ela própria, chamando a atenção para a instabilidade do nome, seus movimentos e tensões.

Para Wagner (1989), há duas maneiras de ver os nomes: 1) os nomes como pontos de referência ou códigos, representando as coisas nomeadas (ordem da homologia) e 2) os nomes como relação entre o nome e a coisa nomeada (ordem da metáfora, analogia). Adotando a segunda maneira – o que eu também pretendi fazer em minha pesquisa –, o autor mostra como o nome é um símbolo que se refere a ele mesmo, um princípio organizador cujo significado está nas analogias que estabelece e não nos referentes. Os nomes são pensados, assim, como metáforas expandidas, pois estabelecem relações de relações – conceitos e imagens participariam de um pensamento analógico. Nesse sentido, reivindicar um nome e um rosto é se posicionar num campo de relações, ter um lugar de fala, criar um contexto de enunciação. No “mundo às avessas” da demência, em que tudo é possível e fugidio, reivindicar um rosto talvez seja a maneira de se dobrar a linha mortal da doença.

PONTO DE VISTA DEMENTE OU COMO VER BORRÕES E VAGA-LUMES

FIGURAS 24 e 25
Essa luz sobre o jardim, de Fábio Messias.



Espelho-rostos foi me levando cada vez mais ao ponto de vista demente, às imagens endógenas, aos delírios, às linhas de fuga da doença. Para Deleuze, é dobrando a linha mortal da doença que se compõe um modo de subjetivação, uma possibilidade de vida no entre, no devir. A dobra é a “potência da metamorfose” (Deleuze 1992, 202).

É isso a subjetivação: dar uma curvatura à linha, fazer com que ela retorne sobre si mesma, ou que a força afete a si mesma. Teremos então os meios de viver o que de outra maneira seria invivível. O que Foucault diz é que só podemos evitar a morte e a loucura se fizermos da existência um “modo”, uma “arte”. (Ibid., 145)

Dobrar a linha de fuga é uma operação para constituir sujeito à margem de saberes e poderes estabelecidos, principalmente para os excluídos sociais – a queixa, aqui, tem grande importância poética e histórica nesse processo. Trata-se de um estilo de vida, a composição de uma estética e de uma ética que se faz na capacidade de ver e dizer – para Deleuze (1992), é essa a pergunta importante: o que somos capazes de ver e dizer? Ou, como perguntou Didi-Huberman (2011), somos, afinal, capazes de ver vaga-lumes?

Pois essas pessoas estão sentindo, dizendo, pintando, escrevendo, dançando, cantando. Metáforas, palavras, gestos, imagens, ruídos, lacunas, coisas, espíritos, fantasmas (se) mostram, assombram, são ouvidos. Narram a perda do narrar ou possibilidades outras de narrativas. Inventam uma vida, um rosto, uma linguagem.

Além dos comentários, gestos, queixas, recusas, desejos encontrados ao longo da pesquisa, há os *blogs* de Kris e Joe e as obras de arte de William Utermohlen e Carolus Horn.

O estadunidense Joe decidiu escrever sua história e o dia a dia com a doença num *blog*, com início em 2006, dois anos após o diagnóstico. “Welcome to my world”, convida-nos. “It is like not having to wear glasses now; my eyes say you can see stupid, my brain says where your glasses

are? What is really a pain is looking for my glasses that I do not need. [...] The birds, clouds, trees and such all take on a new meaning in the world we are thrust into” (Potocny 2006). Os *posts* alteram momentos de lucidez e confusão. Comparando a sua mente com uma esponja, Joe diz que esquece onde guardou objetos, de comer, tomar remédio, dormir, o que ia dizer no meio da frase ou no momento em que está escrevendo no *blog*.

Para Joe, a doença criou “outro mundo”. “Joeland”, “World of Dementia”, “Neverland”, “Mr. Alzheimer’s”, “Alzheimer’s land”, “dream land” são algumas das expressões usadas por ele. Em alguns momentos, ele se vê entre duas realidades diferentes, cindido, confuso. “I was in a state of, in betweenness, between here and there. I finally started eating but with my fingers and slowly got back to where I should be”; “I live in a multiple of realities, unlike you I never know when I will pop in or out of any of them” (Ibid.).

Nessa “terra do sonho” (dream land), sonho e realidade – “whatever you call it” ou “this shitty reality I call life” – estão se tornando o mesmo: ele acorda, ouve vozes e não consegue distinguir em que estado está, sentindo-se um cativo da própria mente, corpo e lar. Por outro lado, Joe gosta de criar situações em seu cérebro e ver como as partes jogam/brincam com elas. Considera isso mais interessante do que os jogos mentais recomendados pelos médicos, cuidadores e familiares. Ele acredita que sempre fez isso, mas que percebeu seu cérebro mais imagético – “Find myself more and more drawing inside myself” (Ibid.), não sabendo se é por causa da doença ou da maneira que ele encontrou de lidar com ela.

Ao se comparar com um livro em que a capa pode ser boa e o conteúdo, ruim, Joe nos convida a lê-lo sem perder suas características peculiares – rasgado, marcado, sem sentido, com dobras e partes faltando. Diz ter inventado uma nova linguagem, chamando-a de “Joenese”, “dementiaese” e “soap box”. Como Catarina numa “contínua redefinição de si mesma – Catarina, Catakina, Catieki, Catkine, Catkina”, “capaz de explorar novos modos de auto-avaliação e renovar seu senso de dignidade” (Biehl 2008, 444), Joe também vive um processo de escrita-devir que inventa uma possibilidade de vida – Joe, Joenese, Joeland.

My conversation with others is getting more difficult and less, oh what the hell, speak able cannot think of the right wording. That is becoming harder, finding the words that fit we play guessing games with me as to what I am trying to say, I guess I am refining my language, joenese, to a more pure form, which I do not understand.

[...]

In just regular conversation I get all mixed up, use the wrong words, words sort of dribble out of my mouth and I forget in the middle of things what it is we are talking about. (Potocny op. cit.)

Kris também escreve um *blog*. Estadunidense como Joe, foi diagnosticada com doença de Alzheimer aos 46 anos. Iniciou o *blog* em 2003, no mesmo ano do diagnóstico. Tanto Joe quanto Kris se veem como porta-vozes da doença e se dedicam a diversas atividades nesse sentido, como congressos e palestras em várias partes do mundo.

As sensações de confusão, estranheza, nebulosidade e desorientação são constantes. Névoa (ou nevoeiro, neblina), labirinto, viagem, tempestade são imagens recorrentes para contar a experiência de viver com a enfermidade. Nesses dias (os chamados “foggy days”), Kris não consegue ler um artigo, achar graça em um quadrinho, cozinhar (ela diz que a “névoa” dela tenta cozinhar, mas, apesar de conhecer todos os ingredientes e saber o que precisa ser feito, ela simplesmente não consegue fazê-lo).

Em algumas situações, Kris diz ter ataques de pânico, normalmente quando não realiza alguma atividade considerada “simples”, como não conseguir ligar a máquina de lavar roupas, não saber como arrumar o quarto de artesanato, queimar os *cookies* que estavam no forno, esquecer-se de como faz café, não saber o que comprar no *shopping*, perder-se em sua própria casa, não conseguir desligar a escova de dente elétrica. Nesses momentos, ela percebe que o pensamento está em seu cérebro, mas não consegue transmiti-lo em ação. “It’s like the instructions are written in a foreign language” (Bakowski 2003).

Na dificuldade de encontrar as palavras – “my word problems” (Ibid.) –, Kris, assim como Joe, também nota seu cérebro mais imagético. Em vez dos pensamentos aparecerem como palavras, ela agora os vê como imagens, como um “*storyboard*”, o que, para ela, torna tudo mais difícil porque precisa converter essas imagens em palavras novamente para poder dizê-las, comunicar-se. De qualquer forma, ela reconhece ser uma nova maneira de ver o mundo.

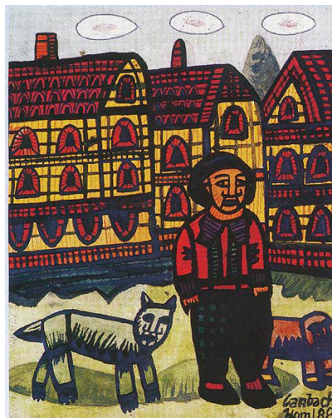
I realized then that the way I “see” things in my brain has changed. I used to “see” things with words – if I had a thought I was trying to say or get a point across it was words that I was forming in my brain and almost reading them back in order to explain something or even with a regular conversation. Now, I see more images in my mind rather than words. This makes it more difficult for me because I then have to convert those images to words and then get it out of my mouth! How simple is that? Not that simple for me. Last night I had this whole storyboard of images in my mind with this story I was going to tell my husband. I couldn’t get it out – I couldn’t put the words to the images and make it come out. I’m sure this sounds strange to most of you reading this, but I can’t figure out another way to say it. (Ibid.)

O “problema com as palavras” dificulta a escrita do *blog* e faz Kris se perguntar para quem, afinal, ela está escrevendo.

I have started this post many times and didn’t finish it. I was afraid that those of you that read this blog will think I am writing about you – and then I realized that the people I am going to write about probably don’t read this blog so it doesn’t matter anyway! So, if you are reading this – it isn’t about you. (Ibid.)

Um paradoxo da escrita, um problema de representação: Kris quer se comunicar principalmente com as pessoas que, assim como ela, têm a doença de Alzheimer, mas reconhece que não são elas que leem os *posts*. Assim, o *blog* é sobre alguém diferente daquele que o lê. “[...] se você está lendo isso – isso não é sobre você”. A dificuldade de comunicação com as pessoas é um tópico recorrente e nos leva a questionar – assim como faz Joe – de quem é, afinal, o problema – dos doentes ou daqueles que não são capazes de compreendê-los.

Se Kris e Joe escreveram *blogs*, o alemão Carolus Horn (1921-1992), diagnosticado aos 58 anos, e o norte-americano William Utermohlen (1933-2007), diagnosticado aos 61 anos, pintaram quadros ao longo da doença.



FIGURAS 26–33
Quadros de
Carolus Horn, ao
longo da evolução
da doença de
Alzheimer.



FIGURAS 34–42
 Autorretratos
 de William
 Utermohlen, ao
 longo da evolução
 da doença de
 Alzheimer¹³.

Os quadros de Utermohlen e Carolus compõem uma constelação de gestos, expressões, brilhos, sombras, no ritmo ondular da doença e da memória, como um jogo de presença e ausência, como uma possibilidade, tal como os *blogs* de Joe e Kris, de emaranhar narrativa e experiência por meio da imagem.

13. Disponível em: <https://bit.ly/2YrspCA>. Acesso em 23 fev. 2014.

Entre sopros e assombros, os “autores dementes” escrevem e pintam sensações, percepções por meio de um tipo especial de narrativa: como Taussig (2011) diz sobre a escrita do caderno de campo – ou do diário, de maneira geral –, trata-se de uma transmissão direta da experiência para a página (ou a tela), usualmente de maneira apressada, abreviada, urgente. Também eles participam do trágico de que nos fala Taussig: cada palavra parece multiplicar a distância entre narrativa e experiência, linguagem e mundo; a escrita, como epítome da consciência, acaba por obliterar a realidade sobre a qual quer falar, empurrando-a mais e mais para fora de alcance. O paradoxo desse tipo de escrita se torna ainda maior num processo demencial no qual as palavras vão silenciando, e a distância entre a palavra e o autor – ou o mundo dele – beira ao abismo – “I think about what I am going to write and then I just can’t get the words to go from my head to the page” (Bakowski 2003).

Quando a percepção diante do que é visto/vivido é tão estranha – como o espanto de Joe ao ver os alimentos da geladeira querendo atacá-lo, o pavor de Célia porque o macaco invadiria a sala, o assombro de não reconhecer os parentes e de não se reconhecer no espelho e tantas outras situações que vi ao longo da pesquisa –, o ver duvida de si mesmo e precisa encontrar outro modo de ver-narrar. E aí, então, as imagens abundam como uma maneira de reinventar conexões e mundos possíveis.

Wagner (1995) nos convida a suspeitar de nossa habilidade de comunicar, expressar as nossas intenções, já que não podemos conhecê-las diretamente, mas somente a partir do conhecimento das intenções dos outros. Trata-se, antes, de um blefe, um descompasso entre o querer dizer, o dizer propriamente e o que os outros entenderam desse dizer. Há uma ambiguidade, um enigma em torno da intencionalidade e espontaneidade, as quais ficam escondidas e mediadas num campo relacional. Assim como acontece com o humor e a metáfora, a intenção pode pregar peça, ser um truque, uma brincadeira, uma trapaça e inverter o sentido, torcer a perspectiva; ela pode falar indiretamente e recusar o verbal e o categórico. Como a fotografia, a intenção, para Wagner é oculta, obscura, traiçoeira, finge se parecer com o “eu” conhecido do retrato quando se parece tão pouco com ele – tal como o doente que se olha no espelho e não se reconhece. Ela tem, assim, um quê de revelação, aparição, deslumbramento. Para o autor, tais armadilhas, as rasuras e os blefes da linguagem, em vez de inviabilizá-la, também narram, contam coisas importantes. Se, afinal, somos todos narradores não confiáveis, cabe se perguntar por que alguns são menos confiáveis do que outros.¹⁴

14. O termo “narrador não confiável” foi criado em 1961 pelo crítico literário estadunidense Wayne C. Booth, em *The Rhetoric of Fiction*. Algumas tentativas de classificação se deram, referindo-se aos loucos, doentes mentais, ingênuos, mentirosos como narradores não confiáveis. Desde então, muitos escritores e autores entraram na discussão, questionando até que ponto um narrador, qualquer que seja, pode ser considerado confiável.

Para Course (2012), a linguagem é um fenômeno problemático, estranho, paradoxal: se só podemos nos conhecer e criar por meio dela, se é pela linguagem que se constitui a autoridade e as relações sociais, ela tem um excesso de força que nos tira o controle. O excesso de significado pode ser tanto uma má intenção quanto uma qualidade endêmica do próprio discurso. A linguagem se torna, assim, a própria agência, um ato, um movimento, e não mera apropriação por parte de um sujeito.

A linguagem como ato e movimento, que constitui uma autoridade ao mesmo tempo em que foge do controle daquele que a tem, permite olhar para os deslocamentos, as sobreposições, as tensões da composição da doença de Alzheimer que transbordam do campo médico para outros campos, sujeitos, referências.

Se Taussig (2011) fala em abrir a linguagem e Cesarino (2011a), em torcê-la, Deleuze (2011, 9) leva-a a delirar, “inventar na língua uma nova língua, uma língua de algum modo estrangeira”. Levar a língua a delirar é fabular, experimentá-la como devir, “arrastar as palavras de um extremo a outro do universo” (p. 9), criar “uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante” (p. 16), tirá-la de “seus próprios sulcos” (p. 16), “inventar um povo que falta” (p. 14). O que são os *blogs* e os quadros senão uma tentativa de criar uma linha de fuga, buscar um sentido além do sentido, constituir uma comunidade de pessoas com doença de Alzheimer? Inventar um povo é inventar uma possibilidade de vida.

Para Deleuze, o delírio, na literatura – e eu acrescentaria na arte e no xamanismo –, é passagem, devir, saúde. “Porém, quando o delírio recai no *estado clínico*, as palavras em nada mais desembocam, já não se ouve nem se vê coisa alguma através delas, exceto uma noite que perdeu sua história, suas cores e seus cantos” (Ibid., 9). O delírio, quando sai da literatura para cair na vida, não é mais saúde, mas doença, não é passagem de vida, mas “parada do processo” (p. 14). Não é fabulação; é confabulação. Assim como o pensamento da loucura não é uma experiência da loucura, mas do pensamento – só se torna loucura no desmoronamento (Deleuze 1992, 133) –, o delírio, na literatura, é signo. Como a memória, o delírio, na clínica, perde a sua polissemia, tornando-se patologia.

Quando, porém, a pessoa com doença de Alzheimer traça uma linha de fuga ao escrever um *blog*, pintar um quadro, fazer uma piada, ter ironia, o delírio se torna tanto signo quanto patologia, crítica e clínica. Mas, diferentemente do escritor que volta à “normalidade” após o ritual ou a escrita, parece não haver essa volta para uma pessoa em processo demencial. “Todos nós precisamos tirar férias de nossos lobos frontais

– a tragédia é quando, por doença ou lesão graves, não há volta das férias”, escreve o neurologista Oliver Sacks (2006, 72).¹⁵

É preciso, porém, se perguntar o que significa essa “não volta” quando estamos diante de uma doença em que se alternam momentos de lucidez e demência. Como no ritual xamânico, no qual a quase inconsciência do xamã o leva a ver mais (Taussig 2011), é muito mais a dobra ou uma relação paradoxal entre consciência e não consciência que está em jogo – e não uma separação ou oposição. Se estamos constantemente oscilando entre diferentes estados de consciência – em sonhos, doenças, usos de alucinógeno, rituais –, o que, então, significa estar/ser consciente, “voltar à normalidade”? Afinal, como disse um neurologista, “não se é demente o tempo todo”.

Nesse compósito espelho-rostolinguagem, a “dissolução do *self*” se posiciona de acordo com quem olha, para quem e do que se vê: a vista embaçada e desfocada pode ser a nossa, os “não doentes”, olhando para eles, “doentes”; a deles olhando para nós, familiares e amigos e eles olhando para eles mesmos. A partir da capacidade de ver, ouvir e dizer posicionada num campo de relações e contextos de enunciação – se numa consulta médica, numa reunião da Abraz, na sala de casa, como autor de um *blog* ou de uma obra de arte, ou num ritual xamânico –, a dissolução pode ser sintoma patológico, signo ou modo de subjetivação.

A “dissolução do *self*” e a perda das funções cognitivas da doença podem ser expressões de “desrostificação” (como devir, tanto como “não pessoa”, em alguns contextos/discursos, quanto como “pessoa múltipla”, em outros) e rostificação (com a eleição de alguns rostos como sendo mais “normais” e “saudáveis” do que outros ou com a tentativa de se agarrar a um rosto para dizer que a pessoa permanece, apesar de tudo). Orelhas, narizes, olhos e mãos compõem uma galeria de rostos múltiplos, fragmentados, compósitos, um devir-outro, um devir-Alzheimer, uma espécie de “fórmula de *páthos*”¹⁶ – rostos contra Rosto. Outros rostos, enfim, são possíveis. “[...] onde os pontos de desterritorialização se tornam operatórios, as linhas de desterritorialização se tornam positivas absolutas, formando estranhos devires novos, novas polivocidades” (Deleuze e Guattari 1996, 57).

Outros rostos, outros espelhos, outras linguagens. Se o rosto borra e o espelho se estilhaça, a linguagem, na doença de Alzheimer, também se abre, torce, delira, incendeia por meio da metáfora, da imagem, do

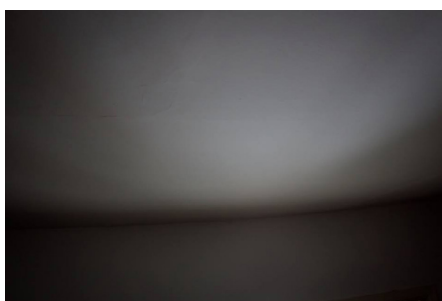
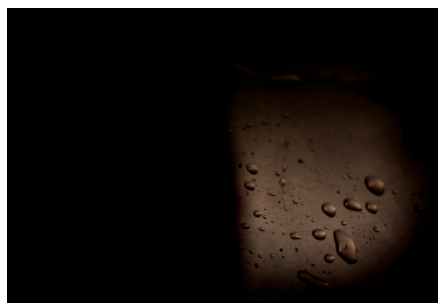
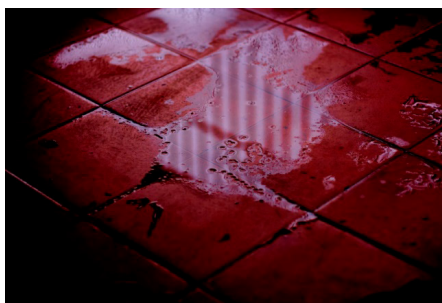
15. Como me disse um neurologista, o lobo frontal é responsável por nossa humanidade, como o cumprimento das regras sociais e controle de “instintos primitivos”, como a sexualidade, julgamento crítico.

16. A expressão “fórmula de *páthos*” (*pathosformel*) é de Aby Warburg para descrever, principalmente, uma série de gestos, expressões, formas corporais que sobrevivem em quadros e retratos desde a Renascença. Tal expressão é recuperada e discutida por Didi-Huberman (2013a), numa proposta de uma “antropologia dos gestos”.

corpo, numa dobra entre demência e lucidez, lembrança e esquecimento, rotina e criatividade, terror e humor. Uma linguagem que se torce para, afastando-se do sentido, extrapolando o ordinário, pôr em relação a função poética e a função referencial, tornando essa diferença ambígua, compósita (Cesarino 2011a).

O cotidiano se assombra; real e surreal, memória e alucinação, literal e metáfora se sobrepõem, como quando Guilherme usou o chinelo para mudar o canal da televisão.¹⁷ Em um “mundo às avessas”, com outras referências – incluindo a própria noção de realidade –, faz-se necessária uma linguagem-devir, incompreensível para alguns que, mesmo quando usa o verbal, extrapola-o para além dele, fazendo repercutir em outras expressões estéticas.¹⁸

POR UMA ETNOGRAFIA ASSOMBRADA



Vi isso apenas de relance [...],
mas faz parte de um conjunto
de imagens que desde então
me hipnotizam.
(Marilyn Strathern,
O efeito etnográfico).



FIGURAS 43–47
Fábio Messias.

17. Ou ainda: o literal é uma metáfora que se obviou (Wagner 1989) – a metáfora da metáfora que obvia o referente ou quando a metáfora se torna o próprio referente, como Hamlet que revela a verdade fingindo-se de louco, revela a verdade por meio da encenação do teatro; ou como, em minha pesquisa, o cotidiano que se torna absurdo, surreal, beira ao absurdo, e as atividades domésticas aparentemente mais banais viram assustadoramente misteriosas.

18. A produção cada vez maior de filmes, romances, autobiografias, peças de teatro, músicas, fotografias, *blogs*, exposições sobre a doença parece atestar isso.

As dobras que acompanharam a pesquisa também fizeram a minha experiência enquanto antropóloga. Eu também me vi imersa entre o terror e o humor, a rotina e a criatividade, a pessoa e a dissolução, a memória e a invenção, os brilhos, as trilhas, os contornos e o caos de um emaranhado. Também fui assombrada, embriagada pelas inúmeras cenas que vi, ouvi, imaginei, montei ao longo desse compósito que é a etnografia, como pesquisa-escrita, campo-teoria, experiência-narrativa.

Olga, com batom e pantufas rosas, brincos, colar e anéis, e de fralda, que me recebeu como boa anfitriã oferecendo café que ela não conseguiria fazer, que dançou com desenvoltura na consulta, mas não conseguiu acompanhar a conversa na casa que ela dizia não ser sua, que me deu ótimos conselhos enquanto esperava pela mãe, falecida há 20 anos. Guilherme, que deitou a televisão para as pessoas não caírem e vestiu a camisa como se fosse calça. A mão aflita de Célia segurando um pano porque o macaco da novela entraria na sala. José, que comeu ração de cachorro e não conseguia mais completar uma frase; Dr. P, que pegou a cabeça da esposa pensando ser o seu chapéu (Sacks 1997); Jimmie, que acreditava ter 19 anos quando tinha 40 (Ibid.); Jussara, que convidou a imagem do espelho para passear. Olhos que brilharam, assustaram-se, apagaram-se; mãos apressadas, caladas, confidentes; os risos, as piadas, as queixas, os choros, os pedidos – vislumbres que permanecem, imagens que hipnotizam: uma frase, um gesto, uma cena, um fragmento. Se os processos demenciais se desenrolam entre sopros e assombros, a etnografia também foi afetada por eles – também tive os meus fantasmas.¹⁹

Ciente de que a escrita, como “epítome da consciência”, é falha para expressar a experiência, de que as palavras acabam por abrir um abismo entre o sujeito e o mundo – ou entre a linguagem e o mundo –, Taussig (2011) nos convida a incorporar as imagens, os espantos, os mistérios, os gestos percebidos ao longo da pesquisa. A alucinação – como uma imagem, uma aparição – funciona como uma analogia para pensar xamanismo, etnografia, caderno de campo; ela opera uma abertura da linguagem, um exercício de deformar a visão para ver mais e além – um ver estrábico, laborioso, um ver em câmera lenta.

A imagem como espírito, visão, profecia (Kopenawa e Albert 2015) implica um ato de ver em que, mais do que narrar, evoca e expressa; é, portanto, mais da ordem do gestual do que do discursivo – o que se mostrou de fundamental importância diante de um processo demencial. Se é na escuridão da noite que as visões xamânicas brilham, como é para os

19. O assombro também está em estudar algo que pode vir a ser – como a velhice e a doença de Alzheimer. Bisavós, avós e outros parentes tiveram a doença e, por mais que a causa hereditária não seja comprovada, o medo – principalmente de meu pai, que já se referiu a isso em muitos momentos – é real.

vaga-lumes, como ver, em meio ao nevoeiro da doença, os lampejos, as aparições? Numa doença “cujos fios vão se soltando aos poucos”, o que podem as imagens nesse contexto de lapsos e desmoronamentos? O que elas mostram quando as palavras silenciam?²⁰

A imagem me permitiu ver a doença de Alzheimer de outro modo. Ao perceber e incorporar as fotografias, os vídeos, os *blogs*, as páginas no Facebook, a arte, o humor, os gestos, as cenas, as metáforas, os assombros, pude escutar as pessoas em processo demencial, ouvir o não dito, e ver o que normalmente não se vê quando se está diante de uma doença como essa. Em vez de tomar como dados a “dissolução do *self*”, a perda da memória, a falta da linguagem, eu mostrei como a dissolução pode ser dissolvida ou potencializada, como a memória se torna corpórea e sobrepõe com a invenção e que a linguagem, em vez de simplesmente – ou apenas – desaparecer, abre-se, torce, delira, incendeia.

Abrir a linguagem (Taussig), rasgar a imagem (Didi-Huberman), rachar a coisa (Foucault, Deleuze): buscar associações inesperadas, perceber similaridades onde, num primeiro contato, não tem. Assim foi a minha tentativa de relacionar doença de Alzheimer e xamanismo – e também com a literatura – como um “encontro criativo de referências” (Cesarino 2011b), numa espécie de escrita-delírio na qual há a conexão de dessemelhantes para ver o que não se vê a olhos nus.²¹ A imaginação, aqui, é o conhecimento transversal, o poder intrínseco da montagem que faz aparecer semelhanças onde se supunha que não havia, inventar analogias entre ordens de realidades mais afastadas, mais heterogêneas (Didi-Huberman 2013b).²² Foi essa a lição que Lévi-Strauss diz ter aprendido com o surrealismo. Foi isso o que a doença de Alzheimer, em seu surrealismo cotidiano, revelou-me.

Se a composição da doença revelou uma experiência e uma estética ao longo dos campos e sujeitos percorridos, a etnografia também se compõe nessa dupla dimensão: enquanto experiência e estética.²³ Para isso, foi preciso habitar o nó, tornar-se linha: escolher o que revelar e o que ofuscar, do que lembrar, esquecer e imaginar, transitar entre fatos e delírios e caminhar ao longo de muitos lugares – dos ambulatórios médicos aos congressos, dos

20. Agradeço especialmente a Fabiana Bruno por essa e outras questões referentes às imagens da pesquisa.

21. A relação com o xamanismo e a literatura (como *Alice através do espelho*, de Lewis Carroll) se dá numa tentativa de pensar o devir-outro da doença, o espaço de metamorfose de um “mundo às avessas”. Discuto essas relações em “Doença de Alzheimer e xamanismo: diálogos (im)possíveis” (no prelo).

22. Como diz Strathern (2014, 405), “as relações são o que faz as pessoas “verem”, o que quer que elas vejam”. Ou ainda: “a escrita só funciona se ela for uma recriação imaginativa de alguns dos efeitos da própria pesquisa de campo” (p. 346).

23. Tomo estética, aqui, como pensamento sensível, imagético, intuitivo (Bruno 2009), teoria das qualidades do sentir (Freud 2006), reflexão sobre metáforas e códigos sensíveis (Cesarino 2011a).

congressos à Abraz, da Abraz às casas das famílias, das casas aos *blogs*, dos *blogs* às páginas no Facebook, às fotografias, aos vídeos.²⁴

Ao montar a etnografia a partir de imagens que o campo me revelou – *dente de leão, casa, espelho-rostos* –, procurei mostrar como elas atuam como presença (Severi 2009) – e não como representação –, ou como as “imagens dialéticas” de Walter Benjamin, ao apresentar um campo de relações, como entre demência e lucidez, rotina e criatividade, pessoa e “dissolução do *self*”, terror e humor, memória e alucinação, doença e velhice, normal e patológico, e perceber quais polos brilhavam e quais se apagavam conforme as situações e os sujeitos, numa constante reversão figura e fundo, luz e sombra, como a noite e o vagalume, o dente de leão e o sopro, o espelho e o assombro.

“I swear I saw this”, escreve Taussig (2011) depois de ver, num relance, uma mulher – ou o que ele acha ser uma mulher – costurando um homem – ou o que ele acha ser um homem – numa sacola, no acostamento de um túnel. Ainda sem poder acreditar no que tinha visto, Taussig desenha a cena para ver mais uma vez. Para ele, o caderno de campo, como a imagem e o canto do xamã, é um ato de testemunhar, uma combinação entre ver, falar e se comprometer. O testemunho é uma fala que toma a posição do “Eu” – *Eu* juro que *Eu* vi isso. O “Eu” dessa frase, em minha pesquisa, pode ser tanto o da antropóloga que compõe uma etnografia, quanto o do familiar nas relações de cuidado e o da pessoa em processo demencial na experiência com a doença. Cada um deles, a seu modo e com propósitos diferentes, buscou e compôs um nome para a experiência que viveram e/ou estão vivendo. Também para os residentes, os médicos e a equipe da Abraz, o nome se mostrou fundamental para a confecção do diagnóstico, a forma de tratamento e o manejo da doença. É velhice ou doença? É doença ou pirraça? É memória ou alucinação?

Diante do cotidiano assombrado e nebuloso da doença – e da etnografia –, cada um dos sujeitos posicionados nessa cartografia complexa de conexões e desconexões precisou reivindicar, criar, reinventar uma fala, deslocando noções de doença, pessoa, memória, realidade, numa montagem entre experiência e estética. Se, para o poeta Manoel de Barros, o nome empobreceu a imagem, coube à imagem torcer, abrir, rachar o nome.

As imagens são os vaga-lumes. Contra o pessimismo apocalíptico do cineasta Pier Paolo Pasolini e do filósofo Giorgio Agamben, os quais decretaram a destruição da experiência, o fim dos seres humanos, de comunidades vivas e da cultura de resistência diante do terror das guerras, da ascensão do fascismo, da ditadura industrial e consumista e da sociedade de

24. Essas foram as linhas que escolhi seguir, ciente de que outras ficaram de fora e que teriam me levado a outros caminhos, como os laboratórios e a indústria farmacêutica, o mercado e os cursos de cuidadores, as políticas públicas, a legislação etc. Algumas linhas, apesar de me esbarrar com elas, acabaram não sendo seguidas, a despeito do interesse, como os filmes e as autobiografias, os quais ficarão para um próximo percurso.

controle,²⁵ Didi-Huberman (2011) defende a sobrevivência dos vaga-lumes, ou seja, os lampejos, as resistências, os desejos, as insurreições que vêm à tona na escuridão da noite, a dança dos vaga-lumes, “[...] esse momento de graça que resiste ao mundo do terror [...]” (p. 25), por mais fugaz e frágil que possa ser. Para ele, decretar o fim dos vaga-lumes pela luz ofuscante do poder – como faz Pasolini – é “[...] ver somente a noite escura ou a ofuscante luz dos projetores [...]. É não ver mais nada. É, portanto, não ver o espaço – seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos *apesar de tudo*” (p. 42). Os vaga-lumes só desaparecem, assim, quando deixamos de segui-los.

Pois Didi-Huberman os segue, vê os lampejos de contrapoder, e mostra que “[...] a experiência é indestrutível, mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos na noite” (Ibid., 148), mesmo em cenários tão sombrios – ou justamente por causa deles: “[...] a dança viva dos vaga-lumes se efetua justamente no meio das trevas” (p. 55). É na escuridão, no terror, no desespero, que os lampejos podem ser vistos e fazem aparecer “palavras-vaga-lumes” e “imagens-vaga-lumes” contra as “palavras-projetores”, como os testemunhos de trauma, os sobreviventes de guerra, os jornais do gueto de Varsóvia, as crônicas de insurreição, as fotografias do prisioneiro da câmara de gás. A queda da experiência também é uma experiência e a transformação não significa destruição.

Se a doença de Alzheimer já foi associada aos tempos modernos em crise com a memória, ao empobrecimento da narrativa e experiência, os *blogs*, os quadros, o humor, os comentários, os gestos, os rostos das pessoas em processo demencial, as metáforas e imagens são os lampejos dessa noite escura, noite essa que também tem os seus vaga-lumes – um olho que brilha, uma mão que segura um cobertor, os pingos d’água depois do banho, a borra de café numa xícara, uma foto guardada, uma piada, uma linguagem que se inventa, um quadro, uma queixa, um passeio, uma dança, uma música, um riso, um choro, uma recusa, um desejo. E esses lampejos também compõem uma experiência, uma memória, um conhecimento, ainda que seja numa doença que vai apagando-os.

Não se trata, com isso, de negar o terror da doença, mas de vê-la para além desse horizonte. Ver além, ver mais, ver vaga-lumes: ver a potencialidade do borrão, da dissolução. Ver que, em meio à névoa, Joe usa o humor e inventa palavras quando elas pareciam perdidas; Kris percebe seu cérebro se tornar mais imagético; Dr. P ouve música para fazer as atividades diárias; Jimmie vai à missa para se orientar; Rebecca se mantém viva e coerente no

25. Uma referência importante para esses autores é Walter Benjamin, principalmente “Experiência e pobreza” e “O narrador”. Didi-Huberman mostra, porém, que Benjamin fala em declínio da experiência e não em destruição, além de vislumbrar a potencialidade, os lampejos e as brechas que podem daí emergir, o que faltaria à visão apocalíptica de Pasolini e Agamben.

teatro; William Utermohlen e Carolus Horn pintam quadros. E tantos outros que fazem comentários, contam piada, discordam, movimentam-se, em lampejos de desejo, pensamento, saber. Se há motivos para ser pessimista, “[...] é tão mais necessário abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vaga-lumes” (Ibid., 49).

Se é possível ver vaga-lumes na escuridão, os rostos distorcidos do espelho às avessas nos mostram que também é importante ver os borrões – a vista embaçada, um olhar que se perde, uma fala que não sai, um corpo que não se movimenta, o banheiro de casa que não é encontrado, o retrato e o espelho que revelam fantasmas, a máquina de lavar que não mais se consegue ligar, o café, o banho, a comida que não mais se consegue fazer. Ver os vaga-lumes e os borrões é ver os vislumbres que permitem, em meio às perdas, fazer aparecer a constelação de uma experiência, uma narrativa, uma memória, um legado. “Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma tal constelação?” (Ibid., 60).

Para Lévi-Strauss (2005, 188), a pesquisa com os mitos revelou uma experiência estética, ainda mais excitante porque

esses mitos, ao primeiro contato, assemelham-se a enigmas. Contam histórias sem pé nem cabeça, cheias de incidentes absurdos. É preciso incubar o mito durante alguns dias, semanas, às vezes meses, até que, de repente, a centelha brote e que, em determinado detalhe inexplicável de um mito, se reconheça transformado determinado detalhe de um outro mito, e que se possa, por esse ângulo, reduzi-lo à unidade. Tomado por si só, cada detalhe não precisa significar algo, porque é no seu relacionamento diferencial que reside sua inteligibilidade.

Como os mitos, para Lévi-Strauss, e a doença de Alzheimer, para mim, a etnografia pode assumir a fluidez de uma “sopa de enguias”, como Aby Warburg se referia ao seu próprio estilo: uma “massa informe, sem pé nem cabeça, de um pensamento sempre avesso a se ‘cortar’, isto é, a definir para si mesmo um começo e um fim” (Didi-Huberman 2013^a, 29). “Como se orientar num nó de problemas?” (p. 37).

“Trata-se, na verdade, de experimentar em si um deslocamento do ponto de vista: deslocar a própria posição do sujeito, a fim de poder oferecer meios para deslocar a definição do objeto”, diz Didi-Huberman (Ibid., 37) sobre a viagem de Warburg às sociedades indígenas do Novo México, mostrando como a busca pelo não saber levou-o a recolher os detalhes, os rastros, os desmoronamentos, os intervalos como importantes porque são portadores de incerteza e desorientação. Assim também o é para

a etnografia e para a doença de Alzheimer: as pistas do cotidiano indicam mistérios, enigmas, estranhezas – na doença de Alzheimer, são os detalhes do dia a dia que vão revelar o que os doentes não mais sabem ou conseguem fazer. É perseguindo esse não saber, escavando fendas, atravessando lacunas, coletando incertezas, que o diagnóstico – e, afinal, a vida com demência – vai sendo montado.

A etnografia como experiência de deslocamento e suspensão do saber levou-me a outras direções, a criar caminhos alternativos, como a abertura do campo para além da biomedicina, a potencialidade das imagens, a conexão com o xamanismo e a literatura, a inclusão dos enfermos como sujeitos da pesquisa. Deslocar-se por entre os fios do emaranhado etnográfico através de um movimento transversal de dobras e sobreposições foi importante para manter a complexidade e a nebulosidade que rondam a doença de Alzheimer como algo misterioso e escorregadio, em uma obscuridade tanto epistemológica quanto ontológica (Taussig 1993).

A criação de um mundo à parte – o mundo da demência – ao mesmo tempo em que requer estratégias de travessias, como “não bater de frente”, ser criativo, ter humor, mantém algo de intransponível, uma alteridade marcada por outros tempos, espaços, referências. Se esse encontro de mundos traz o problema da interpretação e tradução à etnografia e ao xamanismo, a doença de Alzheimer também participa dele, tanto no que se refere ao doente que precisa aprender a transitar entre esses mundos e à tarefa do cuidador-familiar e do médico em ser capaz de ver e ouvir essas pessoas quanto à empreitada desta antropóloga que vos escreve.²⁶ O problema da tradução se desloca entre mundo da demência e da não demência, entre demência e xamanismo, entre demência e etnografia ou performance e escrita (como passar do que observamos, vemos, ouvimos, para o que escrevemos).²⁷

A doença de Alzheimer também como um problema de tradução levou-me a ficar atenta aos momentos em que o objeto é nomeado e nas consequências dessa nomeação, descrever o processo de constituição dos nomes, seus distanciamentos e sobreposições, relacioná-los aos contextos e mostrar permanências e transformações. O mais importante foi mostrar essas conexões, habitar o emaranhado muito mais do que interpretar e analisar. Mais do que perguntar o que é a doença de Alzheimer, o objetivo foi percorrer o que ela (des)conecta.

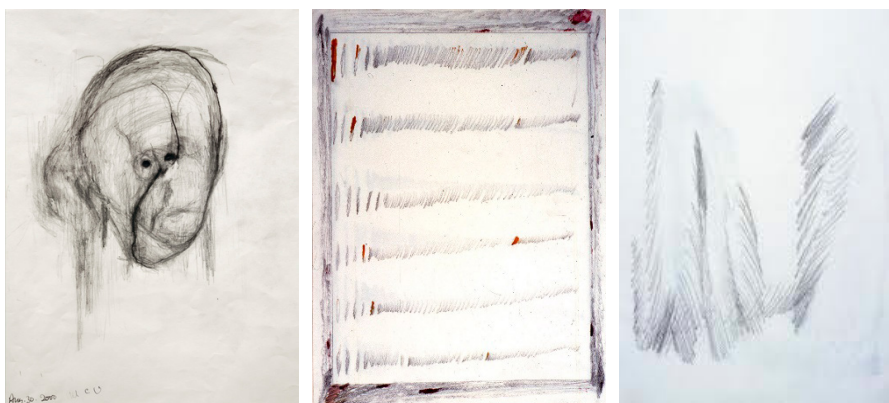
26. Como bem adverte Strathern (2006, 450): “Os esforços comunicativos dos antropólogos são dificultados pelo próprio objeto de estudo; e, na verdade, se não o são, se não há hesitações, então algo está errado”.

27. Taussig fala em testemunhar como a relação entre ver, escrever e se comprometer. Para ele, o caderno de campo é o encontro dessas dimensões. A questão que ele percorre é: o que se perde na passagem do caderno de campo à escrita do livro? Percorrer a relação entre campo e escrita também é o que faz Strathern (2014). Nesse percurso, tanto Taussig quanto Strathern revelam os assombros da pesquisa.

Para as pessoas em processo demencial, a crise da representação pode ser vista na dificuldade de comunicação, como o “problema com as palavras”, o *blog* “que não foi feito para você”, os quadros cada vez mais abstratos de William Utermohlen e Carolus Horn. As dificuldades e falhas dessa busca pela linguagem acabam por abri-la: rostos, gestos, ruídos, silêncios, lacunas, metáforas, sopros, assombros precisam ser vistos, ouvidos, testemunhados. Entram as imagens como potencialidade de expressão: as imagens torcem as palavras, criam novos contextos de enunciação, tensionam discursos oficiais, oferecem outros mundos e formas de reconhecimento.

O espelho como refração e divergência é uma boa imagem-conceito, referência-metáfora para a proposta de uma etnografia assombrada: o não se ver na imagem refletida significa suspender o saber para entrar no mundo do outro, deslocar-se por outras referências, num mundo às avessas, num campo de estranheza, desorientação e dissolução do sujeito para levar o pensamento nativo a sério (Viveiros de Castro, 2002) e traduzi-lo sem aplinar as diferenças.

É como fez Didi-Huberman (2012a) que, em vez de descartar o borrão na fotografia do prisioneiro por ser esteticamente inviável para uma exposição, viu a potencialidade, o borrão como importante em si, um testemunho do absurdo e perigo da guerra.²⁸ O borrão, como a dissolução na doença de Alzheimer, é o que fica quando se trata de perceber uma realidade incerta, de imaginar o inimaginável, representar o irrepresentável, experimentar o que não se quer experimentar. Só vê o borrão quem é capaz de ver em meio à névoa, quem abriu o olhar, quem tomou a posição de fazer da imagem um ato, uma questão, uma tensão.



28. Diante da descoberta de quatro fotografias feitas por um prisioneiro numa câmara de gás, que mostravam, de dentro de uma cela, fragmentos do mundo lá fora, como um pedaço do chão, do céu, de uma árvore, uma delas, tida como um borrão, não foi levada em conta para a exposição feita posteriormente por ser esteticamente inviável. Didi-Huberman (2012a), porém, defende que devemos considerar a fotografia do borrão justamente por mostrar o contexto de aprisionamento e horror em que foi produzida. Nesse sentido, ser “apenas um borrão” diz muito.

A etnografia é um exercício do olhar no qual o invisível é mais importante do que o visível – como ver linguagem onde dizem que não tem, ver pessoa em meio a “dissolução do *self*”. Para Severi (2011), a quimera é esse ato de olhar que reúne diferentes fragmentos para compor uma imagem por meio de um movimento de percepção e projeção, ordem e saliência – que, para o autor, é o que constitui o processo mnemônico. A quimera é, assim, uma montagem, uma conexão de dessemelhantes na qual o princípio organizador é a pluralidade e a contiguidade (o “e” ou o “entre”, em vez do “ou”). Ao ser uma representação plural de partes heterogêneas, a quimera não representa os seres, mas as relações possíveis ou imaginadas como tais entre eles, assim como a minha proposta não foi representar a doença de Alzheimer, mas as relações – possíveis ou imaginadas como tais – que a compõem.

A etnografia também pode ser uma quimera, em um movimento de conter e transbordar, selecionar e projetar, uma combinação de diferentes tempos e espacialidades, uma pluralidade que mobiliza suas partes invisíveis. Ao entrecruzar os campos, sujeitos, questões e percorrer diferentes linhas, linguagens e imagens, também reuni uma coleção de fragmentos que poderia ter sido montada de diversas maneiras. Nesse sentido, “a etnografia é uma forma de invenção controlada” (Cesarino 2013, 6, Strathern 2006).

A etnografia começou com consultas e chegou em delírios: da alucinação como patologia, abriu-me o ver alucinatório da imagem; das neuroimagens dos exames de ressonância magnética, fui para as imagens mentais/endógenas de pessoas em processo demencial. Transbordar da medicina para cair no ponto de vista demente foi a minha maneira de atravessar o espelho, traçar uma linha de fuga para a doença. Nessa dobra deleuziana entre clínica e crítica, a estética é a torção da classificação, é a refração do discurso biomédico, é a potencialidade da dissolução.

Também a dissolução – e tudo o que ela contém e transborda, dobra e desdobra – é uma boa imagem para a etnografia. Ao percorrer o que cabe e o que transborda na doença de Alzheimer, percebi que, mais do que um “devir outro” na demência, a doença, ela própria, é um devir, composta por fragmentos de experiências heterogêneas e plurais, um processo em constante movimento que indica, em meio a névoas, direções inesgotáveis. Eu só pude ver e caminhar ao longo desse emaranhado ao ver e caminhar ao longo da etnografia também como uma linha que o compõe. Assim, foi preciso também percorrer o que cabe e o que transborda na/da etnografia, num movimento de extensão e distensão, de uma costura inacabada, com pontas soltas e fios que vão se soltando aos poucos, e de pausas, para ver borrões e vaga-lumes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bakowski, Kris. 2003. *Dealing with Alzheimer's Blog*. 24 dez. 2003. Disponível em: <https://bit.ly/2OvPyiM>. Acesso em: 26 mar. 2019.
- Biehl, João. 2008. Antropologia do devir: psicofármacos – abandono social – desejo. *Revista de Antropologia*. São Paulo, USP, vol. 51 n. 02.
- Bruno, Fabiana. 2009. *Fotobiografia: por uma metodologia da estética em antropologia*. Tese de doutorado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Burke, Lucy. 2015. The locus of our dis-ease: Narratives of family life in the age of Alzheimer's. In Swinnen, Aagje & Schweda, Mark (eds.). *Popularizing Dementia: Public Expressions and Representations of Forgetfulness*. Aging Studies, vol.6. Germany: Transcript Verlag, Bielefeld, p. 23-42.
- Cesarino, Pedro de Niemeyer. 2011a. *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectivas.
- _____. 2011b. Mito, antropologia e teatro: entrevista com o antropólogo Pedro Cesarino, por Beatriz Labate. *Avisos psicodélicos*, 2 fev. 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2JEstvv>.
- _____. 2013. O curador como etnógrafo, o etnógrafo como curador. Entrevista com Pedro Cesarino. *Máquina de escrever*. São Paulo: Capacete Entretenimentos. Disponível em: <https://bit.ly/2TxX8KD>.
- Course, Magnus. 2012. The birth of the word. Language, force, and Mapuche ritual authority. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, vol. 2, nº. 1: 1-26.
- Deleuze, Gilles. 1992. *Conversações*. São Paulo: Editora 34.
- _____. 2011. A literatura e a vida. In *Crítica e clínica*. Gilles Deleuze, 11-16. São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. 1996. Ano zero – rostidade. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Gilles Deleuze e Félix Guattari, 28-57. São Paulo: Editora 34.
- Didi-Huberman, Georges. 2011. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- _____. 2012a. *Imagens apesar de tudo*. Portugal: KKYM.
- _____. 2012b. Quando as imagens tocam o real. *Pós*, vol. 2, nº. 4: 204-219.
- _____. 2013a. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- _____. 2013b. Disparates. "Ler o que nunca foi escrito". In *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*. Georges Didi-Huberman, 9-70. Lisboa: KKYM.
- Dulley, Iracema. 2015. *Os nomes dos outros: etnografia e diferença em Roy Wagner*. São Paulo: Humanitas, Fapesp.
- Feriani, Daniela. 2017a. Pistas de um cotidiano assombrado: a saga do diagnóstico na doença de Alzheimer. *Ponto Urbe*, vol. 20, nº. 1.
- _____. 2017b. Rastros da memória na doença de Alzheimer: entre a invenção e a alucinação. *Revista de Antropologia da USP*, vol. 60, nº. 2: 532-561.
- Freud, Sigmund. 2006. O estranho. In *Obras psicológicas completas*, vol. 17. Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago.

- Goldman, Marlene. 2015. Purging the world of the Whore and the horror. Gothic and apocalyptic portrayals of dementia in Canadian fiction. In Swinnen, Aagje & Schweda, Mark (eds.). *Popularizing Dementia: Public Expressions and Representations of Forgetfulness*. Aging Studies, vol.6. Germany: Transcript Verlag, Bielefeld, p. 69-88.
- Ingold, Tim. 2007. *Lines: a brief history*. London, New York: Routledge.
- Kopenawa, Davi e Bruce Albert. 2015. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Landa, Fábio. 2003. E. Lévinas e N. Abraham: um encadernamento a partir da Shoah. O estatuto ético do terceiro na constituição do simbólico em psicanálise. In *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, org. Márcio Seligmann-Silva, 111-122. Campinas: Editora da Unicamp.
- Lévi-Strauss, Claude. 2005. *De perto e de longe*. São Paulo: Cosac Naify.
- Potocny, Joe. 2006. *Living with Alzheimer's*. 25 set. 2006. Disponível em: <https://bit.ly/2FAMf70>. Acesso em: 25 mar. 2019.
- Robbins, Jessica C. 2008. "Older americans" and Alzheimer's disease: citizenship and subjectivity in contested time. University of Michigan.
- Sacks, Oliver. 1997. *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. 2006. *Um antropólogo em Marte: sete histórias paradoxais*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Severi, Carlo. 2009. A palavra emprestada ou como falam as imagens. *Revista de Antropologia*, vol. 52, nº. 2: 459-505.
- _____. 2011. L'espace chimérique: perception et projection dans les actes de regard. *Gradhiva*, nº. 13: 8-47. Disponível em: <https://bit.ly/2JF294b>.
- Strathern, Marilyn. 2006. *O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Campinas: Editora da Unicamp.
- _____. 2014. O efeito etnográfico. In *O efeito etnográfico e outros ensaios*, ed. Florencia Ferrari, 345-405. Tradução de Iracema Dulley, Jamille Pinheiro e Luísa Valentini. São Paulo: Cosac Naify.
- Taussig, Michael. 1993. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem: um estudo sobre o terror e a cura*. São Paulo: Paz e Terra.
- _____. 2011. *I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own*. Chicago: University Of Chicago Press.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2002. O nativo relativo. *Mana* 8 (1), 113-148.
- Wagner, Roy. 1989. *Symbols that stand for themselves*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____. 1995. Hazing intent. Why Sogo left Hweabi. In *Other intentions: cultural contexts and the attribution of inner states*, ed. Lawrence Rosen, 163-175. Santa Fe: School of American Research Press.
- Wearing, Sadie. 2015. Deconstructing the American family. Figures of parents with dementia in Jonathan Franzen's *The Corrections* and A.M. Homes' *May We Be Forgiven*. In Swinnen, Aagje & Schweda, Mark (eds.). *Popularizing Dementia: Public Expressions and Representations of Forgetfulness*. Aging Studies, vol.6. Germany: Transcript Verlag, Bielefeld, p.43-68.

LISTA DE FIGURAS – ROSTOS/RETRATOS

Primeira página – p. 23 (da esquerda para direita):

Linha 1: 1. Autorretrato de William Utermohlen; 2. Série “Alzheimer”, de Alex ten Napel; 3. Primeira paciente diagnosticada. Foto de Rudolph, no prontuário médico; 4. Foto: Alex ten Napel

Linha 2: 1. Foto: Alejandro Kirchuk; 2. Foto: Susan Falzone; 3. Autorretrato de William Utermohlen; 4. Foto: Alex ten Napel.

Linha 3: 1. Foto: Alex ten Napel; 2. Autorretrato de William Utermohlen; 3. Foto: Alex ten Napel; 4. Autorretrato de William Utermohlen

Linha 4: 1. Foto: Susan Falzone; 2. Foto: Alex ten Napel; 3. Autorretrato de William Utermohlen; 4. Foto: Alex ten Napel

Linha 5: todas as imagens são de Alex ten Napel

Segunda página – p. 24 (da esquerda para direita):

Linha 1: 1. Foto: Alex ten Napel; 2. Autorretrato de William Utermohlen; 3. Foto: Alex ten Napel; 4. Autorretrato de William Utermohlen

Linha 2: 1. Foto: Susan Falzone; 2. Foto: Alex ten Napel; 3. Foto: Susan Falzone; 4. Foto: Alex ten Napel

Linha 3: 1. Exposição “Alzheimer”, organizada pela Associação Internacional da Doença de Alzheimer (ADI / EUA) (recorte); 2. Foto: Alex ten Napel; 3. Foto: Susan Falzone

Linha 4: 1. Foto: Susan Falzone (recorte); 2. Foto: Alex ten Napel; 3. Exposição “Alzheimer”, EUA (recorte); 4. Foto: Alex ten Napel.

Linha 5: 1. Foto: Fausto Podavini (recorte); 2. Foto: Alex ten Napel (recorte); 3. Foto: Alex ten Napel (recorte); 4. Foto: Fábio Messias (recorte).

* Todas as imagens estão disponíveis na internet, em Google imagens e/ou em sites indicados, como:

1. William Utermohlen:
www.hypeness.com.br/2014/01/pintor-com-alzheimer-faz-auto-retratos-registrando-o-avanco-de-sua-doenca;

2. Alex ten Napel:
[http://www.alextennapel.nl/;](http://www.alextennapel.nl/)


3. Primeira paciente diagnosticada:
<http://www.alzheimermed.com.br/biografia-alois-alzheimer/a-primeira-paciente-august-d;>

4. Alejandro Kirchuk:
http://www.bbc.com/portuguese/videos_e_fotos/2012/02/120214_galeria_alzheimer_pu.shtml;

5. Susan Falzone:
[http://www.hypeness.com.br/2014/04/fotografo-capta-o-cotidiano-da-tia-com-alzheimer-em-serie-sombria-e-emocionante/;](http://www.hypeness.com.br/2014/04/fotografo-capta-o-cotidiano-da-tia-com-alzheimer-em-serie-sombria-e-emocionante/)

6. Fausto Podavini:
[http://www.hypeness.com.br/2013/05/projeto-fotografico-tocante-mostra-o-dia-a-dia-de-uma-esposa-cuidando-do-marido-com-alzheimer/;](http://www.hypeness.com.br/2013/05/projeto-fotografico-tocante-mostra-o-dia-a-dia-de-uma-esposa-cuidando-do-marido-com-alzheimer/)

7. Fábio Messias: <http://cargocollective.com/fabiomessias/Essa-Luz-Sobre-o-Jardim>.



DANIELA FERIANI é pós-doutoranda no departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP), doutora (2017) e mestre (2009) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É pesquisadora no Grupo de Antropologia Visual (GRAVI / USP) e do Laboratório Antropológico de Grafia e Imagem (La>grima / Unicamp). Estuda a composição da doença de Alzheimer e outras demências como diagnóstico, experiência e estética a partir de autobiografias, blogs, ensaios fotográficos, vídeos, gestos e metáforas. E-mail: danielaferiani@yahoo.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: 07/06/2018
Reapresentado: 20/12/2018
Aprovado em: 22/02/2019

ARQUIVO E IMAGENS: QUESTÕES HEURÍSTICAS E VISUAIS ANTE A ABERTURA DO ARQUIVO KAMAYURÁ DE ETIENNE SAMAIN

DOI

[https://dx.doi.org/10.11606/
issn.2525-3123.gis.2019.153568](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.153568)

ORCID

<https://orcid.org/0000-0002-2826-4628>

FABIANA BRUNO

L'AGRIMA, Universidade Estadual de Campinas,
Campinas, SP, Brasil, 13083-896
lagrimaifch@yahoo.com.br

RESUMO

Este artigo tem como propósito apresentar uma reflexão sobre os resultados metodológicos e de uma experimentação visual no curso de uma pesquisa antropológica, que se colocou diante do desafio ontológico de abrir um arquivo de 500 fotografias adormecido durante quase quatro décadas. O arquivo, constituído por imagens que retratam os índios Kamayurá, do Alto Xingu, pertencentes ao acervo pessoal do antropólogo Etienne Samain, foi interrogado à luz da sua própria condição de silêncio e do imperativo de privilegiar, antes de tudo, o ato de olhar e escutar as imagens. Neste artigo, o leitor poderá conhecer o percurso metodológico traçado, acompanhando parte de seus resultados provenientes de uma dupla experiência realizada com esse arquivo fotográfico: a da pesquisadora e a do próprio produtor das imagens. Em seguida, poderá examinar a experimentação visual das *Cartas Poéticas de Imagens*, constructo de uma experiência de montagem visual com as fotografias do arquivo.

PALAVRAS-CHAVE

Arquivo; fotografias;
metodologia; experimentação;
antropologia.

ABSTRACT

This article aims to present some considerations on the methodological results, as well as the results from a visual experiment developed during

KEYWORDS
File; photographs;
methodology; experimentation;
anthropology.

an anthropological research, which was presented with the ontological challenge of opening a 500 photographs file that was asleep for almost four decades. The file with images portraying Kamayurá indigenous persons from Alto Xingu, belonging to the personal file of the anthropologist Etienne Samain, was inquired in light of its own condition of silence and the imperative of privileging, in the first place, the act of looking and listening to the images. In this article, the reader will be able to know the methodological course traced, following part of its results from a double experience carried out with this photographic file – the researcher’s and the image producer’s himself. Thence, it is possible to examine the visual experimentation of the *Images Poetic Charts*, the construct of an experience of visual assemblage with the file photos.

INTRODUÇÃO

Na primeira parte deste artigo, apresentarei a experiência metodológica de trabalho estabelecida no curso de uma pesquisa¹ situada no campo antropológico que se dispôs a refletir sobre o ato de abrir e investigar visualmente a vida de um arquivo de fotografias. Especificamente, eu estava diante de materiais pertencentes ao antropólogo Etienne Samain,² resultado de sua expedição junto aos índios Kamayurá do Alto Xingu (1977), arquivados durante quase quatro décadas na biblioteca de seu autor.³

1. Refiro-me à pesquisa de pós-doutoramento intitulada “Poéticas das imagens desdobradas. Ante a abertura do acervo fotográfico indígena de Etienne Samain”, sob a supervisão do Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP n° 2011/11958-5), vinculada à ECA-USP, 2011-2013.

2. Etienne Samain nasceu na Bélgica e é teólogo e antropólogo. Vive no Brasil desde 1973, tendo se dedicado à carreira docente como professor do Instituto de Artes do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp. Conviveu com as comunidades indígenas Kamayurá do Alto Xingu (MT), em 1977-78, e Urubu-Kaapor (MA), em 1980-81, e, desde então, dedicou-se ao estudo das narrativas míticas, aproximando-se de uma antropologia da comunicação e da arte, com especial interesse em pensar a comunicação humana. É autor da obra *Moroneta Kamayurá* (1991), organizador de *O Fotográfico* (2005) e de *Como Pensam as Imagens* (2012). Tempos depois de sua vivência com os índios e o encantamento pela natureza dos mitos, Samain passou a depositar um profundo interesse pelas imagens. Em sua reflexão mais atual, decorrência de um consolidado de conhecimento gerado por longos anos de estudos sobre as questões da imagem, Etienne Samain insiste na importância de redescobrir não apenas as funcionalidades heurísticas das imagens, mas os seus valores de uso pela sociedade humana.

3. Neste artigo, Etienne Samain é citado como *produtor* em alusão a uma categoria atribuída àquele que produziu as imagens e as armazenou com a intenção de – embora despretensiosamente, como ele mesmo cita neste texto – num futuro não especificado “um dia voltar a rever” a sua produção.

Estabelecido um mecanismo original de trabalho de abertura deste arquivo, ancorado em duplo olhar – o da pesquisadora e o do produtor do arquivo –, o percurso metodológico partiu de uma análise de cerca de 500 fotografias e culminou na seleção de sete séries (32 fotografias e sete duplas coleções de textos), as quais foram comentadas e trocadas entre a pesquisadora e o produtor do arquivo. Ali, a pesquisa fincava seus alicerces e se firmava com a finalidade de conviver e buscar desvendar o que teriam a nos dizer as imagens adormecidas, agora revisitadas e convidadas a um pacto de dupla indagação, tanto pela pesquisadora como por seu produtor.

Na prossecução dessa linha metodológica, o leitor conhecerá a experimentação da operação de montagem constituída para esse percurso, a qual intitulamos de Cartas Poéticas de Imagens. A categorização de cartas inspira-se na análise das séries de imagens selecionadas e nas reflexões relativas ao desafio de interrogar e fazer pensar um arquivo – dando confiança à experiência de conhecer questões solitárias e silenciosas das imagens, àquilo que se abriga nos entremeios, em suas lacunas póstumas e aspirantes a armazenar tesouros de significações –, concebidas assim, a partir do desdobramento dessas séries de imagens selecionadas e postas como conteúdo de observação e pensamento.

Se, por um lado, explorar a lógica de quem visita um arquivo e descobre as suas imagens pode abrir a possibilidade de *imaginar para conhecer*, sem conhecimento prévio, de outro ângulo, percorrer a lógica de revisitar um arquivo a partir do olhar do próprio produtor, neste caso o próprio autor das fotografias, desdobrou a experiência de uma memória viva, com suas dinâmicas de lembrança e esquecimento, quando orientada pela singularidade de uma metodologia de trabalho com as imagens e suas intermitências.

O CONTEXTO DO ARQUIVO

Confiar que um arquivo é um sistema vivo é oferecer escuta atenta a todo um corpo sensorial, uma convicção de que, para além de sua materialidade em um arquivo e seus “anéis de saturno”, existirá uma camada de elementos não codificáveis à primeira vista. Uma atmosfera de problemáticas que dialoga com reflexões propostas por autores como Elizabeth Edwards (2009), quando, ao estudar levantamentos fotográficos na Inglaterra entre 1885 e 1918, com base na produção de fotógrafos amadores,⁴ registra suas experiências acerca do significado das práticas materiais da fotografia e seu arquivamento. Edwards (2009) argumenta

4. Tratava-se de pesquisar fotografias produzidas por uma gama social de fotógrafos amadores: fotógrafos de *hobby*, membros de clubes de câmara locais e seções fotográficas de sociedades de história natural, arqueológica e antiquária que produziram registros visuais de assuntos de “interesse histórico” para o benefício das gerações futuras.

que as fotografias não devem ser entendidas apenas através de análise de conteúdo, mas como objetos que constituem *performances* materiais capazes de evidenciar valores de uma imaginação histórica afetiva. Para ela, em termos metodológicos, é necessário empregar uma “hermenêutica material”, o que implica, explica a autora, prestar atenção a coisas e práticas, “movendo a análise de fotografias de questões não apenas de representação, mas para questões de prática material” (2009, 150).

Se os mistérios das imagens estão salvaguardados numa outra cápsula, como uma pérola protegida pela ostra, e o arquivo – como um sistema vivo – abriga também ruídos inaudíveis a um movimento de *reconhecimento*, restava-me procurar ver e interrogar esse arquivo à luz do seu próprio silêncio, o que significava encará-lo como algo tomado por uma atmosfera de expressões e sentidos desafiados pelo olhar. Estava ciente de que caminhava por terrenos de tensão que requeriam esforços para propor questões e uma metodologia à altura, para que, diante das práticas etnográficas, pudesse persistir em busca de diálogos.

Era necessário considerar, como adverte Cunha (2004, 292), que:

Apesar da familiaridade da antropologia com os arquivos, a relação entre ambos esteve sujeita a diferentes apropriações. A identificação da pesquisa em arquivos com as práticas antropológicas, entre elas a pesquisa de campo e a produção de etnografias, permanece sendo alvo de tensão. Tem sido associada à impossibilidade de *estar lá* e a formas secundárias de contato entre observadores e “nativos” mediadas por camadas de interpretação intransponíveis e contaminadas.

Cunha propõe reflexões fundamentais ao lançar indagações como: “O que dizer então quando os antropólogos se voltam aos arquivos como um *campo* de onde pretendem observar e refletir acerca das práticas de seus pares e das perspectivas que as informam (ou informavam)?” (2004, 294). Ou ainda: “Mas, afinal, quais são as fronteiras que delimitam e os critérios que definem o que tenho chamado *arquivos etnográficos*?” (2004, 295).

Para a autora, não há uma clara distinção entre o que os arquivistas definem como sendo “pessoal” e “profissional”, pois “domínios *pessoais* por vezes informam aqueles tratados como *profissionais* e vice-versa”:

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 estrutura fragmentária, diversificada e, paradoxalmente, extremamente subjetiva. Os arquivos etnográficos e seu duplo, os *arquivos pessoais*, são construções culturais cuja compreensão é fundamental para

entendermos como certas narrativas profissionais foram produzidas e como sua *invenção* resulta de um intenso diálogo envolvendo imaginação e autoridade intelectual (Cunha 2004, 295-296).

A respeito das imagens do arquivo de Etienne Samain, eu tinha conhecimento, haviam sido produzidas, reunidas e armazenadas – ao lado de conjuntos de documentos e objetos sobre os índios Kamayurá, do Alto Xingu – após a realização de duas expedições antropológicas⁵ e a publicação de um livro sobre os mitos. Poderia até reconhecer algumas delas, pelo fato de ter lido *Moroneta Kamayurá*, o livro publicado sobre o estudo dos mitos Kamayurá, acompanhado precisamente de 40 imagens em sua primeira parte.

Essas fotografias, ao lado de mais outras centenas de imagens do arquivo, estavam ali no espaço de uma preciosa biblioteca de seu produtor, o antropólogo Etienne Samain, que deu às imagens o lugar de abrigo que julgava adequado, uma ordenação pessoal que levou a estabelecer o armazenamento desse material. Tudo desse acervo Kamayurá – e isso significa incluir os cadernos de diários de campo, cartas, documentos, peças e os objetos, entre elas, plumárias – habitava e coexistia no ambiente de trabalho cotidiano, o espaço configurado em uma biblioteca desde suas expedições antropológicas.

Até o momento de realização desta pesquisa, o produtor não havia retomado, *reolhado*, as suas fotografias indígenas, com intenções outras de desdobramentos de trabalho. A não ser pelo fato de que, sendo um pesquisador-antropólogo criterioso, desde o início organizou e depositou no seu acervo muitas notas, referências e observações textuais sobre o material coletado.

5. Em janeiro de 1977, Etienne Samain se preparava para realizar uma primeira expedição antropológica ao Alto Xingu, em Mato Grosso. Ele iria desenvolver seus trabalhos de campo entre os índios Kamayurá, uma sociedade ágrafa, na época formada por cerca de 200 pessoas. Nessa primeira expedição, Etienne Samain partia acompanhado do pesquisador linguista Marcio Pereira da Silva. Uma lista ajudava-o a organizar os seus preparativos e entre os seus materiais de pesquisa estavam um gravador, fita cassete, seis ou sete rolos coloridos de filmes de 36 mm e uma câmera fotográfica Minolta, que havia comprado de segunda mão de um editor francês que visitou várias vezes o Brasil. A primeira expedição durou praticamente dois meses e Etienne Samain trabalhou nesse período especialmente compondo os seus diários de campo, cadernos com anotações à mão em língua francesa, numa escrita miúda, sobre os mitos, os quais também gravava para depois transcrever e traduzir, ao lado de outras anotações diárias. Era nessa época que iniciava sua dissertação de mestrado em Antropologia Social, que defenderia mais tarde, em novembro de 1980, no Museu Nacional do Rio de Janeiro. Meses depois, em 5 de agosto de 1977, se dará a segunda expedição entre os índios Kamayurá.

O arquivo, composto de suas pastas e caixas, era um pequeno *cosmos*, um organismo vivo – neste caso, o “mundo vivo” de uma rica biblioteca.⁶ O espaço daquela biblioteca⁷ era também um epicentro de significações de trabalho e da guarda de parte das memórias de Etienne Samain, composta de livros e pensamentos; objetos e afetos; coisas e palavras; desejos e imagens, personagens, seres imantados pela química da revelação de algum laboratório de imagens. O que ecoava em forma de notas sensíveis na atmosfera desse pequeno cosmos era justamente um silêncio de cumplidades. Tudo parecia estar tacitamente em repouso.

Para realizar as operações mecânicas que envolviam manusear a abertura do arquivo e chegar aos dispositivos fotográficos, seria necessário abrir um armário, fechar a porta de treliça para somente então deparar com caixas de papelão e encontrar as indicações: “Diários de Campo Kamayurá”, “Documentação Kamayurá e do Alto Xingu”, ao lado de outras, de semelhante natureza, dos Urubu-Kapoor. Seria necessário também avistar, logo à direita desse mesmo armário, estantes cheias de pastas amarelas e azuis com outras informações: “Fotografias Kamayurá e Rio Negro – Kaapor” e depois ainda abrir outro armário; esse, por sinal, maior em dimensão, com portas grandes, um tipo de “pequena caverna”. A cada objeto de guarda tocado era inegável não descrever resquícios impregnantes do tempo e sua poeira incolor, inodora e imperativa diante dos sentidos e da visitação de um pesquisador do presente a perscrutar seus cantos e segredos.

Essa observação preliminar, da ordem de uma reconhecença, contribuiu para tomar a decisão de aprofundar essa noção de “vida do arquivo”, ou, com outras palavras, de um “arquivo-vivo”.⁸ Ainda que as fotografias produzidas pelo antropólogo⁹ não tenham sido realizadas com

6. Na história da humanidade, o espaço de uma biblioteca sempre guardou muitos encantos e mistérios. Basta nos lembrarmos da espetacular biblioteca de Aby Warburg, uma *Mnemosyne*, ou da extraordinária imagem de uma biblioteca para Jorge Luís Borges, que a designou como um tipo de paraíso.

7. A biblioteca de Etienne Samain, composta de seus 2,4 mil volumes, “viajou” – como ele próprio define o seu ato de doação –, em dezembro de 2018, à Biblioteca Octávio Ianni, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Unicamp. Com a doação, o acervo inaugurou o acesso a uma linha de consulta com base na Antropologia da Imagem.

8. Remetemos à definição oferecida por Aby Warburg (2010), quando se trata de pensar os conjuntos como “arquivos-vivos” e “sobrevivências culturais (a imagem enquanto dinâmica e dobra do tempo)”.

9. As cerca de 500 fotografias Kamayurá de Etienne Samain participaram dos resultados de realização de duas expedições antropológicas, embora curiosamente tenham nascido sem uma prévia intencionalidade antropológica de seu produtor. Etienne Samain queria estudar os mitos, escrever sobre “esses alicerces ideológicos e existenciais das sociedades sem escrita”, transpor em palavras essas enunciações, que, como ele próprio designou, eram “cheias de imagens e de sons”. No entanto, voltou também com imagens e escreveu um livro, que chamou de *Moroneta*. Uma designação Kamayurá para “as mediações figurativas dos arquétipos, as cópias e as memórias vivas que remetem a um original, geralmente fora do alcance humano, e cuja função decisiva é a de transmitir, de recordar e de reforçar, junto à comunidade, o que são seus valores ideais, suas normas de conduta, individuais e comunitárias” (Samain 2007, 65).

intencões determinadas a uma produção etnográfica do autor, sem discutir diretamente questões relacionadas ao caráter antropológico desse arquivo, não era possível ignorar totalmente o fato de que as imagens tinham sido registradas durante um trabalho de campo realizado por Etienne Samain.

As fotografias, preambularmente, ainda que desprovidas de uma intencionalidade antropológico-etnográfica, resguardavam o seu lugar no espaço biográfico de seu produtor¹⁰ e tornaram-se indispensáveis para compor uma trajetória intelectual e antropológica dele. Um arquivo de imagens que vive e participa da vida de quem as produziu.

MOVIMENTOS METODOLÓGICOS

Como não se tratava de esgotar as leituras e interpretações de um arquivo de imagens fotográficas, apresentarei as estratégias metodológicas fundamentais adotadas como mecanismo de trabalho para “fazer pensar” um arquivo, procurando refletir sobre quais foram as questões que nasceram das próprias imagens quando me propus a abrir esse arquivo.

Vale ressaltar, uma vez mais, que o mecanismo de trabalho desta pesquisa resistiu à mediação da palavra entre pesquisadora e produtor para não “envelopar uma experiência” de antemão em favor da observação, do ver, do sentir e de outras experiências do sensível. Estabelecido esse pacto inicial, o transformamos numa propositura definidora. E assim optamos por experimentar, concomitantemente, de um lado, a ação da *pesquisadora que visita e abre o arquivo*, sem interrogar de antemão o seu produtor ou dialogar com ele sobre suas imagens e, de outro, a ação voluntária de seu *produtor que revisita e reabre* seu arquivo quatro décadas depois. Dessa experiência metodológica nasceram sete séries de fotografias, 32 fotografias e 7 duplas coleções de textos. A cadência metodológica desenvolveu-se por meio de uma operação que estruturamos em *cinco atos: Descobrir, Abrir, Escolher, Desvelar e Conjuguar*.

ABRIR O ARQUIVO

O ato de abrir o arquivo implicou o exame, em conjunto com Etienne Samain, de caixas e pastas onde estava guardado tudo que pudesse se referir ao arquivo de fotografias: negativos, contatos fotográficos, diapositivos, ampliações de diferentes formatos, cópias-testes. O arquivo de fotografias – representado por cerca de 500 fotografias, capturadas em filmes de 35 milímetros coloridos, ISO 100, quase todas dispostas em contatos fotográficos – é composto de uma pequena parte registrada em branco e preto e cerca de 50 dispositivos (utilizados para realização de palestras sobre

10. Os negativos e contatos fotográficos do Arquivo Kamayurá de Etienne Samain encontram-se preservados mediante tratamento de edição digital realizado por Françoise Biernaux, sob a supervisão do antropólogo e produtor das imagens Etienne Samain.

os índios, em escolas). Uma parcela da produção fotográfica encontra-se ampliada em papel fotográfico de diferentes formatos, tais como 8 x 5 cm, 10 x 15cm, 13 x 18 cm, 20 x 25 cm e 30 x 40 cm, havendo ainda muitas ampliações-testes (de cores, contraste), guardadas em envelopes.

Encontrados numa pasta vermelha, todos os negativos do arquivo Kamayurá, equivalentes a 10 copiões, e Kaapor estavam acompanhados de contatos fotográficos. As imagens guardavam, portanto, a sequência numérica dos registros e poderiam, eventualmente, reconstituir – ajudadas por uma marcação no verso, feita pelo seu produtor – uma possível ordem, sequência dos registros, permitindo uma recomposição cronológica do percurso fotográfico (o que se concretizou efetivamente, com a contribuição do produtor, no decorrer desta pesquisa). Enquanto os diários de campo, por sua vez, estavam organizados por datas com anotações (geralmente) em língua francesa, muitas páginas remetiam a episódios que eventualmente poderiam ser encontrados nas tomadas fotográficas.

Naturalmente, fomos percebendo que esse processo permitia logo detectar, por parte do produtor – e em muitos momentos em meus domínios também –, as fotografias mais reconhecidas e ativadas, as outras já quase apagadas, as menos manuseadas até então. Resistimos a essa constatação, no entanto, de maneira a não estabelecer nenhum critério precipitado para a escolha das imagens. O produtor, diante disso, manifestou o desejo de rever todas as imagens, viajar, no seu ritmo, pelas fotografias com um olhar descomprometido de uma tarefa objetiva, motivado tão somente pelo desejo de vaguear pelas imagens reencontrando-as, para reavivar, após 36 anos naquela data em que esta pesquisa se realizava, a experiência vivida, descobrindo o que seria aflorado – não apenas apontando para aquilo que conhecia com riqueza de detalhes, mas também para os copiões sobre os quais não tinha mais recordações de tudo com clareza –, antes de rever e reler os seus diários.

Da mesma maneira, mas numa posição diferente da do produtor, por não conhecer os detalhes do contexto e da memória dessas fotografias, eu decidia despertar o meu olhar para essas fotografias de arquivo desconhecidas por mim, com o propósito de pensar quais seriam as categorias de questionamentos que as imagens suscitariam. Que tipo de questões os copiões levantam e quais eram as perguntas relevantes a serem lançadas ao arquivo? A intenção era permitir que as imagens pudessem agir.

Decidimos, então, pesquisadora e produtor, *tomar o tempo para ver as imagens*, cada um em seu próprio silêncio. Tomamos cópias de todas as fotografias, a partir dos contatos fotográficos, e algumas poucas porções avulsas, e partimos para uma experiência solitária e introspectiva de *ver*. Eis o desafio inicial: descobrir como as fotografias do arquivo

abriam questões sobre os índios Kamayurá na direção que o arquivo me movia a desejar saber ou imaginar pelo visível. A tentativa, portanto, era de *ver, interrogar e desdobrar o ver* de um arquivo de imagem.

DESCOBRIR AS IMAGENS

Comecei simplesmente vendo as fotografias, uma a uma, contato após contato, de forma alusiva a quando nos propomos a olhar um álbum, que nos motiva a natural e operacionalmente ver seguidamente, página após página, para, sem outra preocupação, deixar algo das imagens agir e nos fazer sonhar no futuro.

Era certo que esses dez contatos fotográficos que conviviam naquele momento comigo guardavam, já em sua materialidade, vestígios de um tempo, de técnicas operacionais e de escolhas de seu produtor – em termos de luz, repetição, eleição de elementos visuais – numa ordem de tomada.

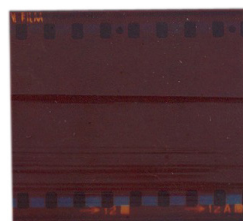
O arquivo de fotografias Kamayurá se apresentava com uma característica marcante: uma forte presença de retratos, planos curtos, *closes*, de rostos, de personagens, com os quais Etienne Samain compartilhou tempos. Era possível reconhecer, por exemplo:

FIGURA 1
Fragmentos de negativos impressos em cópiões pertencentes ao acervo de Etienne Samain.



a materialidade histórica datada pelos processos técnicos fotográficos expressos na marca dos filmes utilizados, Kodak Safety, 35 mm, coloridos, de 36 poses, além dos próprios vestígios de revelação e fixação dos negativos no papel fotográfico, marcados nas bordas dos contatos;

FIGURA 2
Fragmentos de negativos impressos em cópiões pertencentes ao acervo de Etienne Samain.



as numerações dos fotogramas, que nos permitiam acompanhar, numa dada sequência, a intenção visual (escolha temática do produtor) para cada pose, incluindo a sua opção de repetir ou não uma fotografia para cada assunto. Reconhecer, inclusive, aqueles que não foram sensibilizados fotograficamente, por alguma razão.

FIGURAS 3A, 3B, 3C
Fragmentos de
negativos impressos
em copiões
pertencentes ao
acervo de Etienne
Samain.



as marcas de cortes de edição das fotografias, demarcando a possibilidade de conhecer as primeiras escolhas e prévios interesses atribuídos a algumas das fotografias. No caso, aquelas cerca de 40 imagens eleitas para o livro *Moroneta Kamayurá*.

No entanto, não havia como esconder certa apreensão gerada por tudo aquilo que os fotogramas e sua sequência não permitiam ver. Uma sensação similar ao que descreve Didi-Huberman nesta passagem:

ficamos, portanto, decepcionados porque uma fotografia permanece uma imagem, um pedaço de película limitado pelo seu próprio material. Mas, se apesar de tudo olharmos um pouco mais atentamente, então esses grãos são interessantes [...], o que quer dizer que a fotografia pode perturbar a nossa percepção do real, da história e da existência (Didi-Huberman 2012, 111).

Para além dos vestígios técnicos e históricos, algumas fotografias, ainda sem saber o porquê, me afetavam mais profundamente que outras. De repente, um retrato me dava um estalo: uma criança sorri, timidamente, segurando um balão nas cores verde e amarela, que tenta encher com a boca. Em outro copião, certa imagem, que mostra um bebê com um pássaro verde pousado sobre sua cabeça, me comove. Sem procurar outras razões para explicar, prossegui tentando ver.

Percebia, claramente, como escreve Didi-Huberman, que “a imagem é feita de *tudo*: tem uma natureza amálgama, de impureza, de coisas visíveis misturadas com coisas confusas, de coisas enganadoras misturadas com coisas reveladoras, de formas visuais misturadas com pensamento em acto” (2012, 89). E, ainda que tomada por bloqueios e vertigens das *coisas confusas*, procurei perseguir as *coisas reveladoras*. Procurei anotar o que simplesmente *a fotografia poderia me dar a ver e a questionar*. Aceitei que as fotografias de um arquivo nesse estágio me ofereciam mais perguntas que respostas sobre os índios Kamayurá, mesmo quando as anotações pareciam insuficientes, superficiais e primárias.

Por sua vez, Etienne Samain, diante do convite de rever suas fotografias e participar desta pesquisa, confessava um desejo, revelando, em seu

processo de convivência e revisitação do próprio arquivo, outras importantes questões sobre a vida de um arquivo e suas possíveis problematizações, quase 40 anos depois. Samain ofereceu à pesquisa, neste período entre 2011 e 2013, um longo relato por escrito – transcrito logo abaixo – sobre o seu procedimento e o período de convivência com suas fotografias:

(...) Ao “reencontrar” as (aproximadamente) 500 fotografias e os diários de duas expedições realizadas no meio dos índios Kamayurá (1977-1978), deixei-me conduzir por uma necessidade, uma espécie de imperativo que não procurarei elucidar agora. Não queria, debruçando-me, 36 anos depois, sobre um material verbo-visual, referente a um importante passado vivido, deixar-me engolir pela precisão da escrita. Desejava refazer uma viagem “imaginária”. Não evidentemente uma viagem que não teria sido feita ou uma aventura na qual procuraria, hoje, fantasmas. Queria, sim, me deixar capturar e cativar por esses movimentos desordenados das imagens. Procurar rever à distância, sob outro prisma e outros ângulos, o que não podia ou não tinha conseguido entrever na época. Deixar o estranhamento me habitar novamente, com curiosidade e sem compromisso. Minha aventura dispensava todo pretexto.

Numa pasta de cor vermelha, tinha guardado os negativos dos filmes e, por felicidade, os “copiões”, isto é, 9 pranchas-contatos (de 24 e, geralmente, de 36 fotogramas, 3x4, cores). Redescobrirei mais tarde uma centena de *slides*. Foi a partir dessas pranchas que empreendi a minha viagem visual. Não tinha pressa. Passei duas semanas a perscrutar, uma após outra, essas pranchas e, nelas, as minúsculas imagens, todas de mesmo formato, ordenadas no tempo e que se sucediam na horizontalidade do suporte. Olhava por longo tempo a prancha que não somente me oferecia uma visão de conjunto, mas que me permitia também realizar, dentro dela, percursos dos mais diversos. Reencontrava um tempo passado, um tempo vivido, um tempo partilhado com pessoas, lugares, culturas, emoções, expectativas, descobertas, paixões e milhares de outras “cores” humanas. Ao rever essas pranchas e essas fotografias, não tinha, no entanto, a impressão de ir ao encontro de meras lembranças. Existiam, evidentemente, nas fotografias dessas pranchas, “recordações”, “evocações” e “reminiscências”, mas sobretudo “memórias” soterradas, de certo modo encolhidas e adormecidas (como certos animais quando hibernam) que, lentamente, acordavam e se animavam, renasciam e ressurgiam.

Nômade e funâmbulo, viajava na minha memória. Sem outro planejamento, transcrevia, sobre fichas, impressões, questões, reflexões que esses mergulhos sucessivos nas pranchas levantavam e associavam. Essas anotações talvez me servirão mais tarde a descobrir como problematizar um arquivo composto de “retratos de uma (grande) família humana”.

Esse primeiro trabalho permitiu também, a partir de pequenos indícios, ordenar melhor as pranchas na temporalidade das duas expedições.

Tinha aguçado, enfim, um duplo imperativo. De um lado, o de rever todas as fotografias, desta vez ampliadas, a fim de observá-las detalhadamente. De outro, o de se chegar a contextualizá-las com um máximo de precisão, o que implicava, como logo direi, uma volta aos diários de campo.

Num primeiro momento e por necessidade – disse –, tinha observado boa parte das quase 500 fotografias realizadas no meio dos Kamayurá a partir de pranchas-contatos. Tinha contemplado essas figuras um pouco como se olharia uma constelação, com sua miríade de estrelas. Corria no meio das estrelas em todas as direções.

Empreendi, logo depois, a leitura dos diários por uma outra necessidade. Desta vez, precisava dar ao trabalho da imaginação algumas outras fundações. Ao penetrar na escrita, na concisão das palavras, nas suas capacidades enunciativas, senti num primeiro momento que as imagens me abandonavam ou, melhor dizendo, que poderia dispensá-las. O diário, com sua implacável cronologia, fazia remontar de um buraco cego fatos e situações, episódios precisos que tinham participado da minha aventura.

Pouco a pouco, todavia, ao longo das páginas, o nome de uma pessoa, um grito de festa, a narração de uma pescaria com cipó ou a descrição da construção de uma oca retomavam o caminho das imagens, se transfiguravam em pequenos filmes, na maioria dos casos películas de contornos fluidos. Imagens passageiras, evanescentes, que emergiam das próprias palavras.

Debaixo das palavras existiam, então, imagens e essas imagens, por assim dizer, furavam as palavras que as detinham. Entre textos e imagens, a cumplicidade e a reciprocidade eram patentes, necessárias e decisivas. Descobria parcialmente suas gramáticas e como o verbal e o visual declinam suas conjugações.

Tinha agora diante dos olhos o conjunto ordenado cronologicamente de quase todas as fotografias que foram realizadas no decorrer das duas expedições no meio dos Kamayurá. Ampliadas desta vez, ofereciam outras perspectivas ao meu olhar. Queria rever essas imagens, uma por uma. Desejava abri-las, desdobrá-las, interrogá-las, deixá-las pensar entre si e comigo.

Para não multiplicar os temas potencialmente presentes nessas fotografias e tendo como pano de fundo o fichário temático que acabava de ter sido elaborado a partir do texto dos diários, pensei que seria profícuo estabelecer previamente um conjunto de palavras-chave a partir do qual se constituiriam progressivamente pequenos blocos de fotografias aparentadas. Havia o risco, é verdade, de realizar classificações demasiadamente antropológicas ou fechadas, o que conduziria a enclausurar e silenciar as fotografias dentro de caixinhas, privando-as dos diálogos que lhes são inerentes. Tinha consciência desse perigo.

As palavras-chave foram, no ponto de partida, as seguintes: “Casais”; “Crianças”; “Feminino”; “Gestos e emoções”; “Espaços e habitações”; “Índios, animais, natureza”; “Índios x Brancos”; “Masculino”; “Mitos”; “Pajelança”; “Pensar”; “Pessoas (nomes de)”; “Rituais e festas”; “Trabalho de campo”.

O número de palavras-chave não aumentou. Apenas elas se desdobraram, às vezes, em subitens, como, por exemplo: “Crianças” [3 subitens: Meninas e meninos; Jogos; Rostos]; “Masculino” [4 subitens: “Atividades masculinas”; “Beleza - pinturas corporais”; “Companheiros-yirip”; “Homem e criança”]; etc., de tal modo que uma mesma fotografia podia se encontrar sob várias palavras-chave.

A SELEÇÃO E A MONTAGEM DAS SÉRIES FOTOGRÁFICAS

Retomando a dupla lógica de trabalho de investigação do arquivo e seguindo o pacto de não utilizar de antemão a mediação das palavras, pesquisadora e produtor trabalharam, cada um a sua maneira e individualmente, na seleção de fotografias que poderiam propor como um diálogo por imagens.

Convencia-me que, para interrogar o arquivo, era necessário escolher, antes de tudo romper com a ideia de uma “imagem integral” do arquivo para assumir essencialmente a condição de uma “imagem lacunar”,¹¹ como pequenos pedaços, resquícios e perdas que todo arquivo naturalmente pressupõe em relação aos pressupostos de verdade ou de absolutizar o real.

Decorrente dessas razões, o trabalho se iniciou com a separação de séries de fotografias do arquivo, como possíveis questões (não acompanhadas ainda, num primeiro momento, de palavras) a serem propostas ao produtor, e, logo depois, foi a vez de o produtor separar duas séries, livremente, e submetê-las à pesquisadora. Em ambas as situações, os participantes deste estudo – pesquisadora e produtor – procuraram escrever previamente, ainda sem revelar, o que os motivava a escolher determinadas séries, suas reflexões, questões e pensamentos. Em seguida, esses comentários poderiam ser trocados mutuamente.

Primeiramente, cinco séries de imagens foram encaminhadas silenciosamente ao produtor, que as colocou espalhadas sobre sua mesa de trabalho. Transitando de produtor a interpretante, sem conhecer as minhas questões, foi convidado, então, a rever as suas próprias fotografias, agora numa outra ordem, aquela montada e proposta por mim – diferente daquela eventualmente sugerida pelos contatos fotográficos. O produtor tomaria tempo, então, para pensá-las, comentá-las e

11. O conceito trabalhado por Didi-Huberman faz alusão às lições de Bataille e Lacan, para quem o real, por ser impossível, não existe senão manifestando-se sob a forma de pedaços, resquícios, objetos parciais.

devolvê-las, reservando-se também o direito de escolha de séries de fotografias que seriam, da mesma maneira, submetidas à pesquisadora antes do propósito de revelar as suas motivações para a escolha.

Com base nessas experiências que constituíram um duplo movimento e um duplo questionamento na tentativa de desvelar um arquivo de imagens (e as operações que estarão compreendidas nesse ato), elucidava-se também o “abismo que pode representar um arquivo de imagem”, quando se supõe que as imagens podem estar no lugar da representação e da mera explicação.

No arquivo, o relevo se organiza, basta saber lê-lo; e perceber que existe produção de sentido nesse lugar, mesmo onde as vidas colidem com o poder sem que tenham optado por isso. É preciso ordenar pacientemente essas situações trazidas à luz por esse choque súbito, demarcar as descontinuidades e as distâncias (...) Pode-se examiná-lo sem pressa e dissecá-lo meticulosamente, mas resta ainda uma coisa, algo que não tem nome e que a experiência científica não consegue explicar. Aliás, nem acha que é seu papel explicá-la, embora esteja diante dela. Trata-se, evidentemente, desse adicional de vida que inunda o arquivo e instiga o leitor no que ele tem de mais íntimo. O arquivo é excesso de sentido quando aquele que o lê sente a beleza, o assombro e um certo abalo emocional. Esse lugar é secreto, diferente para cada um (...)” (Farge 2009, 35-37).

Sendo assim, colecionamos – ao lado das séries – um duplo conjunto de palavras em torno das mesmas fotografias de arquivo. Esse duplo caminho construído desenhou o caráter de um trabalho epistemológico e heurístico interessado em se aproximar do próprio conhecimento dessas imagens, questionando-as em suas múltiplas leituras. Os comentários, expressos em palavras, permitiam, mesmo não dando a chave integral, ver e ler melhor, na mesma medida em que as fotografias das séries, pensamos, nos permitiam imaginar melhor aquilo que as palavras procuram *fazer ver*.

Apresentamos a seguir dois exemplos, que se referem à escolha da pesquisadora e do produtor:

SÉRIE A – SELEÇÃO DA PESQUISADORA



FIGURA 4
Fotografias: Etienne
Samain (digitalização
e tratamento de
imagens: Françoise
Biernaux).

COMENTÁRIO DA PESQUISADORA

No arquivo, a grande maioria das fotografias é do tipo retrato. Interesse-me por eles: são belos, tecnicamente bem produzidos, me interrogam, me emocionam. Os retratos não representam para mim somente uma questão formal.

As fotografias revelam, parece-me, um tipo de convivência que o produtor procurava estabelecer com os índios. Uma relação afetuosa, de gratidão e de certa forma traduzida com alegria. Fui notando, no entanto, a existência de um tipo de *recorrência, ou afinidade, estética e emocional*, entre elas. Um elemento muito presente era o sorriso, que, aliás, remete a um vínculo forte com a própria cultura da fotografia (ou com aquilo que se espera encontrar nela; hoje, aliás, existem pequenas câmeras com detector de sorriso), e a ideia – a ilusão que oferece toda fotografia atrelada a um momento “real” de felicidade. As crianças sorridentes em situações diversas em cima das árvores, no banho da lagoa; o jovem alegre de posse da caça de um macaco; a jovem mãe muito alegre com o seu bebê no colo ou a jovem tímida com um sorriso pontual; dois jovens companheiros (irmãos?) e a composição de “uma família”, um casal e o filho. Procurei escolher estes retratos e organizá-los numa sequência, sem muitas outras pretensões, a não ser pelo fato de que eles me provocavam *a querer saber mais sobre o processo de produção dessas fotografias e sobre as memórias do produtor a respeito desses momentos que pareciam espalhar alegria*. Quando fotografava? Como se aproximava dos índios com a câmera? O que procurava mostrar nesses registros fotográficos dos Kamayurá? Será que se lembra do momento em que viu pela primeira vez os resultados dessas fotografias reveladas? E como essas imagens hoje afloram a memória do produtor? Será que uma dessas fotografias o afeta mais do que outras?

COMENTÁRIO DO PRODUTOR

Lembro-me de que, ao me submeter a essa primeira série de sete fotografias (todas no formato paisagem), Fabiana foi clara quanto à motivação de suas escolhas. Em todas elas havia a marca de um sorriso ou até de um riso. Os Kamayurá sorriem. Cantam e dançam. Choram, escondidos. Não gritam. Não se beijam em público e nunca homem e mulher dançam face a face. Revendo essas fotografias, descubro que elas não são reportagens, menos ainda procuras estetizantes. Não tinha ido aos Kamayurá para fazer fotografias e, sim, para recolher narrativas míticas. Tinha pouca película e utilizei a máquina fotográfica esporadicamente e somente dez dias após minha chegada ao meio deles. Estou, desse modo, tocado por essa naturalidade que emana das fotografias mesmo se a máquina e eu fomos seus cúmplices. Existem nelas as marcas de uma empatia, de uma reciprocidade tácita. O riso, os sorrisos escondem um acordo, uma convivência. São piscadelas.

1) Um dos três meninos que subiram na árvore faz claramente seu espetáculo.

2) Na beirada arenosa da lagoa de Ipavu (“Águas grandes”), que identifica e delimita o território Kamayurá, uma menina e suas amigas aproveitam minha ida para disputar entre elas um sabonete que, apenas oferecido, desaparecia em tempo recorde no meio dos gritos e dos risos.

3) Na estação das chuvas, no tempo da ausência de comida, esse Kamayurá voltava, molhado e gelificado, no final da tarde, com sua espingarda e um macaco. Os Kamayurá não comem nenhum mamífero a não ser, nessa época de penúria, quando vão à procura desse tipo de animal, o mais próximo do homem.

Pedi-lhe para fazer a pose para registrar seu trunfo. Nessa noite o macaco (sem ter sido sequer aberto) foi colocado sobre brasas e lentamente assado dentro da maloca. O cheiro dos pelos tinha parcialmente fechado meu estômago e, ao vê-lo se tornar cada vez mais parecido a nós, tinha perdido o apetite. Ele foi partilhado, cada um não sabendo se comia um pedaço de carne duríssima ou um pedacinho de carvão. Não apreciei o banquete.

4) Auto'um sabe que está fotografada. Ela ri, nervosa, reservada, tímida e contente. Mayuru, seu primeiro filho, é claramente perplexo ou assustado.

5) Eis ainda Auto'um, bela, simplesmente feliz.

6) Kotok (esposo de Auto'um, hoje chefe dos Kamayurá) e seu companheiro (Yìrip). Tinha pedido para fotografá-los.

7) Voltando da lagoa (no final da tarde), ia ao encontro desse casal que acabava de tomar banho com sua criança. Pedi-lhes para fotografá-los. Eles sorriem porque a pose sugerida não é a mais xinguana que seja.

SÉRIE N – SELEÇÃO DO PRODUTOR

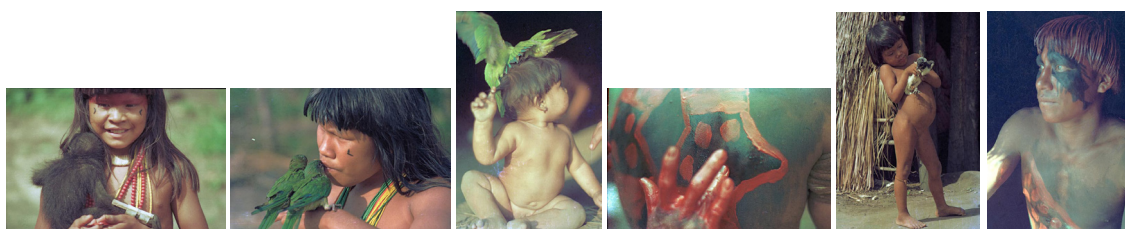


FIGURA 5
Fotografias: Etienne
Samain (digitalização
e tratamento de
imagens: Françoise
Biernaux).

COMENTÁRIO DA PESQUISADORA

Uma questão comum parece interligar as seis fotografias selecionadas: os Kamayurá (em especial, as crianças) e a convivência com a natureza (sobretudo com os animais). Uma revelação evidenciada, sem dúvida, pela força de um conjunto sequencial de fotografias que, numa espécie de afinidade, vínculo e insistência – de uma para outra fotografia –, reforça a ideiação da existência de algo como uma harmonia plena na relação dos Kamayurá com a natureza. A leitura compreende uma *sequência de quatro fotos; duas horizontais de plano médio e duas verticais de plano inteiro: A, B, C e E*. Seguindo a ordenação apresentada, ousaria dizer que a série revela cenas compostas por: um filhote de macaco nos braços da menina Kamayurá (sendo cuidado, com uma tala presa em uma das pernas); dois

periquitos pousados sobre as mãos de outra criança Kamayurá recebem o carinho terno de um beijo que mais parece um abraço; um papagaio apoiado na pequena mão de um bebê Kamayurá abre suas asas como se desejasse proteger a criança ou convidá-la para um voo rasante; e dois pequenos pássaros abraçados afetuosamente por uma pequena índia.

Em contrapartida, *duas outras fotografias* (sequência de um tipo de detalhe seguido de outra de plano médio aberto: *D e F*), agora não mais unidas necessariamente por um vínculo de afinidade, mas quase por uma disjunção em relação às anteriores (ausência do elemento animal), chamam a atenção para ver e decifrar as marcas dessa cultura indígena expressas no corpo (costas e rosto), me convocando a aprofundar a ideia, o pensamento e a convicção de uma relação Kamayurá muito íntima com a natureza, com os animais e com os rituais dessa sociedade indígena.

A primeira fotografia (D), pintura Kamayurá, me permite ver parcialmente traços e pontos feitos a partir de urucum (o corante natural extraído de uma fruta, o urucum), que fazem pensar numa camuflagem animal para, logo depois, numa fotografia mais completa (F), reencontrar parte da mesma pintura endossada com o complemento importante e revelador de uma marca no rosto simbolizando um peixe. Restaria procurar desvendar melhor, no entanto, os significados simbólicos e rituais dessas marcas. Como exercício, a título de interpretante, diante dessas fotografias oferecidas pelo produtor, procurei rever a série, buscando descobrir outros pontos de partida para tentar saber mais. Desta vez, persegui certo desvendamento retomando os planos de registro, a estética visual guardada pelas imagens e os possíveis argumentos, intenções do seu produtor.

Descobri, assim, que cada uma dessas seis imagens guardava uma presença gestual Kamayurá: sobreposição de gestos e expressões (posição dos braços, das mãos, da face, dos olhos, da boca). E desse gestual, para mim, emergiu uma cultura – dada pela visualidade e somente por ela – reveladora da relação Kamayurá x natureza. As *fotos A e B*, registradas utilizando-se praticamente o mesmo enquadramento e plano médio, desnudam visualmente o *gesto do detalhe do acolher os animais* (um tipo de pedagogia que ensina como segurar, viver e conviver, chegar perto, estar junto), enquanto as fotos C e E, agora verticais, e de plano inteiro, mostram pela postura corporal, num enquadramento mais aberto, *como acolher com os braços, devendo ser endossado gestualmente pelo olhar, pela contemplação e pelo semblante da face*. Gestos de uma relação *expressa pelo corpo*, mas também *impressa no corpo* (fotos D e F) pela arte da pintura Kamayurá.

COMENTÁRIO DO PRODUTOR

Sob a palavra-chave “índios, animais e natureza”, encontram-se 27 fotografias. Escolhi seis dentre elas, identificadas de A a F.

Convívio do homem com os bichos (aquáticos, terrestres, celestes) e com a natureza [e seus espíritos (as águas, do mato e da aldeia celeste, onde “tudo é bonito e nada estraga”)].

Viver com os animais e, ao mesmo tempo, distinguir-se deles.

Assim: “Não ter criança é muito triste, mas ter crianças demais não é bom”. Existe uma só energia que homens e animais têm que partilhar de tal modo que o pai de uma família numerosa voltará “panema” (sem nada) de uma pescaria. Os peixes se esconderam dele.

Assim: Fora os cabelos, os Kamayurá (homens e mulheres) não têm nenhum pelo sobre o corpo inteiro. “Quem tem pelos são os bichos e não somos bichos.”

Assim: Se nascem gêmeos, pai e mãe ficaram escondidos, muito tristes. Um deles será sufocado com poeira, pois “quem tem filhotes é bicho”.

Natureza e cultura comungam: todos os mitos falam desse convívio, dessa interação, dessa procura de um equilíbrio, também.

Assim: um homem pode virar bicho bem como um jacaré, ante suas namoradas, pode “virar como gente”, um homem muito bonito.

A) Apumi com um filhote de macaco com braço quebrado.

B) Yarua dando mandioca a dois periquitos.

C) Segundo Kotok, pai então de seu primeiro filho, Mayuru, basta sonhar com filhote de passarinho ou olhar para uma raiz (fertilizante) e, logo, a mulher fica com neném na barriga.

D) A maioria das pinturas corporais (masculinas) convoca animais com os quais os Kamayurá convivem. São desenhos de peixes (pacu, tucunaré, “espinhas” ou “dentes” de peixes), de serpentes (jiboia, sucuri), de mamíferos (onça, tamanduá, tatu, tartaruga), pássaros (arara, socó, gaivota, urubu-rei). Não se trata somente de marcar sobre o corpo as relações do homem com a natureza, mas também de incorporar, nele, as virtudes desses bichos estilizados e pintados com urucu [vermelho], jenipapo, carvão [preto], cinzas ou poeira de pedras amassadas, sobre o torso, as costas, as pernas, o rosto e a cabeça.

Um jovem, com os motivos da onça-pintada, poderá ficar “mais forte, mais ágil e mais rápido”.

Um homem idoso deixara pintar as costas com motivos da tartaruga.

E) Zipi cuida de Pakôe, a gavoita. A mandioca é, com o peixe, a comida básica da alimentação Kamayurá. Um Kamayurá nunca matará uma gaivota, porque Pakôe foi “que arrumou mandioca para a gente”. O mito diz mais ainda: “Antigamente não comíamos nem mesmo mandioca, mas só raízes de pau. Então Pakôe foi casar numa outra aldeia. Foi ele quem arrumou mandioca para a gente. É por isso que as pessoas vão para outras tribos e, quando tem moças, casam lá”.

F) Kavé, com os contornos dos olhos pintados em forma de peixe.

EXPERIMENTAÇÃO VISUAL: CARTAS POÉTICAS DE IMAGENS

Com esses *elementos resultantes do conjunto das séries escolhidas*, ousamos uma *experimentação* sob a forma visual de *Cartas Poéticas de Imagens*,¹² que procuraram expor visualmente esses resultados, ora propostos pela pesquisadora, ora pelo produtor.

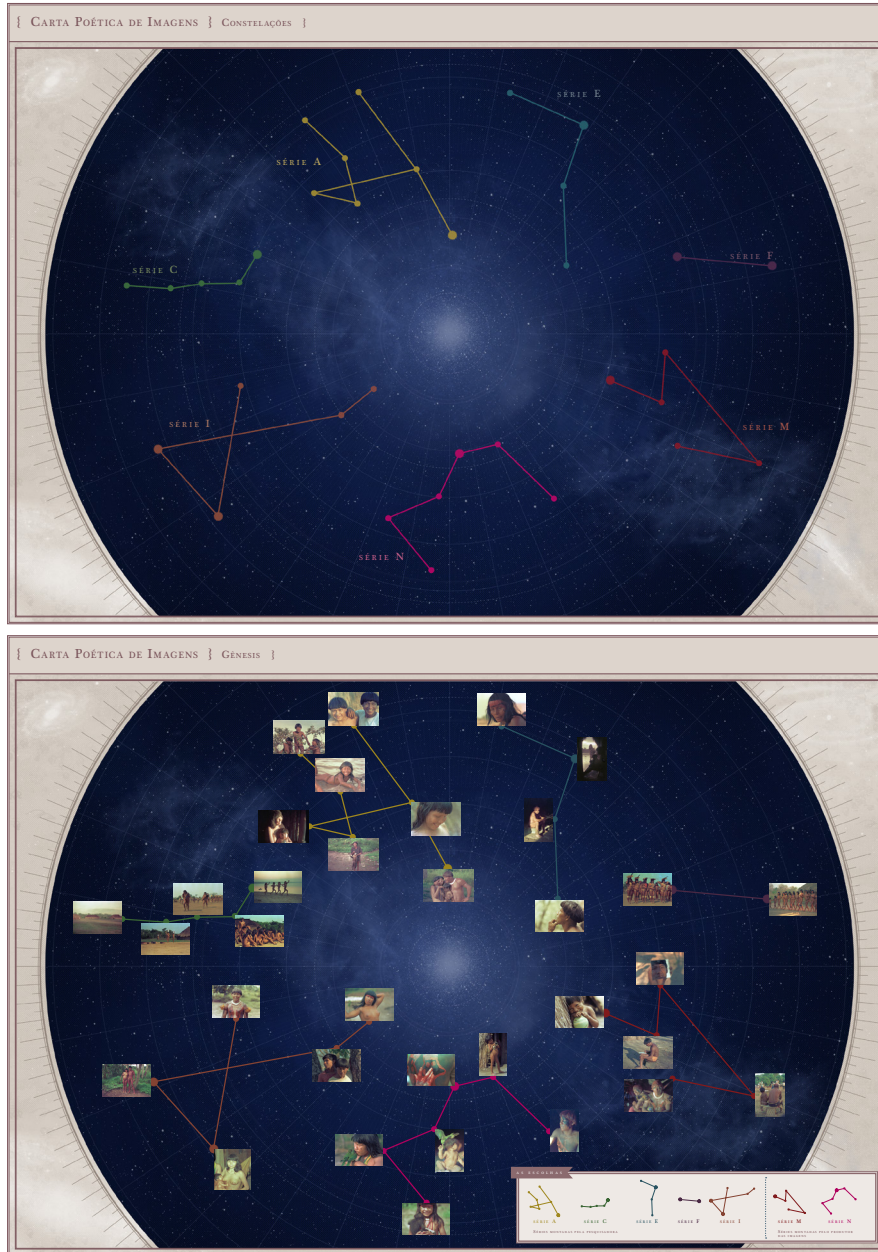
As *Cartas* expressam uma tentativa de fazer sobreviver as imagens, ao seu ponto mais profundo, enigmático e incandescente desta pesquisa, qual seja, o de tentar evidenciar o que o processo de interrogá-las nos fazia descobrir. Expõem as problemáticas e as interrogações de um arquivo, a partir dos fenômenos de aproximação e de distanciamento das imagens, guardando uma dimensão sensível, múltipla e heterogênea (de toda montagem) quando o intuito é o de propor uma leitura não conclusiva.

Os pontos de tensão e intermitências acerca das interrogações às imagens do arquivo escolhidas, acompanhadas pelos seus desvelamentos, motivaram a experimentar a criação de um instrumento e um dispositivo de ver. No espaço configurado de uma lâmina, como as grandes cartas ou cartografias, desdobraram-se “essas poéticas das imagens” – 30 imagens assim arranjadas, como se fossem “pedaços”, fragmentos visuais dispersos naquele arquivo, outrora adormecido, agora reavivado – utilizando de um apelo poético para tornar visível a coexistência de dois pólos (as escolhas do produtor e da pesquisadora), que agora, somente pelas imagens, em descontinuidade, de uma série à outra, poderão – pelo poder imantador existente entre elas – romper outros silêncios, dos entremeios de seus discursos, como gritos de enunciação.

Organizadas num conjunto de seis lâminas de grande formato, das quais apresento três abaixo, as *Cartas Poéticas de Imagens* são cortes (cortes no arquivo), pontos de observação (pontos de vista sobre as imagens) e evocações advindas das múltiplas leituras e experiências de um arquivo e sua potencialidade de fazer entrever outras histórias. Histórias postas em diversas superfícies coexistentes e passíveis de outras montagens sempre de forma inacabada, permitindo sempre leituras recombinadas.

12. O termo *Cartas Poéticas de Imagens* foi inspirado no universo da criação das constelações e cartografias celestes.

CARTAS I E II



FIGURAS 6 e 7
Cartas Poéticas
de Imagem I, II e
II: concepção da
autora, a partir das
séries fotográficas
do arquivo do
antropólogo
Etienne Samain.
Desenvolvimento
gráfico: Fabio
Messias.

As *Cartas I e II* são alusões à formação das sete constelações construídas visualmente em referência às antigas inscrições pictóricas das cartografias celestiais. Nelas, as imagens são uma metáfora, objetos de estatuto liberto, como as estrelas, que em suas constelações têm diferentes intensidades de brilho (o que não significa estarem necessariamente mais ou menos próximas da Terra), razão pela qual são classificadas por diferentes níveis de grandezas ou magnitudes.

CARTA III

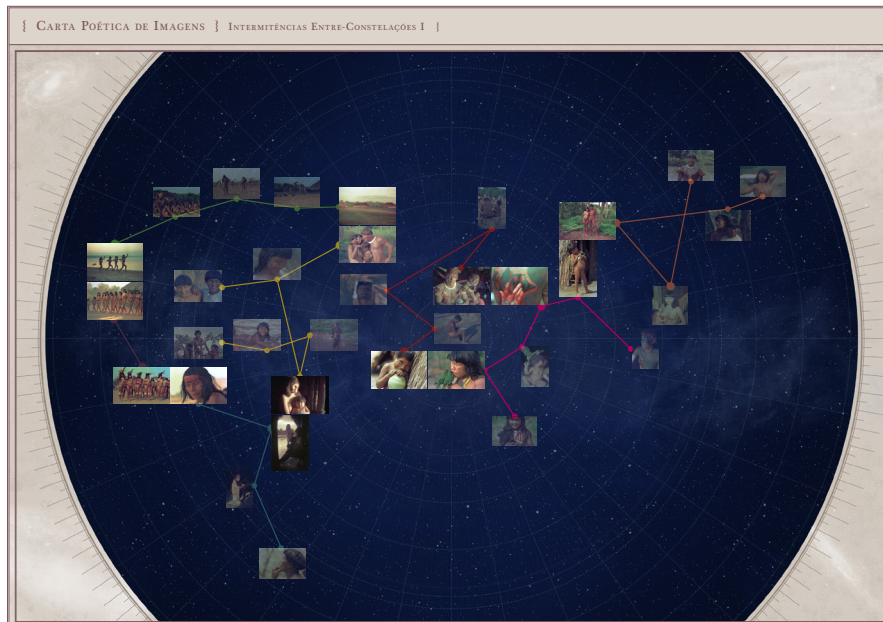


FIGURA 8

As *Cartas Poéticas de Imagens em Intermitências*, por sua vez, procuraram evidenciar, pelas formas e cores, gritos, silêncios, memórias e histórias dentro das imagens e entre as imagens. As imagens são vistas em constelação e, depois, isoladamente, assim como estrelas que ao se aproximarem de outras podem brilhar mais, deixando mais esvanecidas outras estruturas estelares. Em movimento, trazem as constelações para uma relação de aproximação e distanciamento entre as imagens, propondo intersecções e procurando nos intervalos tudo aquilo que não está demarcado de maneira evidente, seja no discurso verbal, seja no discurso visual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conjunto das imagens selecionadas ao longo deste estudo pôs-se a trabalhar – numa concepção em torno de uma *vida do arquivo* – a partir dessa conjunção entre a memória e a imaginação de seu produtor e da pesquisadora. Notadamente, como o leitor pôde acompanhar, pela escolha das imagens e pelo desvelamento em palavras por meio da potência narrativa exemplificados neste artigo. O lugar da memória e das imagens nesta pesquisa se desenvolve de maneira impura e inesgotável, ora pelo agrupamento de formas na invocação de outras fotografias (por vezes pertencentes a diversos copiões até mesmo de diferentes expedições), ora ressuscitando personagens marcados por uma experiência vivida e muitas vezes suscitando acontecimentos isolados, preenchidos por um intervalo de outras experiências de tempos anacrônicos.

As *Cartas Poéticas de Imagens*, por sua vez, aspiraram aprofundar visualmente essas intermitências colocando-se em conjugação, numa

tentativa de oferecer ao exercício exigente e singular de *ver imagens* a convicção de que as “questões por imagens” podem se amalgamar, sobreviver e atravessar tempos distintos. Ao lado de uma concepção poética, intentei perseguir, na propositura de *Cartas Poéticas*, uma forma de *pensar por imagem*, introduzida por *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg (2000), e repensado, desde então, por Didi-Huberman (2011).

A abertura de pensamento trazida pela experiência do historiador da arte e antropólogo, pai da iconologia, Aby Warburg, em seu *Atlas Mnemosyne*, composto entre 1924 e 1929 (ano de sua morte) e que permaneceu inacabado, dirá Didi-Huberman, renovou completamente a maneira de compreender as imagens. Nesse *Atlas*, segundo o autor, Aby Warburg (2011, 20) irá enunciar “uma complexidade fundamental, de ordem antropológica, que não se trata de sintetizar (um conceito unificador) nem descrever de modo exaustivo (um arquivo integral) nem classificar de A a Z (um dicionário)”.

Para Didi-Huberman, o *Atlas* é também um “objeto de contemplação” e introduz uma “impureza fundamental”, isto é, de acordo com o autor, caracterizar o diverso, o múltiplo, o lacunar, “convocando à dimensão do sensível, criando elos de exploração das zonas intersticiais, dos intervalos, respondendo a um conhecimento exposto pelo perigo do sensível e da imaginação”. Pelas imagens dispostas nas *Cartas Poéticas de Imagens*, o desafio era descobrir melhor como as imagens refletem, questionam, interpelam, “descascam”, revelam, fazem ver, eclodem e revigoram o arquivo.

Os arquivos de imagem certamente são territórios incompletos, fragmentários, resgatados, mas, como diria Didi-Huberman, é preciso fazer com a imagem, de um modo teoricamente rigoroso, o que fazemos já, sem dúvida com mais facilidade, com a linguagem. As orquestrações metodológicas em *Cinco Atos* e as *Cartas Poéticas* carregaram uma correlação de questionamentos pautados na experiência de abertura de um arquivo, conjuntamente com o seu produtor, em torno de como essas perguntas poderão ser refletidas sobre as interrogações de qualquer arquivo de imagem.

Com esse movimento de trabalho antropológico e poético, o desafio foi promover a oportunidade, à pesquisadora, ao produtor e autor das imagens e ao próprio leitor, de lançar perguntas geralmente não endereçadas ao arquivo, como, por exemplo, aquelas ligadas às emoções, ao pensamento sensível, às dúvidas particulares, que parecem escondidas e, às vezes, são percebidas como clarões nas imagens. E, igualmente, por convicção e experimentação bem articuladas, o desejo de fazer sobreviverem outros questionamentos que estariam impossibilitados de ser evocados somente pelas palavras, por pertencerem à vida das próprias imagens, às suas “sobrevivências culturais” (Warburg; Didi-Huberman) e, por conseguinte, somente poderiam nascer e viver no próprio trabalho

de operação com uma memória viva, que não pode ser previamente programada como um método preconcebido para questionar, abrir e descobrir as imagens de um arquivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cunha, Olívia Maria Gomes da. 2004. "Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo", *Mana*, v. 10, n. 2, Rio de Janeiro.
- Didi-Huberman, Georges. 2002. *L'image survivante*. Histoire de l'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg. Paris: Les Éditions de Minuit (versão em português: *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013).
- Didi-Huberman, Georges. 2010. *Remontages du Temps Subi*. L'Oeil de L'Histoire, 2. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2011. *Atlas ou Le Gai Savoir Inquiet*. L'Oeil de L'Histoire, 3. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2012. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: Imago.
- Edwards, E. 2009. "Photography And The Material Performance Of The Past" 1. *History and Theory*, 48(4), 130-150.
- Farge, Arlete. 2009. *O Sabor do Arquivo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Samain, Etienne. 1991. *Moroneta Kamayurá. Mitos e Aspectos da realidade dos Índios Kamayurá – Alto Xingu*, Rio de Janeiro: Editora Lidadora.
- Samain, Etienne. 2007. A matriz sensorial do pensamento humano. Subsídios para redesenhar uma epistemologia da comunicação. *Imagem, visibilidade e cultura midiática. Livro da XV COMPOS*. Orgs. Médola, Ana Sílvia Lopes Davi; Araujo, Denize Correa; Bruno, Fernanda, 63-79. Porto Alegre: Sulina.
- Samain, Etienne (org.). 2012. *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Warburg, Aby. 2010. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal. Original: *Der Bilderatlas Mnemosyne*, sob a direção de Martin Warnke e de Claudia Brink. Berlim: Akademie Verlag, 2000.

FABIANA BRUNO é doutora em Mídias (IA/Unicamp) e pesquisadora vinculada ao Departamento de Antropologia (IFCH) da Unicamp, onde se pós-doutorou em Antropologia Social. É cofundadora e pesquisadora do LA'GRIMA-IFCH/Unicamp (Laboratório Antropológico de Grafia e Imagem). Obteve o Prêmio Capes de Melhor Tese da área de Ciências Sociais Aplicadas (2010) com a pesquisa "Fotobiografia – Por Uma Metodologia da Estética em Antropologia", orientada pelo Prof. Dr. Etienne Samain. Orienta e organiza projetos, curadorias de exposições e fotolivros em parceria com o Ateliê Fotô e Fotô Editorial, em São Paulo. E-mail: fabybruno@uol.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: 13/01/2019
Reapresentado: 26/04/2019
Aprovado em: 06/05/2019

ATLAS: MATRIX. DIÁRIO DE UMA PRÁTICA COLABORATIVA

DOI

<https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.152838>

ORCID

<https://orcid.org/0000-0003-2743-8814>

HELÉNA ELIAS

Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal, 1249-058 - academicos@belasartes.ulisboa.pt

FRANCESCA DE LUCA¹

Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal, 1600-189 - instituto.ciencias.sociais@ics.ulisboa.pt

ORCID

<http://orcid.org/0000-0002-6739-3369>

RESUMO

Este é um artigo experimental que oferece uma descrição possível da instalação site-specific *ATLAS: MATRIX*, apresentada no Jardim Tropical de Belém, em Lisboa, Portugal. O texto é a narrativa de uma colaboração frutífera, em que o ato de colaborar – intencional, mas não totalmente planeado – culminou numa instalação/dispositivo comunicativo aberta à colaboração dos presentes, permitindo atuar com e através dos elementos. A instalação motivou, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a própria tentativa de colaboração que se foi estabelecendo. O artigo compõe-se de uma história introdutória, na forma de diário, que oferece depois um guia de instruções “faça você mesmo” (DIY), uma fórmula replicável para co-laborar – do latim *cum* (“com”, “juntos”) + *laborare* (trabalhar) em cenários transdisciplinares.

PALAVRAS-CHAVE

Colaboração; arte; antropologia; Lisboa; colonialismo.

ABSTRACT

This short, experimental piece represents one possible way to describe the site-specific installation *ATLAS: MATRIX* in the Tropical Garden of Belém in Lisbon, Portugal. The text is the narrative of a mindful collaboration, one in which the act of collaborating—intentional but not overly planned—resulted in an open-ended installation/dispositivo that called for ulterior collaboration, enabling spectators to play

1. O presente trabalho recebeu apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), SFRH/BD/93020/2013

KEYWORDS
Collaboration; art;
anthropology; Lisbon;
colonialism.

with the elements while, at the same time, reflecting about the collaborative endeavour itself. An introductory story in the form of a diary is followed by DIY guidelines, indicating a replicable formula for co-laborating—[from Latin *cum* (together) + *laborare* (to practice)]—in transdisciplinary settings.

ATLAS: MATRIX (do latim *mātrīx* [“paredes”, “womb”), from *māter* [“mãe”]) emergiu, de início, como um espaço de diálogo e confrontação onde os caminhos de investigação individuais das autoras – uma prática reflexiva gerada pela criação de esculturas cerâmicas em diversos ambientes (Elias 2016) e a genealogia da dor no parto na obstetrícia portuguesa (De Luca 2018) – se cruzaram para formar um questionamento sobre a herança colonial do Jardim Tropical e a sua envolvimento urbana.

A instalação site-specific (Figura 1) foi elaborada durante a primeira oficina internacional do #Colleex (julho de 2017) no Jardim Tropical de Belém (área ocidental de Lisboa), num convite feito pela coletiva EBANO, copromotora do evento. O #Colleex é uma rede da EASA (European Association of Social Anthropologist) para debate e intervenção sobre formas experimentais de trabalho de campo etnográfico.



FIGURA 1
ATLAS: MATRIX:
instalação site-
specific na Casa
do Leão, Jardim
Botânico Tropical,
Lisboa, 2017.

O evento constituiu, para a Helena, uma oportunidade para relacionar a investigação anteriormente realizada durante o seu doutorado, sobre a arte pública e o desenho urbano da Exposição do Mundo Português (1940), com a matriz urbana da zona ribeirinha de Belém. Esta motivação também fez Francesca dirigir a investigação para a inscrição colonial presente nos campos epistemológicos e políticos da obstetrícia portuguesa, sobretudo os enquadramentos sobre a dor no parto e as práticas que se faziam nos corpos das grávidas.

Começando a trabalhar a partir destas premissas, desenvolvemos um conjunto de correspondências para consubstanciar o trabalho colaborativo e instalá-lo no #Colleex. A “Matriz”, referindo-se a um objeto ou conceito a partir do qual algo se origina, constituiu-se como o nosso chão comum: *matrix* foi o nome atribuído ao útero até o século XIX na obstetrícia, mas também pode ser considerada como o fragmento a partir do qual formas cerâmicas podem voltar a assumir uma configuração; *matrix* refere-se também a uma estrutura geológica que liga determinadas rochas, e ainda a modelos arquitetônicos que serviram de paradigma para replicação (e.g. a igreja matriz); *matrix* pode ainda ser a porção de solo que representa, através de uma cor dominante, as características de uma área, mas também pode significar um grupo de símbolos organizados em retângulos para resolução de problemas matemáticos.

Assim, todas estas conotações implicavam uma ideia de (re)produção, indicando condições de possibilidade gerativa em determinadas configurações. A Matrix que nós estávamos a investigar e a elaborar era, com efeito, de cariz material.

Adoptámos por isso o conceito de atlas como processo operativo, tomando emprestada a análise de Georges Didi-Huberman (2013) sobre o trabalho visual de Abi Warburg, historiador de arte que reuniu, para a sua investigação, diversas imagens em painéis móveis que vão sendo agrupados, arrançados, desmontados e reagrupados. De acordo com Didi-Huberman, este dispositivo de organização permite a criação visual e semântica de conexão entre elementos (e podemos acrescentar, temporalidades) que não são, de imediato, relacionadas como similares.

A instalação *ATLAS: MATRIX* é assim o espaço de um painel operativo – uma superfície de jogo e mesa de montagem que define assertivamente um campo operativo em aberto. A mesa é o inverso do quadro, que se reporta a uma organização pré-instruída, cujos elementos se encontram dispostos segundo um conjunto de regras (Didi-Huberman refere como exemplo de quadro o tabuleiro de xadrez).

A instalação performativa *ATLAS:MATRIX* habitou o território do Jardim Botânico Tropical durante três dias. Como campo operativo, a instalação concebeu-se através de um conjunto de materiais que entre si estabeleciam afinidades eletivas. Ao mesmo tempo, a instalação reposicionava-nos de forma colaborativa e performativa ante o espaço determinado do jardim, ainda por relacionar.

Uma vez instalado no jardim, o *ATLAS:MATRIX* permitiu estabelecer a interação com o espaço envolvente. Através de afinidades eletivas, os materiais que previamente havíamos selecionado de forma colaborativa, e que constituíam dados iniciais do Atlas, conjugaram-se diversamente com os materiais e evidências sensoriais ali existentes. Por via dos elementos expostos, estabeleceram-se interações nos vários níveis da mesa de montagem que tínhamos criado – elementos como imagens, matérias sensoriais e migrantes e experiências passadas, de onde iam emergindo interrogações sobre a presente condição do território, o Jardim Botânico Tropical (Figura 2).



FIGURA 2
Vista parcial
da instalação:
elementos
provenientes das
investigações
individuais em
conexão com
alguns materiais
coletados.

UM DIÁRIO DO ATLAS

Francesca. Dia zero. – Reunimo-nos no Jardim Tropical algumas semanas antes da realização do #Colleex por forma a explorar o espaço conjuntamente e decidir onde iríamos construir a nossa instalação.

Em 1940, o Jardim Tropical, então designado Jardim Colonial Agrícola, acolheu a secção colonial da Exposição do Mundo Português (EMP). A “persistência no tempo [...] pode presenciar-se através de fragmentos” (Hunt 2016, 10). Fragmentos ou resquícios da EMP estão dispersos por todo o lado – pavilhões e equipamentos que permanecem, estruturas abandonadas, bustos de figuras coloniais genéricas (Figura 3), azulejos cerâmicos com motivos exóticos – animais, flores, corpos, cenas e cenários.

Muito pouco é dito, nos folhetos informativos, sobre o jardim e sobre o seu passado colonial.



FIGURA 3
Bustos genéricos:
resquícios da
secção colonial
da Exposição
do Mundo
Português (1940).
Foto de Vitor
Barros (EBANO
Collective), 2017.

O olhar da Helena dirige-se ao chão que pisamos enquanto percorremos o jardim. Ela explica como, em muitos jardins em Lisboa, o solo contém fragmentos cerâmicos provenientes de edificações ou cerâmicas decorativas ou utilitárias de comunidades urbanas passadas. Estes elementos constituíam, juntamente com terras provenientes dos nivelamentos ou alterações de desenho urbano, manchas de empréstimo para novos nivelamentos de terrenos (Figura 4). Helena baixa-se quando encontra o que aparentam ser anônimas e pequenas pedras que, para minha admiração, se revelam pequenos fragmentos de objetos cerâmicos vidrados com tamanhos e cores variadas (Figura 4).

FIGURA 4
Fragmentos
cerâmicos.



Consideramos a possibilidade de localizar a nossa instalação na entrada da Casa do Leão.

É uma visão aleatória, já que o espaço – um hall de entrada – está impregnado da presença de narrativas coloniais. Encontramos alguma dificuldade em projetar uma instalação que se afirme com autonomia e que não seja abafada pelo espaço circundante. Decidimos ainda assim aceitar o desafio e ver até onde vai o diálogo entre o espaço existente e o instalado.

Helena. Dia um. – Montamos a estrutura da instalação com mesas escolares feitas com madeira colonial que apresentavam um design do período moderno – encontradas por nós num dos edifícios abandonados do jardim. Este mobiliário foi lugar de aprendizagem do ensino institucional. A madeira colonial, de que é feito, incorpora em parte a visão histórica do moderno colonial, um enquadramento do saber entre/sobre o outro e o entendimento sobre o exótico. Distribuímos um conjunto de esculturas cerâmicas e modelos em gesso de barrigas de grávidas, artefactos que se reportam às nossas investigações anteriores. Adicionamos também vários objetos e elementos que constituíam parte do ambiente do Jardim Tropical. Estes incluem os fragmentos cerâmicos encontrados no solo assim como livros da investigação colonial portuguesa sobre a geografia e geologia de África, que tomamos emprestados à Biblioteca do Jardim Tropical (Figura 5 e Figura 6).

FIGURA 5
 Mobiliário escolar
 em madeira
 colonial como
 estrutura da
 instalação;
 esculturas,
 moldes em gesso,
 amostras de solo
 e fragmentos
 cerâmicos, entre
 outros elementos.

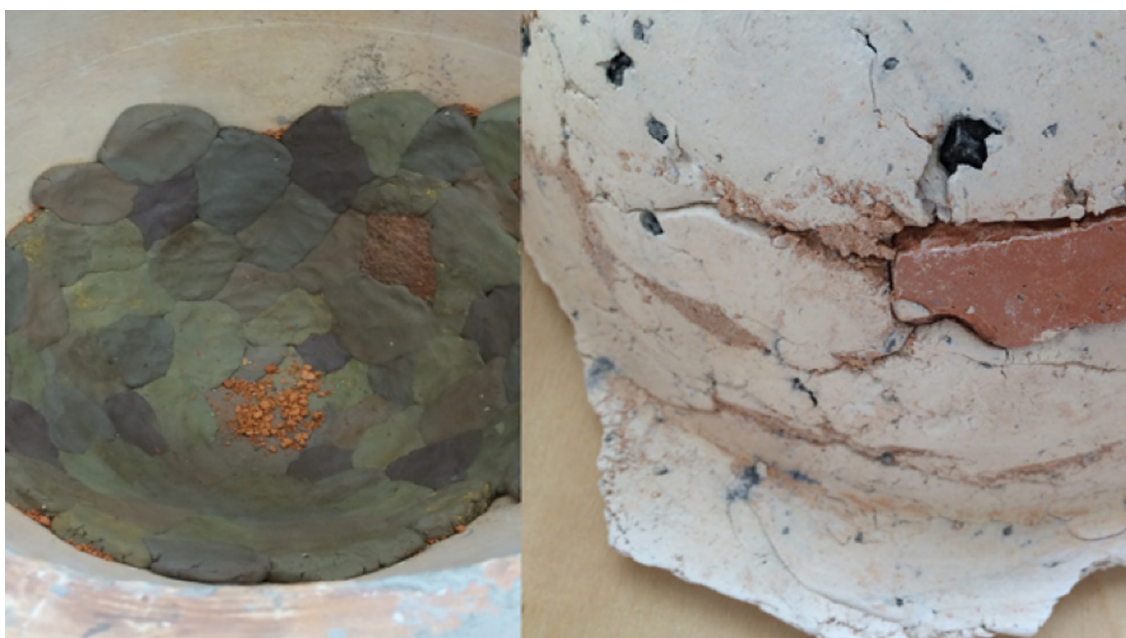


FIGURA 6
 Fragmentos
 cerâmicos
 diversos sobre as
 mesas escolares;
 notas sobre as
 possibilidades de
 categorização;
 notas sobre
 várias definições
 de Matriz.



As esculturas cerâmicas constituem parte da minha investigação artística atual, que envolve o conceito de *matrix* (matriz) tal como os processos do fazer da escultura testemunham (o primeiro positivo, o primeiro molde, a madre). Neste caso, um molde em gesso constitui o primeiro espaço de uma forma em negativo, que vai acolher o fragmento cerâmico, a partir do qual uma forma cerâmica em positivo será criada (Figura 6). A metáfora da origem, o desconhecido fragmento cerâmico, é uma forma inicial a partir do qual eu começo a moldar a escultura (Figura 7). Por sua vez, os objetos cerâmicos são portadores do cruzamento de referências culturais seculares entre Ocidente e Oriente, incorporando inúmeras histórias sobre a colonização europeia.

FIGURA 7
Moldagem em
faiança a partir
de um fragmento
assente num
molde em gesso
(processo da
escultura) e
pormenor da
escultura final.
O fragmento
determinou
a forma.



Francesca. Dia um. – A instalação está disposta para ser um diálogo que nós acordamos levar a cabo durante os três dias de permanência na oficina e que também encoraja os participantes e frequentadores do jardim a intervir de forma livre com as peças e materiais instalados. Tenho alguma renitência em mover os artefactos da Helena, pois eles são frágeis e as mesas parecem instáveis. Assim, quando volto, depois de participar em outros eventos da oficina, a minha intervenção consiste em pequenas alterações e tentativas tímidas para reorganizar os elementos ali presentes (Figura 8).

FIGURA 8
Reorganização
de elementos;
adição de notas
sobre as mesas.



Sinto-me menos constrangida com os moldes em gesso das barrigas de grávidas. Estes são instrumentos de campo (X. Andrade, Forero e Montezemolo 2017), testemunhos de um encontro antropológico feito de ligações próximas, materializadas em camadas de gesso e horas tomadas com mulheres grávidas nos ambientes íntimos dos seus espaços domésticos. Leva tempo preparar as pessoas para falarem abertamente sobre as suas experiências da dor, e “o tempo clínico” – como me disse um obstetra quando lhe pedi uma entrevista – “é muito diferente do tempo da antropologia”. Deslocados do seu ambiente original, os moldes das barrigas tornam-se objetos versáteis e arquivos do corpo.

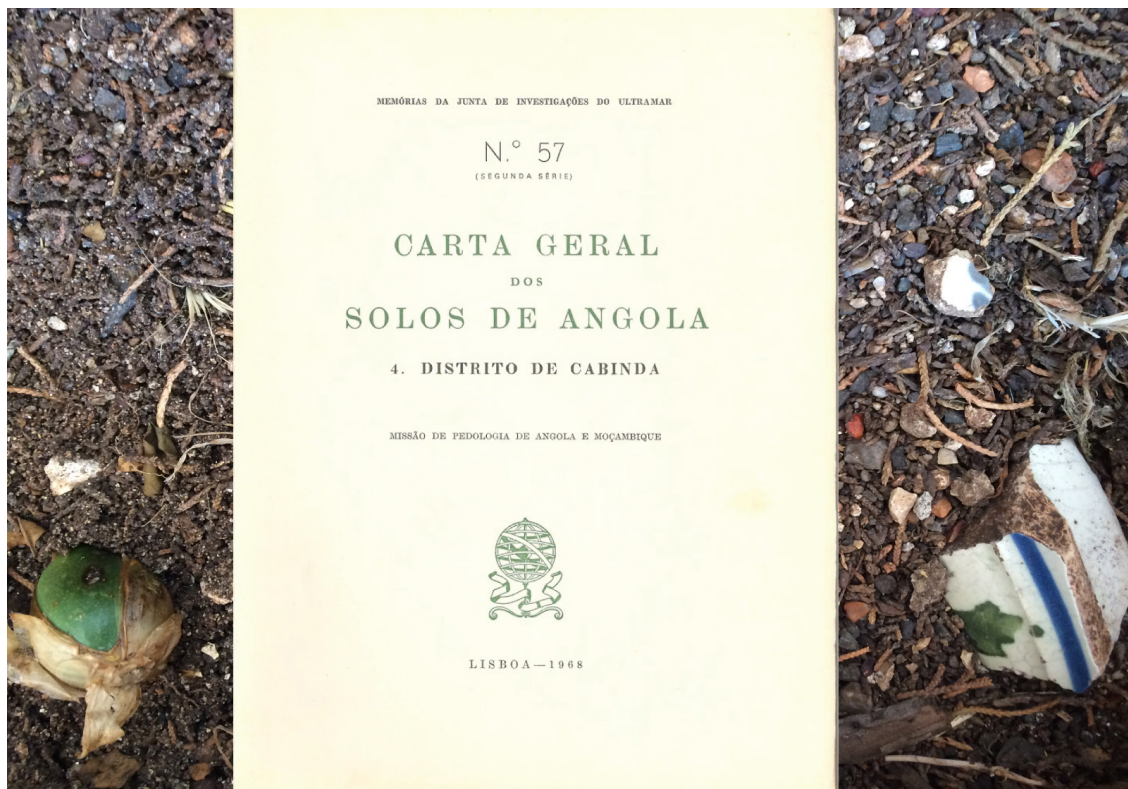
Helena. Dia dois. – Em cima e por baixo das mesas escolares, sobrepomos e adicionamos outros materiais provenientes das nossas investigações pessoais. Continuamos a adicionar elementos coletados diretamente do jardim à medida que nos deslocamos a outros edifícios para participar nos diversos eventos proporcionados pelo #Colleex. Diversos tipos de solo, folhas e sementes continuam a alimentar o conceito de *matrix* que concordamos explorar em detalhe, salientando o carácter site-specific da instalação (Figura 9). Mais tarde, regresso à sala do Atlas e adiciono novamente elementos com afinidades eletivas, dispendo-os estrategicamente em determinadas áreas da instalação.

FIGURA 9
Vista parcial *ATLAS*:
MATRIX: barrigas
de grávida (moldes
em gesso), alguns
pormenores,
esculturas
cerâmicas e
sementes.



Acomodo porções de solo nas gavetas abertas das mesas escolares. Organizo-as como matérias específicas que significam a posseção pela terra e amostras a investigar para nomear o estranho desconhecido (Figura 10).

FIGURA 10
Pormenor da
instalação;
gaveta aberta
com porções de
solo, sementes,
fragmentos
cerâmicos, livro
sobre a carta dos
solos de Angola
proveniente da
biblioteca do
Jardim Botânico.



Francesca coletou amostras botânicas tais como sementes, frutos, folhas e cascas de troncos e caules, que caíam das árvores e plantas tropicais implantadas no jardim. Num dos momentos em que simultaneamente nos encontramos no local da instalação, reconfiguramos estes elementos, abrimos o livro sobre a gravidez e o livro sobre os estratos geológicos africanos em páginas específicas e emparelhamo-los com os elementos recolhidos (Figura 11).



FIGURA 11
Vários elementos emparelhados e sobrepostos sobre mapas e notas de trabalho nas mesas escolares.

Francesca. Dia dois. – Quanto mais tempo nos envolvemos na manipulação da instalação, mais imbricados e articulados parecem os vários arquivos que vamos mobilizando. Helena diz-me que a urbanização da chamada zona marginal de Belém (Padrão dos Descobrimentos/Praça do Império) foi comemorada duplamente durante a ditadura portuguesa (1940 e 1960). O Ministério do Ultramar encomendou amostras de terra das então províncias ultramarinas (antigas colónias portuguesas) para serem misturadas nos terrenos fronteiros (Elias 2007). Esta simbólica transformação do solo conviveu com outros equipamentos e instalações construídas na época. O jardim colonial foi transformado em secção etnográfica colonial por ocasião da Exposição do Mundo Português, tornando-se, como definiu um jornal local, “um documentário etnográfico dos três continentes: África, Ásia e Oceânia” (Matos 2006, 211).



FIGURAS 12 e 13
Cenários da
secção etnográfica
colonial, 1940.
Foto de Casimiro
dos Santos
Vinagre. Fonte:
Coleção Fundação
Calouste
Gulbenkian.

Cenografias artificiais e temporárias de temas coloniais (Figuras 12 e 13) foram preenchidas com um “zoo humano” de 138 nativos (Figura 14) e um elefante – que circulavam numa área reservada para serem vistos durante o horário estipulado – e um leão enjaulado. Duas mulheres deram à luz durante os seis meses da exposição, e os três bebês morreram antes do encerramento do evento (Vargaftig 2016). Solo colonial, objetos e corpos (animais ou humanos) preencheram também o imaginário médico e obstétrico da literatura deste período, circulando a ideia de que as mulheres indígenas – tal como os animais – tinham um parto fácil e sem dor (Rich 2016).



FIGURA 14
O zoo humano:
populações
trazidas para
a exposição
de 1940. Foto
de Casimiro
dos Santos
Vinagre, 1940.
Fonte: Coleção
Fundação Calouste
Gulbenkian.

Helena. Dia Três. – À medida que dialogamos através do posicionamento, deslocação, remoção ou reposição dos objectos coletados ou elaborados por nós, continuámos esta prática de coordenação de elementos verbais, visuais e sensoriais dispostos: notas em papel sobre livros destinados às parturientes misturados com sementes e faianças; cartografias dos continentes e mapas coloniais que fornecem um texto visual às esculturas; e um fragmento cerâmico com a palavra *pain* inscrita – a palavra original completa teria sido *painted*. Disponho este fragmento cerâmico sobre um mapa que mostra as fronteiras da europa e do mundo no século XIX (Figura 15). Fronteiras e dor. As diligências ocidentais coloniais para dividir e partilhar as terras de África e seus recursos vêm-me à cabeça, já que, por circunstâncias históricas e políticas, também acabei por fazer parte dessa matriz colonial.

FIGURA 15
Escultura e
fragmento *pain*
sobre mapa da
Europa (séc. XIX).



Inclusive a frase de propaganda escolar do regime português durante a ditadura, dizendo que Portugal se estendia do Minho a Timor (nomeadamente o país formador/metrópole e as colónias/províncias ultramarinas), foi também uma consequência do acordo Europeu sobre a posse de África (Elias 2008). Algures a meio do dia III, volto e coloco algumas esculturas cerâmicas sobre os mapas. A Francesca desloca também algumas das barrigas em gesso sobre o mapa (Figura 16).

FIGURA 16
Pormenores:
mapa, fragmento,
formas cerâmicas
e barrigas de
grávida.



Francesca. Dia três. – Uma das esculturas da Helena de matriz cerâmica está colocada de maneira invertida sobre um mapa-mundo de um velho atlas. Coloco uma barriga de gesso junto da peça de cerâmica, imaginando como também foi elaborada sobre uma forma (Figura 16). Eu tinha pontilhado este molde com pequenos buracos, que deixam espreitar o que está por trás – neste caso, a definição de matriz, descrita no dicionário de geologia (Figura 17).

Tal como a investigação levada a cabo em arquivos esquecidos ou fragmentados, o *ATLAS: MATRIX* é uma instalação que chama por um envolvimento ativo. Inicialmente, as peças que colocámos podem ter parecido aleatórias e pouco relacionadas, mas partilham a lógica da matriz, de algo que tem um carácter generativo. Mais ainda, são resquícios de um passado sem narrativa que são testemunháveis no jardim tropical e à sua volta. O nosso exercício *matrix* torna-se uma prática da visibilidade e um trabalho de conexões deliberadas.



FIGURA 17
Pequena abertura
que mostra a
palavra “matriz”
(dicionário de
geologia).

H. Postscript. – De acordo com Bishop (2004), a colaboração e interação entre práticas criativas no mundo artístico nem sempre resultou em arte participativa, devido à imposição de um falso consenso social entre as relações ancoradas nesses projetos artísticos. No entanto, a autora reconhece que alguns projetos participativos desafiaram perspectivas sociais estabelecidas e suas convenções, na medida em que algumas intervenções abriram caminho a formas alternativas de prática participativa e à convergência de diversas modalidades de produção de conhecimento (Bishop 2012). Na última década, os artistas, enquanto experienciavam a “virada artística” nas práticas de investigação acadêmicas universitárias, iniciaram também um debate crítico sobre as contribuições específicas que sua prática pode oferecer (Coessens, Crispin e Douglas 2009). Porém, estes são procedimentos e modos de fazer investigação que não se encaixam de forma simples nas convenções do conhecimento e cultura científica acadêmica.

Embora sem haver consenso sobre o termo, a investigação artística pode comportar métodos heurísticos, trabalho de investigação que não é imediatamente verbalizável, estratégias colaborativas experimentais e formas incorporadas de conhecimento. No entanto, estes podem não ser exclusivos das práticas artísticas. De início, por explorarmos a comunicação através de trabalho de investigação não verbalizado, nomeadamente os trabalhos de escultura cerâmica e as barrigas de grávida em gesso, nós começámos um formato experimental que corta com o procedimento unidirecional de reflexão e comunicação do trabalho de investigação em progresso. Adotando o atlas como instrumento metodológico colaborativo e hermenêutico, nós evocámos o potencial heurístico da colaboração entre arte e antropologia, como sugerido por Schneider (2015) ao “renunciar” aos limites disciplinares rígidos e buscar a hibridação de técnicas de pesquisa. Previamente à realização do *ATLAS: MATRIX*, cada uma de nós tinha conduzido o tema da investigação através do fazer manual (*craft making*), tornando visível a experiência humana táctil (Ingold 2010). Como parte do que é conhecimento incorporado, a pesquisa paralela de cada uma motivou a troca mútua e recíproca de investigação que, a partir do tema *matrix*, acompanha a herança colonial do jardim, os territórios circundantes e corpos que neles habitaram (Figura 18).



FIGURA 18
Vista parcial da
ATLAS: MATRIX na
Casa do Leão.

Por fim, como dispositivo operativo, o Atlas tem sido uma plataforma para a cocriação de uma instalação interativa e instrumento de comunicação da investigação, tornando-se aberto, inclusivo, e dialogante com todos os colegas e participantes de um evento acadêmico (Figura 19).

FIGURA 19
Interação dos
participantes
e pormenores
da instalação.



INSTALAÇÃO COLABORATIVA: A FORMÚLA

Tal como abordámos anteriormente, nesta instalação compusemos conjuntos de propostas sobre a matriz, ao longo de vários eventos que iam acontecendo no #Colleex. A instalação ficou conectada às nossas experiências do lugar e caminhos de investigação individuais passados. Ainda assim, nós conseguimos desenhar um conjunto de instruções que podem ser usadas por outros investigadores. Aqui está a fórmula:

1) *Estabelecer um chão comum.*

Previamente à materialização da instalação, combinem um conceito que se encaixe na pesquisa de cada um dos investigadores. Comecem a pensar nos elementos visuais e materiais, objetos ou imagens produzidas manualmente, ou ainda outros elementos que tenham produzido durante as investigações individuais (dados, evidências materiais, *crafts*, documentos visuais, notas de campo, entre outros) e que permitam gerar diálogos entre os vossos trabalhos de investigação.

(NOTA: concentrem-se nos aspetos “laterais” do trabalho de campo: aquelas atividades, materiais, pensamentos, ou ocorrências que acontecem à volta e fora do trabalho de campo; então, libertem o trabalho de campo da ideia de ter, ou distinguir, o que está fora e o que está dentro.)

2) Criar uma aproximação site-specific ao local de intervenção.

Depois de estabelecer uma configuração comum para iniciar, visitem o local onde a instalação será desenvolvida. Observem as tipologias e usos do espaço – um corredor, átrio, quartos, sala, espaço aberto etc., e correlacionem essas especificidades com a configuração que acordaram no ponto 1.

3) Sintonizar o quadro mental colaborativo.

Tenham em conta que terão pelo menos três dimensões a interligar no espaço onde vão fazer a instalação: (1) características físicas do espaço onde a instalação é implantada; (2) discursos simbólicos, institucionais e antagonistas que ressoam no espaço e o quadro mental partilhado no primeiro ponto (chão comum); e (3) elementos próprios do lugar, e que podem fazer pontes, reiniciar, salientar ou expandir a vossa aproximação ao conceito que decidiram conjuntamente explorar, e comuniquem aos usuários do espaço durante o evento que aí tenha lugar. Móveis, livros, materiais, objetos etc. podem encontrar-se entre as vossas preferências.

(NOTA: adotem a visão de um colaborador ao posicionar um elemento fora do enquadramento que criaram para ele. Evitem desenvolver constrangimentos durante esta dinâmica

4) Planificar e fazer acontecer a instalação.

Planeiem os dias em que vão dialogar com a instalação durante o evento e um provisionamento de fontes de trabalho de investigação realizado antecipadamente, o qual vão conectar ao conceito da instalação e ao lugar onde ela acontecerá. Igualmente, reservem os momentos onde se encontrarão juntas para falar com os participantes do evento e planeiem todos os dispositivos adequados para registar os horários performativos que fazem parte da vossa instalação.

5) Continuar a alimentar a instalação.

Tragam elementos pertencentes à investigação passada todos os dias e coletem elementos que se apresentem no lugar, por forma a interligá-los com o quadro mental que integra o conceito (no nosso caso, *matrix*); salientem aspetos da investigação que podem achar pertinentes ou tópicos que os participantes vos convidaram a pensar; continuem a modificar, rearranjar e compor diferentes conjuntos. A documentação do processo é desejável, seja em forma de notas ou material audiovisual, para que registos verbais ou visuais possam construir matéria para haver posteriormente uma prática reflexiva sobre a instalação. Enquanto

documentam os procedimentos, poderão encontrar *frames* específicos, que podem fornecer elementos para trabalhar o próximo conjunto.

Em particular, a composição disposta, as intuições sublinhadas a partir dos elementos e dados coletados e emparelhados, ideias geradas durante esta alimentação e partilha de conhecimento com os pares são aspetos que irão nutrir a futura investigação individual e colaborativa dos participantes desta instalação colaborativa.

(NOTA: Sintam-se livres para criar conexões, espoletar diálogos e unir pontos deliberadamente.)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bishop, Claire. 2004. Antagonism and relational aesthetics. *CUNY Academic Works*, n. 110: 51-79, <http://www.teamgal.com/production/1701/SS04October.pdf>
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London & New York: Verso.
- Coessens, Kathleen, Darla Crispin e Anne Douglas. 2009. *The artistic turn: a manifesto*. Leuven University Press.
- De Luca, Francesca. 2018. "God was the first anaesthetist": obstetrics and pain in Lisbon at the turn of the 20th century. *Etnográfica*, vol. 22, nº. 3: 619-642.
- Didi-Huberman, Georges. 2013. *Atlas ou A gaia ciência inquieta*. Lisboa: KKYM.
- Elias, Helena. 2007. *Arte pública e instituições do Estado Novo: arte pública das administrações central e local do Estado Novo em Lisboa: sistemas de encomenda da CML e do MOPC/MOP (1938-1960)*. Tese de doutorado, Universitat de Barcelona, Barcelona.
- Elias, Helena. 2016. Livro dos sintomas II, sculpture installation at the Botanical Museum of Universidade de Coimbra. In *VI Congresso da Associação Portuguesa de Antropologia*, Coimbra, 1 a 3 jun. 2016.
- Hunt, Nancy Rose. 2016. Preface. In *Traces of the future: an archaeology of medical science in Africa*, eds., Paul Wenzel Geissler et al, 9-13. Tousandant: Chicago Press.
- Ingold, Tim. 2010. The textility of making. *Cambridge Journal of Economics*, nº. 34: 91-102.
- Matos, Patricia Ferraz de. 2006. As "côres" do império: representações raciais no Império Colonial Português. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Ravetz, Amanda. 2005. News from home: reflection on fine art and anthropology. In *Visualizing anthropology*, eds., Anna Grimshaw e Amanda Ravetz: 69-79. Bristol & Portland: New Media Intellect.
- Rich, Miriam. 2016. The curse of civilised woman: race, gender and the pain of childbirth in nineteenth-century American medicine. *Gender & History*, vol. 28, nº. 1: 57-76.
- Schneider, Arnd. 2015. Towards new hermeneutics of art and anthropology collaborations. *Ethnoscripts*, vol. 17, nº. 1: 23-30.
- Vargaftig, Nadia. 2016. *Des empires en carton: les expositions coloniales au Portugal et en Italie (1918-1940)*. Madrid: Casa de Velázquez.
- X. Andrade, Ana María Forero e Fiamma Montezemolo. 2017. Los trabajos de campo, lo experimental y el quehacer etnográfico. *Íconos*, vol. 21, nº. 3: 11-22.

HELÉNA ELIAS é professora Auxiliar na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) e doutora em arte pública pela Facultad de Bellas Artes da Universitat de Barcelona (2007) na área de escultura. Mestre em artes pela Gray's School of Arts da Robert Gordon University (2000) e licenciada em escultura (1999). Foi bolsista de pós-doutorado em escultura da Fundação para a Ciência e a Tecnologia na FBAUL. Artista, professora e pesquisadora, articula o ensino e prática artística, expondo e publicando diversos artigos, workshops, capítulos de livros. Coordena a linha Investigação em Artes e Ciências do VICARTE, onde desenvolve o projeto "Comunidades da Prática: Estratégias Metodológicas para Pesquisa Colaborativa entre Artes e Ciências". E-mail: hc.elias@gmail.com/ <https://vicarte.org/integrated-members/helena-elias/>

FRANCESCA DE LUCA é pesquisadora no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS-ULisboa), antropóloga, trabalha na intersecção entre antropologia médica, arquivos e arte. Integra o projeto de pesquisa "EXCEL. A busca da excelência. Biotecnologias, Aprimoramento e Capital Corporal em Portugal" (ICS). É membro do coletivo EBANO, buscando experimentações metodológicas e colaborações na prática artística baseada na etnografia. Foi membro fundadora do Rifrazioni Festival, residência artística e festival site-specific em artes visuais e da performance, baseado em pesquisas etnográficas no sul de Roma. Antes de voltar-se para performance e artes visuais, seu interesse e trabalho em antropologia focou-se na psiquiatria cultural e na medicalização de imigrantes sem documentação na Itália e no Canadá. E-mail: francesca.luca@ics.ul.pt

Contribuição de autoria. Francesca de Luca e Heléna Dias: concepção, coleta de dados e análise de dados, elaboração do manuscrito, redação, discussão de 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 em 17/12/2018

Reapresentado em: 17/06/2019

Aprovado em: 25/06/2019

**UMA PACIÊNCIA
SELVAGEM
TROUXE-ME ATÉ AQUI:
ESCRITA EM PROCESSO
SOBRE PROCESSOS
DE CONSTRUÇÃO
DE LESBIANIDADES
ATRAVÉS DE ESCRITA,
CIRCULAÇÃO DE
TEXTOS E LEITURA**

DOI
[https://dx.doi.org/10.11606/
issn.2525-3123.gjs.2019.152113](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gjs.2019.152113)

ORCID
<http://orcid.org/0000-0003-0103-335X>

CAROLINA MAIA¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro / Museu Nacional,
Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 20940-040 - ppgas@mn.ufrj.br

RESUMO

O presente trabalho foi formulado inicialmente como trabalho de conclusão de um curso sobre etnografia e textualidade, adotando uma abordagem de escrita experimental para discutir gênero (*gender*) e gênero textual (*genre*) na prática da etnografia, a partir de uma perspectiva pós-estruturalista. Sua base é a dissertação da autora sobre publicações lésbicas de caráter periódico no Brasil nos anos 1980 e 1990 e sua construção e circulação através de redes de correspondência, criando espaços para elaboração identitária, experimentação de escrita e construção política. Tomando tal circulação de mensagens pessoais como ponto de partida e inspiração para uma proposta estética experimental de emulação do gênero epistolar, o texto foi construído através de *e-mails* e de uma carta escrita à mão, tendo o *devaneio* e a *digressão*

1. Artigo desenvolvido durante vigência de bolsa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

PALAVRAS-CHAVE
Lesbianidades; imprensa
lésbica brasileira; antropologia
textual; *literacies*; gênero.

como estratégias textuais empregadas para tal e a impossibilidade de edição como impulso para uma criação incremental e fragmentária dos argumentos. Referências a reflexões, conversas e discussões em sala de aula, bem como a alternância entre registros (formal/coloquial) e outras marcas textuais, permanecem como marcas de processos dialógicos com as professoras a quem o texto se destinava e da autora consigo mesma. Ao longo da escrita, o processo de *devaneio* leva a uma mudança nas preocupações e ênfases do próprio trabalho, o que enseja considerações sobre guinadas, descobertas e frustrações no próprio processo de pesquisa e escrita etnográfica.

ABSTRACT

This work was initially conceived as a term paper for a graduate course on ethnography and textuality, proposing an experimental approach to writing in order to discuss, from a post-structuralist perspective, gender and genre in the ethnographic practice. It is based on the author's Masters' dissertation on periodical lesbian publications in Brazil in the 1980s and 1990s and their creation and circulation through correspondence networks, creating spaces for identity elaboration, writing experimentation and political construction. Taking such circulation of personal messages as a starting point and inspiration for an experimental aesthetic proposal for emulating the epistolary genre, this text was built using e-mails and a handwritten letter, with digression as a textual strategy and the impossibility of editing as a motor for an incremental, fragmentary creation of this work's arguments. References to reflections, conversations and discussions held in class, alternating between registers (formal/colloquial), and other textual marks remain as evidences of dialogic processes with the professors which were this text's original addressees and with the author herself. During writing, the *digression* process leads to a change in the very concerns and focuses of the proposed work, allowing considerations about shifts, discoveries and frustrations within ethnographic research and ethnographical writing.

KEYWORDS
lesbianities; Brazilian lesbian
press; textual anthropology,
literacies; genre; gender.

PREÂMBULO

From: me
To: Revista GIS

Wed, Mar 13, 2019, 7:39 PM

Subject: Re: Uma paciência selvagem trouxe-me até aqui: escrita em processo sobre processos de construção de lesbianidades através de escrita, circulação de textos e leitura

Carxs editorxs,

Gostaria primeiramente de parabenizá-lxs pela realização deste dossiê e agradecer pela compreensão da abordagem estético-política experimental que guiou a execução deste trabalho. Foram feitas algumas (poucas) correções ortográficas recomendadas pelos pareceristas (bem como acatadas alterações pontuais no texto de envio da submissão), considerando que não feririam significativamente a proposta original de não edição. Traduções de citações em língua estrangeira foram inseridas em notas de rodapé; outras notas acrescentaram pequenas informações pontuais. Concordo com a consideração, presente em um dos pareceres, de que muitos conceitos foram mais mencionados do que necessariamente discutidos. Tal característica deve-se, em parte, à intenção original do trabalho: as leitoras a quem o texto inicialmente se destinava, as professoras Adriana Facina, Adriana Carvalho Lopes e Carolina Rocha, professoras responsáveis pelo curso “Etnografia como prática textual”, ministrado em 2017 no Museu Nacional, já haviam trabalhado em sala de aula muitos dos textos aqui presentes e me deram liberdade para citá-los dessa forma. Também julgo pertinente sua crítica à verborragia (e teria retirado algumas informações que talvez só devessem mesmo circular em comunicações pessoais...). Ao preservar tais limitações no texto final, mantenho o compromisso estético adotado na proposta de não editar; mais do que isso, acabo tocando em outro ponto interessante para esta pesquisa: o que acontece quando um texto (por exemplo, uma carta), pensado para um determinado público, acaba lido (e analisado) por uma audiência inesperada?

Meu nome e os das destinatárias originais deste trabalho, que havia retirado para evitar quaisquer vieses na leitura duplo-cega, foram reinseridos no texto. Também adicionei as referências às minhas produções anteriores.

Atenciosamente,
Carolina Maia

[Texto da mensagem anterior]

Thu, Nov 15, 2018, 10:39 PM

Carxs editorxs,

Encaminho anexos dois documentos: o primeiro é uma série de *e-mails* que escrevi para mim mesma e posteriormente reenviei para as professoras que ministraram o curso Nome da Disciplina, em 2017; o segundo é uma carta que escrevi *on the road*, em um ônibus interestadual, para complementar o texto do primeiro. Minha proposta, como vocês verão, era escrever um texto em que a edição *a posteriori* não fosse uma possibilidade: por isso esta mensagem e por isso os *e-mails* em uma cadeia de respostas para mim: para que eu fosse incapaz de retirar qualquer coisa que houvesse dito. Os dois documentos mencionados estão condensados neste, mantendo, contudo, suas características e formatação (e, inclusive a falta de coesão desta), na premissa de que o *design* dos *e-mails* faz parte da experiência de lê-los, causando efeitos em possíveis leitores. Apenas duas seções não estavam presentes nos documentos originais: este pequeno preâmbulo e a seção de referências, adicionadas agora, no momento da submissão.

Tomei a liberdade de submeter um trabalho cujo número de palavras excede por pouco aquele indicado nas diretrizes da revista. Peço a admissão desse formato porque, como indicado acima (e no texto a seguir), não editá-lo era uma premissa fundamental de sua construção. Obviamente, isso pode ser negociado, caso julguem necessário e apropriado.

Cordialmente,
Carolina Maia

Subject: Uma paciência selvagem trouxe-me até aqui: escrita em processo sobre processos de construção de lesbianidades através de escrita, circulação de textos e leitura

From: me

Fri, Jun 23, 2017, 11:40 PM

To: me

“All new learning looks at first / like chaos”,² diz Adrienne Rich em seu poema *Powers of Recuperation*. Inscrevi estes versos na parede do meu quarto logo que me mudei para o Rio, no início do mestrado e da nova etapa que este abria em minha vida. Adrienne Rich, poeta lésbica, estadunidense, judia, branca, é uma referência por várias razões (a começar, pelo seu clássico *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*

2. “Todo novo aprendizado no início parece / o caos.” Essa e todas as traduções em nota de rodapé foram feitas por mim e adicionadas segundo recomendação de parecerista.

– um texto que muito reverberou em meu campo da pesquisa de mes-trado), e acredito que vá aparecer ao longo deste trabalho mais vezes. No mesmo poema, presente em sua última coletânea, *Tonight no poetry will serve: poems 2007-2010* (datado de 2007 e publicado no ano anterior à sua morte, quando ela já passava dos 80 anos), impressionava-me a passagem “She’s old, old, the incendiary / woman // endless beginner”³ – a ideia de que uma autora já tão consolidada pudesse criar uma ima-gem tão viva de idade avançada, de uma trajetória sendo atualizada, e de novas tentativas: “to scribble testimony by fingernail and echo / her documentary alphabet still evolving”⁴. Trago esses versos porque acre-dito que a experimentação que proponho aqui exige também de mim um aprendizado dessa forma de escrever um trabalho final, algo ainda um tanto desordenado, mas ainda assim revigorante, e que vai exigir incontáveis recomeços.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer a possibilidade de experimen-tar uma forma narrativa menos ortodoxa neste trabalho. Recebi com muita alegria a orientação da Adriana Facina de que “poderíamos ou-sar”, e isso trouxe um novo estímulo à minha escrita. A aula de hoje, em especial a leitura de Jan Blommaert, foi muito proveitosa e trouxe diferentes caminhos para pensar o campo que já realizei e que resultou na dissertação defendida aqui no PPGAS/MN (estudando publicações do movimento lésbico brasileiro. Mais sobre isso a seguir). Gostaria de par-tir justamente do texto desse autor para situar a proposta do presente trabalho. Blommaert traz uma reflexão interessante a partir da noção de repertório, que ele assim define:

repertoire is the totality of the communicative resourc-es, knowledge about their function and their conditions of use, and all of this is a very concrete matter. It is not enough to say that ‘literacy’ is part of someone’s repertoire: it matters which particular literacy resources are there. [...] Thinking about repertoires forces us to abandon total-ising notions in the field of language and communication, and to replace them with terms that identify actual, spe-cific practices. The range of factors we need to consider in analysing literacy, consequently, is expanded and now includes social, cultural, historical and political factors (Blommaert 2007, 7-8).⁵

3. “Está velha, velha, a mulher / incendiária // eterna iniciante.”

4. “Rabiscar testemunho com unhas e ecos / seu alfabeto documental ainda evoluindo.”

5. “Repertório é a totalidade dos recursos comunicativos, conhecimento de suas funções e condições de uso, e tudo isso é uma questão muito concreta. Não basta dizer que o ‘letramento’ é parte do repertório de alguém: os recursos de letramento particulares em uso fazem diferença. [...] Pensar sobre repertórios nos força a abandonar noções totali-zantes no campo da linguagem e comunicação e a substituí-los por termos que identifi-quem práticas reais e específicas. A gama de fatores que precisamos levar em conta ao analisar o letramento, consequentemente, é assim expandida e passa a incluir fatores sociais, culturais, históricos e políticos.”

Ao inscrever letramentos (*literacies*) em relações de poder globais, sem deixar de levar em conta fatores locais específicos que dizem respeito à produção dos textos, o autor prossegue distinguindo possíveis diferentes letramentos em relação à própria forma de escrita – uma coisa é saber escrever à mão, com caneta em um pedaço de papel; outra ainda é ter desenvoltura ao digitar (lembrando, como ele próprio faz, que a datilografia já configurou uma profissão); a própria competência de escrever textos inscritos em um “letramento computadorizado” abre diferentes portas de acesso, por exemplo, no mercado de trabalho para pessoas de classe média com um certo nível de escolarização. Essa “*computer literacy*”, diz Blommaert, “quickly occupies a status position in the repertoires of its users as a ‘higher’ and more sophisticated form of literacy; it starts dominating certain genres of writing and transforms them – think of e-mail as the new form of ‘correspondence’” (2007, 8).⁶ Ao longo do curso, temos conversado muito sobre formas hegemônicas (bem como contra-hegemônicas) de escrita, e não é à toa que destaco aqui esta passagem sobre formas mais “sofisticadas” de letramento e expressão escrita. Mais do que isso, identifico (agora, enquanto escrevo) aí o que pode ter sido, sem que eu vislumbrasse na hora da primeira elaboração, o germe de minha proposta: o *e-mail* como forma de correspondência, a transformação de gêneros de escrita... Sem mais delongas, posso finalmente delinear a proposta de escrita de meu trabalho final:

[*pausa. pensa. respira: está aí e tu sabe. escreve. endless beginnings. quantas pausas, quantos recomeços, quanto solução e sufoco não ficam invisíveis na escrita acadêmica com a forma de longo fôlego do “tratado”, para usar a expressão do Raja sobre o Austin (ou melhor, em referência ao que o Austin não fez) em nossa aula no Fundão? a ideia aqui é brincar justamente com isso. não é?*]

Pois então. Minha ideia, aqui, é brincar articulando (e citando, seja na citação que é própria dos textos acadêmicos, seja na noção de iteração e o fato de que efeitos performativos ocorrem justamente porque o significado citado é de alguma forma reconhecido, como propõe a Butler em seu uso do Derrida*) diferentes gêneros de escrita. O mais óbvio, como a passagem acima referenciada de Blommaert permite entrever, é o epistolar, atualizado e transformado sob a forma do *e-mail*. Ressoa aqui também a proposta de escrita fragmentada de Gloria Anzaldúa (2000) em seu *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*, exortação (sob a forma epistolar) destinada a mulheres racializadas, cujo acesso à escrita foi e tem sido obstaculizado por uma hegemonia literária masculina e branca (a discussão com o

6. “Rapidamente ocupa uma posição de status nos repertórios de seus usuários como uma forma mais ‘elevada’ e sofisticada de letramento; passa a dominar certos gêneros de escrita e os transforma – pense no e-mail como a nova forma de correspondência.”

7. O professor Kanavillil Rajagopalan (Unicamp) ministrou uma aula sobre John Austin na disciplina que originou o presente trabalho.

Blommaert me parece bastante evidente, mas talvez deva retomar isso mais à frente), para que não deixem de escrever. E ressoa porque a leitura deste texto sempre catalisa em mim (embora eu, mulher branca, não seja a destinatária prevista/explicitada por Anzaldúa) o movimentar de formas de vencer obstáculos à escrita. “Escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever” (Anzaldúa 2000, 232) foi outra passagem inscrita em minhas paredes, durante o processo de elaboração de minha dissertação... Bem poderia ter sido outro, da página seguinte (p. 233) no mesmo texto: “O problema é focalizar, é se concentrar. O corpo se distrai, faz sabotagem com centenas de subterfúgios, uma xícara de café, lápis para apontar”, e ela segue:

Distrações todas – alguma coisa me acontece quando estou concentrada no escrever, quando estou quase chegando lá – aquele sótão escuro onde alguma “coisa” está propensa a pular e precipitar-se sobre mim. As formas com que subverto o escrever são muitas. A maneira como não tiro água da fonte e nem aprendo a fazer o moinho de vento girar.

Comer é minha principal distração. Levantar para comer uma torta de maçã. Mesmo o fato de não comer açúcar por três anos não me dissuade, mesmo que tenha que vestir o casaco, encontrar as chaves e sair na neblina de São Francisco para comprá-la. Levantar para acender um incenso, colocar um disco, dar uma caminhada – qualquer coisa para adiar o escrever.

Voltar depois de empanturrar-me. Escrever parágrafos em pedaços de papel, formando um quebra-cabeças no chão, a confusão de minha escrivadinha, protelando a conclusão e tornando a perfeição impossível (Anzaldúa 2000, 233).

Quero estatelar de vez a pretensão, tão pretenciosa (e narcisista, neurótica) quanto completamente irrealista, de um almejar à perfeição. Uso o gênero epistolar para impor uma temporalidade à escrita, para fragmentar algumas coesões possíveis, para desencaminhar argumentos e, paradoxalmente, tornar mais factível sua construção. Neste tom que agora descubro – e que se pretende menos formal, desencadeado pelo tom descompromissado com os cânones (ou, no mínimo, menos compromissado com eles) que estabelecemos em aula –, espero encontrar uma escrita mais leve. Há também um brincar com uma dialogia: escrevo para vocês, Adriana Facina, Adriana Lopes, Carolina Rocha; ao mesmo tempo, por enquanto, vocês estão ausentes deste diálogo: por enquanto, escrevo comigo e também para mim [*inclusive literalmente: no processo, vou escrever para meu próprio endereço de e-mail, respondendo novamente para mim mesma, e ao final compilarei todas as mensagens e enviarei para vocês – bom, imagino que a esta altura isso já esteja óbvio: vocês estão lendo isso, não é?*]. Aí entra mais um gênero literário: o do diário, tão fundamental na atividade da etnografia (e tão possivelmente

revelador, como vimos com o Malinowski). Diários e cartas (e, de maneira ainda mais inexorável, *e-mails*) são também datados – e, uma vez registrados/enviados, são de certa forma definitivos.⁸ Como na fala, em que o dito não pode ser “desdito”, quero tentar aqui uma escrita que visibilize seu processo (e seus tempos), que possa se reelaborar, mas não se desdizer – ou, dito de outra forma, uma minimização das possibilidades de edição que leve a um avançar da discussão, mensagem por mensagem. Neste misto de escrita acadêmica, correspondência e diário, pretendo encontrar o tom para refletir sobre três eixos principais:

- como a minha leitura dos textos do curso foi atravessada pelo meu tema de pesquisa (a escrita e a circulação de textos entre mulheres lésbicas em publicações de caráter periódico destinadas a discutir e elaborar sentidos sobre lesbianidade);
- como meu tema de pesquisa me atravessa / é atravessado pelas minhas experiências enquanto mulher lésbica, branca e de classe média, que lê e escreve sobre lesbianidade;
- como tenho pensado a construção e elaboração de experiências lésbicas através da escrita, circulação de textos e sua leitura – e, se o tom dessa escrita atingir esse intento, sobre minhas próprias experiências de construção de lesbianidade através desses mesmos processos.

Bem, por hoje, é isso. No próximo *e-mail*, falo mais sobre a pesquisa que desenvolvi no mestrado sobre publicações da “imprensa lésbica brasileira”, sobre os documentos que constituíram o campo onde desenvolvi essa etnografia (aliás, gostaria de ter lido o Blommaert antes disso!) de que minha dissertação recém-defendida foi um resultado e como as cartas (e a temática da correspondência) ganharam relevo para mim ao longo desse processo.

Abraços e até a próxima,
Carol

* P.S.: Fiquei feliz ao ouvir a Adriana Lopes falar, hoje em aula, da Guacira Lopes Louro e do Tomaz Tadeu da Silva. Ao falar sobre iteração, citação e performatividade, ali acima, me lembrei que um texto do Tomaz (“A produção social da identidade e da diferença”, no livro *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, organizado por ele e publicado pela editora Vozes em 2000) trouxe meu primeiro contato com Derrida,

8. Um dos pareceres recebidos destacou o distanciamento adotado, no momento da escrita de etnografias, em relação às primeiras “impressões” anotadas em diários de campo. A leitura de Malinowski foi feita, na disciplina que resultou neste trabalho, justamente para observar diferenças entre os *Argonautas do Pacífico Ocidental* e os diários pessoais de Malinowski. A comparação com o gênero do diário, aqui, diz respeito mais à sensação de escrever “para mim mesma” sem reescrita do que com os usos etnográficos do diário em si.

ainda no final da graduação em jornalismo, em 2011. Àquela época, do alto do entusiasmo de estar trabalhando com essa perspectiva, pensei ter compreendido suas proposições, certeza definitivamente desestabilizada ao longo dos anos que transcorreram desde então. De qualquer forma, foi uma recordação oportuna: folheando-o (ou o equivalente a folhear, para um PDF), reencontro novas chaves para pensar esse autor – e quiçá encarar a ideia de utilizá-lo novamente, aqui.

[*Send. Undo. Send*]

From: me

Fri, Jun 23, 2017, 11:45 PM

To: me

[abri novamente a mensagem, já definitivamente enviada, para ver como ficaria a formatação. primeira questão: numa sentada, já escrevi duas páginas! preciso levar em conta que, embora eu vá escrever aos poucos, vocês receberão todos os textos de uma vez só – e, como foi dito hoje, não terão muito tempo para ler. segunda questão: numa breve passada de olhar, já catei que escrevi “pretensão [...] pretensiosa”. bem, são os riscos que assumi...]

From: me

Fri, Jun 23, 2017, 11:45 PM

To: me

boa noite!

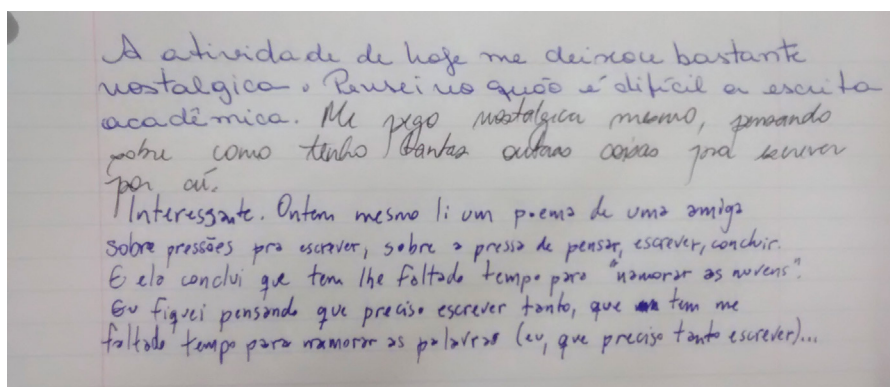
em primeiro lugar, queria pedir desculpas pela demora no retorno – ok, vocês lerão tudo de uma vez, nós já sabemos, mas o próprio formato do e-mail me faz sentir em falta, como em um diálogo do qual eu tivesse subitamente me ausentado. visualizado, não respondido (o que de fato fiz com o e-mail de vocês me encorajando a esta escrita – mas, de certa forma, acho que foi melhor, porque compartilhado-no-instante, ter falado com vocês pessoalmente hoje).

[talvez o pedido de desculpas seja para mim mesma, por esse ausentar-me. aqui segue sendo um misto de diário e correspondência. e sigo com a anzaldúa: meu medo de não escrever supera o de escrever.]

e me ausentei por outras escritas – estou finalizando um artigo em cima do laço, para apresentação no fazendo gênero (espero escrever para vocês sobre minhas motivações e estímulos a isso, também). e agora o jogo virou: saí da aula mexida, cheia de ideias pra pôr no papel (apesar de o suporte ser outro, insistimos nessa metáfora...), querendo revirar o que discutimos hoje, seguir brincando com a proposta da Carolina em aula *[como ela escreveu para mim no autógrafa: que a magia ilumine minha escrita!]*. e a verdade é que tenho esse outro trabalho, que urge mais do que qualquer coisa – não só pelo prazo, já prorrogado, já estourado, mas

porque o tema cria em mim sua urgência própria. *[se eu já tivesse escrito o que me propus a escrever pra vocês, os motivos disso estariam mais óbvios – vai ficar mais compreensível, prometo.]*

agora que já escritos, os parágrafos acima parecem um preâmbulo quase desnecessário. compartilho, na imagem abaixo, um dos resultados da nossa prática de escrita de hoje: foi o que me fez abrir o Gmail agora. como disse a Carolina, escrever à mão tem seus efeitos próprios; no conciso de minha grafia confusa, a menção à poesia de minha amiga parece dizer muito mais do que consegui digitar aqui.



From: me

Fri, Jun 23, 2017, 11:45 PM

To: me

Sabe, quando eu tive a ideia dessa proposta, me pareceu que ia ser bem mais fácil. Por um lado, de fato, é: acabo de comentar com uma amiga que estou escrevendo para vocês mais por prazer do que por prazo, e isso é simplesmente maravilhoso. É como uma reconexão com uma certa facilidade para escrever, algo que eu gostaria de ter aprofundado também a partir de uma reflexão sobre o exercício da aula de encerramento, mas infelizmente não vai dar, ao menos não agora – começo a escrever hoje pela necessidade de trazer outro assunto, que na real está sendo impelido por outro ainda. E, se começo mais uma vez falando da minha surpresa com não ser tão fácil como eu previa (algo que eu já tinha comentado em aula e que, portanto, poderia simplesmente deixar quieto), é porque tem a ver com o inédito em si dessa forma de escrever pra mim: embora essa proposta abra caminhos para temas inesperados e escritas mais espontâneas *[agora há pouco tive um insight: de certa forma, esse é um experimento pelo devaneio como forma de escrita]*, por outro lado a ordem imutável dos blocos de texto dificulta a inserção de temas que aparecem para mim como desdobramentos de argumentos que eu já conheço, vocês ainda não. *[tá muito longo isso, já, e tu nem inseriu a parte sobre o que fica de fora, que era tão legal. mas bueno, levemos*

o devaneio a sério...] E antes que eu comece a entrar nos temas que pretendo pensar aqui com vocês, sinto que antes preciso explicar mais sobre a minha pesquisa do mestrado, e os temas que a (me) atravessam.

Bom, como já adiantei lá no primeiro *e-mail* (e que, nem de longe, me parece resumir adequadamente o tema), minha pesquisa de mestrado foi sobre publicações da “imprensa lésbica brasileira” – termo que sempre coloco entre aspas porque não encontrei mais ninguém tomando todas essas publicações como constituindo um campo (ou, para a Comunicação, um “segmento”), me parece, ou ao menos chamando-as assim. Não lembro se incluí na dissertação a informação de que esse tema está na minha agenda há muitos anos: eu queria ter estudado publicações brasileiras para lésbicas na minha monografia de graduação, mas a carência de informações sobre o tema (e a dificuldade de acesso às fontes) acabou me desestimulando. Bem, se já não lembro se inseri esse interesse antigo pelo tema, incluí uma outra passagem que me parece bem mais importante pra estabelecer minha ligação com o “campo”. Por mais que seja uma passagem um pouco longa, tomo a liberdade de reproduzi-la aqui. Estes são os parágrafos iniciais de minha dissertação:

Meados de 2002. Sem acesso à Internet em sua própria residência, uma adolescente entreouve as explicações da professora de informática enquanto aproveita a conexão do laboratório da escola para ver seus *e-mails*. Encontra uma mensagem de M., contato recente de uma sala de bate-papo acessada em alguma madrugada na casa do pai. A amiga parece nervosa e pede seu endereço residencial para enviar-lhe uma carta. Suas possibilidades de escrita na web também são restritas, ela explica, e precisaria de tempo e espaço para escrever uma narrativa difícil – para desabafar um segredo terrível, algo que só poderia ser contado sem ressalvas a alguém que não participasse de seu cotidiano imediato. Preocupada e um tanto curiosa, a menina pergunta se está tudo bem e digita seu endereço. Dias depois, chega às suas mãos uma carta, enviada do ABC paulista. Nela, M. conta que passou uma noite com uma amiga e, um tanto hesitante – “por favor não vomite na carta ao ler isso” –, revela o que estava difícil de pôr em palavras por outros meios: ela e a amiga se beijaram. A respiração da leitora se entrecorta, não com nojo, como receava a missivista, e sim com curiosidade: então isso é possível? Um sentimento até então confuso e amorfo ganha desenhos e cores – então é isso. Uma mulher pode se interessar por outra – e a leitura segue – e elas terminarem transando! Minimamente assentadas as ideias, a adolescente escreve à nova, instantânea amiga, uma resposta compreensiva e acolhedora, perguntando por mais detalhes do que seria efetivamente necessário para acolher e compreender uma experiência alheia, provavelmente para elaborar suas próprias – as que ainda viriam e aquelas outras sensações amorfas, incômodas, que ela buscava fingir que não percebia. As duas se corresponderam por cartas por muitos meses ainda, até que o crescimento na oferta e

demanda por acesso à Internet de banda larga tornasse o serviço um pouco mais acessível e, para membros das classes médias urbanas dos grandes centros, quase obrigatório em suas residências. Com isso, essa adolescente – que, a partir de agora, podemos tirar do anonimato e chamar de Carolina Maia – passou a poder acessar reflexões, narrativas e outras produções que diversas mulheres publicavam na web sobre suas experiências sexuais e afetivas com outras mulheres. Espero que esse relato não soe como mera autoexposição: é a minha alternativa aos preâmbulos de narrativas antropológicas clássicas. Nestas, seja através de canoas singrando mares e rios rumo a ilhas ou povoados distantes, seja ao buscar montar seu acampamento mais próximo ou mesmo dentro da aldeia a ser estudada, o pesquisador relata seu afastamento progressivo de sua própria casa, de sua própria cultura, e sua aproximação dos espaços e sujeitos que procura compreender. Aqui, procuro trazer como questões que um dia viriam a ser minhas preocupações dentro de uma pesquisa – lesbianidade (e como ela foi tematizada em produções escritas), isolamento, correspondências – me encontraram dentro de minha própria casa. Mais de dez anos antes de sequer imaginar a presente pesquisa, temas que hoje se configuram como meu campo começavam a me constituir. Em meados de 2002, as publicações impressas para lésbicas que menciono em maior detalhe neste trabalho ou já haviam deixado de circular ou estavam em declínio. Talvez por ter testemunhado alguns dos primeiros passos das produções lésbicas brasileiras na Internet, em *blogs* e *sites* voltados para a temática da homossexualidade (especificamente de mulheres, ou seções de *sites* “mistos”), é que eu me interesse por buscar compreender como era antes. Antes da Internet, como mulheres que se interessavam afetiva e sexualmente por outras mulheres no Brasil podiam ter acesso a reflexões sobre essas experiências? Como encontravam umas às outras, como buscavam e mantinham contato? (Maia 2017a, 15-16)

[pausa. uma das dificuldades dessa proposta de e-mail: eu não gosto de escrever conectada. me perco fácil. mas acho que esta pausa enseja uma pequena notinha afetiva, ainda sobre a internet, pra fingir que estou mantendo aqui uma coerência temática: é uma pequena interrupção porque falo com minha namorada enquanto escrevo, e, se não fosse a internet, nosso relacionamento seria praticamente inviável: ela mora em Brasília. o motivo da pausa? ela está lendo Naven e se perguntou o signo do Bateson – taurino, muito taurino, como descobrimos: sol, marte, mercúrio e Vênus. lua em peixes. a internet nos dá acesso a muitas informações essenciais e a outras... bom, satisfazer certas curiosidades é importante também, né?]

Bom, voltando. A Internet nos dá acesso a muitas informações essenciais! Era disso que eu estava falando. Pois então. Faltou eu dizer também que, quando decidi não estudar a imprensa lésbica, lá em 2011, no final da graduação, acabei analisando a seção de notícias do *MixBrasil*, um portal

GLS surgido em meados dos anos 1990 em São Paulo. A escolha pelo *Mix* também foi bastante afetiva: as colunas da Nina Lopes, uma DJ que viria a fazer uma revista para lésbicas em 2008, e em especial da Vange Leonel, a cantora da calada da Noite Preta, lésbica que se definia como “proto-escritora” (apesar de sua produção escrita prolífica, em diferentes gêneros, incluindo prosa, poesia, teatro, traduções), foram muito importantes para mim ali por 2005, 2006... época em que eu começava a me entender também como lésbica, com o auxílio de minha namorada da época [que conheci, vejam só, pelo Orkut! esse lance de escrita e encontro é forte mesmo, viu?] e muita, muita leitura, questionamento e reflexão.

[mais uma pausa: parar para procurar o link para a música da Vange me levou a outra, da banda de queercore estadunidense Team Dresch – outra referência dessa minha fase adolescente de elaboração identitária. Remember Who You Are é uma música que devo ter conhecido em 2003 ou 2004 e que ouço até hoje quando minha escrita empaca: “can’t get sick of thinking about meaning, and language, and anything that gets me hot”.⁹ me dá um estímulo enorme! e ela fala sobre poder sentir desejo por outras mulheres, poder se sentir desejada por outra mulher: “sometimes that’s what it takes to know you’re alive / is to feel yourself burning just from some girl’s stare”.¹⁰ Tatuei um trecho dessa música pra nunca me esquecer de lembrar quem eu sou, porque isso me faz quem eu sou. Posso estar forçando a barra, mas eu vejo algo da iteração e da citacionalidade aí – “make up who you are, it makes up who you are” – e a performatividade da Butler: o gênero se faz enquanto nos fazemos no interior do gênero, etc., etc. E, já que tomamos como pressuposto as discussões do Blommaert, e estamos aqui pensando quais escritas contam como escrita, essa também é uma música que traz uma escrita lésbica que me constituiu – mais que isso, uma exortação à escrita, à fala, ao que for que comunique: “put up signs / make up who you are / send out signals / about who you are / transmit messages / telling who you are / no matter who you are”¹¹...]

Leitura, escrita e reflexão sobre lesbianidade, sobre desejo por mulheres, sobre o que é, afinal, ser lésbica e o direito a sê-lo acabaram sendo uma parte muito central da minha dissertação – algo que eu não esperava, pois minha ideia inicial era fazer um mapeamento do que seria essa “imprensa lésbica” – eu queria entender a dinâmica desse campo, as relações entre os periódicos, as motivações das “editoras” dessas publicações periódicas, que foram, em sua esmagadora maioria, publicações feitas de maneira bem amadora, no estilo dos fanzines: recorta, cola, monta, depois junta tudo e faz um xerox... Bem, eu fui a campo tentar descobrir o máximo que podia desse campo: a partir de um

9. “Não canso de pensar sobre significado, linguagem, qualquer coisa que me dê tesão.”

10. “Às vezes o que você precisa pra saber que está viva / é se sentir queimar pelo olhar de uma garota.”

11. “Cole cartazes / faça quem você é / mande sinais / sobre quem você é / transmita mensagens / contando quem você é / não importa quem você é.”

levantamento bibliográfico e documental, consegui localizar 19 títulos de publicações de caráter periódico (ou que ao menos tentaram tê-lo) feitas por e para mulheres lésbicas no Brasil, desde o pioneiro jornal *ChanaComChana*, lançado em 1981, até a revista *Alternativa L*, financiada pela Prefeitura de São Paulo e ainda em circulação.¹²

[A much, much bigger pause:¹³ minha namorada me ligou para dar boa noite, nos empolgamos, falamos por duas horas. Sim, vocês viram certo lá em cima: são quase seis horas da manhã. Era só para dar boa noite, mas eu estava tão empolgada falando desse trabalho aqui; disso e de um livro que estou lendo para o trabalho final de outra disciplina – e na verdade, foi esse outro livro o que me trouxe pra essa caixa de e-mails hoje. Foi o que me impulsionou. Mas pra explicar pra Laura o que naquele livro me motivou a escrever isso tudo pra vocês, eu precisei antes resumir o argumento todo da autora pra ela. E pra explicar aqui pra vocês, eu precisava antes ter escrito essa parte aqui, entendeu? Minha pesquisa, e tal. Que tá incompleto ainda. E eu enrolei e enrolei e não consegui chegar: verborragia, graforreia, são os riscos do devaneio. Talvez deva levar o devaneio um pouco menos a sério? Enfim, eu desliguei com ela e me liguei que já tava ficando longo demais pra um e-mail só. Pensei em deletar. Ou amanhã cortar alguma parte, e daí seguir – o que seria negar o cerne do que propus, lá no começo. A única saída é enviar pra vocês. E, depois que eu mandar, já era.]

Mas enfim, eu continuo. Amanhã? Talvez. Ainda tenho muita coisa pra dividir com vocês, e escrevendo eu vejo quantas coisas eu ainda tenho pra falar. Não deixa de ser um exercício interessante: eu quero resumir o que já escrevi sobre fazer-se na escrita, sobre narração e elaboração e trajetória – algo que as mulheres do meu campo fizeram, nos materiais que analisei. E o que eu descobri hoje é que me parece que quero fazer o mesmo. Eu falei que era um experimento, não falei?

[o que fica de fora: sempre tem algo que fica de fora]

From: me

Tue, Jul 25, 2017, 5:37 AM

To: me

Gurias,

Deixa eu contar pra vocês: o dia seguinte ao e-mail anterior me bateu como uma ressaca. Se fosse física a sensação, seria aquele gosto rançoso

12. Atualmente há mais duas revistas lésbicas em circulação: a revista *Brejeiras*, do Rio de Janeiro, e a *Tia Concha*, de São Paulo.

13. “Uma pausa muito, muito maior.” O mais correto teria sido escrever “a much, much longer pause”.

na boca, como um lembrete do descontrole anterior dela mesma [*tá, né? como se a boca bebesse e falasse sozinha, decerto*]. “A bebida entra, a verdade sai”, não é o que dizem? Mas foi sóbria mesmo, um *high* da escrita, trocando goles por palavras desmedidas. Tirei uns dias pra adiantar outras escritas e pensar. Bom, primeiro preciso dizer que aprendi uma coisa desse processo e por já conhecer minha verborragia: se soltar o verbo ele vai, mas trabalhos finais requerem uma concisão mínima, né. Então, assim: o aprendizado básico pra tocar essa experimentação é: não sair escrevendo sem um plano! Ou sair às vezes, também, que pelo visto rendeu – mas lembrar do que eu quero dizer antes. [*foi com essa ideia que eu abri o e-mail anterior, né? preciso deitar uma base firme, pra poder dançar de improviso em cima*] Mas bem, vambora, que o que eu me demoro é o que o tempo leva...

E já que falamos em repertórios e gêneros, talvez o que eu estranhe agora seja colocar no registro do e-mail os temas da minha pesquisa. Re-lendo o que escrevi da última vez, me parece que resvalei de novo para um “academiquês”, e não é o que pretendo. Bueno, foi o seguinte: juntou tudo o que contei ali em cima, e acabei de posse dessa lista de 19 títulos de publicações “periódicas”. Eu queria olhar para o periódico por acreditar que a circulação contínua desse tipo de material, a ideia de que haveria um número seguinte, seria importante na constituição de redes entre mulheres lésbicas. De fato, as iniciativas que duraram mais tempo, e que se voltaram mais para a criação e circulação de conteúdo (notícias, contos, poesias, ensaios e o que chamei de “reflexões pessoais” – textos que as leitoras enviavam, contando parte de suas vidas), foram as que funcionaram por assinatura/associação e se propuseram a manter uma periodicidade frequente, geralmente almejando (mas não conseguindo) produzir edições trimestrais. E se coloquei aspas em “periódicas” lá em cima, é tanto por essa dificuldade em atingir a periodicidade pretendida quanto pelo fato de que ao menos uma delas (o boletim *Iamuricumá*, de 1981) anuncia isso na primeira edição e aparentemente morre ali¹⁴.

Opa, pera. Antes, mais um passo atrás. Ou dois. Por que isso tudo? Quero dizer: qual a importância disso – publicações, impressos, periódicos, etc.? Óbvio, tal interesse tem a ver com minha formação primeira (pela graduação, sou jornalista). Mas e para essas mulheres – pra que isso tudo? [*parece que estou repetindo aqui uma conversa que tive milhões de vezes ao longo da escrita da dissertação – aparentemente ainda não aprendi bem o roteiro dela...*]

14. Correção: a pesquisadora Paula Barbosa, mestranda em Jornalismo na Universidade Estadual de Ponta Grossa, localizou em 2019 mais duas edições do boletim *Iamuricumá* (a segunda, de fevereiro, e a terceira, de maio de 1981) no acervo do CIM – Centro Informação Mulher (comunicação pessoal, 2019).

Uma das coisas que eu mais gostei de ter escrito na dissertação é que o movimento de lésbicas no Brasil – ou a organização política das lésbicas, o que seja – surgiu entremeado na escrita. Explico: o jornal *Lampião da Esquina*, até hoje um marco da imprensa alternativa e tido como um grande nome da “imprensa homossexual brasileira” (essa, sim, descrita com esse termo em produções acadêmicas – que, não raro, deixam de lado as publicações das lésbicas, mas isso dá pano pra outra manga), não tinha lésbicas em seu conselho editorial (aliás, a história do *Lampião* é interessantíssima, eles fizeram uma espécie de *crowdfunding* por carta! Cf MacRae, *A construção da Igualdade*, 1990). Daí, no início de 1979, eles convidam algumas mulheres que participavam das reuniões do que viria a ser o grupo Somos de São Paulo (outro marco! Cf. MacRae, de novo) pra elaborar alguns escritos sobre lesbianidade. A edição nº 12 do *Lampião* traz uma capa verde, com um grande coração vazado em branco e, dentro dele, o texto “Amor entre mulheres”. [*esses dias, num rolê, dei de cara com um exemplar amarelado desses exposto numa parede de uma galeria de arte no centro do Rio. publiquei minha alegria em uma foto no Instagram e no Facebook.*] Um dos textos traz a celebração: foi a primeira vez que mulheres lésbicas se reuniram para escrever coletivamente sobre sua homossexualidade. E, a partir dali, elas seguem se reunindo; o grupo Somos, de maioria masculina, se formaliza, e elas formam o “subgrupo lésbico-feminista”, ou “LF”, que criou o primeiro assim proclamado jornal lésbico do país, o *ChanaComChana*, composto em gráfica, impresso em papel-jornal, com uma entrevista com a Angela RoRo na capa da primeira edição, coisa fina. E acabou aí: primeiro e único, o número de janeiro de 1981 do jornal *ChanaComChana*.

Mas a história se desenrola: depois de algumas tretas, o LF dá lugar ao GALF, Grupo Ação Lésbica Feminista, e em 1982 elas lançam o boletim *ChanaComChana*, montado como fanzine, uma estética muito doida – no recorta e cola mesmo, blocões de texto datilografado unidos de forma às vezes meio confusa. Isso de fazer no *do-it-yourself*, dependendo menos da gráfica, tornou mais barato o processo, e elas conseguiram manter o boletim rodando até 1986, distribuindo-o para grupos feministas, lésbicos e gays de vários lugares do Brasil e do mundo (e recebendo muito material em troca, a partir dos quais elas faziam seus conteúdos também), criando uma rede de assinaturas, bem massa, criando um diálogo mesmo... muito foda. [*eis aqui uma antropóloga – é mesmo? posso dizer-me assim já? – que encontrou um lugar para declarar desbragadamente um amor por seu “objeto”.*] Além das assinaturas, parte da renda pra financiar a edição do boletim vinha do bolso das próprias realizadoras, e das vendas do material em bares do “gueto” homossexual de São Paulo, ali pelas bandas da Roosevelt, Bixiga também... inclusive, a venda do jornal em um bar muito frequentado pelas lésbicas da época gerou outro evento, o “Stonewall brasileiro” ou a “invasão do Ferro’s Bar”, por

essas ativistas (em 2009, uma matéria sobre o acontecido em 1983 me levou a realizar uma entrevista com Miriam Martinho, uma das coordenadoras do GALF, para o *blog* de que eu participava na época – *blog* esse que 1. foi de tremenda importância para minhas próprias concepções de sexualidade e militância; 2. não acredito que estou enviando pra vocês!).

Em 1986, uma das ativistas do grupo, Rosely Roth, participou de um programa da Hebe Camargo (sim! bapho!!!) sobre lésbicas – sagrando-se assim a “primeira lésbica a se assumir na TV brasileira” – e mostrou no ar uma das edições do *Chana*, informando também o endereço da caixa postal do GALF. Cito aqui um trecho de entrevista da Marisa Fernandes (para Norma Mogrovejo), outra integrante do GALF à época, comentando o impacto: “Milhões de lésbicas estavam vendo e recebemos milhares de cartas que diziam ‘não vou mais me matar, porque sei que não estou sozinha’, cartas emocionadíssimas. Todas foram respondidas”. Pra vocês verem – imagina a dificuldade que era encontrar informações sobre isso? Bom, passado o *boom* da aparição televisiva, talvez em decorrência dele, o GALF resolve dar uma repaginada no boletim, passando para um nome menos “escrachado”: surge o boletim *Um Outro Olhar*, que na verdade foi bem parecido com o anterior em alguns aspectos e que teve 21 edições (algumas bem grandinhas, viu? Tipo umas 40 páginas tamanho A4) até a última, em 1994; em 1995, o coletivo responsável por sua organização – que, nesse meio tempo, formalizou-se enquanto ONG e mudou de nome, tornando-se Rede de Informação Lésbica *Um Outro Olhar* – lança uma revista também chamada, vejam só, *Um Outro Olhar!*, e cuja numeração, inclusive, parte já do número 22 – ou seja, novo formato, tom mais “cultural” e menos ligado à agenda de movimento social, revista em papel *couché*, impressão colorida e tudo... e, ao mesmo tempo, alguma continuidade. Bom, foi justamente o boletim *Um Outro Olhar* (o com cara de fanzine, não a revista) que eu discuti, muito extensivamente até (mas longe de exauri-lo), na parte de “análise” da minha dissertação.

E lá fui eu falando um monte, de novo, né? Engatei a primeira e fui, os três parágrafos anteriores eram um bloco de texto só. O lance é que, assim, parece que essa história tá se contando no automático já. Tudo isso que coloquei aqui nesse *e-mail* foi uma espécie de preâmbulo, uma introdução mesmo, e contando essa historinha, que na realidade já foi bastante contada por outras... sei lá, parece que essa história quer seguir sendo contada, cês já viram uma coisa dessas? Sei lá, parece que ela me tomou pra seguir se multiplicando. E, na real, eu já contei isso tudo na dissertação, eu queria era contar outra coisa (que também tá na dissertação, mas enfim), ampliar o leque.

[devaneio: a Eliane Brum (dispensa apresentações, né? aquela jornalista. ídola pra mim, ela) fala que sempre quis ser romancista, mas que precisava se encher de “histórias dos outros” antes de escrever as próprias. só fui conhecer essa formulação dela quando já tava quase terminando a faculdade, mas me reconheci: eu decidi pelo Jornalismo e não pela Letras pelo mesmo motivo: muito nova, eu me sentia vazia de histórias ainda. acho que só agora me caiu a ficha do que é estar preenchida por uma história.]

[devaneio causado pelo devaneio anterior: sabe o livro que comentei, meio misteriosa, no e-mail anterior? pretendia trazê-lo depois, mas é que cabe muito aqui. assinado pela antropóloga Penelope Papailias, chama-se Genres of Recollection: Archive Poetics and Modern Greece e é, junto com o recém-conhecido Blommaert, outro alento pra mim enquanto estudiosa que tomou esse caminho estranho da etnografia de documentos. tenho várias coisas sobre ela pra dividir com vocês, mas por enquanto queria trazer aqui uma discussão que ela faz com ele, ele mesmo, o tão falado Derrida. ela traz uma reflexão muito bonita sobre atos de citação e práticas de transcrição de documentos, perguntando-se se uma mensagem reproduzida ipsis literis pode permanecer a mesma depois de atravessar o corpo de quem transcreve. isso mesmo: atravessar o corpo – o documento ali dum lado, a pessoa lê, processa, copia do outro; o cérebro (e sabe-se lá o que rola dentro dele!) recebe os estímulos vindos dos olhos e manda outros estímulos para as mãos, que tentam repetir o que os olhos viram usando lápis, caneta, computador, o que seja. mesmo que as palavras sejam idênticas, supondo que seja humanamente possível um reproduzir perfeitamente fiel, como fica? sai igual? bueno, a especialista em Derrida é a Adriana Lopes – deixo essa parte pra vocês. pra mim, basta pensar o caminho que essas palavras trilharam em mim; reinserir o corpo nisso tudo que é pensar e escrever e tentar entender alguma coisa do que foi pensado e escrito; refletir sobre a transformação possível que esse atravessar fez não só nas palavras, mas em mim mesma; ponderar a beleza de ter sido e ser uma estrada para a passagem de signos, referências e seus mutáveis referentes...]

[suspiro: uff. suspirei mesmo, viu? materialidade de ar, soprado pelo ca(r)nal da minha boca. deve ser o vento que as palavras fazem quando passam.]

E, gente, quantas trilhas de palavras essas publicações fizeram, viu? E nem falo das minhas, falo das palavras delas, as que traçaram incontáveis caminhos dentro de envelopes, singrando Brasis & outros países. As palavras de mulheres que se encontraram na escrita, e esse “se” fala de encontrar umas às outras, mas também de, na escrita, criarem coisas em e a respeito de si mesmas. Deixem de lado a história que eu contei parágrafos antes, *this is the real deal*. É disso que eu quero falar:

Aí é que tá, eu comecei querendo contar justamente aquela história, saca? Não só aquela, todas as outras. Aquela e a das outras 19 publicações que eu falei pra vocês que listei – ambiciosa a guria, queria contar 30 anos, centenas de páginas, em um ano de pesquisa! Sem saber que era impossível, fui lá e quebrei a cara. Vou poupar vocês dos detalhes, mas foi todo um uso intensivo do Google, Facebook, *e-mails*, WhatsApp, jornais antigos, enfim (minha namorada apelidou meus esforços de “metodologia *stalker* de pesquisa”), e consegui localizar e contatar vários dos nomes que apareciam na coluna “editoras/responsáveis pela publicação” na minha tabela. Entrevistei treze mulheres, que me narraram histórias de dez desses 19 títulos. Mais do que isso, elas me narraram – e elaboraram narrativamente, como diria Ernesto Meccia (*El tiempo no para*, 2016) – as trajetórias de treze mulheres, elas próprias, e de outras que passaram em suas vidas. Vidas! Pois é, daí a porca torceu o rabo e a chave começou a virar junto. Eu queria descrever a constituição de um campo, e um campo é feito de quê? P-e-s-s-o-a-s. Sujeitos feitos na experiência, história feita na linguagem (salve, Joan Scott!). E eu não sei mais dizer, nem sei se precisa, onde que começou a virada, se foi nas entrevistas ou nos documentos... Porque os documentos também me traziam histórias, e me traziam pessoas. Pensando agora, já que estou estudando narrativas com vocês e em outra disciplina, que se voltava mais para as narrativas da história e da antropologia histórica, acho que eu tava pretendendo fazer uma coisa meio na linha de uma historiografia oficiosa – A Grande História do Movimento de Lésbicas no Brasil e suas Publicações Periódicas. Ou: A Imprensa Lésbica Brasileira (e suas Ligações com o Movimento de Lésbicas)!!! Imagina só, que bonito que ia ser. Mas também foi bonito do jeito que foi, vamos combinar, né? Tudo bem que, assim, no fim das contas eu acabei usando pouquíssimo das entrevistas. E que, na real, através dessas mulheres eu tive acesso a cópias de materiais que não estão arquivados publicamente em lugar nenhum: jornal *Visibilidade* (COLERJ – Coletivo de Lésbicas do Rio de Janeiro, 1998-2004?), recebido da Neusa Pereira; o boletim *Ponto G* (GLB – Grupo Lésbico da Bahia, 1998-2002?), graças aos poucos exemplares que Zora Yonara ainda guardava; *Alternativa L* (São Paulo, 2013 – atual), recebido da Sheila Costa; revista *Femme* (Grupo Afins – Santos, 1993-1995), que encontrei na Biblioteca Nacional (!!! ninguém fala disso na literatura que estudei!!!) e na biblioteca da Universidade de Austin (chique, né? Valeu, Carla Ramos, pelo apoio). Da *Femme*, a edição que me faltava pra completar a coleção foi digitalizada¹⁵ e enviada pela Laura Bacellar depois de uma entrevista – aliás, sem as informações que ela me passou, eu não teria encontrado a Monica e a Theresa, editoras da revista, que me concederam uma entrevista muito amor, literalmente. Estou tentando escrever mais sobre elas ultimamente. O tal outro artigo

15. Paula Barbosa localizou mais uma edição da revista *Femme*, o número 9, no arquivo do CIM em 2019 (comunicação pessoal, 2019).

que mencionei num e-mail anterior, pro Fazendo Gênero,¹⁶ é sobre a revista *Femme* – ficou, sendo supersincera com vocês, bem ruim. Ou bem abaixo do que eu acho que elas merecem.

[estou me perdendo de novo: oi, meu nome é Carolina Maia e estou aqui publicamente tentando fazer as pazes com as ausências do meu último trabalho. os silêncios, o que fica de fora. já falei pra vocês que eu tenho algo a dizer sobre o que fica de fora, né?]

Enfim, o lance foi que eu acabei tendo que escolher só um e, nessa escolha, acabei optando por um material menos estudado do grupo mais conhecido dentro da história do movimento de lésbicas no Brasil. O *ChanaComChana*, eu acredito, é a publicação lésbica mais discutida dentro da literatura sobre o tema da “imprensa homossexual” (às vezes, a única); tentei fugir disso pegando o *Um Outro Olhar*. Aliás, já comentei com vocês que todas as publicações que eu listei, salvo ao menos uma ou duas, estavam ligadas a grupos de militância, né? Só ver os nomes que eu coloquei ali: Coletivo de Lésbicas, Grupo Lésbico... Antes de fazer a pesquisa mesmo, eu lamentava um pouco isso: por que os homens gays conseguem fazer revistas que “dão certo” editorialmente, e as mulheres lésbicas, não?¹⁷ Daí, depois do campo, entendi que “dar certo” podia ser outra coisa.

O que eu vou falar agora parte mais da minha análise do *Um Outro Olhar*, mas em muitos aspectos é aplicável à *Femme* também. E se o que eu via como “artesanal, amador”, em vez de um sinal de um problema, de uma dificuldade (enquanto constituição de mercado, de investimentos, falta de acesso, etc.), fosse, na verdade, o que tornaria essas publicações ainda mais interessantes? Quero dizer, problema, dificuldade, foi sim: a “falta de engajamento”, por assim dizer, das lésbicas enquanto “público” consumidor foi uma reclamação que ouvi de muitas das mulheres que entrevistei – e elas falavam tanto de retorno financeiro (o mínimo necessário pra manter a publicação rodando) quanto de colaboração, mesmo. Porque é isso: elas eram amadoras, e digo isso de fazer por amor, também. Nenhuma das mulheres que se tornaram “editoras” na construção desses materiais era jornalista, embora tenham recebido eventualmente a participação de jornalistas em seus materiais. Então elas escreviam muito a partir dos contatos com outras ativistas. O *Um Outro Olhar*, por exemplo, se articulava em redes com ativistas da Europa, América Latina, Estados Unidos, Canadá, fora e dentro do Brasil, e consigo me lembrar aqui de cabeça da publicação de traduções de materiais em italiano, francês, inglês e espanhol – tudo pela rede de colaboradoras/associadas do grupo; a *Femme* reproduzia muito material da revista *Organa*, de Portugal, que foi uma influência importante para a

16. Maia 2017b.

17. Tal proposta de abordagem foi repensada ao longo da pesquisa (Cf. Maia 2017a, 18).

formulação da publicação do Grupo Afins. A partir desse tipo de contato, essas duas publicações, ambas bem volumosas em termos de conteúdo, também buscavam trazer notícias dos ativismos gays, lésbicos e feministas nacional e internacionalmente, disponibilizando agendas de eventos, passando endereços para quem quisesse contatar outros grupos, reproduzindo convocatórias de antologias de poesias, contos, narrativas diversas sobre lesbianidade. Um verdadeiro incentivo à escrita, sem contar aquele que vou comentar a seguir. E, sabe, eu acho que era sobre encontro a coisa toda, viu? Porque nos outros dois que mencionei acima, que infelizmente não trago aqui em detalhes por falta de frescor nas ideias mesmo, embora não mostrassem essa articulação toda (e talvez nem fosse a proposta), esse convite tava dado também: tanto o *Visibilidade* quanto o *Ponto G* traziam textos, poesias – e, mais do que isso, dicas de lugares de encontro. Dicas de barzinhos, chamada pra próxima reunião do grupo, essas coisas. Tá aí: “sem Internet”, como eu me perguntava lá no começo, minhas interlocutoras me explicaram nas entrevistas, uma mulher que quisesse conhecer outras mulheres para um *caso, transa, namoro* ou nada disso, amizade mesmo, podia encontrar outras mulheres em barzinhos, reuniões de grupos... ou por escrito.

Minha dissertação, em suma, discutiu como a circulação do boletim *Um Outro Olhar* promovia a constituição de redes entre mulheres: seja através da consolidação de redes ativistas, seja pela rede de cartas entre leitoras e colaboradoras da publicação, as associadas ao GALF/Rede *Um Outro Olhar*. Essas redes se construíam no boletim mesmo, na colaboração ao seu conteúdo, feito da reprodução de muitas cartas e outros textos (ensaios, artigos, as tais reflexões sobre si) que, assim disponibilizados, ajudavam a construir ideais de amor (e política) entre mulheres, fornecendo exemplos de relacionamentos que, como algumas cartas publicadas relatam, algumas dessas leitoras não tinham conseguido encontrar antes em nenhum outro lugar – não que tais experiências não existissem, mas era tudo muito velado, como eu ouvi algumas vezes nesse campo... [*Drica, Dri, Carol, podemos voltar a isso depois se quiserem – é só porque já tenho muito sobre essa parte recentemente, já são 5 da manhã e tenho um compromisso aqui comigo por hoje. mas me perguntem que eu falo mais, tá?*] Bom, esses vínculos também se teciam por fora das páginas dos periódicos em si, graças ao que eu entendi como sendo uma espécie de ligação entre portas do “armário”: as seções de anúncios pessoais buscando correspondentes.

Meu próximo trabalho, espero, vai ser sobre isso: mandei hoje (ou ontem, né? segunda, dia 24, a madrugada me confunde) uma proposta de trabalho para o Seminário dos Alunos do PPGAS discutindo os anúncios na revista *Femme* e o papel atribuído (ou talvez pudéssemos falar sobre “centralidade conferida”, mesmo – vamos ver conforme a carruagem

da análise andar) a esse tipo de estabelecimento de contato. Por que a *Femme*? Bom, não é só porque me sinto em falta com essa história, nem porque eu ache que já falei muito do *Um Outro Olhar*, embora ambas as alternativas estejam corretas: é porque, sem anúncio pessoal de correspondência, não existiria *Femme*. E não existiria *Femme* porque, se a Theresa não tivesse começado a se corresponder com algumas mulheres através de anúncios publicados em uma revista de nu feminino (é, tinha revistas “masculinas” que faziam isso) nos anos 1980, não teria se formado o casal Monica e Theresa. Quero dizer, segundo elas, “o que é pra ser... [vai ser]”, mas vai saber, né? O lance é que foi esse: elas se conheceram graças a um anúncio desses, seguiram publicando anúncios do tipo, formaram uma rede de correspondências com as mulheres que entraram em contato com elas, e a partir daí conheceram “as meninas da *Organa*”, elaboraram a ideia e lançaram a revista, construída a partir de textos de amigas dessa rede que se formou, e formando novos vínculos também – obviamente haveria uma seção de anúncios na publicação delas, né?

Vocês veem só... eu comecei essa série de e-mails pensando que ia falar sobre as escritas dessas mulheres, sobre os textos que encontrei nessas publicações, sobre textos que eu mesma li e sobre o fazer-se “lésbica” na escrita e na leitura. Talvez por já ter escrito muito sobre tais temas na dissertação, foi justamente sobre isso que escrevi menos aqui. Ou, talvez, seja esse meu processo mesmo: como já falei ali em cima, a dissertação tomou um caminho imprevisto (e não é isso que muitas fazem?). Talvez a proposta tenha tido êxito justamente nisso, na ideia de visibilizar o processo em si – sabe, aquela maquiada que a gente dá na introdução do trabalho, como se soubesse desde o início o que ia acabar fazendo? Como se, na prática, não fôssemos muitxs descobrindo ao longo do caminho. Eu comentei com vocês em aula que meu interesse pelas correspondências se deu graças ao diálogo com amigas, né? E que, graças a isso, muitxs colegas pensam que eu estudo “cartas”. [*Talvez esse seja o assunto do próximo e-mail, veremos, o processo é open-ended.*] Só mais um “talvez”, pra encerrar por hoje: talvez eu estivesse interessada nas cartas desde o começo, mas o processo de descoberta disso (e “descobrir-se”, no meu campo, é tanto *insight* quanto elaboração) é que tenha sido/esteja sendo um tanto longo.

Por hoje é isso. Até a próxima!

Beijos,
Carol

From: me
To: me

Tue, Jul 25, 2017, 5:38 AM

[*dessa vez eu esperei longos segundos até o botão “undo” sumir. sem volta atrás.*]

* * *

Uma carta *on the road*

Rio de Janeiro – Florianópolis, 01/08/2017

Drica, Dri e Carol,

Tudo bem com vocês? Como vocês vão? Confesso que fiquei meio apreensiva ao não receber nenhuma resposta ao meu último e-mail, em que encaminhei para vocês a primeira parte do meu trabalho final. Confesso também que é só por já ter enviado uma parte que me sinto um pouco menos constrangida de estar finalizando-o com este pequeno atraso, que espero que não atrapalhe a leitura de vocês. Além disso, estou fazendo um esforço sobre-humano pra conseguir fazer uma letra minimamente legível aqui, minha letra nunca foi boa e estar em um ônibus em movimento certamente não ajuda. É, num ônibus: tive uns contratempos aí (que, em parte, ajudam a explicar meu atraso), acabei perdendo o voo que me levaria a Florianópolis para o Fazendo Gênero e só me restou (\$\$\$) cruzar por terra esses sei lá quantos quilômetros que separam minha casa da Ilha da Magia. Preocupada com a ausência de Internet na estrada, mais o risco de ficar sem bateria no celular para alguma eventualidade, tive essa ideia de escrever em papel – solução que, fora isso da má caligrafia e não saber como vai ficar depois da (infelizmente necessária) digitalização destas páginas, me pareceu muito prática e, mais que isso, fazer muito sentido. Eu quero, afinal de contas, falar de cartas... essa proposta de trabalho mesmo surgiu de uma ideia de um flerte com o gênero epistolar. Por que não, então, voltar pro *old school* do papel e caneta? Mesmo o fato de estar viajando de ônibus me ajuda a pensar algumas coisas, dimensão do sensível que, se a forma de escrita deste trabalho fosse outra, possivelmente acabaria oculta – só argumento, sem as sensações e estalos que foram o germe do *insight*. Gosto muito de viajar por terra porque assim, na estrada, consigo ter uma dimensão mais palpável das distâncias e caminhos percorridos. Andar de avião me causa a mesma sensação que tenho ao andar de metrô em cidades que não conheço: uma incompreensão do mapa, canais que me levam magicamente de um ponto a outro sem eu entender direito como foi que cheguei lá. E, se meu trabalho fala de circulações de materiais (e pessoas) pelo território, as distâncias e caminhos importam.

Além disso, viajar de ônibus é mais lento, e me conectar à lentidão também interessa: afinal de contas, eu estudo outros tempos, e por “outros tempos” me refiro não só ao passado recente (os anos 1970, 1980 e 1990), mas aos tempos que as coisas tinham então. O tempo de uma edição de um boletim e outra: o tempo de produzi-lo, de juntar informações, contatar outros grupos, receber as colaborações das leitoras, datilografá-las, montá-las; o tempo de enviá-lo, o tempo dos correios, o tempo de ir na agência dos correios ver se tem algo na caixa postal (contratada pra não receber nada suspeito em casa ou no trabalho); o tempo de recebê-lo, tempo de lê-lo, artigo por artigo, dos mais maçantes (tem uns que só falam de política, viu...) aos mais comoventes, incluindo as seções de *cartas* (a publicação de cartas, opinativas e/ou contando histórias, e também os anúncios de correspondência) e as poesias de amor, que sempre tem. (uma carta publicada em *Um Outro Olhar*, acompanhada de uma poesia, trouxe uma frase que virou subtítulo na minha dissertação: “toda lésbica que se preza gosta de escrever poesia, né?”. Em entrevista, uma de minhas interlocutoras, ex-editora de uma publicação lésbica, me comentou sua opinião de que “poesia de amor só é bom pra quem escreve” & suas musas, porque ela recebia poemas “muito ruins”. É, Blommaert, quais escritas contam?) [Texto inserido, escrito acima do texto, puxado com uma seta:] O tempo de escrever uma carta pras organizadoras do boletim, comentá-lo, fazer perguntas: o tempo de responder. [Fim do texto inserido.] O tempo da correspondência.

Eu comentei com vocês sobre o livro da Penélope Papailias, *Genres of Recollection*, né? Cara, como eu queria tê-lo lido antes/durante a minha dissertação... ela traz algumas discussões da linguística e da crítica literária que são, de fato, importantes contribuições para quem faz etnografia de documentos ou uma “antropologia textual”, como ela diz. Além da discussão que ela faz com o Derrida (definindo a produção histórica como profundamente performativa e as narrativas históricas como constituídas por longas e complexas cadeias de atos citacionais – *reporting/reported speech*, o “disse-me-disse” da história), que eu mencionei no outro e-mail, ela também usa o Bakhtin pra pensar gêneros textuais e a construção de legitimidade e autoridade científica. Tudo a ver com a nossa discussão, né?¹⁸ Penso no descrédito da Landes,¹⁹ da Anzaldúa (*Borderlands/La Frontera* era a tese dela que foi recusada, não tem uma história assim? Tou na estrada, no meio dum campo que não

18. Repetidamente discutimos em aula o descrédito do trabalho de algumas antropólogas cuja escrita etnográfica fugia aos cânones masculinos da disciplina, como aparece na frase a seguir.

19. Cf. Cole (1995).

faço ideia de onde seja – não tenho como pesquisar),²⁰ da Mead²¹ e de outras. A Benedict escondia de Boas sua produção poética.²² Literatura é coisa de mulherzinha, favor não se esquecer disso: sempre foi, só lembrar da segmentação da imprensa por gênero, a primeira segmentação, como comentam Maria Alceste Mira, Dulcília Buitoni, Constância Lima Duarte: nas “folhinhas” femininas, há moda, etiqueta e literatura; nas demais (masculino universal oculto), literatura também, mais política, notícias, economia, esses assuntos para os quais a mente fraca das moçoilas não estaria preparada... Peraí, onde eu tava mesmo? No texto, eu digo – geograficamente, só sei que estou no estado de SP e o sol está se pondo – comecei a escrever às 15h40, logo depois da primeira parada pro almoço. Espero que haja uma segunda parada em breve, tou seca por um cigarro. O horizonte aqui é largo e é belo o entardecer, mesmo que ele requeira que eu acenda a luz do ônibus pra iluminar o caderno aberto sobre minhas pernas, a direita cruzada sobre a esquerda. Lembrei do que eu estava falando: Papailias, Bakhtin, gênero textual. Escrever à mão é lento e o pensamento se perde mais fácil. Gênero textual e gênero – *genre/gender*. A leitura é muito mais rápida, vai maquiar o tempo dos meus devaneios. Eu lembrei do que estava falando porque descrevi meu contexto de escrita e lembrei que queria falar da Melpo Merlier.

[FINALMENTE a pausa esperada pro cigarro!]

Melpo Merlier, conta Papailias, foi uma intelectual grega de classe alta, fundadora e coordenadora do Centro de Estudos da Ásia Menor – instituto que, em suas atividades de criação e coleção de documentos a partir de entrevistas com refugiados deslocados forçadamente na troca de populações entre a Grécia e a Turquia na Guerra Greco-Turca de 1919-1922, ajudou a consolidar o gênero do “testemunho” como narrativa histórica, a vítima como autoridade e também a figura do “trabalhador da memória”, os pesquisadores que entrevistavam e transcreviam os relatos. A formação de Merlier – filóloga, interessada em manifestações *folk* da cultura –, na visão de Papailias, foi tanto o que impulsionou as inovações de sua concepção de como deveriam ser os documentos criados no Centro como motivo para o questionamento de sua legitimidade (junto, evidentemente, ao gênero dela). Pensar gênero (*gender*) e inovação narrativa, então, me parece algo interessante, ainda mais

20. Tal informação, como se verificou na preparação deste trabalho para publicação, é incorreta. *Borderlands/La Frontera* foi aclamado pela crítica; Anzaldúa de fato não chegou a defender sua tese, mas não por esta ter sido “recusada”. A autora abandonou e retomou seu doutorado em Literatura pela Universidade de Santa Cruz algumas vezes entre os anos 1970 e sua morte, em 2004. A tese/livro *Light in the Dark/Luz en lo Oscuro: Rewriting Identity, Spirituality, Reality*, que Anzaldúa acreditava estar a meses de terminar quando faleceu, foi editada por AnaLouise Keating e publicada postumamente pela Duke University Press (Anzaldúa e Keating 2015). Cf. Keating (2015).

21. Cf. Lutkehaus (1995).

22. Cf. Lutkehaus (1995).

pensando naquela introdução do Clifford ao *Writing Culture* e o fato de que o trabalho da Shostak era interessante para tecer uma análise, mas não o suficiente para que ela fosse convidada para participar do seminário [de Santa Fe] e expor sua teoria por trás daquela experimentação. Cito a história da Merlier também porque uma das minhas passagens preferidas de *Genres of Recollection* é a citação de uma das “cartas de trabalho” (em oposição às cartas “pessoais”) dela, escrita em um hotel fora da Grécia, em que ela descreve o cenário de onde escrevia e a configuração da mesa que montara para si, os arquivos e pastas ao seu lado tornando aquele espaço seu e de trabalho. Mais interessante ainda é que ela escreva, junto às orientações e comentários para os funcionários do Centro, uma reflexão sobre ter incluído na “carta de trabalho” tais reflexões tão pessoais – e, ainda por cima, tê-las datilografado! *Literacies*, diz Blommaert, e eu acrescentaria novamente a Anzaldúa: a escrita não se faz em separado da vida. A análise de Papailias sobre essa passagem também é bonita: Merlier era uma desgarrada, que mudou de cidade diversas vezes, casou-se com um francês, vivia viajando para diferentes países; então, estabelecer, mesmo que por poucas horas, um “escritório” na mesa do hotel e descrevê-lo na sua carta era uma forma de criar, na escrita, a sensação de um lar. Lindo, né? (Fica mais bonito ainda com o caderno no colo, sacolejando dentro de um ônibus semileito.)

[uma digressão que eu queria incluir: não dá mais pra me aprofundar na Papailias, mas ela faz uma discussão muito legal da ideia de gênero textual, relações entre textos, associação de determinados textos a “tradições” de textos semelhantes e produção de efeitos. Resumindo muito, ela discute um livro chamado Orthokosta, de um autor especializado em “ficções documentais”, cuja forma imita um arquivo – é um conjunto de “testemunhos” concedidos a um “historiador” cujas intenções ficam pouco claras. O gênero do testemunho, à época do lançamento do livro, já estava tão consolidado que muitos críticos deploraram o livro, rechaçando-o como “inverídico”. A citação ficou ameaçadoramente fiel ao original. Fiquei pensando: isso que estou fazendo é realmente uma carta? Ou apenas uma imitação desse gênero? Bakhtin comenta que certos gêneros, como o romance (e Papailias acrescenta: e a etnografia), derivam suas características de outros. Talvez esta escrita científica pegue de empréstimo marcas do epistolar, talvez meus academicismos contamine mesmo minhas escritas mais cotidianas, talvez o formato “comunicação pessoal” tenha libertado aqui minhas palavras, talvez eu as tenha planejado mais do que o faria em uma carta “real”. Talvez haja mais artifício do que parece para tornar verossímeis essas “comunicações pessoais” enquanto tal – não se deixem enganar por mim, vocês não têm como saber. E eu, em certa medida, também não.]

Essa ideia de construir casa nas cartas é particularmente bela aos meus olhos porque gosto de pensar os documentos de minha pesquisa em circulação nas distâncias e também enquanto lugares imateriais

– lugares de encontro, de discussão, de desabafo, de elaboração identitária, de constituição de vínculos. Alguns textos “pessoais”, republicados (até que ponto alterados?) como cartas, não raro endereçadas à editora do boletim *Um Outro Olhar* (“cara Miriam”, “Amiga, obrigada por ficar ao telefone comigo ontem”, etc.), trazem coisas tão íntimas quanto aparentemente banais:²³ por exemplo, Malu, uma professora universitária do RJ, conta que ouviu no trabalho uma “piadinha” associando o esporte que ela praticava às lésbicas; indignada e corajosamente, ela responde com algo na linha “e daí se eu fosse?”, o que é diferente do hoje já mais possível “sou, e daí?”. A contestação evasiva, o envio da carta contando, a republicação da carta (sob apelido), pra mim tudo isso aponta tanto para uma dificuldade de falar sobre o tema e uma necessidade de falar. E o boletim oferecia e multiplicava o “para quem” falar – não há narrativa possível sem ouvinte, certo?²⁴ Outra mulher, Ana, a que fez a ligação telefônica para Miriam (dos EUA! Pensem no quanto isso não deve ter custado, nos anos 90. E a carta dela é enorme – necessidade de conversar?), conta do seu drama de se envolver com mulheres heterossexuais. Cice conta do seu relacionamento com uma mulher casada (que nem gostava tanto assim dela, ela diz), que terminou após o marido proibi-las de se verem. Mary escreve para reformular o que ela mesma havia dito em uma reunião (e que acabou publicado como parte do “relato” do encontro): ela repensou e não acha mais que é mais fácil se assumir tendo namorada; ela não precisa provar nada pra ninguém. Além disso, ela conta que vai investir mais em se amar primeiro, amar ser lésbica, pra depois ir atrás do sonho de encontrar um amor – a leitura do boletim ajudou muito, sim, obrigada! Naná, médica com arroubos literários, escreve um conto que traz os mesmos valores do amor romântico presentes nas narrativas autobiográficas em que ela conta, também, sobre seu relacionamento. Diversas mulheres publicam, em praticamente todas as edições de *Um Outro Olhar*, poemas de amor para a mulher amada, de rancores e desamores, de saudades, de orgulho por e para todas as lésbicas. É, pra mim, uma construção coletiva de ideais amorosos, compartilhados e tecidos na circulação de escritas, feitas por mulheres que, frequentemente, se queixam de não ter modelos para isso. Li o *Excitable Speech*, da Butler, pensando muito nisso – em especial, em dois episódios do meu campo: Nani contando que ficava angustiada com seus sentimentos incompreensíveis por outras meninas, até ser chamada de SAPATÃO por uma vizinha e daí “entender o que ela era”, e a Eliane, uma das minhas colaboradoras preferidas em *Um Outro Olhar*, dizendo esperar pelo dia em que “sapatão vire um elogio”. Promoção de orgulho na veia.

23. As histórias mencionadas neste parágrafo são mais extensivamente discutidas no capítulo 3 da minha dissertação (Maia 2017a, 134-178).

24. Cf. Meccia (2016).

Engraçado como escrever às vezes é mais um jeito específico de pensar, né? Digo, escrever quase como forma de investigação, buscar *insights* no diálogo [consigo mesm] no papel. (*Nada de novo sob o sol, né, Carolina? Não é por isso que tu escreve diário pessoal? Gênia...*) Acabo de me ligar numa coisa. Já ouvi muitas vezes de amigas variações da frase “você estuda cartas, né?”. De início, eu achava que elas estavam se referindo (e talvez algumas estivessem) aos anúncios buscando correspondentes – eu publicava, volta e meia [em meu Facebook], a imagem de um ou de outro (*isso é ético?, me pergunto agora*). Depois de muito responder “minha pesquisa não é beeeeem sobre isso”, comecei a prestar mais atenção neles, o que é uma espécie de abordagem não diretiva de inspiração construída em rede... Mas prestando atenção no que estou escrevendo agora, eu me ligo que não só os documentos que analisei foram definidos crucialmente pela correspondência, como uma porção bastante considerável desse conteúdo foi construída sob a forma do gênero epistolar. Tá, isso não é novidade, eu inclusive menciono isso na dissertação (tenho até uma hipótese pra pensar por que logo cartas, que resumo a seguir – e depois disso, eu juro que este texto termina), mas ainda não tinha formulado assim. As amigas pensam que eu “estudo cartas” (em vez de “estudo periódicos lésbicos”) porque, bom, eu falo de cartas a porra do tempo todo. Tu vê, né? Tendo já defendido a dissertação, imaginei que eu já soubesse do que ela se trata...

Tanto a Gloria Anzaldúa (na *Carta às mulheres escritoras do Terceiro Mundo*) quanto a Audre Lorde (em *Age, Race, Class, and Sex*) dão um chega pra lá no ideal burguês de *Um Teto Todo Seu*: papel é caro, tempo é escasso; se não der o romance, escreva aos pouquinhos, o tanto que der. Lorde defende a poesia enquanto gênero econômico, voz das mulheres pobres e de cor. No caso das mulheres cuja escrita analisei, acho que o lance não estava nem tanto no “teto todo seu” (enquanto autonomia financeira e de tempo) e mais na construção de vozes narrativas com autoridade, legítimas, mesmo que pra pensar a própria vida. Lorde ressalta como escrever uma narrativa longa (como um romance) exige muito investimento (material, emocional, de tempo) e dedicação. Acho que o mesmo pode ser dito dos artigos e ensaios mais evidentemente “políticos” presentes em *Um Outro Olhar*, bem como os informativos, agendas da militância, etc., que também exigem tempo de preparação, discussão, leitura, acúmulo. A carta aparece, então, como gênero acessível para a formulação escrita de opiniões e narrativas de experiências – e essas missivas eram publicadas na íntegra nos boletins como forma de expandir a discussão (O que eu não daria pra reescrever essa parte da minha dissertação agora!).

Reverendo os tópicos lá do primeiro *e-mail*, fiquei pensando se teria conseguido de fato abordar os três eixos que me propus a abordar. Depois me perguntei se, ao longo da escrita dos *e-mails*, eu já não teria mesmo aberto mão de cumprir, de fato, aquela promessa. Aí me irritei comigo mesma: eu nunca quis que essa última mensagem servisse de “conclusão” – isso daria uma aparência de coesão e totalidade que é justamente aquilo de que tentei fugir. Vocês que me digam se funcionou.

(Espero que sim.)

Abraços,
Carol

P.S.: O poema da minha amiga sobre “namorar as nuvens” está copiado na página seguinte.

P.S. 2: “*A wild patience / has taken me this far*”²⁵ são versos do poema *Integrity*, da Adrienne Rich.

P.S. 3: Para dar uma noção de deslocamento, terminei a carta próximo a Registro/SP.

[quebra de página]

Faz tanto tempo que não paro:
tem que ler
tem que escrever
tem que lavar roupas
fazer comida, se houver.

Traduzir, ler, procurar
escrever. Concluir.

Faz tanto tempo que não
namoro com as nuvens.

(mariam pessah)

25. “Uma paciência selvagem trouxe-me até aqui”, na tradução de Maria Irene Ramalho e Monica Varese Andrade (Rich 2008, 149).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anzaldúa, Gloria E. 2000. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 1: 229-236.
- _____. 2009. Speaking in tongues: a letter to Third World women writers. In: G. E. Anzaldúa & A. Keating (ed.), *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham; London: Duke University Press.
- _____. & Keating, AnaLouise. 2015. *Light in the dark/luz en lo oscuro: rewriting identity, spirituality, reality*. Durham/London: Duke University Press.
- Blommaert, Jan. 2007. *Grassroots literacies: writing, identity in Central Africa*. London: Routledge.
- Buitoni, Dulcília Schroeder. 1986. *Imprensa Feminina*. São Paulo: Ática.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. New York: Routledge.
- _____. 1999. *Excitable Speech: a politics of the performative*. New York: Routledge.
- _____. 2010. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Clifford, James. 1986. Introduction: partial truths. In: Clifford, James e George Marcus (eds.). *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Cole, Sally. 1995. Ruth Landes and the early ethnography on race and gender. In: Behar, Ruth e Deborah Gordon (orgs.). *Women Writing Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Derrida, Jacques. 1999. *Gramatologia*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- Derrida, Jacques. 2002. *A Escritura e a Diferença*. 7 ed. São Paulo: Perspectiva.
- Duarte, Constância Lima. 2016. A história possível: imprensa e emancipação da mulher no Brasil do século XIX. In: *Imprensa feminina e feminista no Brasil – Século XIX*. São Paulo: Autêntica.
- Keating, AnaLouise. 2015. Re-envisioning Coyolxauhqui, decolonizing reality: Anzaldúa's twenty-first-century imperative. In: Anzaldúa, Gloria E. e AnaLouise Keating. *Light in the dark/luz en lo oscuro: rewriting identity, spirituality, reality*. Durham/London: Duke University Press.
- Lorde, Audre. 1984. Age, race, class and sex: women redefining difference. In: *Sister outsider: Essays and speeches*. Freedom, CA. Press.
- Lutkehaus, Nancy. 1995. Margaret Mead and the "Rustling-of-the-Wind-in-the-Palm-Trees School" of Ethnographic Writing. In: Behar, Ruth e Deborah Gordon (orgs.). *Women Writing Culture*. Berkeley: University of California Press.
- MacRae, Edward. 1990. *A construção da igualdade: identidade sexual e política no Brasil da abertura*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- Maia, Carolina. 2017a. *Entre armários e caixas postais: correspondências, escritas de si e constituição de redes na imprensa lésbica brasileira*. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- _____. 2017b. Escritas de si, polifonia e constituição de redes na imprensa lésbica brasileira: uma discussão da revista *Femme* (1993-1995). In: 13º Mundos de Mulheres e Fazendo Gênero. Transformações, conexões e deslocamentos. *Anais* [...]. Florianópolis, p. 1-13.
- Malinowski, Bronislaw. 1997. *Um diário no sentido estrito do termo*. Rio de Janeiro: Record.
- Malinowski, Bronislaw. 1998. *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural.

- Meccia, Ernesto. 2016. *El tiempo no para: Los últimos homosexuales cuentan la historia*. Buenos Aires: Eudeba, Ediciones UNL.
- Mira, Maria Celeste. 2003. O masculino e o feminino nas narrativas da cultura de massas ou o deslocamento do olhar. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 21. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n21/n21a03.pdf>. Acessado em: 25/3/2014.
- Mogrovejo, Norma. 2000. *Un amor que se atrevió a decir su nombre: la lucha de las lesbianas y su relación com los movimientos homosexual y feminista en América Latina*. Ciudad de México: Plaza y Valdés.
- Papailias, Penelope. 2005. *Genres of recollection: Archival poetics and modern Greece*. Springer.
- Rich, Adrienne. 2008. *Uma paciência selvagem: edição bilíngue*. Tradução de Maria Irene Ramalho e Monica Varese Andrade. Lisboa: Edições Cotovia.
- Scott, Joan W. 1998. A invisibilidade da experiência. *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*. ISSN 2176-2767, v. 16.
- Silva, Tomaz Tadeu. 2000. A produção social da identidade e da diferença. In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, 73-102. Petrópolis: Vozes.
- Woolf, Virginia. 2004. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

CAROLINA MAIA é formada em Comunicação Social (Jornalismo /UFRGS), especialista em Gênero e Sexualidade (CLAM/IMS/UERJ), mestre e doutoranda em Antropologia Social (PPGAS/MN/UFRJ). Sua dissertação de mestrado, "Entre armários e caixas postais: correspondências, escritas de si e constituição de redes na imprensa lésbica brasileira" (2017), ganhou o prêmio de melhor dissertação no biênio 2016-2018 da Associação Brasileira de Estudos da Homossexualidade. Atualmente, pesquisa procedimentos caseiros de inseminação assistida. E-mail: carolinamaia@ufrj.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: 26/11/2018
Reapresentado: 14/03/2019
Aprovado em: 24/06/2019

CORPO LIVRE: CORPO E ARTE COMO FORMAS DE ATIVISMO EM SÃO PAULO

DOI
[https://dx.doi.org/10.11606/
issn.2525-3123.gjs.2019.152114](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gjs.2019.152114)

ORCID
<https://orcid.org/0000-0002-0684-8059>

EDUARDO FARIA SANTOS

International Institute of Social Studies, Erasmus Universiteit
Rotterdam, Haia, Países Baixos, 2502 LT - info@iss.nl

RESUMO

Movimentos sociais organizados de novas formas estão debatendo a intersecção de diferentes marcadores sociais ou eixos de opressão, como gênero, sexualidade, classe e raça, problematizando normas sexuais e de gênero. Utilizando uma abordagem etnográfica e métodos qualitativos como entrevista e observação, o presente artigo pretende responder à pergunta: o que significa aos ativistas da Revolta da Lâmpada fazer ativismo usando o *ativismo* como método, em um coletivo com inspiração interseccional que tem o corpo livre como denominador comum de luta? O coletivo de São Paulo, Brasil, se entende como uma plataforma com horizontes interseccionais, criando um denominador comum – o “corpo livre” – entre diferentes grupos identitários sem a hierarquização de suas agendas e a deslegitimação de seus espaços exclusivos. Através da celebração de seus corpos ocupando espaços públicos, elas¹ usam diversas expressões artísticas para fazer ativismo, o que tem sido chamado de *ativismo*.

PALAVRAS-CHAVE

Movimentos sociais;
identidade; corpo;
interseccionalidade; *ativismo*.

ABSTRACT

New forms of organizing social movements are debating the intersection of different social markers or axis of oppression, as gender, sexuality, class and

1. Por se tratar de um coletivo com diversas orientações sexuais, identidades e expressões de gênero, e por justamente contestar normas de gênero, o autor prefere usar o gênero feminino quando a norma culta da língua portuguesa exigiria o masculino.

KEYWORDS
Social movements; identity;
body; intersectionality;
artivism.

race, problematizing sexual and gender norms. Using an ethnographic approach and qualitative methods such as interview and observation, the present study aims to answer the question: What does it mean to the activists from A Revolta da Lâmpada to do activism using *artivism* as a method, on a collective with intersectional inspiration that has the free body as a common struggle denominator? The collective from São Paulo, Brazil, claims to be a platform with intersectional horizon, creating a common denominator – the free body – among different identity groups without the hierarchization of agendas and delegitimization of its exclusive spaces. Through the celebration of their bodies occupying public spaces, it uses diverse artistic expressions to do activism, what is being called *artivism*.

1. INTRODUÇÃO

O movimento LGBT brasileiro, inicialmente conhecido como “movimento homossexual”, apareceu pela primeira vez no final dos anos 1970 em associação com as ondas globais da contracultura, desenvolvendo uma tendência antiautoritária (Benetti 2013, 31-34). Durante os anos 1980, houve uma redução significativa no número de grupos devido à associação entre AIDS e homossexualidade. Isso resultou em uma abordagem mais pragmática de criar alianças com o Estado visando garantir os direitos civis e proteger os homossexuais da discriminação e da violência (Green 2015, 291-292, Miskolci 2011, 40-41).

A partir do início da década de 1990, o movimento volta a crescer e diversifica os formatos institucionais por meio dos quais se organizava. Usando um discurso identitário e uma abordagem baseada em direitos (Itaborahy 2012, 21), o movimento concentrou a luta política em reformas nas leis, acreditando em uma “utopia legal”, o que levou a uma consequência indesejada: a estratificação da respeitabilidade/cidadania considerando a identidade sexual (Carrara 2012, 143, Colling 2010, 3-5).

Nos últimos anos, novas formas de movimentos sociais têm surgido, debatendo a intersecção entre diferentes marcadores sociais ou eixos de opressão, como gênero, sexualidade, classe e raça, e, juntamente com o surgimento de artistas que problematizam as normas sexuais e de gênero (Trois e Colling 2017, 127), são constantemente atacados por setores conservadores no Brasil. Nesse contexto, um coletivo *artista* chamado A Revolta da Lâmpada foi criado em São Paulo em 2014, escolhendo como

denominador comum o “corpo livre” para reunir ativistas de diferentes identidades e causas que sofrem diversos tipos de opressão por serem como são. Com o “ferro também é luta” como um de seus lemas, o coletivo propõe a celebração de corpos desviantes e usa diversas expressões artísticas para criar um modo diferente de fazer ativismo, que vem sendo chamado de *artivismo*.

Considerando as perspectivas de investigação abertas pela academia feminista com o uso da interseccionalidade, a partir de uma abordagem etnográfica, este artigo pretende utilizar a interseccionalidade como lente analítica sensível para investigar a prática de movimento social e a dinâmica interseccional do coletivo A Revolta da Lâmpada, respondendo à pergunta de pesquisa: o que significa para os ativistas da Revolta da Lâmpada fazer ativismo usando o *artivismo* como método, em um coletivo com inspiração interseccional que tem o corpo livre como denominador comum de luta?

No contexto de políticas identitárias e abordagem baseada em direitos dentro do movimento LGBT brasileiro, é relevante entender os mecanismos que os movimentos sociais estão criando para unir forças contra tendências conservadoras e trabalhar diferentes questões em solidariedade. Para tanto, este artigo explora esse processo de experimentação de novas formas de resistência no movimento social brasileiro, investigando a práxis do coletivo A Revolta da Lâmpada.

1.1 BREVE HISTÓRICO DO MOVIMENTO LGBT BRASILEIRO E ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE SUAS POLÍTICAS ATRAVÉS DO TEMPO

A segunda metade do século XX foi marcada por uma nova tendência nos movimentos sociais - especialmente feminista, homossexual, de libertação negra e movimentos ambientalistas -, que passaram a questionar as instituições disciplinadoras modernas e a lutar por seus próprios direitos. Emergiram amplamente nos EUA e na Europa num momento de efervescência cultural e política, com “a influência do movimento *hippie*, os Beatniks, de maio de 1968, e toda uma perspectiva de libertação sexual, repensando questões políticas e sociais” (Benetti 2013, 31). Durante esse período e, diferentemente dos países do norte global, que vivenciavam um momento de liberdade sexual e política, a experiência brasileira era caracterizada pelo exílio, censura, tortura e falta de direitos civis.

O ano de 1978 foi marcado pelo início da “Primeira Onda do Movimento Homossexual”. Esse ativismo surgiu em um contexto mais amplo de oposição democrática ao regime militar, inspirado por ideologias socialistas e anarquistas e caracterizado por uma “forte linguagem antiautoritária destinada a fortalecer uma ‘identidade homossexual’” (Green 2015, 273-274). MacRae (citado por Facchini e Lins França 2009, 60) também

ressaltou nesse contexto o surgimento e a visibilidade dos movimentos feminista e negro, pois alguns de seus ativistas passaram a defender uma estratégia de transformação social por meio da aliança com outras minorias, movimentos de trabalhadores e grupos de esquerda.

Dessa forma, o movimento homossexual nasceu em um contexto muito mais amplo de justiça social, através de mudanças sociais e culturais, estabelecendo diálogos com outros grupos minoritários e contestando normas de gênero e heteronormatividade. Alguns pesquisadores, como Benneti (2013, 36-37), Colling (2010, 3-5) e Sant'Ana (2017, 20-21), também acreditam que algumas dessas preocupações do movimento refletem um “embrião *queer* brasileiro”.

Analisando a ideologia do movimento, MacRae (citado por Facchini 2010, 89-90) explica que trazia fortes traços de contracultura e o espírito antiautoritário da época, produzindo um discurso voltado para uma transformação mais ampla e incluindo a homossexualidade como estratégia de transformação cultural, corroendo, assim, a estrutura social pelas margens. No início dos anos 1980, ocorreu uma redução drástica dos grupos, provocada por uma série de fatores, como falta de recursos financeiros, crise financeira no país e assim por diante. Sobre tal redução, é crucial ressaltar o papel da mídia local e internacional que enquadrou a epidemia de HIV/AIDS como “câncer gay” ou “praga gay”. Muitos ativistas morreram e o movimento sofreu divisões internas, já que alguns grupos queriam reunir esforços para combater a epidemia, enquanto outros queriam evitar a identificação da AIDS como uma doença homossexual (Itaborahy 2012, 19).

A “Segunda Onda” seguiu-se em meados dos anos 1980, com o processo de redemocratização e de luta contra o HIV/AIDS. Grupos focados na epidemia aprenderam como obter dinheiro do governo e de organizações internacionais, ajudando a desenvolver o movimento com esses investimentos e conseguindo dialogar com o Estado para obter auxílio na criação do programa brasileiro de combate ao HIV/AIDS. No entanto, a epidemia teve o efeito de repatologizar a homossexualidade, criando a estigmatizada “bioidentidade” do paciente de AIDS, reconfigurando a pirâmide da respeitabilidade sexual (e social) e não desenvolvendo uma visão mais crítica e “desnaturalizante” da heterossexualidade, que permaneceu em uma “zona de conforto” (Miskolci 2011, 40-41).

Durante os anos 1980, o Partido dos Trabalhadores (PT) foi a única agremiação política a incluir os direitos de gays e lésbicas em sua agenda política (Green 2015, 291-292). Os anos 1990 viram um renascimento do movimento e inauguraram a “Terceira Onda”, tendo sido criada a ABGLT (Associação Brasileira de Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis e

Transexuais), uma organização nacional que ajudou a unificar o movimento, aprovando uma resolução que definia a união civil de pessoas do mesmo sexo como sua principal prioridade (Facchini citada por Itaborahy 2012, 23). Após a retirada do apoio do PT à causa, Marta Suplicy, uma de suas deputadas federais à época, lançou uma campanha nacional para aprovar um projeto de lei que legalizava as parcerias civis entre pessoas do mesmo sexo. Após uma década de tentativas frustradas, o movimento abandonou essa ideia e adotou um discurso diferente, que abrangia todos os segmentos do movimento LGBT: o discurso contra a homofobia (Itaborahy 2012, 23). Outra observação importante sobre o período foi a ideia de organizar eventos de rua para celebrar o “Dia Internacional do Orgulho Gay”, que se tornou a marca do movimento em nível nacional e internacional no início do século XXI (Facchini 2010, 110-111).

Devido ao relativo sucesso das políticas públicas voltadas às IST/AIDS, demandas sociais ganharam maior relevância política nas áreas de saúde, educação, cultura e, por fim, nas demandas por reconhecimento de direitos. Carrara (2012, 143) analisou esse processo e apontou duas consequências perigosas e indesejáveis da “judicialização da política sexual brasileira”: o acesso diferenciado à Justiça e o que sua aplicação em um país desigual como o Brasil pode causar. Tais conquistas legais podem gerar resultados desiguais acessíveis somente por uma elite, resultando numa hierarquia daqueles que detêm mais direitos do que outros e/ou numa estratificação de respeitabilidade/cidadania considerando a identidade sexual (Carrara 2012, 143; Miskolci 2011, 42).

1.2 CONTEXTO SOCIAL E POLÍTICO BRASILEIRO

O ano de 2013 foi marcado por inúmeros protestos em centenas de cidades brasileiras. Foram convocados por meio da internet e desencadeados por um aumento no preço do transporte público, mas acabaram por explodir uma bolha de descontentamento. As reivindicações originais - ou a variedade de diferentes reivindicações - foram cooptadas por movimentos de direita que tentavam proibir a participação de partidos de esquerda e sindicatos de trabalhadores, um sinal da polarização que passou a dividir a população entre “esquerda” e “direita”. Os que defendiam a participação dos partidos e que acreditavam em um golpe iminente foram opostos àqueles que alegavam ser contra a corrupção, que acreditavam na necessidade de um *impeachment* (Tatagiba 2014, 39-44).

Apesar de Dilma Rousseff ter conseguido se reeleger em 2014, o Congresso Nacional votou por seu *impeachment* em 2016. O vice-presidente, Michel Temer, foi declarado presidente e promoveu uma mudança radical de governo (de esquerda para direita). O governo Temer começou

aprovando uma emenda constitucional conhecida como “PEC² do fim do mundo”, que impôs um teto ao crescimento dos gastos federais por 20 anos, incluindo aqueles com educação e saúde. O novo governo também aprovou uma reforma trabalhista bastante celebrada por grandes corporações, mas não pelos trabalhadores (Barbara, 2017).

Em um esforço para distrair a população de tais escândalos, jogando com seu senso de moralidade e com a necessidade de proteger a “família tradicional brasileira” (Herdt 2009), grupos que não conformam com as normas de gênero foram demonizados. Durante o trabalho de campo, uma exposição chamada “Queermuseum: cartografias da diferença na arte brasileira” foi acusada de pedofilia e zoofilia pelo grupo que agitou os protestos a favor do *impeachment* de Dilma, chamado Movimento Brasil Livre (MBL). Alguns dias depois, um juiz federal decidiu que o Conselho Federal de Psicologia deveria reinterpretar uma norma interna, publicada em 1999, e deixar de proibir psicólogos de oferecerem terapias de “reorientação sexual”, abrindo uma brecha para a famigerada “cura gay” (Langlois 2017).

Tudo isso estava acontecendo em um dos países mais letais para LGBTs. Segundo o GGB (Grupo Gay da Bahia), 347 assassinatos foram relatados em 2016 e, de acordo com o Projeto de Monitoramento de Assassinatos de Pessoas Trans da TGEU (Transgender Europe), o Brasil foi o país com mais mortes de pessoas transgênero no mundo devido a transfobia, com 40% do total de mortes, 868 de 2.190, de 2008 a 2016 (TVT research project 2016, 7-16). A pesquisa de 2013 do IBGE mostrou que a expectativa de vida da comunidade transgênero não é superior a 35 anos, menos da metade da média nacional de 74,9 anos da população em geral (Rede Trans Brasil 2017, 56).

Todos esses eventos revelam um processo mais amplo de promover a interferência de fundamentalistas religiosos sobre os poderes constituídos no Brasil. Grupos que já estavam dominando a agenda do Legislativo e influenciando o Executivo agora estendiam suas garras também ao Judiciário, aos museus e a peças teatrais, em uma verdadeira cruzada contra a diversidade sexual e de gênero (Brum 2017, Quinalha e Galeano 2017).

1.3 CENA DE COLETIVOS INTERSECCIONAIS E/OU ARTIVISTAS:

APRESENTANDO A REVOLTA DA LÂMPADA

Muitos exemplos de grupos que reúnem ativistas dos movimentos negros e LGBT podem ser encontrados, como a Rede Afro LGBT, grupo que surgiu em 2005 e é uma organização “multi-identitária”, que também assume a luta contra machismo e sexismo, além de outras agendas

² Proposta de Emenda à Constituição.

dedireitos humanos (Ratts citado por Luz 2012, 3). Embora tenha sido criado pela insuficiência de uma representação identitária, opta pela estratégia de reafirmar as identidades, forçando uma extensão dos limites de ambas (Bairros citado por Luz 2012, 3).

Na tentativa de explicar o recente surgimento de coletivos *ativistas* no Brasil, “especialmente aqueles dissidentes de sexo e gênero”, Troi e Colling (2017, 127) listam os seguintes motivos:

A expansão do acesso a novas tecnologias e a massificação das redes sociais; a ampliação da temática LGBT na mídia em geral, especialmente em novelas, filmes e programas de televisão; o surgimento de diversas identidades trans e de pessoas que se identificam como não binárias em nosso país, assim como a valorização da *fechação*,³ a não adesão às normas (corporais e comportamentais) de meninos afeeminados, mulheres lésbicas masculinas e outras diversas e flexíveis expressões de gênero (...). Mas talvez a mais importante das razões esteja precisamente na autodeclaração ou não necessidade de reagir ao quadro terrível em que estamos inseridos, marcado pelo retorno e crescimento do conservadorismo e do fundamentalismo religioso.

Segundo os autores, uma profusão de diversos coletivos com ênfase em *performances*, como O que você queer? (Belo Horizonte), Cena Queer (Salvador), Anarcofunk (Rio de Janeiro), A Revolta da Lâmpada (São Paulo), Selvática Ações Artísticas (Curitiba), Cabaret Drag King (Salvador), Coletivo Coiote (nômade) e Seus Putos (Rio de Janeiro), está surgindo (Troi e Colling 2017, 127).

Entre esses grupos está o coletivo A Revolta da Lâmpada. Seu nome faz referência a um ataque homofóbico ocorrido em São Paulo em 2010, quando dois gays e seu amigo heterossexual – que foi “lido” como gay – foram violentamente atacados com longas lâmpadas (G1 2010). Quatro anos depois, um grupo de amigos/ativistas de diferentes movimentos organizou um protesto no mesmo lugar. Na descrição do evento no Facebook, as ativistas disseram que “a lâmpada fluorescente se tornou um símbolo de opressão não apenas para os LGBTs, mas para todos os corpos percebidos como inadequados pelo modelo hegemônico” (R7 2014).

O coletivo afirma usar uma estrutura interseccional, reunindo ativistas de diferentes movimentos lutando pelo “corpo livre” de todos aqueles que sofrem qualquer tipo de opressão. Usando uma linguagem de resistência por meio de protestos que se tornam festas, o público é convidado a expressar-se livremente.

3. “A *fechação* consiste em uma *performance* que se caracteriza pelo exagero, pela artificialidade deliberada e, nesse caso, por um conjunto de ações, gestos e posturas que intencionalmente não se conformam com o que a sociedade geralmente espera de um homem” (Colling 2012).



FIGURA 1
"RDL na Rua
2016". Fotógrafo:
Rafael Canoba⁴.

As agendas invocadas em seus protestos vão desde escândalos e questões políticas atuais à violência contra diferentes corpos oprimidos, com discursos e *shows* de diferentes ativistas e artistas, encerrando com uma grande festa nas ruas. O trabalho realizado pelo grupo não se limita a protestos, mas se estende a mesas de debate, seminários em universidades, oficinas sobre ativismo, etc.

4. As fotos tiradas por Rafael Canoba foram cedidas ao coletivo e compartilhadas para uso no presente artigo.

FIGURA 2
"RDL na Rua
2016". Fotógrafo:
Rafael Canoba.



Como afirma um de seus ativistas, Gustavo Bonfiglioli (2017), há uma necessidade de repensar os métodos de resistência e organização nos movimentos, considerando a fragmentação de diferentes grupos identitários enquanto o inimigo promove abertamente a opressão - mais lâmpadas nos rostos de todos. Explicando o coletivo, ele diz que se trata de:

Uma plataforma com horizonte interseccional que pretende criar um denominador comum entre as diferentes lutas sem a hierarquização de agendas e deslegitimação dos seus espaços exclusivos. Na ideia de corpo livre, marcham juntas nas ruas mulheres trans e cis, travestis, negras e negras, pobres, bichas, sapatonas, transexuais, imigrantes, refugiados, corpos gordos, corpos envelhecidos, artistas independentes, trabalhadores, pessoas em situação de rua, etc. Diferentes realidades, diferentes níveis de privilégio, mas com algo em comum - corpos oprimidos por serem como são e operarem como desejam. Ocupar as ruas para o corpo livre tem sido um exercício de resistência e encontro, compartilhamento, afeto e celebração entre esses diferentes corpos que marcham - e dançam - juntos: porque *fervo também é luta* (...). E não para unificar sob a mesma bandeira, mas levantar todas as bandeiras ao mesmo tempo, no mesmo espaço (Bonfiglioli 2017).



FIGURA 3
“RDL na Rua
2016”. Fotógrafo:
Rafael Canoba.

2. ENQUADRAMENTO CONCEITUAL E ANALÍTICO

2.1 DEBATES NECESSÁRIOS NA TEORIA DOS MOVIMENTOS SOCIAIS: UMA MUDANÇA NA SUA POLÍTICA?

Como mostrado anteriormente, o movimento LGBT brasileiro organizado estruturou suas reivindicações no reconhecimento de diferentes identidades para reivindicar direitos e cidadania. Categorias como heterossexuais, gays, transgêneros e travestis não apenas fornecem uma ilusão de pertencimento, mas também limitam nossa compreensão de gênero e sexualidade como comportamentos variáveis, mudando constantemente ao longo da história (Ingraham 2006, 312-313). “Estratégias de organização baseadas em direitos e intervenções desenvolvimentistas sobre orientação sexual e expressão de gênero precisam deixar de lado as comumente categorias identitárias para um contexto mais amplo de luta” (Budhiraja et al. 2010, 131-132), pois essa abordagem mascara a real diversidade de expressões sexuais e de gênero.

Butler acredita que é necessário fazer proposições políticas usando categorias identitárias e ter o poder de se nomear, mas também se faz necessário lembrar os riscos que tais práticas implicam (citada por Colling 2010, 2). A proposta política *queer* não aponta para uma divisão. Trata-se de um apelo unificador das diferentes experiências que não conformam com as normas sexuais e de gênero através da experiência da vergonha. Ser xingado de bicha, sapatão, anormal ou degenerado é a experiência

fundante da descoberta da homossexualidade, ou o que nossa sociedade ainda lhe atribui, o espaço da humilhação e do sofrimento. Transformar essa experiência em uma força política de resistência é o propósito da proposta *queer* original (Miskolci, citado por Colling 2010, 2). Para Seffner (2011, 75-76), utilizar a injúria como denominador comum que constitui LGBTs também permite articulações com outros movimentos sociais em que injúrias relacionadas a raça, classe, religião, gênero, soropositividade, incapacidades, status de migrante ou refugiado são discutidas.

Manuel de Landa apresentou distinções úteis entre dois tipos de redes: hierárquias e “malhas” (*meshworks*). A primeira tem o controle centralizado, é super planejada, homogeneizada, com certos objetivos e regras de comportamento, operando em estruturas semelhantes a árvores, como as organizações militares, burocráticas e as empresas capitalistas. A segunda, ao contrário, é flexível, baseada na tomada de decisão descentralizada (como “efeito de enxame”), auto-organizada, heterogênea, diversa, não tendo apenas um único objetivo declarado (citado por Escobar 2009, 397), relações não hierárquicas, democracia direta e luta pelo consenso (Juris 2008, 354). Deleuze e Guattari usaram a metáfora dos “rizomas” para descrever as “malhas”, sugerindo que são “redes de elementos heterogêneos que crescem em direções não planejadas, seguindo as situações da vida real que encontram” (citados por Escobar 2009, 397).

Outro ponto importante no campo dos movimentos sociais é a centralidade das práticas de conhecimento nos movimentos e como essas representações enfraquecem a fronteira entre os saberes ativistas e acadêmicos. O presente artigo se alinha com o duplo argumento de Casas-Cortés *et al.* (2008, 45):

Primeiro, os movimentos geram conhecimento e esse conhecimento é material - isto é, concreto e corporificado na prática. Como tal, está localizado. Em segundo lugar, as práticas do conhecimento são politicamente cruciais, tanto por causa da relação inextricável entre conhecimento e poder quanto por causa dos locais singularmente situados dessas práticas.

2.1.1 O papel das emoções no fazer ativismo

Devido ao enorme compromisso pessoal que implica ser um ativista, o papel das emoções e do prazer que estão envolvidos na ação coletiva não deve ser subestimado. Portanto, o espaço seguro criado por alguns movimentos sociais desempenha um papel importante no motivo pelo qual os ativistas se mantêm dentro de um movimento, promovendo um lugar onde eles podem compartilhar experiências dolorosas, conhecer uns aos outros, compartilhar conhecimento e trabalhar sua reflexividade e lugar de fala - o que é chamado de “política afetiva” ou “política dos afetos” (Brown e Pickerill 2009, 32-33).

2.2 INTERSECCIONALIDADE

Interseccionalidade “tem sido anunciada como uma das contribuições mais importantes para o saber feminista” (Davis 2008, 67). O termo interseccionalidade foi cunhado pela primeira vez nos anos 1980, por Kimberle Crenshaw, feminista negra norte-americana. Ela o usou pela primeira vez para explicar a diferença de experiências e de luta de mulheres de cor, considerando não apenas seu gênero, mas também sua raça. O conceito, no entanto, originou-se nos anos 1970, quando diferentes grupos feministas - negras, lésbicas, do terceiro mundo, anticolonialistas - começaram a contestar a categoria “mulher” como um bloco unitário. Elas alegavam, ao invés, que diferentes grupos de mulheres têm lutas diferentes, considerando sua variedade de identidades e relações de poder envolvidas, e que a ideia de “irmandade” estava levando em consideração a experiência de mulheres ocidentais, brancas, heterossexuais e de classe média (Denis 2008, 679). O conceito evoluiu e pode ser explicado como uma ferramenta analítica para explorar a interação entre diferentes categorias identitárias, bem como de opressão/subordinação/privilegio - como gênero, sexualidade, raça, etnia, casta, classe, religião, idade, corpo, etc. De acordo com Cho, Crenshaw e McCall (2013, 785), a interseccionalidade está se desenvolvendo em direção a um campo de estudos que pode ser dividido por linhas tênues em três áreas de engajamento:

A primeira consiste em investigar dinâmicas interseccionais, a segunda em debates discursivos sobre o âmbito e conteúdo da interseccionalidade como um paradigma teórico e metodológico, e a terceira consiste em intervenções políticas que empregam uma lente interseccional.

2.3 O CORPO

Como Grosz, “entendemos os corpos como locais de significado cultural, experiência social e resistência política” (parafraseado por Harcourt et al. 2016, 149). Desde a colaboração de Foucault sobre a resistência ao poder sistêmico situado no corpo, a academia feminista vem tentando desconstruir conceitos presumidos de gênero e sexo biológico (Harcourt et al. 2016, 149). Teóricos *queer*, como Butler, permitiram a teorização da heteronormatividade como um conjunto de práticas legais, culturais e institucionais que mantêm as suposições de gênero como um sistema binário que reflete o sexo biológico, acreditando que a única atração sexual natural é a que existe entre os supostos gêneros “opostos” (citado por Schilt e Westbrook 2009, 441). Spivak e Mohanty escreveram sobre a experiência da corporificação feminina sendo informada pelo sexismo, racismo, misoginia e heterossexismo (citados por Harcourt et al. 2016, 149). Entretanto, essa experiência pode ser ampliada a todos os corpos que expressam o feminino, como gays efeminados, transgêneros e todos os outros que não se alinham à norma heterossexual.

Nas últimas décadas, a política do corpo, como campo de estudos, coloca o corpo como local de resistência, sendo uma força mobilizadora importante para a igualdade de gênero, sexualidade e direitos humanos. Em um ensaio sobre “corpos indignos”, Borghi (2016, 4-5) explora a relação entre espaço público, corpo e *performance*, dando atenção aos corpos que não se conformam com a norma sexista e capitalista heterossexual-patriarcal, que considera esses corpos como fora do lugar, colocando-os de lado, marginalizados e excluídos de privilégios. Ela parte do ponto de vista de que o espaço público não é neutro e é regido pela norma heterossexual. Nessa perspectiva, o corpo está em constante relação com o espaço, não só o habitando, mas sendo também espaço. Assim, o corpo é um espaço social, relaciona-se com outros espaços e participa da produção do espaço. Dessa forma, os corpos têm um enorme potencial - corpos fora da norma ainda mais -, pois possuem um forte potencial de subversão que pode permitir a transgressão das normas que regulam os espaços públicos. Se somarmos *performances* artísticas ao corpo, percebemos formas de ativismo e resistência em que utilizamos nosso próprio corpo como suporte para a ação no espaço público, o que permite tornar visíveis as relações de dominação e injustiça social, gerando uma nova maneira de fazer ativismo.

2.4 ARTIVISMO

Aspectos distintos tradicionalmente caracterizam o que é entendido por arte e ativismo: a arte está situada no simbólico, enquanto o ativismo opera ações simbólicas que interferem no mundo real. O valor histórico da autoria levou a arte a construir-se a partir do indivíduo. O ativismo visa incitar uma ação coletiva; a arte reinterpreta o mundo, enquanto o ativismo visa transformá-lo. Porém, basta um simples exercício de reflexão para dismantelar tais premissas conceituais, que ditam limites exatos para o que não passa de construções culturais, que sempre podem ser sobrepostas, reinventadas ou subvertidas (Mourão 2015, 53-54).

O artivismo pode ser entendido como um neologismo conceitual que faz ligações entre arte e política e estimula os usos potenciais da arte como ato de resistência e subversão. Pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, por meio de estratégias poéticas e performáticas. Sua natureza estética e simbólica intensifica, sensibiliza, reflete e questiona temas e situações em um dado contexto histórico e social, visando a mudança ou resistência. Assim, de acordo com Raposo (2015, 5), o artivismo é ao mesmo tempo causa e reivindicação social e simultaneamente um avanço artístico, propondo cenários, paisagens e ecologias alternativas de prazer, participação e criação artística.

Considerando as diferentes expressões artivistas, a *performance* é aquela que permite reunir as construções advindas do que se entende

historicamente como arte e ativismo, uma vez que utiliza o corpo como meio de expressão, presente em ambas as tradições históricas. Segundo Mourão (2015, 67), existem quatro fatores-chave necessários para uma *performance* bem-sucedida:

1 - transmitir uma dimensão vibrante dissonante, usando formas de comunicação mais emotivas e simbólicas do que lógico-rationais;

2 - exercer-se de forma inesperada, criando um impacto pelo elemento surpresa;

3 - recorrer a um espaço e/ou tempo com significado especial, brincando com as noções artísticas específicas do lugar e com narrativa dramática (associadas a datas e eventos simbólicos);

4 - ser registrada e transmitida pela mídia e/ou pela internet, tornando a esfera pública e o ciberespaço público o palco que gera o público espectador.

Usando seus corpos, os artistas criam um tipo diferente de arte, que é usada politicamente para passar uma mensagem, que só será entendida por meio das emoções que serão provocadas.

3. ABORDAGEM DA PESQUISA E PAPEL COMO PESQUISADOR

Considerando os objetivos da minha pesquisa, ela se alinha com uma abordagem etnográfica, pois envolve o estudo de um grupo cultural, tentando entender e interpretar o ponto de vista de seus participantes (O'Leary 2004, 118). Para responder à pergunta da pesquisa, diferentes métodos foram utilizados para reunir dados primários, como entrevistas e observação. No entanto, o principal método empregado foi a entrevista informal, um a um, semiestruturada, pois é o método que permite o estabelecimento de uma relação de confiança entre o pesquisador e o entrevistado, fornecendo dados qualitativos ricos e aprofundados (O'Leary 2004, 161-170).

As questões em torno do meu posicionamento ou, até mesmo, lugar de fala apareceram intuitivamente no processo de escolha do meu tópico. Por muito tempo, me vi como uma minoria sexual que sofre discriminação por ser uma bicha gorda. O medo da discriminação e da violência molda e força a pessoa a se analisar, a ter consciência da sua diferença em relação aos outros. Eu já havia reconhecido que não sofria as mesmas opressões que outros sofrem e comecei a ver minha luta de forma diferente. No entanto, isso só veio realmente à tona quando comecei a estudar a interseccionalidade em seus diferentes modos de engajamento. Hoje eu entendo minha posição de privilégio por ser cisgênero, homem, branco e de classe média, pois, mesmo sendo uma bicha gorda,

considerando a soma de minhas outras identidades, me encontro em uma posição privilegiada dentro da comunidade LGBT.

Agora, como pesquisador, eu me posiciono fazendo pesquisa *com*, e não *sobre*, movimentos sociais. Escutei minhas entrevistadas como alguém curioso para saber o que as especialistas nesse tipo de ativismo tinham para me dizer, investigando sempre o que os conceitos que estou discutindo neste artigo significam para elas e tentando entender como elas os praticam.

3.1 MÉTODOS UTILIZADOS PARA GERAR OS DADOS

3.1.1 Entrevista e seleção dos entrevistados

As entrevistas tiveram uma estrutura informal e flexível, seguindo um guia com questões elaboradas anteriormente, mas de uma forma que permitisse explorar pontos específicos, seguindo o fluxo natural da conversa. Com a ajuda dada pelo Cadu Oliveira - um dos ativistas do coletivo -, enviei uma explicação sobre o meu projeto e solicitei a resposta daquelas pessoas que gostariam de contribuir para a pesquisa. Assim que as primeiras entrevistas foram acontecendo, nomes diferentes começaram a surgir. Usando o método de amostragem “bola de neve”, pedi novamente a ajuda de Cadu para nomear outros ativistas que pudessem refletir a diversidade do coletivo. A maioria das entrevistas ocorreu no apartamento de uma amiga na avenida Paulista, onde eu pude criar um ambiente seguro e acolhedor. Outras entrevistas foram realizadas em suas casas e em um parque, atendendo às preferências das entrevistadas.

Foram realizadas 11 entrevistas ao longo de cerca de quatro semanas. Antes de iniciar cada uma, pedi o consentimento das entrevistadas para gravar nossas conversas. Considerando os tópicos que foram abordados durante as entrevistas e o papel das entrevistadas como ativistas e figuras públicas, expliquei que o anonimato não seria recomendado, o que foi aceito por todas, e ofereci um termo de consentimento livre e esclarecido, explicando a pesquisa e dando-lhes a opção de serem consultadas previamente caso eu decidisse citá-las expressamente. Todas assinaram o termo e apenas um ativista pediu para ser questionado sobre o uso de suas palavras expressamente. Foi assegurada confidencialidade em tópicos específicos, caso achassem necessário, dando-lhes “o direito de recusar-se a responder a quaisquer perguntas específicas e o direito de encerrar a entrevista mediante solicitação” (O’Leary 2004, 167).

3.1.2 Observação

Outro método de pesquisa usado para coletar dados primários foi a observação. Eu observei uma reunião de dois GTs (grupos de trabalho) sobre uma festa para financiar o próximo protesto, agendado para novembro/2017,

e um evento de cinema que estava sendo organizado pelo coletivo. Essa observação não seguiu uma estrutura específica, eu não participei efetivamente dos tópicos discutidos e todas estavam cientes do intuito da minha presença. Outro episódio observado foi a participação do coletivo no grande protesto ocorrido em São Paulo, em 23 de setembro de 2017, em resposta à decisão judicial que permitiu o uso da “terapia de reversão sexual” por psicólogos no Brasil, a famigerada “cura gay” (Langlois 2017). Essa observação foi, no entanto, totalmente participante, pois não podia lutar contra meu interesse e posição em torno do tema. Os dados coletados durante minhas observações me ajudaram nas análises sobre como o coletivo se estrutura e trabalha sua horizontalidade.

3.1.3 Dados secundários

Além dos dados primários, dados secundários foram coletados de artigos científicos, relatórios de ONGs, organizações internacionais e principalmente da produção coletiva e de alguns ativistas para construir o histórico apresentado no início do artigo. Uma quantidade rica de material sobre o coletivo está sendo produzida por elas e está disponível em artigos de jornais, vídeos e entrevistas na internet. Uma pesquisa no Google gerou 623 resultados de páginas da *web*, além de 221 resultados no YouTube, em 20 de outubro de 2017.

4. ANÁLISE E RESULTADOS DA PESQUISA

4.1 A INSPIRAÇÃO DA RDL E OS PRIMEIROS PASSOS PARA ORGANIZAR O COLETIVO

Em 2014, a Parada LGBT do Rio de Janeiro foi cancelada por falta de financiamento e ajuda de diferentes instituições governamentais. Uma parada independente foi organizada e reuniu grupos LGBT, mas também contou com uma grande representatividade de movimentos feministas e negros. O aspecto festivo foi muito forte, com *performances* artísticas provocativas, mas não sem significado e proposições políticas. E foi essa junção de política, diversidade de reivindicações, articulação de diferentes grupos e celebração dos diferentes corpos presentes no espaço público que interessou a Gustavo.⁵ De volta a São Paulo, um grupo de amigas decidiu publicar em sua página no Facebook (Bonfiglioli 2014) o convite de uma reunião com amigas, ativistas ou não, para pensarem juntos um novo ativismo e preparar a primeira “RDL na Rua”. Mais de 50 pessoas compareceram a esse encontro, e um manifesto foi coletivamente escrito com várias reivindicações para o “Corpo Livre”. O primeiro protesto aconteceu no mesmo local onde ocorrera o episódio da lâmpada na avenida Paulista.

5. Entrevista com Gustavo Bonfiglioli, 17 de agosto de 2017.

4.2 AUTOIDENTIFICAÇÃO E PERCEPÇÕES SOBRE CATEGORIZAÇÕES IDENTITÁRIAS
Entrevistei sete homens gays com diferentes origens socioeconômicas, raças e status de migrantes; uma mulher bissexual, uma lésbica, uma mulher negra, idosa e heterossexual e um homem trans - como pode ser visto no Apêndice A. Todas as ativistas preferiram nomear suas diferentes identidades e algumas explicaram a importância política ou a necessidade de usar tais categorias.

Ariel⁶ explicou que se sente pertencente a todas as letras da sopa de letras LGBT. Ele conta que nunca se sentiu lésbica, mas sim sapatão, e não concorda com a maneira como esse termo é visto hoje em dia, expressando apenas relações entre duas mulheres, enquanto há toda uma “cultura sapatônica” que engloba lésbicas e homens trans. Para ele, diferentemente de se descobrir como sapatão, identificar-se como homem trans foi uma decisão política pensada, que foi tomada para que as pessoas levassem sua masculinidade seriamente. No entanto, Ariel também se identifica como bicha, mas isso se deu mais em razão da opinião da sociedade sobre ele. Ele passou a ser “lido” como bicha, pois acredita que essa é a masculinidade - mais efeminada - que ele expressa nos olhos dos outros, tendo, inclusive, sofrido ataques homofóbicos por causa dessa imagem.

Luana⁷ afirma-se como sapatão, pois é como se sente confortável, apesar de seus privilégios como branca, de classe média, com diploma universitário, embora saiba que essa não é a realidade para muitas mulheres em muitos lugares. Ela acredita que estamos vivendo um período em que é necessário, e político, nomear as identidades, mas espera que no futuro não precisemos mais usar tais caixas. Para Luis,⁸ faz-se necessário distinguir como você se identifica politicamente e como se vê pessoalmente.

Vitor⁹ me contou como explica aos seus alunos por que ele usa a palavra viado, e não gay. Quando se afirma como viado, ele reivindica um lugar diferente da conotação higienizada que a palavra *gay* ganhou ao longo dos anos. Ele diz que esse processo conservador também foi promovido pelo “Movimento Homossexual Brasileiro” a fim de separar os gays que merecem respeito dos viados e bichas mais efeminadas e periféricas (e principalmente negros).

Gustavo¹⁰ explica que é uma relação paradoxal, já que ele acredita em um mundo hipotético onde essas categorizações não deveriam importar. No entanto, enquanto corpos diferentes recebem valores diferentes

6. Entrevista com Ariel Nobre, 1º de setembro de 2017.

7. Entrevista com Luana Torres, 18 de setembro de 2017.

8. Entrevista com Luis Arruda, 22 de agosto de 2017.

9. Entrevista com Vitor Grunvald, 4 de setembro de 2017.

10. Entrevista com Gustavo Bonfiglioli, 17 de agosto de 2017.

considerando a maneira como são percebidos, é necessário abraçar essas categorizações em alguns níveis para reunir-se em comunidade e lutar juntos por legitimidade. Falando sobre críticas em relação aos movimentos identitários, as quais os culpabilizam por promover o enfraquecimento dos direitos humanos, dos trabalhadores e das agendas de esquerda, ele acredita que foi um fenômeno político necessário para entender suas próprias especificidades.

4.3 CORPO LIVRE: COMO OS ATIVISTAS ENXERGAM ESSA PLATAFORMA INTERSECCIONAL

Das discussões que aconteceram no primeiro encontro do coletivo, a conclusão foi que suas ações deveriam ser articuladas ao redor do corpo. Isso foi baseado no fato de que diferentes corpos têm valores diferentes para a sociedade. Segundo Gustavo,¹¹ quando o movimento negro diz que “a carne mais barata no mercado é a carne negra”, é porque os corpos negros são subvalorizados em comparação com o corpo branco. Quando uma pessoa LGBT recebe uma lâmpada em seu rosto, é porque esse corpo merece ser espancado, porque é um corpo que tem menor valor. Todos esses corpos são diferentes, têm privilégios diferentes, mas têm algo em comum: são oprimidos por ser como são. Todos os diferentes corpos precisam ser livres e viver com dignidade, com acesso a recursos, a empregos, a afeto, a sexo, a qualquer coisa que desejarem.

Algumas das entrevistadas explicaram que é muito importante estar em um espaço que reconheça a complexidade interseccional de suas próprias identidades, pois alguns movimentos identitários não abrem espaço para discutir as especificidades das pessoas que incorporam diferentes interseções, como sexualidade e raça, sexualidade com raça e classe, ou todos esses e status de HIV.

A maioria das entrevistadas explicou de diferentes maneiras como é necessário ter uma perspectiva mais ampla da sociedade por meio de uma confluência interseccional das relações de poder, pois muitos movimentos são bastante fechados e não dialogam com outros grupos. Elas concordam que isso aconteceu por um motivo, mas o que as atraiu é que o coletivo dá uma visão geral, passando por diferentes tipos de opressões, pois é impossível viver em sociedade sem uma perspectiva de como ela é composta.

José¹² deu o exemplo de quão diversas são as opressões sofridas pelos diferentes ativistas da bolha gay dentro do coletivo. As diferenças entre um homem gay, branco, de classe média de São Paulo, como Luis, e ele, um homem gay do interior, vindo de uma família mais conservadora, ou entre André, gay do Nordeste do país, Cadu, um gay negro afeminado,

11. Entrevista com Gustavo Bonfiglioli, 17 de agosto de 2017.

12. Entrevista com José Alberto, 27 de agosto de 2017.

e Gustavo, um gay branco de classe média, mas que também é gordo e extremamente *fechativo*.¹³ Ele diz que essas pessoas são lidas de maneiras diferentes, mesmo sendo todas gays. Para ele, essa inspiração interseccional é uma “bagunça” que os ajuda a entender que as coisas são diferentes para cada um dependendo de suas experiências corporificadas, considerando o lugar que ocupam, sua classe social ou raça.

Diferentes ativistas entrevistadas mostraram sua preocupação em conseguir unir diferentes corpos oprimidos ao coletivo, a fim de ver sua interseccionalidade não apenas como uma perspectiva, mas também como uma prática real. Elas disseram que o coletivo começou principalmente com homens gays de classe média e por muito tempo eles foram a maioria - uma fonte de desconforto e um de seus maiores desafios. A fim de combater tal situação, o coletivo tem trabalhado para reunir forças com diferentes grupos identitários, solicitando a ajuda de ativistas negros e transgêneros para eventos específicos, por exemplo, e essa relação os tem ajudado a levar diferentes experiências corporificadas para o coletivo.

4.4 FERVO TAMBÉM É LUTA E ARTIVISMO

Fervo também é luta tem um significado percebido por todas as entrevistadas como a celebração dos diferentes corpos oprimidos nos espaços públicos – os mesmos espaços que não permitem sua expressão genuína, nem sua existência.

Como mostrado anteriormente, o coletivo foi inspirado na Parada LGBT independente que aconteceu no Rio de Janeiro em 2014. Não diferente do carnaval brasileiro nas ruas, está longe de ser apenas uma festa, pois também é política por ser uma celebração democrática que reúne pessoas com diferentes marcadores sociais no espaço público. Curiosamente, como a Parada LGBT serviu de inspiração para um dos lemas da RDL, segundo José,¹⁴ as duas últimas Paradas LGBT de São Paulo começaram com uma *drag queen* gritando *fervo também é luta*, um sinal de que a mensagem delas está começando a ser assimilada por outros movimentos.

A primeira vez que vi uma *performance* artista da RDL foi em 2015. Naquela época, inspirados na declaração de Eduardo Cunha - então presidente da Câmara dos Deputados - de que a discussão sobre a legalização do aborto só aconteceria por cima de seu cadáver, eles organizaram o “Passagem de cadáver do Eduardo Cunha”¹⁵ (A Revolta da Lâmpada 2015a), em que diversas pessoas explicaram as razões pelas quais passavam sobre seu cadáver, fazendo uma conexão com seus corpos

13. Esse termo é usado para denominar as pessoas que ganham atenção aonde vão pela maneira como se vestem e se expressam. Neste caso, deixando muito claro que ele é um gay efeminado. Veja a nota de rodapé n. 3.

14. Entrevista com José Alberto, 29 de agosto de 2017.

15. Ver <<https://www.youtube.com/watch?v=U-iUEDhf8g4>>.

livres, e passaram por cima de uma boneca com o rosto do congressista, indicando que a luta pelos direitos das mulheres sobre seus corpos não seria silenciada (Grunvald 2015, 37-38), terminando com um ativista tirando suas roupas e dançando em cima da boneca. No mesmo ano, uma das maiores e mais poderosas igrejas evangélicas do Brasil divulgou um vídeo mostrando um exército paramilitar chamado “Exército Gladiadores do Altar” (Exército Gladiadores do Altar 2015), uma ameaça real aos grupos LGBT e de religiões de matrizes africanas. Em resposta, a RDL produziu um vídeo apresentando as “Amazonas do Fervo”¹⁶ (A Revolta da Lâmpada 2015b), em que um grupo composto de diferentes corpos vestindo roupas provocativas zombava da linguagem militar, enquanto dançava e gritava a “Manifesta do Corpo Livre”.

Vitor,¹⁷ como ativista e acadêmico, está envolvido em várias discussões sobre artivismo. Para ele, trata-se de uma prática que pertence à arena política e ao campo da arte. De certa forma, o artivismo seria a área cinzenta entre arte e política, e, sobre o artivismo proposto pelo coletivo, ele acredita que é construído com uma linguagem diferente para tentar conectar as pessoas, de uma maneira que as linguagens políticas tradicionais não são capazes.

De projetos estruturados a completamente improvisados, o coletivo tem diferentes formas de praticar o artivismo. Por meio da descoberta das possibilidades de seus corpos, proposições políticas podem ser feitas com poucos recursos. O coletivo organizou um *workshop* sobre artivismo a pedido do Masp com o apoio de uma ativista que colabora com o coletivo, chamada Leandrinha Du Art.¹⁸ Nesse evento, ela, uma mulher trans cadeirante, performou deitada no chão em frente ao museu na avenida Paulista, segurando um cartaz: “Os homens que me desejam, me matam!” (A Revolta da Lâmpada 2017c), deixando explícita a contradição entre o desejo e a opressão sobre corpos trans.

Em resposta aos recentes ataques às artes e à cultura, com a demonização da nudez, o coletivo organizou uma sessão de fotos chamada “Meu-KooPraCensura”,¹⁹ celebrando a beleza de diferentes corpos nus e reunindo mulheres, bichas, corpos negros, corpos trans, etc. (A Revolta da Lâmpada 2017g).

16. Ver <https://www.youtube.com/watch?v=WYmKmDgnKl4>.

17. Entrevista com Vitor Grunvald, 4 de setembro de 2017.

18. Ver <https://www.facebook.com/LeandrinhaDuArt/>. Acessado em 7 de novembro de 2017.

19. Ver <https://MeuKooPraCensura.tumblr.com/>.

FIGURA 4
Sessão de fotos
"Meu-KooPraCensura".
Fotógrafo:
Rafael Canoba.



FIGURA 5
Sessão de fotos
"Meu-KooPraCensura".
Fotógrafo:
Rafael Canoba.



Usando as quatro características-chave para uma bem-sucedida *performance* artista proposta por Mourão (2015, 67) para analisar as *performances* - e a sessão de fotos - descritas acima, fica evidente que cumprem todas, pois (i) transmitem uma dimensão vibrante dissonante, através da comunicação emocional e simbólica; (ii) foram inesperadas, criando um elemento surpresa; (iii) estavam em um tempo/espço com significado especial, com uma narrativa dramática; e (iv) foram registradas pela mídia de massa ou compartilhadas na internet, perpetuando a mensagem de que corpos diferentes precisam ser livres de diferentes tipos de opressão.

Assim, ativismo é um conceito novo, ainda não consensual, provavelmente por ainda estar em construção. Mas está claro que os integrantes do coletivo descobriram que qualquer um pode ser um artista/artivista e que eles estão conseguindo passar sua mensagem política de uma outra forma, por intermédio das emoções, como só a arte costumava fazer.

4.5 VAMOS FALAR DE PRÁTICA!

O coletivo tem o propósito de ser horizontal. Para Luis,²⁰ um desafio para manter a horizontalidade é o seu tamanho, pois é muito importante trazer mais corpos diversos, porém, com mais pessoas, diferentes métodos terão que ser elaborados para mantê-lo horizontal e espontâneo, já que ele vê a espontaneidade como uma das principais características do coletivo.

Muitas das entrevistadas explicaram que o coletivo tem três grandes eventos durante o ano: a “Revolta na Rua”, a “CICLA das 5” e os eventos mensais no MAM. Os outros eventos são organizados principalmente por convites recebidos de universidades, museus e outros coletivos. Os temas são escolhidos principalmente com base no contexto social/cultural/político brasileiro. Um exemplo é a conversa mensal no MAM. Uma das entradas do museu fica em um dos maiores parques de São Paulo, o Ibirapuera. Lá, todo final de semana, centenas de adolescentes de diferentes classes sociais se reúnem para patinar, ouvir música, paquerar e se divertir. Por meio de eventos em sua página no Facebook, o coletivo anuncia o tema para todos que queiram participar. No entanto, os adolescentes que já estão lá é que são convidados a participar, usando formas pouco usuais de persuasão, como pequenos *fervos* e *performances* artísticas. Uma vez que eles ganham a atenção, a conversa é proposta.



FIGURA 6
Evento no MAM.
Fotógrafo:
Rafael Canoba.

20. Entrevista com Luis Arruda, 22 de agosto de 2017.

Em 4 de abril de 2017, o novo currículo nacional escolar foi anunciado pelo governo brasileiro aos jornalistas. Dois dias depois, uma nova versão do documento foi publicada, excluindo todas as referências a identidade de gênero e orientação sexual (Cancian 2017). No dia 23 de abril, o coletivo organizou a palestra “Gênero nas escolas: passado e futuro da juventude LGBT”. Considerando que negros, mulheres, LGBT, pessoas gordas, pessoas vivendo com HIV são sistematicamente expulsas dos espaços de poder, mas também dos espaços de afeto, o coletivo propôs discussões sobre tristeza, depressão e intimidação, trazendo corpos diversos para contar suas histórias (A Revolta da Lâmpada 2017a).

Em maio, elas abordaram o tema: “Masculinidades: os homens são educados para serem violentos?”. O evento terminou com convidados e ativistas admitindo publicamente que a reinvenção da masculinidade em uma cultura saudável só é possível na conexão política e afetiva com as mulheres (A Revolta da Lâmpada 2017b). Um processo semelhante aconteceu em julho daquele ano, dessa vez abordando o tema da discriminação baseada no HIV (A Revolta da Lâmpada 2017d).

Nem todos os temas são escolhidos por unanimidade. De acordo com Luana,²¹ ela e Gustavo tentaram apresentar a gordofobia como tema muitas vezes, mas sempre havia um tema mais “urgente”. Durante as discussões sobre a palestra em agosto, ambos tiveram que ser firmes e o grupo trouxe o tema “O corpo gordo é lindo”. Ativistas de diferentes gerações, raças e identidades de gênero discutiram modelos e estereótipos que marginalizam o corpo gordo em nosso cotidiano (A Revolta da Lâmpada 2017e).

Trabalhando em conjunto com a FESPSP, o coletivo e a fundação organizam anualmente um ciclo de seminários – “CICLA das 5” – para discutir diferentes questões junto com academia, ativistas e público em geral. Em 2017, o tema guarda-chuva foi “Incertezas do trabalho”, e o coletivo discutiu diferentes aspectos relativos a “Trabalho e corpos vulneráveis: a empresa imita a sociedade”. As mesas foram formadas por ativistas de cortes que priorizavam a diversidade de raças, habilidades, classe, gênero, sexualidade, idade e status de HIV (A Revolta da Lâmpada 2017f).

O convite para o protesto de 2017 é um exemplo de como o coletivo opera como “malha” com outros movimentos sociais, para usar a analogia de Escobar (2009, 393-404). No texto, a RDL intersecciona sua inspiração e práxis interseccionais com ativismo e a ideia de celebração de corpos diversos no espaço público, apresentando uma forte mensagem de resistência à censura promovida por setores conservadores, com o tema: “Corpo livre é a cura! Meu KOO para a censura!”.

21. Entrevista com Luana Torres, 18 de setembro de 2017.

Queremos dar uma resposta das ruas para a avalanche neofascista que censura, precariza e criminaliza nossos corpos, nossa arte, nossas expressões, direitos e políticas públicas para fazer uma cortina de fumaça para desviar a atenção do maior tsunami de chorume já experimentado pela política nas últimas décadas. O cu terá um papel fundamental em nossa marcha. Vejam só a ironia: o cu é uma das únicas coisas que todo mundo tem em comum, mas é a parte do corpo mais censurada de todas (A Revolta da Lâmpada 2017h).

Além de suas próprias ativistas, outros coletivos e ativistas foram convidados a performar e falar sobre o corpo intersexual, o corpo em situação de rua, o corpo LGBT periférico, o corpo assexuado, o corpo das trabalhadoras do sexo, o corpo das religiões de matriz africana, o corpo refugiado, etc.

4.6 COMO AS ATIVISTAS COMPARTILHAM CONHECIMENTO: AFETO AO FAZER ATIVISMO

Desde que conheci o coletivo, sempre achei interessantes seus discursos bem fundamentados em postagens no Facebook, vídeos ou textos promovendo seus eventos. Muitas vezes, uma linguagem muito espirituosa é usada, misturando e criando novas palavras. Surgiu então a questão de como o conhecimento é compartilhado entre as ativistas, considerando que elas vieram de origens ou bolhas tão diferentes.

A ligação com a academia não foi negada, já que algumas delas possuem o título de mestra ou doutora. Vitor,²² um dos ativistas acadêmicos, diz que um processo muito complicado de deslegitimação do conhecimento acadêmico está ocorrendo nos círculos ativistas no Brasil atualmente. Ele concorda que a academia deve ser denunciada por ser um espaço masculino, branco e cisgênero. No entanto, deve ser ocupada pelos corpos historicamente excluídos, transformando esse espaço em um local que não considere essas vozes apenas objeto de estudo, mas também como uma ferramenta empoderadora.

Cadu²³ diz que elas precisam estar em contato com a academia, ter essa troca de conhecimento, mas precisam “manter um pé fora, é o que nos mantém na realidade, é o pé no chão”. Para ele, a linguagem do coletivo não pode ser muito acadêmica, pois se torna menos acessível. De acordo com Amanda,²⁴ “na RDL, seu currículo deve ficar na porta, do lado de fora. Você vai deixar seu *lattes* lá e vai participar aqui como eu, como iguais”.

Assim, o conhecimento é compartilhado principalmente de forma oral, durante as reuniões, eventos e em suas relações pessoais dentro do grupo. Histórias sobre reuniões caóticas e sem fim foram compartilhadas,

22. Entrevista com Vitor Grunvald, 4 de setembro de 2017.

23. Entrevista com Cadu Oliveira, 24 de agosto de 2017.

24. Entrevista com Amanda Alencar, 18 de agosto de 2017.

descrevendo o desafio de manter o foco e discutir as questões práticas, mas sempre com o desejo de não silenciar nenhuma voz. E, durante essas reuniões, entre discussões práticas, as ativistas compartilham problemas e histórias pessoais. O coletivo tornou-se um espaço seguro em que elas podem falar, ouvir, ser ouvidas, aprender sem julgamentos, apoiar e ajudar umas às outras.

4.7 MOTIVAÇÕES PARA FAZER ATIVISMO: PROCESSO PARA MUDANÇA SOCIAL
Como muitos outros movimentos, a RDL elaborou um manifesto muito poético e pragmático (A Revolta da Lâmpada 2014). Suas reivindicações incluíam a implementação de diferentes políticas públicas e a aprovação de diversas reformas legais. Muitas ativistas mencionaram o manifesto, que ainda serve como norte para a luta.

Algumas ativistas mostraram sua profunda admiração por outros movimentos que fazem um trabalho comunitário de base, ajudando os grupos oprimidos em suas necessidades básicas. Algumas vezes, essa admiração veio em forma de crítica acerca do trabalho que o coletivo faz, perguntando a si mesmo o que é mais importante. Mas essa é a pergunta certa?

Muito foi dito sobre as rodas de conversa com jovens LGBT e/ou periféricos, conferências, oficinas e a reação de pessoas comuns que começam a seguir seus protestos. Elas encontram orgulho e alegria ao ver uma pequena semente plantada no coração de alguém, esperando que a mensagem delas tenha tocado esses corações e seja replicada em seu lar, em seus relacionamentos diários com diferentes pessoas. É muito forte a sensação de que nada vai mudar/acontecer se não for promovida uma mudança social e cultural na sociedade. Portanto, existe essa maneira de enxergar seu ativismo como um processo para promover uma mudança social.

O coletivo também tenta dar atenção a agendas mais pragmáticas, trabalho comunitário e implementação de políticas públicas e reforma legal, mas é impossível abranger todas as áreas nas quais um movimento social pode contribuir. A ideia de conectar e colaborar com outros movimentos foi apontada por muitas das entrevistadas como um objetivo de curto prazo do coletivo, o que mais uma vez ressoa com a ideia de trabalhar em “malhas”, proposta por Escobar (2009, 393-404): diferentes movimentos independentes e horizontais, focalizando suas próprias especificidades, mas colaborando e dando força a outros modos de luta.

5. CONCLUSÃO

O presente artigo tentou responder à pergunta: *o que significa para os ativistas da Revolta da Lâmpada fazer ativismo usando o ativismo como método, em um coletivo com inspiração interseccional que tem o corpo livre como denominador comum de luta?*

Eu tinha suposto uma visão muito crítica do coletivo em relação às políticas identitárias e à abordagem baseada em direitos e um discurso essencialista do movimento LGBT brasileiro dominante. No entanto, por meio das várias respostas, os ativistas expressaram sua crença na necessidade política de:

- a) abraçar suas próprias identidades e criar espaços seguros com afeto;
- b) lutar pelas especificidades de cada identidade; e
- c) trabalhar em solidariedade com corpos que sofrem opressões diferentes ou entrelaçadas.

O coletivo vai além do debate estabelecido em torno das políticas identitárias, usado estrategicamente, quando necessário, mas tentando encontrar formas interseccionais de colaborar com outros movimentos e lutar contra as opressões que são estruturais em nossa sociedade. As diferentes possibilidades que a interseccionalidade, como inspiração, implica para a práxis coletiva são o denominador comum encontrado nas respostas das ativistas.

Há a necessidade de entender a intersecção de suas próprias identidades corporificadas integralmente, o que não pode ser encontrado nem mesmo em movimentos que trabalham com intersecções específicas de raça e sexualidade, por exemplo. O espaço seguro para aprender sobre suas experiências corporificadas, trabalhadas através de suas relações afetivas, também é fundamental, pela visão geral que dá da tão diversa sociedade em que estão inseridas. A forma hermética e burocrática de organizar diferentes movimentos sociais, que também se expressa na sua comunicação com o público, é outro fator importante, pois elas acreditam na necessidade de repensar novas metodologias de ativismo que envolvam um aspecto festivo de celebração de seus corpos, bem como o uso de seus corpos para expressar uma mensagem política por meio da arte.

O denominador comum encontrado pelo coletivo para trabalhar em solidariedade é o “corpo livre”, a reivindicação de que todos os corpos que sofrem diferentes tipos de opressão e recebem valores diferentes da sociedade precisam resistir juntos e celebrar suas especificidades. O corpo é o elemento central do coletivo, visto como local e meio de resistência e celebração. A descoberta das possibilidades de seus próprios corpos e a necessidade de ocupar diferentes espaços, como ruas, academia, empresas, etc., são usadas como forma de empoderamento pessoal para promover o empoderamento coletivo de outros corpos oprimidos. Não separadas do corpo estão as emoções, como afeto dentro do coletivo, em criar um espaço seguro de aprendizagem, compreensão e aceitação, mas também em estabelecer uma rede de afeto com qualquer um que esteja aberto para ouvir sua mensagem. A celebração desses corpos também está coberta de prazer, pois eles não acreditam que é necessário ser sério o tempo todo e evitar a diversão de compartilhar experiências com os outros.

O ativismo junta tudo isso como uma ferramenta metodológica potente para alcançar outros corações e mentes, descobrindo diferentes formas de comunicação e informação, explorando as possibilidades ocultas dos corpos oprimidos, não negando suas emoções enquanto espalha mensagens políticas e práticas e as usando para conectar-se com pessoas de uma forma que só a arte poderia fazer.

O coletivo acredita em uma maneira diferente de organizar os movimentos sociais, evitando modelos de institucionalização e hierarquização. A horizontalidade lhes dá liberdade e muitos desafios para lidar com diferentes pontos de vista e sentidos de urgência. O consenso não é alcançado todas as vezes e há opiniões conflitantes entre as ativistas sobre diferentes questões. No entanto, mais uma vez, a criação desse espaço seguro e afetivo as ajuda a compreender cada uma das experiências e necessidades. As crises políticas e a criação de factóides em torno de questões de gênero e sexualidade colocam o coletivo em uma agenda muito reativa, exigindo sua urgência em criar respostas às diferentes questões sobre as quais gostariam de trabalhar, mas, através e entre essas reações, elas conseguem negociar e transmitir sua mensagem a respeito de várias questões relativas a diferentes tipos de opressão.

Do trabalho de campo, ficou clara a maneira como elas tentam promover uma visão interseccional da sociedade por meio de temas que interessam a todos. Trabalhando em temas como HIV, mercado de trabalho e masculinidades, trazem as particularidades e diferentes perspectivas sobre o tema dependendo da posição que cada corpo ocupa. Corpos negros LGBT, corpos travestis, corpos de homens trans, corpos gays brancos de classe média têm experiências diferentes em relação a esses temas e sofrem diferentes opressões. Ao trabalhar essas diferenças, elas mostram a necessidade de reunir forças e trabalhar em solidariedade uns com os outros.

O coletivo estabeleceu um manifesto com todas as causas que acha necessárias para libertar os diferentes corpos de suas opressões. Esse manifesto ainda é lembrado e usado em eventos quando apropriado. É um ponto cardinal que orienta seu trabalho. No entanto, à medida que o coletivo e seus ativistas evoluem com todas as interações internas e externas, elas tentam colocar a interseccionalidade em prática e seus corpos e ativismo como meios para fazer ativismo. Isso faz com que suas ações tenham que ser ao mesmo tempo pragmáticas, reagindo à crise política e à onda conservadora na sociedade brasileira, e também muito simbólicas, tentando se conectar com as pessoas em um nível emocional.

Esse modo de agir, ao mesmo tempo em que coloca algumas ativistas a pensar que tipo de ativismo é mais urgente, deu ao coletivo a noção da necessidade de trabalhar em solidariedade com diferentes movimentos

sociais, que têm foco e trabalhos diferentes sobre causas diferentes, em uma rica colaboração, que dá força aos diferentes atores.

Para abraçar sua maneira de agir em um nível mais simbólico, falar através da arte, das emoções e experiências corporificadas com o objetivo de promover mudanças sociais e culturais profundas é um caminho que elas estão percorrendo e aprendendo com suas experiências cotidianas. Essa experiência mostrou-se muito bem-sucedida na forma como utilizam essa inspiração interseccional e a colocam em prática, trabalhando estrategicamente com políticas identitárias – visão que precisa ser reconhecida pelos estudiosos dos campos do desenvolvimento, dos movimentos sociais e da interseccionalidade. Como dito acima, o conhecimento situado dos movimentos sociais tem muito a informar e contribuir nessas áreas, encontrando formas de ir além dos debates acadêmicos e mostrando que é possível colocar identidade, interseccionalidade, corpo e ativismo na prática cotidiana dos movimentos sociais.

APÊNDICE A

NOME	IDADE	OCUPAÇÃO	AUTOIDENTIFICAÇÃO
Andre Bandim	33	Administrador e dono de bar	Homem gay do Nordeste brasileiro
Gustavo Bonfiglioli	30	Consultor em Diversidade e artista	Bicha gorda, desobediente de gênero
Amanda Alencar	28	Produtora cultural e atriz	Bissexual, branca, classe média, cheia de privilégios
Cadu Oliveira	39	Estudou Marketing e Gerenciamento de Pessoas, dá palestras, etc.	Bicha, preta, afeminada, fora dos padrões
Luis Arruda	40	Advogado e administrador	Gay afeminado
Rodrigo Abreu	32	Ator, performer, diretor, produtor de arte, faxineiro...	Gay suburbano
Cida Baptista	59	Artesã	Mulher negra heterossexual
Vi Grunvald	34	Doutor, Antropólogo, professor universitário, diretor de cinema, fotógrafo	Viado/Bicha
Jose Alberto	35	Doutor, Psicólogo, professor universitário, Coordenador de Saúde Mental da Cidade de SP	Homem cis, branco, gay
Ariel Nobre	30	Artista visual	Homem trans, sapatão, bicha
Luana Torres	36	Bancária, estudante de Psicologia	Sapatão

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A Revolta da Lâmpada. 2014. "A REVOLTA DA LÂMPADA | 16.11 | ato pela libertação de todos os corpos". Acessado em 20 de maio de 2017. <https://www.facebook.com/events/313202068879711/>.
- A Revolta da Lâmpada. 2017a. "MESA: Gênero nas Escolas: passado e futuro da juventude LGBT". Evento no Facebook. Acessado em 22 de outubro de 2017. <https://www.facebook.com/events/1923275757906759/>.
- A Revolta da Lâmpada. 2017b. "Masculinidades: os homens são educados para serem violentos?". Evento no Facebook. Acessado em 22 de outubro de 2017. <https://www.facebook.com/events/105725436646966/>.
- A Revolta da Lâmpada. 2017d. "HIV não é vergonha". Evento no Facebook. Acessado em 22 de outubro de 2017. <https://www.facebook.com/events/766836076818542/>.
- A Revolta da Lâmpada. 2017e. "Bate-papo: O CORPO GORDO É LINDO". Evento no Facebook. Acessado em 22 de outubro de 2017. <https://www.facebook.com/events/108487446516931/>.
- A Revolta da Lâmpada. 2017f. "CICLA DAS 5 — Trabalho e Corpos Vulneráveis". Evento no Facebook. Acessado em 22 de outubro de 2017. <https://www.facebook.com/events/166969660549734/>.
- A Revolta da Lâmpada. 2017h. "Revolta da Lâmpada 2017". Evento no Facebook. Acessado em 9 de novembro de 2017. <https://www.facebook.com/events/352025345258459/>.
- Ayer, F. and F. Bottrel. 2017. "Brasil é país que mais mata travestis e transexuais", Estado de Minas. Acessado em 3 de abril de 2017. <http://www.em.com.br/app/noticia/especiais/dandara/2017/03/09/noticia-especial-dandara,852965/brasil-e-pais-que-mais-mata-travestis-e-transexuais.shtml>.
- Barbara, V. 2017. "The End of the World? In Brazil, It's Already Here", *The New York Times*, 5 de janeiro. Acessado em 1º de agosto de 2017. <https://mobile.nytimes.com/2017/01/05/opinion/the-end-of-the-world-in-brazil-its-already-here.html?referer=http%3A%2F%2Fm.facebook.com>.
- Benetti, F. J. 2013. "A Bicha Louca Está Fervendo: Uma Reflexão sobre a Emergência da Teoria Queer no Brasil (1980 – 2013)". Monografia de graduação não publicada, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.
- Boadle, A. and M. C. Marcello. 2017. "Brazil's Congress rejects corruption case against President Temer", *Reuters*, 25 de outubro. Acessado em 1º de novembro de 2017. <https://www.reuters.com/article/us-brazil-temer/brazils-congress-rejects-corruption-case-against-president-temer-idUSKBN1CU2I2>.
- Bonfiglioli, G. 2014. Postagem no Facebook, 28 de outubro. Acessado em 28 de outubro de 2017. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10152737666951321&set=a.202430881320.164178.548241320&type=3>.
- Bonfiglioli, G. 2017. "Reexistir e coexistir: a crise política tb eh metodológica", *Mídia Ninja*, 9 de abril. Acessado em 17 de maio de 2017. <http://midianinja.org/gustavobonfiglioli/reexistir-e-coexistir-a-crise-politica-tb-eh-metodologica/>.
- Borghi, R. 2016. "O Corpo Indigno", *Educação Temática Digital* 18(4): 789.
- Brasil. 2012. "Dia 20 de novembro é o Dia Nacional de Zumbi e da Consciência Negra", *Portal Brasil*, 8 de novembro. Acessado em 1º de novembro de 2017. <http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2012/11/dia-nacional-de-zumbi-e-da-consciencia-negra-e-comemorado-em-20-de-novembro>.

- Brito, R. and L. Paraguassu. 2017. "Brazil judge orders corruption probe into a third of Temer's cabinet", *Reuters*, 11 de abril. Acessado em 1º de agosto de 2017. <https://www.reuters.com/article/us-brazil-politics-probes/brazil-judge-orders-corruption-probe-into-a-third-of-temers-cabinet-idUSKBN17D2KB>.
- Brown, G. and J. Pickerill. 2009. Space for emotion in the spaces of activism. *Emotion, Space and Society*, 2(1), 24-35.
- Brum, E. 2017. "Comofabricar monstros para garantir o poder em 2018", *El País*, 31 de outubro. Acessado em 31 de outubro de 2017. https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/30/opinion/1509369732_431246.html?id_externo_rsoc=FB_CC.
- Budhiraja, S., S. T. Fried and A. Teixeira. 2010. "Spelling it Out: From Alphabet Soup to Sexual Rights and Gender Justice", forthcoming in Suzanne Bergeron and Amy Lind, eds, *Queering Development*: 131-144.
- Cancian, N. 2017. "Ministério tira 'identidade de gênero' e 'orientação sexual' da base curricular", *Folha de S.Paulo*, 6 de abril. Acessado em 22 de outubro de 2017. <http://www1.folha.uol.com.br/educacao/2017/04/1873366-ministerio-tira-identidade-de-genero-e-orientacao-sexual-da-base-curricular.shtml>.
- Carrara, S. 2012. "Políticas e Direitos Sexuais no Brasil Contemporâneo", *Bagoas-Estudos gays: gêneros e sexualidades* 4(05): 131-148.
- Casas-Cortés, M. I., M. Osterweil and D. E. Powell. 2008. Blurring boundaries: Recognizing knowledge-practices in the study of social movements. *Anthropological Quarterly*, 81(1), 17-58.
- Cho, S., K. W. Crenshaw and L. McCall. 2013. Toward a field of intersectionality studies: Theory, applications, and praxis. Signs: *Journal of Women in Culture and Society*, 38(4), 785-810.
- Colling, L. 2010. "A naturalidade é uma pose tão difícil de se manter – apontamentos para pensar Homofobia e Direitos no Brasil hoje". Artigo apresentado no V Congresso da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura, Natal (26 de novembro). Acessado em 1º de novembro de 2017. <http://politicadocus.com/index.php/downloads/category/1-artigos?download=7:a-naturalidade-e-uma-pose-tao-dificil-de-se-manter-apontamentos-para-pensar-homofobia-e-direitos-no-brasil-hoje>.
- Colling, L. 2012. "Em defesa da fechação", *Cultura e Sexualidade*, 4 de julho. Acessado em 1º de novembro de 2017. <http://blogs.ibahia.com/a/blogs/sexualidade/2012/07/04/em-defesa-da-fechacao/>.
- Colling, L. 2013. "A Igualdade Não Faz o Meu Gênero – Em Defesa das Políticas das Diferenças para o Respeito à Diversidade Sexual e de Gênero no Brasil", *Revista Semestral do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar* 3(2), 405.
- Davis, K. 2008. "Intersectionality as Buzzword", *Feminist Theory* 9(1): 67-85.
- Denis, A. 2008. "Review Essay: Intersectional Analysis", *International Sociology* 23(5): 677-694.
- Escobar, A. 2009. Other Worlds are Already Possible: Self Organization, Complexity and Post-Capitalist Cultures. In Sen, Jai, Peter Waterman, et. al. *World Social Forum. Challenging Empires*. Black Rose Books, p. 393-404.
- Facchini, R. and I. Lins França. 2009. "De cores e matizes: sujeitos, conexões e desafios no Movimento LGBT brasileiro". *Sexualidad, Salud y Sociedad – Revista Latinoamericana*, (3).
- Facchini, R. 2010. "Movimento Homossexual no Brasil: Reconstituindo Um Histórico", *Cadernos AEL* 10(18/19): 80-125.

- G1. 2010. "'Pensei que ia morrer', diz jovem agredido com lâmpada na Paulista", 5 de dezembro. Acessado em 17 de maio de 2017. <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/12/pensei-que-ia-morrer-diz-jovem-agredido-com-lampada-na-paulista.html>.
- Green, J.N. 2015. "Mais Amor e Mais Tesão": A Construção de um Movimento Brasileiro de Gays, Lésbicas e Travestis, *Cadernos Pagu* (15): 271-295.
- Grunvald, V. P. 2015. "Existências, insistências e travessias: sobre algumas políticas e poéticas de travestimento". Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo. Acessado em 10 de setembro de 2017. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-23032016-131857/en.php>.
- Harcourt, W., R. Icaza and V. Vargas. 2016. "Exploring Embodiment and Intersectionality in Transnational Feminist Activist Research", *Exploring Civic Innovation for Social and Economic Transformation*: 148-167.
- Herd, G. (ed.). 2009. *Moral panics, sex panics: Fear and the fight over sexual rights*. New York: NYU Press.
- Ingraham, C. 2006. "Thinking Straight, Acting Bent", *Handbook of gender and women's studies*. London: Sage Publications: 307-321.
- Itaborahy, L. P. 2012. "LGBT Rights in Brazil: An Analysis of the public policies established by the Federal Government to recognize the human rights of the LGBT community". Dissertação de mestrado, University of Gothenburg, Roehampton University, Universitetet i Tromsø.
- Jasper, J. M. 2011. "Emotions and Social Movements: Twenty Years of Theory and Research", *Annual Review of Sociology* 37: 1-19.
- Juris, J. 2008. Spaces of intentionality: race, class, and horizontality at the United States Social Forum. *Mobilization: An International Quarterly*, 13(4), 353-372.
- Langlois, J. 2017. "Thousands protest ruling to overturn ban on 'conversion therapy' for gays and lesbians in Brazil", *LA Times*. Acessado em 24 de setembro de 2017. <http://www.latimes.com/world/mexico-americas/la-fg-brazil-gay-conversion-therapy-20170922-story.html>.
- Luz, N. 2012. "Pluri-identidades: Crises de Representação no Movimento LGBT". Paper presented at VI Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de Gênero da ABEH, Salvador (1º a 3 de agosto). Acessado em 31 de outubro de 2017. http://abeh.org.br/arquivos_anais/R/R028.pdf.
- Miskolci, R. 2010. "Não ao Sexo Rei: da Estética da Existência Foucaultiana à Política queer", *Sexualidade, Corpo e Direito*: 47-68.
- Miskolci, R. 2011. "Não Somos, Queremos – Reflexões Queer Sobre a Política Sexual Brasileira Contemporânea", *Stonewall +40*: 37-56.
- Mourão, R. 2015. "Performances artistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência", *Cadernos de Arte e Antropologia* [Online], vol. 4, n. 2. Acessado em 7 de novembro de 2017. <http://cadernosaa.revues.org/938>.
- O'Leary, Z. 2004. *The Essential Guide to Doing Research Project*. London: Sage, p. 85-183.
- Quinalha, R. e D. Galeano. 2017. "O ciclone conservador no Brasil", *Folha de S.Paulo*, 12 de outubro. Acessado em 12 de outubro de 2017. <http://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2017/10/1926423-o-ciclone-conservador-no-brasil.shtml>.
- R7. 2014. "Quatro anos após ataque com lâmpada na avenida Paulista, grupo faz protesto", 16 de novembro. Acessado em 17 de maio de 2017. <http://noticias.r7.com/sao-paulo/quatro-anos-apos-ataque-com-lampada-na-avenida-paulista-grupo-faz-protesto-16112014>.

- Raposo, P. 2015. "‘Artivismo’: articulando dissidências, criando insurgências", *Cadernos de Arte e Antropologia* [Online], vol. 4, n. 2. Acessado em 7 de novembro de 2017. <http://cadernosaa.revues.org/909>.
- Rede Trans Brasil. 2017. "Dossiê: A Geografia dos Corpos das Pessoas Trans". Acessado em 30 de março de 2017. <http://redetransbrasil.org/dossiecirc2016.html>.
- Sant’Ana, T. S. 2017. "Outras Cenas do Queer à Brasileira: Uma Incursão Sobre Artes e Geopolíticas Queer no Brasil", *Revista Ambivalências* 4(8): 13-49.
- Schilt, K. and L. Westbrook. 2009. Doing Gender, Doing Heteronormativity "gender Normals," Transgender People, and the Social Maintenance of Heterosexuality", *Gender & Society* 23(4): 440-464.
- Seffner, F. 2011. "Composições (Com) e Resistências (à) Norma: Pensando Corpo, Saúde, Políticas e Direitos LGBT", *Stonewall* 40: 57-78.
- Tatagiba, L. 2014. "1984, 1992 e 2013. Sobre Ciclos de Protestos e Democracia no Brasil/1984, 1992 and 2013. on Protest Cycles and Democracy in Brasil", *Política & Sociedade* 13(28): 35.
- Troi, M. and L. Colling. 2017. "Antropofagia, Dissidências e Novas Práticas: O Teatro Oficina", *Revista Ambivalências* 4(8): 125-146.
- TvT research project. 2016. Trans Murder Monitoring. "Transrespect versus Transphobia Worldwide". Acessado em 30 de março de 2017. <http://www.transrespect.org/en/research/trans-murder-monitoring/>.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

- A Revolta da Lâmpada. 2015a. "PASSAÇO DE CADÁVER DO EDUARDO CUNHA | 01.03.2015 | sede do PMDB em São Paulo". Vídeo. Acessado em 27 de outubro de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=U-iUEDhf8g4>.
- A Revolta da Lâmpada. 2015b. "AMAZONAS DO FERVO: a Exercita do #corpolive". Vídeo. Acessado em 4 de novembro de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=WYmKmDgnKI4>.
- A Revolta da Lâmpada. 2017c. "Leandrinha Du Art performando a contradição de desejo e da opressão!" Postagem no Facebook. Acessado em 7 de novembro de 2017. <https://www.facebook.com/arevoltadalampada/posts/1870547376499157>.
- A Revolta da Lâmpada. 2017g. "a IINk abAIXO contÉm CorpOS liVrES çem çensura!" Postagem no Facebook. Acessado em 9 de novembro de 2017. <https://www.facebook.com/arevoltadalampada/photos/a.1472596739627558.1073741831.1468984979988734/1942425752644652/?type=3&theater>.
- Exército Gladiadores do Altar. 2015. Vídeo. Acessado em 4 de novembro de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=N15wds7ZTbs>.

EDUARDO FARIA SANTOS é advogado, mestre em Estudos de Desenvolvimento (International Institute of Social Studies, Erasmus Universiteit Rotterdam), com ênfase em Direitos Humanos, Gênero e Conflito: Perspectivas de Justiça Social. Ativista de Direitos Humanos e LGBTI+ dos coletivos A Revolta da Lâmpada, que aceitou o autor após a colaboração na dissertação que gerou o presente artigo, e Caneca na Mesa, grupo de networking de profissionais LGBTI+ que promove diversidade e inclusão no local de trabalho. E-mail: edu.santos@b4people.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: 26/11/2018
 Reapresentado: 03/07/2019
 Aprovado em: 27/03/2019

A LIBERDADE TAMBÉM PASSOU POR AQUI: CINEGROUND, MEMÓRIA DE UMA CINEMATOGRAFIA QUEER DOS ANOS 1970 EM PORTUGAL

DOI
[https://dx.doi.org/10.11606/
issn.2525-3123.gis.2019.152959](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.152959)

ORCID
<https://orcid.org/0000-0002-3878-1223>

MARIANA GONÇALVES

ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa,
Portugal, 1649-026 - geral@iscte.pt

RESUMO

A Cineground (1975-1978) foi uma produtora portuguesa de cinema amador, fundada em pleno Processo Revolucionário em Curso pelo artista plástico Óscar Alves e pelo cineasta João Paulo Ferreira. Projeto também revolucionário pela abordagem de sexualidades ainda criminalizadas na década de 1970, mostrou que a verdadeira libertação da sociedade teria de passar pela libertação do corpo individual. Essa cinematografia produzida em formato Super-8, característica das condições sociais particulares desse tipo de circuito, abordou pela primeira vez no cinema português a temática gay, com a representação da vida dupla dos homossexuais (problemática do armário), e também *queer*, devido à presença constante da personagem travesti. À discussão da performance travesti enquanto possibilidade de transgressão e desnaturalização de noções de gênero e identidade, segue-se uma reflexão sobre a representação e visibilidade das pessoas LGBT no cinema, em que, no caso particular da Cineground, se torna o seu veículo de existência.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema amador; performance travesti; teoria queer; direitos LGBT; Cineground.

ABSTRACT

Cineground (1975-78) was a Portuguese amateur film producer, founded during PREC (Ongoing Revolutionary Period) by artist Óscar Alves and filmmaker João Paulo Ferreira. Also revolutionary due to the approach of sexualities still criminalized in the 1970's, this project has shown that the true liberation of society would require the liberation of the individual body. This cinematography produced in Super-8, and characteristic of the particular social conditions of the format, addressed for the first time in Portuguese cinema gay, with the representation of the double life of homosexuals and the issue of coming out, and also *queer* subjects, due to the constant presence of the transvestite character. I suggest a discussion around transvestite performance as a possibility of transgression and denaturalization of normative norms of gender and identity, and a critique on the representation and visibility of LGBT people in cinema, which in the particular case of *Cineground*, becomes their vehicle of existence.

KEYWORDS

Amateur cinema; transvestite performance; queer theory; LGBT rights; *Cineground*.

INTRODUÇÃO

No rescaldo da Revolução de Abril, a produtora de cinema independente e amadora *Cineground*, fundada pelo artista plástico Óscar Alves e pelo cineasta João Paulo Ferreira (falecido em 1995), não respeitava os modelos clássicos de cinematografia e ainda menos os modelos normativos da sexualidade, mostrando que a verdadeira libertação da sociedade teria de passar pela libertação do corpo. Produzida em formato Super-8, essa cinematografia é característica das condições sociais particulares desse tipo de circuito, de economias reduzidas, de cineclubes e de solidariedades criativas, assim como do espírito generalizado de ação cívica nos anos subsequentes à Revolução. O cinema underground, na sua gênese, teve uma divulgação limitada a pequenas salas de diversão na capital (bares e clubes noturnos), locais tão marginais quanto a comunidade clandestina que retrata. Com escassos meios de produção e uma equipe técnica reduzida, a *Cineground* realizou nove títulos (conhecidos): *O Charme Indiscreto de Epifânia Sacadura* (1975), *Solidão Povoada* (1975), *Fatucha SuperStar: Ópera Rock... Bufa* (1976), *Os Demónios da Liberdade* (1976), *Goodbye Chicago* (1978), *As aventuras e desventuras de Julieta Pipi ou o Processo Intrínseco Global Kafkiano de uma vedeta não analisado por Freud* (1978), e ainda *Trauma* (1976), *Tempo Vazio* (1977) e *Ruínas* (1978), três títulos realizados por João Paulo Ferreira que não existem em arquivo, crê-se terem sido doados pelo autor à Cinemateca Russa (não se

encontram na posse de Óscar Alves, ou nas duas instituições que têm títulos da produtora ao seu abrigo, a Cinemateca Portuguesa e o Festival Queer Lisboa). Os filmes retratam sexualidades classificadas na década de 1970 como ainda desviantes e, na linguagem empregada, denota-se uma apropriação dos estereótipos negativos que lhes seriam atribuídos. Enquanto alguns títulos são mais empenhados politicamente, no caso de João Paulo Ferreira, outros levantam questões para reflexão, no caso de Óscar Alves, que aborda a vida dupla dos homossexuais portugueses, a problemática do “armário” e a marginalidade social que lhe estava implícita, refletindo o ambiente e a época de “maneira singular e irreconhecível para o *mainstream*” e retratando um meio gay e lésbico que se construía em Lisboa desde a década anterior e que se mostrava cada vez mais expressivo no país, assim como seu circuito de sociabilidade de bares e casas de espetáculo, sobretudo na geografia do Bairro Alto e Príncipe Real, como o Bric a Brac, o Clássico *ma non troppo*, o Travestol e o Scarllaty, onde o espetáculo travesti começa a afirmar-se (Cascais 2007, 152). Com a Cineground, se abordou pela primeira vez, no cinema português, a temática gay e também *queer*, devido à sempre ambivalente representação da sexualidade pela personagem travesti, um marco distintivo dessa cinematografia (a produtora contou com a participação das vedetas nacionais Belle Dominique, Guida Scarllaty e Lydia Barloff, e entre os 6 títulos disponíveis, apenas um não inclui performance travesti).

A naturalização do gênero e do sexo como forma de controle político e organização social foi particularmente sentida nas décadas antecedentes derepressão ditatorial, em que as instituições se encontravam sobre o domínio da ideologia do Estado. A família enquanto instituição natural e a igreja em particular tornaram-se o alvo dos “falsos moralismos”, de forma mais evidente no título *Fatucha Superstar*, que insiste em “desmascarar” as falácias da igreja católica e as convenções sociais tomadas como normas. Embora no contexto pós-25 de Abril e Processo Revolucionário em Curso (PREC) se tenha assistido a uma predisposição para a novidade própria de uma sociedade em construção ideológica, a criminalização das sexualidades manteve-se. Os filmes são o produto de um círculo restrito, expressões da cultura existente e possível de uma comunidade invisível e de suas vivências marginais¹. A presença do travestimento, justificada pelos realizadores como uma tendência da

1. Ver a esse respeito a obra de João de Pina Cabral (1996/2000), *A difusão do limiar: margens, hegemonias e contradições na antropologia contemporânea*, sobre a marginalidade e liminaridade social, e de Susana Pereira Bastos, *O Estado Novo e os seus vadios*, sobre a representação social do marginal no Estado Novo. Nesse título, a autora procedeu ao levantamento dos “critérios instituídos” que levariam os marginais a ser considerados perigo social e que, em resultado do “discurso das elites, seriam confinados em espaços específicos relativos ao seu estatuto (prostitutas, homossexuais, mendigos, doentes mentais)” (1997, 136). A lei de Julho de 1912 do Código Penal definiu uma categoria de “vadio” que se aplicava ao homossexual. A “estratégia de distanciamento” mostra a parte das elites “na construção das identidades desviantes”(Id.).

época, torna-se uma possibilidade de transgressão pois o travesti goza de uma liberdade pública que o gay não tem naquele momento.

Este artigo é uma reflexão sobre o corpo enquanto componente da cultura visual, e os processos de identificação em torno da cultura gay e do corpo travesti presentes no espólio cinematográfico da Cineground. Na “reconstrução etnográfica” da produtora, foram utilizados sua filmografia, consulta de documentos de imprensa da época, e a realização de entrevistas a seus agentes², recorrendo à técnica de fotoelicitação com recurso a fotogramas³ dos filmes. A teoria *queer* e de performatividade de gênero de Judith Butler foi a base teórica escolhida para este estudo, enquanto local de contestação das formas de pensamento e de poder hegemônicos e dos seus modelos rígidos de existência, e reconhecendo o envolvimento dos sujeitos nos processos de poder que os afetam, permitindo assim “voltar o poder contra si próprio de modo a produzir formas alternativas de poder” (Butler 1993, 241)⁴.

PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO E PERFORMANCE TRAVESTI

Segundo Paulo Raposo (2010, 78), a performance pode ser descrita, de forma genérica, como um “modo de comunicação cuja essência demarca um ato de expressão (sentido/significado e forma)”, requerendo a “consciência do mesmo e do(s) seu(s) executante(s)” e a existência de “uma audiência”. Essa tem, à semelhança das demais atividades humanas, um “local” e uma função social e/ou cultural (Ibid., 79). Da liberdade providenciada pela situação de performance surgiu o que Durkheim chamou de “efervescência coletiva”, exemplificada pela produção de novos símbolos e significados através de ações públicas. Nesse quadro de pensamento, os comportamentos e ações, antes considerados contaminados promíscuos ou impuros, tornam-se o foco de atenção analítica pós-moderna (Turner 1987, 6 e 7). Turner acrescenta que embora a vida social obedeça a uma ordem que tende a ser reforçada pelo ritual, os quadros simbólicos operam simultaneamente com áreas de ambiguidade e indeterminação, passíveis de manipulação, pois os próprios “imperativos culturais” requerem ajustamentos e interpretações. Turner olha o homem como um animal “auto-perfomático”, no sentido em que suas performances são reflexivas, revela-se a si próprio através da performance, de duas formas: o “ator” pode vir a conhecer-se melhor através da representação ou da execução da performance, assim como um grupo de seres humanos pode vir a conhecer-se melhor através da observação ou participação em performances produzidas por outros grupos; as performances podem ainda distinguir-se entre

2. Entrevistas realizadas aos seguintes intervenientes da produtora: o realizador Óscar Alves, e os atores Domingos Machado, Domingos Oliveira e Carlos Ferreira; e António Fernando Cascais, académico, que conduziu o primeiro estudo e divulgação deste espólio ao abrigo do Festival Queer Lisboa.

3. Ver Anexo B os fotogramas dos filmes.

4. Tradução livre.

sociais (incluindo dramas sociais) e culturais (incluindo “dramas estéticos ou em palco”) (Ibid.,10). Em alguns registos culturais, podemos encontrar espaços de rearticulação de poder, seja este racial ou sexual, apropriação de formas hegemônicas de poder que falham na repetição da “lealdade” a estas hegemonias e produzem, ao invés, novas possibilidades de significação que vão contra os seus propósitos discriminatórios (Ibid., 140).

Com *Gender Trouble*, Judith Butler (2017) inaugurou uma nova era nos estudos de gênero. Defendendo uma descontinuidade entre sexo e gênero, e questionando as categorias sexuais de “homem” e “mulher”, a autora abalou as políticas de identidade na gênese do movimento feminista e lançou as bases para a construção da teoria *queer*. A maior inovação da teoria de Butler assenta, sobretudo, na ideia de que a sexualidade normativa, definida pelo sexo biológico, fortalece também o gênero normativo e que é precisamente na prática sexual que se encontra o poder para desestabilizar o gênero (Butler 2017, 22). A ideia mais fraturante da obra é a teoria de performatividade de gênero, segundo a qual o gênero opera como uma “antecipação” de uma essência interior cuja construção acontece como uma “revelação”, expectável e autorizada pelas normas sociais (Ibid., 27). O gênero é performativo porque aquilo que tomamos como a essência interna é na realidade “fabricado” através de um conjunto de atos corporais que, através da repetição e do ritual, levam a sua naturalização (Ibid.). Os espetáculos *travesti* e *drag* são o exemplos que a autora usa para explicar essa dimensão construída e performativa do gênero, nos quais, perante um homem vestido de mulher, a percepção que se tem é que o “homem” é a realidade do gênero, faltando realidade ao gênero introduzido por comparação, a “mulher” (Ibid., 36). O *drag* parece aqui uma pretensa realidade e é facilmente tomado como mero artifício (Ibid.). No entanto, o sentido dessa “realidade de gênero” passa a ser menos evidente quando se pensa em corpos trans, e é aqui que ocorre a desestabilização das normas, porque as nossas percepções culturais ou decorosas não são suficientes para perceber os corpos que vemos (Ibid., 37). Essa limitação do conhecimento naturalizado sobre gênero abre espaço ao questionamento e à transformação da ideia de “realidade de gênero”, levando-nos a pensar nas suas possibilidades. A forma como nessa performance se desconstroem “em palco” as assunções comuns de gênero e sexualidade, atribuindo-lhes da mesma forma naturalidade e originalidade, revela a natureza performativa do adquirido original, modelo heterossexual. A paródia pode ser interpretada como estratégia de resistência para provar que o gênero e a sexualidade não estão organizados em termos de “original” e “imitação”, mas sim que existem ambos como possibilidades de performance (ainda que reguladas).

Anos mais tarde, em *Bodies that matter*, Butler (1993) desenvolve a ideia de que é precisamente a produção dos termos sexo, gênero e identidade, no contexto de regimes de poder, que torna imperativa a sua repetição

em “linguagens” e direções que deslocizam os seus objetivos originais (normativos) (Ibid., 123). Segundo a autora, a agência política não pode estar isolada da dinâmica de poder em que é forjada, e explica que a performatividade, pela sua qualidade iterativa, se torna uma “teoria de agência” na qual o poder é uma condição de sua própria existência (Id. 2017, 39). De igual forma, a encenação da identidade feminina através de estereótipos tradicionais com o objetivo de subverter e parodiar, própria do espetáculo travesti, mostra uma resistência à apropriação da “prisão da linguagem” (relativamente aos discursos disponíveis) (Amaral, Macedo e Freitas 2012, 11). Ao expor as categorias de sexo, gênero e desejo como efeitos de uma formação específica de poder, Butler aproxima-se da crítica de Foucault, que o autor designa como “genealogia” (Id., 45). A crítica genealógica analisa o que está politicamente em jogo quando se organizam como uma origem e uma causa as categorias de identidade que são, na opinião desse autor, os efeitos das instituições, práticas e discursos (Ibid., 46). Foucault rejeita a construção de sexo como algo unívoco (o sexo faz a pessoa) e elabora uma teoria em torno da sexualidade em que o sexo é visto como efeito em vez de origem (Ibid., 202). A sexualidade é apresentada como um sistema histórico aberto e complexo de discursos de poder no qual o termo “sexo” é produzido enquanto parte de uma estratégia que oculta e perpetua as relações de poder (Ibid.). A “construção discursiva do sujeito” em Foucault tem origem na doutrina de interpelação de Althusser (1971, 46 e 47), segundo o qual o sujeito social seria produzido através da linguagem transmitida pelos aparelhos ideológicos do Estado (AIE)⁵. Em Althusser, assim como em Foucault, a sujeição faz parte do processo de construção do sujeito social, acontece no reconhecimento e aceitação da linguagem da autoridade, resultante da doutrinação pelos AIE. A crítica de Butler ao primeiro autor incide sobre a ausência de menção às razões que levam o indivíduo a aceitar a subordinação e normalização que pressupõe esse discurso autoritário do Estado, sugerindo que “a teoria da interpelação poderá necessitar de uma teoria da consciência” (Butler 1997, 5). Essa ideia é ilustrada pela aplicação da lei: ao alertar o sujeito, este dá-se conta de sua situação de transgressão, sendo que a reprimenda não funciona apenas para repreender ou controlar o indivíduo, como contribui igualmente para sua formação social e jurídica (Butler 1993, 121). Através desse processo de repreensão, o sujeito não só adquire visibilidade dentro da estrutura social, como ao ser transferido para um possível estado exterior e questionável, passa a existir no discurso (Ibid.). Esse processo

5. “O que distingue os AIE do aparelho (repressivo) de Estado, é a diferença fundamental seguinte: o aparelho repressivo de estado ‘funciona pela violência’, enquanto os AIE funcionam [...] de um modo massivamente prevalente pela ideologia, embora funcionando secundariamente pela repressão, mesmo que no limite, mas apenas no limite, esta seja bastante atenuada, dissimulada ou até simbólica. (Não há aparelho puramente ideológico). Assim, a escola e as Igrejas ‘educam’ por métodos apropriados de sanções, de exclusões, de seleção etc., não só os seus oficiantes, mas as suas ovelhas. Assim a Família... Assim o aparelho IE cultural (a censura, para só mencionar esta), etc.”(Althusser 1971, 46-47).

leva a autora a questionar-se sobre outras formas de se “ser constituído pela lei” sem que isso implique obediência e uma interdependência entre o poder da repreensão e o poder do reconhecimento. Procurando superar o conceito de “maus sujeitos” de Althusser, explica que a interpelação pode gerar desobediência, em que a lei não é apenas recusada como fraturada, obrigando a uma rearticulação (Ibid., 122). A uniformidade e conformidade que se esperam do sujeito podem dar lugar a uma recusa da lei na forma de “coexistência paródica da conformidade” que vai questionar a legitimidade da ordem (Ibid.). O resultado será uma rearticulação da mesma lei contra a autoridade daquele que a decreta, uma repetição (Ibid.). Após lhe ter sido atribuído “um nome” que o situa no discurso e sobre o qual não teve escolha, o sujeito constrói o seu através da interpelação alheia, e não pode extrair-se da historicidade da corrente que foi construída em seu redor, pelos outros. A agência do sujeito ocorre então nessa pertença às relações de poder às quais tenta opor-se.

Em suma, ainda sobre a relação entre performance *drag* e subversão, o espaço de ambivalência acionado pelo *drag* permite-nos refletir sobre a implicação dos indivíduos nos regimes de poder que os constituem e aos quais (simultaneamente) se opõe. O *drag* é subversivo no sentido em que nos permite contemplar a estrutura imitativa da qual depende a própria produção sexual e questionar a reivindicação de naturalidade e originalidade da heterossexualidade (Butler 1993, 125).

TRAVESTISMO NO CINEMA

As hierarquias simbólicas existentes nas sociedades, sobretudo as que dizem respeito ao corpo, refletem-se igualmente no cinema, através de uma seleção do que pode ou não ser visto (MacDougall 2006, 19). Daí que as mais variadas experiências corporais estejam ausentes ou sejam tratadas com extrema descrição, e o corpo funcional (ou transgressor) seja sistematicamente “saneado”, como o determinam a cultura e as práticas sociais (Ibid.). As primeiras aparições de personagens LGBT no cinema datam do início do século XX, cuja sexualidade não seria ainda assumida mas sugerida pela performance. Uma exceção foi o registo particular do realizador austríaco Richard Oswald, *Anders als die Andern (Diferente dos outros)* (1929), considerado um dos primeiros filmes de temática gay na história do cinema (Bessa 2007, 280). Contando com a contribuição do sexólogo Magnus Hirschfeld, o filme pretendia contestar o Parágrafo 175 do código penal alemão que criminalizava as relações homossexuais, oferecendo um retrato das vivências e sociabilidade homoeróticas durante a República de Weimar, e que se julgou destruído pela censura Nazi (Ibid.). No rescaldo da Primeira Guerra Mundial, os governos um pouco por todo o mundo ocidental começaram a desenvolver mecanismos de policiamento da moralidade pública que se estenderam também ao cinema (Nowell-Smith 2017, 75). Enquanto nos

países europeus se generalizaram as comissões de censura nacionais, nos EUA a grande indústria cinematográfica tentou uma autorregulação através daquele que ficou conhecido como Código Hays (1934-62) (Ibid., 76). A abordagem de personagens LGBT era feita de forma subliminar ou “depreciativa”, dado que se tratava de uma época de censura e “compromisso moral”⁶. Devido a esse escrutínio, as sexualidades no cinema, sobretudo durante as décadas de 1930-50 seriam “mais sugeridas do que assumidas”, cenário que só se alterou com a revolução social de 1960 (Rocha e Santos 2014, 1). É a partir dessa década que os temas sociais antes proibidos ou velados ganham espaço nas mais variadas filmografias, onde também as personagens e modos de vida LGBT começam a figurar como parte de complexas estruturas, a par das questões de classe, etnia ou religião. Na cultura de massas, é a cinematografia de Pedro Almodóvar, que a partir dos anos 1980, reúne maior atenção, com as suas intrincadas tramas que giram muitas vezes em torno de identidades LGBT (Ibid.,10). Os anos 1990 trazem novos conflitos e maior variedade de representações no campo das sexualidades. Assiste-se a uma proliferação dos festivais de cinema gay e lésbico e LGBT (a primeira edição de um festival LGBT foi em 1977, o Frameline Film Festival, em São Francisco (Bessa 2007, 257)), e nos anos 2000 dá-se uma “definitiva saída do armário” para uma multiplicidade de filmografias, comerciais e independentes, que têm em conta as diferentes identidades e a complexidade das subjetividades existentes (Rocha e Santos 2014, 13).

No cinema contemporâneo, sobretudo a partir dos anos 1970, o travesti tornou-se lugar comum tanto na cultura *drag* como *queer*, e a habitual distinção entre “representações *queer* e hétero” deixou de ser facilmente catalogada como negativa ou positiva. A par do cinema *mainstream* e antes do advento do *new queer cinema*, os filmes de culto e *avant-garde* ofereceram a algumas audiências, frequentemente seletas e/ou marginais, como no caso dessa produtora, visões social e sexualmente menos veladas da personagem travesti e *drag*, nos quais o *cross-dressing* se encarava mais como um estilo de vida do que como patologia (Grossman 2002, 4)⁷. Desse gênero, destacam-se o autobiográfico *Glen or Glenda* (1953), de Ed Wood, ou o clássico controverso do cinema *underground* *Flaming Creatures* (1963), de John Waters, banido dos

6. Desenvolvido por Will Hays, político republicano fundador da Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) (e apoiado pelas instituições religiosas e outros organismos da sociedade civil), esse documento pretendia “proteger” a sociedade norte-americana dos efeitos negativos do cinema através da censura de conteúdos como a nudez, o adultério, o consumo de drogas, entre outros, considerados “moralmente repugnantes”. Para além destes que poderiam figurar dissimuladamente, foi aplicada uma proibição a qualquer abordagem à miscigenação racial, homossexualidade, ou paródia de figuras religiosas (Rocha e Santos 2014, 2).

7. Alguns filmes onde figuram personagens travesti entre 1900 e 1960 incluem: Harold Lloyd em *Spitball Sadie* (1915), Charlie Chaplin em *Busy Day* (1919), *The Masquerader* (1914) e *Perfect Lady* (1913); Fay Tincher em *Rowdy Ann* (1919) ou Billy Wilder em *Some Like it Hot* (1959) (Grossman 2002, 1).

circuitos comerciais, uma filmografia que, a par de The Factory de Andy Warhol, é responsável pela divulgação de inúmeras personagens travesti e *drag queen*, incluindo a popular Divine, figura de culto de Waters e presente em títulos como *Multiple Maniacs* (1970), *Pink Flamingos* (1972) ou *Female Trouble* (1974). O travestismo tornou-se aqui não apenas sinónimo da cultura *camp*⁸, mas uma verdadeira personificação e celebração do desvio e da marginalidade política (Ibid.). Será também essa cinematografia *underground*, que a Cineground, como o próprio nome indica, mais se inspira e com a qual mais se identifica, o que parece visível em sua identidade estética e (de certa forma) também política. A “leitura *queer*” propõe ao cinema reposicionar os “textos” fora das fronteiras da normatividade, assim como os definem as premissas básicas da teoria *queer* (contestando categorias estritas de gênero e sexualidade) (Dhaenens, Van Bauwel e Biltreyst 2008, 335 e 336). A viragem de foco, dos indivíduos, para o contexto social e político dentro dos estudos de gênero e sexualidade, derivado do paradigma de construcionismo social, teve também o seu impacto nos estudos sobre cinema, em especial com o trabalho de algumas críticas feministas que começaram, a partir da década de 70, a desconstruir o “olhar masculino” nas artes visuais (Laura Mulvey (1975) e Teresa de Lauretis (1984; 1987) destacam-se entre os contributos mais significativos). Nos estudos sobre a representação *queer* começa-se também a considerar o papel da audiência na construção do significado do argumento, em que antes predominava, na teoria do cinema em geral, o determinismo textual. Deve-se destacar o contributo dos estudos culturais, dentro dos quais se defendia que os espectadores teriam uma função ativa e transformadora, e que a ordem dentro do filme, tenha ela uma significação específica de identidade, classe, sexo, etnicidade ou nacionalidade, pode ser compreendida com uma “ordem textual” diferente por diferentes espectadores, fazendo corresponder a pluralidade de interpretações com a pluralidade da audiência (Dhaenens, Van Bauwel e Biltreyst 2008, 339). Como refere MacDougall (2006, 16) relativamente ao lugar do corpo no cinema, “as representações da experiência criam imediatamente novas experiências por direito próprio”. Refletindo igualmente sobre o lugar da experiência sensorial no cinema, a autora Laura U. Marks (2000, 138) propõe uma forma de representação cinematográfica que relaciona o mundo da mimesis/imitação, com o mundo da representação simbólica. Através do processo de mimesis, cria-se uma relação entre o espectador e o objeto que permite uma coexistência entre a experiência da realidade e as formas de representação simbólica que resultam da produção de signos sobre essa realidade (Ibid.,139). Os processos de identificação que

8. Ver a respeito o ensaio de Susan Sontag (1966, 1) *Notes on “Camp”* (1966), no qual a autora apresenta uma reflexão sobre o conceito de *camp*: “It is not a natural mode of sensibility, if there be any such. Indeed the nature of Camp is its love for the unnatural: of artifice and exaggeration”.

resultam dessa produção de signos ou representação simbólica são, por sua vez, invocados nos estudos sobre cinema *queer*, que exploram de que forma as representações podem limitar as possibilidades de existência, mas também constituir um locus de agência. Embora nem todos os indivíduos se identifiquem com as representações identitárias disponíveis, ninguém vive fora da sociedade e da rede de representações na qual se encontra, o que lhe permite agir sobre as circunstâncias da sua representação social e reagir às imagens negativas que o condicionam (Dyer 1993, 3). Um aspecto central na representação de pessoas LGBT é que sua identidade sexual “não se vê”, existem isso sim, um conjunto de signos, comportamentos e iconografias que lhes estão associados (Ibid., 20). Essa é a única forma de “tornar visível o invisível”, ou seja, a base para a representação e reconhecimento visual das pessoas LGBT, o que, por outro lado, requer uma tipificação, que sendo limitativa, é igualmente necessária para a representação desses indivíduos nos domínios social, político, prático e textual (Ibid.).

Nas últimas décadas, a preocupação com a categorização nas sociedades humanas mostrou que as categorias sexuais são historicamente específicas e recentes. A nível político, essas categorias têm sido redefinidas pela própria comunidade LGBT, sendo comum a tentativa de despatologização das sexualidades não normativas, deslocando a categoria de homossexual das pessoas para os atos (Ibid., 21). Sendo que a tipificação se realiza no terreno das definições disponíveis, a criação de subculturas gay e *queer* (que estiveram na base dos primeiros movimentos) apareceu como forma de resistência às implicações negativas das categorias, como um modo de vida que pudesse ser reconhecido no contexto da cultura total. O resultado considerado mais importante nessa tipificação é a identificação semiótica, a possibilidade de encontro entre os membros do grupo. No cinema, a representação do desejo homossexual traduz-se na produção de textos culturais que facilitam o reconhecimento de uma personagem LGBT (Ibid., 22).

Enquanto estilo, a comédia sexual é uma das formas artísticas (a par do gênero de terror), em que são mais comuns as ambivalências em torno da sexualidade masculina, sendo que se trata de uma forma de expressão autorizada para explorar aspectos ambivalentes e difíceis da vida social (Ibid., 114). A sua potencialidade reside no fato de que, procurando tornar-se popular, atenta na natureza contraditória das atitudes e dos comportamentos humanos, apelando a uma grande diversidade de audiências e de preferências (Ibid.). No caso da personagem travesti, o fato de se tratar de um homem em roupas de mulher elicitava um efeito cômico imediato por ser “incongruente” com os papéis de gênero. Essa é uma fórmula utilizada para provocar o riso desde as peças de Shakespeare até ao cinema moderno (são exemplos: *Some Like it Hot* (1959), *Tootsie*

(1982) ou *Mrs. Doubtfire* (1993)). Enquanto o “rebaixamento” a que o performer masculino se submete no travestimento permite um espetáculo controlado de superioridade, a performance abre uma possibilidade de redefinição do script dos papéis de gênero. Em suma, o policiamento dicotômico do gênero pela ordem dominante mantém-se nestes filmes, mas o travesti não deixa por isso de oferecer uma qualidade libertadora, quando o disfarce com o qual se apropria e manipula as convenções de gênero tem o propósito de quebrar essas mesmas convenções, dando ao espectador informações contraditórias sobre a identificação sexual e regras de determinação sexual.

CINEGROUND (1975-78)

O circuito do formato Super-8, no qual a Cineground se enquadra, não se cruzaria com o cinema de grande formato em Portugal e as próprias condições de sua produção espelham as características sociais particulares desse tipo de cinema. Esse formato, hoje utilizado por alguns cineastas, sobretudo por preferência estética e técnica, deu origem nos anos de 1960 a um primeiro momento de “democratização e massificação” do ato de filmar, pois oferecia ao cidadão comum a oportunidade “acessível” de fazer cinema (embora sempre dispendiosa, sendo os seus utilizadores maioritariamente oriundos da pequena e média burguesia) (Loja Neves 2007, 1). À película de 9mm e à perfuração central, seguiu-se o 8mm e, com o Super-8⁹, a distribuição das pequenas câmaras chegou também a Portugal. O caminho de possibilidades e a transformação das mentalidades conseguida com a Revolução trouxe uma geração de novos talentos, com maior preocupação cinematográfica e interventiva. O desenvolvimento das estruturas a par da “democratização da imagem e da palavra” atraiu mais intervenientes e, no final dos anos 1970, a Federação Portuguesa de Cinema Amador (FPCA, atual Federação Portuguesa de Cinema e Audiovisuais) contaria com mais de 70 cineclubes inscritos (Ibid.). A Cineground faria parte, nas palavras do jornalista, escritor e cineasta António Loja Neves (Ibid., 7) “do acervo memorial das nossas terras e do desenvolvimento da nossa sociedade”. Essa forma de olhar o Super-8 como um formato de cinema “profissional” foi abraçada por João Paulo Ferreira, autor e colaborador na Cineground que se manteve na realização até ao final dos anos 80 (tornando-se um realizador de destaque nesse formato em Portugal), e por Óscar Alves, artista plástico e seu parceiro de produção. As encenações de Jean Cocteau e a cinematografia de Andy Warhol, em particular devido a sua utilização de personagens travesti no filme *Flesh*

9. Detalhe técnico: o filme tem 8 milímetros de largura, exatamente o mesmo que o antigo padrão 8mm, e também tem perfurações de apenas um lado, mas as suas perfurações são menores, permitindo um aumento na área de exposição da película e, portanto, maior qualidade de imagem.

(1968)¹⁰, são apontados como principal inspiração, a par do fascínio que ambos partilhavam pela sétima arte. Divulgada pela emissora RTP1 no ano de 1975, a filmografia de Warhol apresentava conteúdo insólito para a teledifusão portuguesa da época. O tipo de cinema, como o próprio nome indica, foi também inspirado no estilo *underground* desse autor:

Era o Pós-25 de Abril, a censura acabou, a polícia não sabia o que fazer, a igreja é que tentou meter-se [sem sucesso, como explicaria adiante] criámos a empresa e começamos a escrever e a fazer os filmes. [...] O João Paulo queria fazer uma linha de filmes para a esquerda, para a Rússia, países de Leste... Eu nunca quis ser político... Não é que fosse de direita, fui sempre um homem de esquerda, mas ligar-me aos partidos não. [...] Os temas decidiam-se individualmente, mas respeitávamo-nos mutuamente.¹¹

A criação da produtora surgiu naturalmente da convivência e da convergência de interesses de um grupo de amigos:

Eu tinha um restaurante famoso na época, eu e outras pessoas, que se chamava “Adivinha quem vem jantar” e nós encontrávamo-nos sempre aí. Em Alcântara, onde são hoje os restaurantes do Herman, o Herman comprou mais tarde. Ao lado, um dos meus sócios tinha uma garagem e a gente usou a garagem para fazer de estúdio. Foi muito complicado... Ainda hoje olho para trás e parece-me impossível como conseguimos fazer as coisas... com projetores amadores com tudo, com tudo a servir [...]. Os materiais nós construímos, os cenários, os fatos, os adereços, tudo. Digamos que era eu que construía tudo. Mas diga “nós”, não faz mal. O J. P. Ferreira não tinha jeito nenhum para nada, coitado [...], fazia a montagem, sonorização [...]. Tinha muito jeito para isso, embora fosse o mais rudimentar possível. Compramos o material, gastei um balúrdio, custa muito dinheiro fazer filmes, foi muito complicado! Era o único formato portátil, não havia outro. Ainda tenho essas máquinas guardadas. Deus me livre! Já naquela época, ficamos sem economias nenhuma.¹²

A “pós-produção”, sonorização, montagem e edição estavam a cargo de seu parceiro, João Paulo Ferreira. De acordo com os cálculos de Óscar Alves, pela Cineground passaram não mais de 40 pessoas (entre “equipe técnica” e atores), das quais 50% já faleceram.

Eram meus amigos. Eu perguntava “queres entrar na fita?” “Ah! quero entrar, quero!”. Pronto, foi-se juntando um grupo.

10. Embora o argumento tenha sido discutido por Andy Warhol e Paul Morrissey, cineasta colaborador de Warhol e frequentador do seu estúdio, *The Factory*, o filme foi realizado unicamente por Morrissey, que fez da história uma trilogia: a *Flesh*, seguiram-se *Trash* (1970) e *Heat* (1972). Inspirada em personagens e relatos da vida real, a história desenrola-se em torno de um prostituto bissexual, representado por Joe Dallesandro, e marca a estreia cinematográfica de “personagens marginais” que seriam elenco habitual no cinema de Warhol, como os travestis Candy Darling e Jackie Curtis e a *stripper* Geri Miller.

11. Entrevista pessoal de Óscar Alves, 28 de março de 2014.

12. Entrevista pessoal de Óscar Alves, 28 de março de 2014.

Havia muito boa vontade naquela altura, uma boa vontade que não se arranja hoje talvez... Ninguém ganhou um tostão sabe? Aliás, a receita de um filme que houve num bar, eu distribuí por eles todos. Mas foi uma coisa ridícula, 2 ou 3 escudos a cada um.¹³

Domingos Machado (Belle Dominique) explica que o contacto com a Cineground se deu através do seu colega de tropa em Angola¹⁴, Domingos Oliveira (outro dos atores) que tinha travado conhecimento com o realizador Óscar Alves, a quem sugeriu a colaboração de Machado para o segundo título da produtora, *Solidão povoada*, em 1976. A “boa vontade” que caracterizava esse meio é uma observação comum nos relatos dos diversos intervenientes da produtora: o elenco formava-se entre os amigos, os locais de filmagem eram frequentemente “a casa de alguém”, os cenários eram feitos a partir de materiais reciclados, tudo atendendo aos recursos limitados da produtora, à semelhança dos demais projetos que se iam realizando neste formato. O cineasta Vítor Silva, colega de profissão de João Paulo Ferreira, refere que essa forma de trabalhar faria pensar num certo “coletivismo”, um “trabalho de equipa fomentado pelo Super-8, que não existia anteriormente com o 8mm, que era mais individual” (Loja Neves 2007, 15). Durante as conversas com os intervenientes da Cineground, foi comum na referência à filmografia de J. P. Ferreira falar-se de “engajamento político” e de “audácia técnica”. Essa parece ser uma opinião partilhada por Vítor Silva e António Cunha, também cineasta e colaborador de J. P. Ferreira:

Ele não queria fazer filmes “para o cinema” [...]. Era sobretudo um cinéfilo. Consegue subverter toda essa tendência de seriedade com que se faziam os filmes. Logo depois do 25 de Abril, ele e um conjunto de amigos, principalmente o Óscar Alves e o Domingos Oliveira formaram a Cineground. Começaram a fazer um conjunto de filmes que era nessa altura, e mesmo antes, impensável fazer-se: travestis, questões de homossexualidade, filmes extremamente interessantes e importantes e onde estas temáticas eram abordadas com grande humor. Na *Fatucha Superstar* [...] via-se Nossa Senhora pendurada numa oliveira, de coturnos e fato de plástico a dizer: “É agora que eu vou começar a minha luta. Vou lá abaixo e também vou ser puta!”. Eram filmes muito virados para questões de homossexualidade, tratadas com grande seriedade. Não havia cedências à “rebaixolice”, [...] embora, quanto a mim, eles a usassem de maneira notável e com muito humor. (Neves 2007, 16)

Sobre os espaços de divulgação da Cineground, Óscar Alves refere o bar Clássico *ma non troppo* como grande “anfitrião” de sua filmografia, em

13. Entrevista pessoal de Óscar Alves, 28 de março de 2014.

14. Ainda que não exista aqui espaço para explorar o tema, penso que será interessante referir que a primeira aparição pública de Domingos Machado em travesti teve lugar ainda durante a Guerra Colonial, em Luanda, durante uma festa de caserna no Natal de 1973.

cujo interior foram filmadas algumas cenas da primeira longa-metragem, *Solidão Povoada* (1976), em particular a cena em que o travesti Belle Dominique interpreta uma canção francesa. O proprietário desse espaço, amigo dos realizadores, “prontificou-se a comprar um ecrã e a deixar passar os filmes”. Numa crítica de Lauro António (1977, 66) na revista *Isto é Espectáculo*, edição de Setembro 1976, pode ler-se o seguinte sobre este primeiro trabalho da produtora:

“Cineground” aproxima-se de “*underground*”. As máquinas são de super-8, mas os esquemas e os propósitos afastam-se do cinema amador que é usual ver-se nos festivais que as coletividades regularmente organizam. [...] enfrentar os tabus e assumi-los corajosamente, eis o que parece transparecer em S. P. [que] aborda o problema do homossexualismo. Abordar o problema do homossexualismo é já em si um ato de coragem quando o trivial é relegar o caso para o rol dos traumas, dos assuntos proibidos, do esquecimento piedoso. E, todavia, o homossexualismo existe. [...] S.P. limita-se a contar uma história de amor [...] marginalizado pela sociedade, mas um amor.

Já José de Matos-Cruz (1982, 100) deixa apenas uma pequena nota crítica a essa produção, numa edição do Instituto Português do Cinema sobre os *Anos de Abril no Cinema Português*: “Tendências homossexuais numa certa burguesia, e o compromisso com a sociedade”. Para O. Alves, *Solidão Povoada* (título retirado de um poema de Pablo Neruda) foi um trabalho simbólico, uma “denúncia” e uma “conquista”:

Estava a fazer um protesto [...]. São várias relações cruzadas visando criticar a... não quero dizer a heterossexualidade, mas a instituição familiar! A má aceitação até das mulheres, nesta época era muito difícil aceitarem.¹⁵

É também nesse trabalho que figura a primeira cena de nudez integral de que há registo no cinema português, desempenhado por Domingos Oliveira, ator amador, acabado de chegar à capital após a Guerra Colonial:

Nós temos uma cena que é o Domingos sentado numa rocha, não tínhamos onde filmar e fomos para Monsanto. E veio um pelotão da G.N.R. para nos prender. Mas porque nos prendiam? Tínhamos liberdade para fazer o que quiséssemos... de forma que foram embora. [Domingos Oliveira intervém] Ficaram lá a guardar a equipa até ao fim! Eu descí do calhau nu, não sei reagir ao perigo. O que um dos guardas disse foi que tinham recebido uma queixa, que se estava a fazer prostituição, filmes pornográficos... A polícia não sabia o que fazer.¹⁶

Domingos Machado considera que o projeto da Cineground é indissociável de um momento particular na sociedade portuguesa, na qual

15. Entrevista pessoal de Óscar Alves, 28 de março de 2014.

16. Entrevista pessoal de Óscar Alves, 28 de março de 2014.

vigorava uma predisposição generalizada para a novidade aliada uma “certa ingenuidade”:

Isto era 75-76-77, em pleno PREC... lembro-me que quando voltei de Luanda e retomei a minha vida profissional e estudos, vi-me muito baralhado com a Lisboa do 25 de Abril que não tinha nada a ver com a do tempo em que parti para o Ultramar... o travesti era impensável antes do 25 de Abril, o Estado Novo não permitia... faziam-se personagens em travesti esporadicamente e por atores do teatro de revista... a sociedade portuguesa estava sedenta de coisas novas e a *Cineground* foi, dentro da vertente do cinema amador, uma tentativa também, e que era muito engraçada, pois não esqueçamos que era cinema amador, “eles” filmavam com uma câmara! Tinha de se filmar o plano e depois o contraplano... uma só, nunca houve duas... se houve foi muito excepcionalmente... [...] aquilo era muito trabalhoso, eu sei que levávamos horas.¹⁷

A filmografia da *Cineground* foi adquirindo popularidade na noite lisboeta e o público do Clássico *ma non troppo* foi se diversificando, como nota o produtor:

Era frequentado por homossexuais, 70-80%, da classe média, não havia grande mistura, era de bom nível. Intelectuais da época, artistas. Depois começou a ir lá gente só para ver o filme, foi a grande misturada, começaram a contar, a contar... foi aí que a Igreja interveio, não sei como é que a igreja soube. Tínhamos uma tabela para registar os espectadores que aumentava sem parar, a informação passou de boca em boca e as pessoas começaram a ir ao bar para ver os filmes. Penso que principalmente por curiosidade.¹⁸

A “interferência” da igreja acabaria por não constituir nenhum impedimento à divulgação da *Cineground*, nem mesmo quando J. P. Ferreira realiza no ano de 1976 a segunda longa-metragem da produtora, *Fatucha Superstar: Ópera Rock... Bufa*, trabalho sobre o qual o seu parceiro O. Alves manifesta ainda hoje algum “desconforto moral”:

A igreja escreveu-nos, a mim e a ao J. P. Ferreira. [...] Recebemos uma carta do episcopado de não sei de onde a dizer-nos que devíamos refletir antes de apresentar filmes homossexuais porque isso era condenado pela igreja etc... Nem demos resposta, não é? Eu acho que a igreja depois tentou boicotar, não me lembro como. Não adiantou nada, autoridade não havia, era só boicote psicológico.[...] Ele fez a famosa *Fatucha*... [...] quis meter a Nossa Senhora numa grande rebaldaria, desconstruir a imagem da santa e eu nunca estive de acordo, nasci católico sabe? E fazer uma coisa daquelas... doeu-me as tripas. Mas fiz sim senhor, fiz os cenários todos, o guarda-roupa, tudo [...]. A igreja nesse atacou-nos à grande, nem imagina.¹⁹

17. Entrevista pessoal de Domingos Machado, 3 de abril de 2014.

18. Entrevista pessoal de Óscar Alves, 28 de março de 2014.

19. Entrevista pessoal de Óscar Alves, 28 de março de 2014.

Esse tornar-se-ia o título mais mediático (porque mais transgressor) da filmografia da produtora, que Mário Damas Nunes (1997, 25) descreve numa resenha da revista *Isto é Espectáculo*, em abril de 1977 como:

Um cinema [...] que avança temerariamente (por enquanto só no caminho do Super-8) em temas quase tabus (ainda?). E se o tema do primeiro filme, *S. P.*, era de difícil abordagem (um encontro homossexual) de tal forma que nos pareceu ter ficado a meio da viagem, já o mesmo não podemos dizer desta *Fatucha*, travesti em trajos atualizados de Isadora Duncan. Paulo Ferreira quis assim tentar uma descida aos verdadeiros “infernos” de Fátima, dos peregrinos e da exploração comercial que em torno deste contexto vai proliferando.

O único retorno da Cineground naquele momento, e de fato durante grande parte do seu tempo de atividade, seria ver seus trabalhos divulgados, uma vez que não cobrava bilheteira e as receitas de consumo revertiam para o espaço que aceitava a projeção. Pelo menos dois títulos de J. P. Ferreira foram premiados em festivais internacionais, o que, segundo Domingos Oliveira, permitiu pela primeira vez pagar aos atores²⁰. Relativamente às demais criações, os materiais de imprensa da época são praticamente inexistentes. Nos anos de 1976 e 1977, os filmes foram continuamente exibidos no bar *Classico ma non troppo*, e só em seu encerramento se trasladariam as projeções para o *Scarllaty Club*, espaço muito celebrado da noite lisboeta naquele momento, frequentado por ambos os realizadores e colaboradores, e cujo proprietário Carlos Ferreira (o travesti Guida Scarllaty) viria a colaborar com a Cineground em dois títulos (*Aventuras e Desventuras de Julieta Pipi* e *Goodbye Chicago*, ambos realizados em 1978), algumas filmagens teriam também lugar no interior desse espaço. Nesses últimos filmes contracenaram as vedetas do espetáculo travesti nacional, Guida Scarllaty e Belle Dominique. *Goodbye Chicago* reunia inclusive todo o elenco travesti do espetáculo de *music-hall* com o mesmo nome, no *Scarllaty Club*, e que lhe servia de introdução. Segundo O. Alves, esse foi um trabalho “encomendado” pelo próprio Carlos Ferreira à Cineground. Seriam “filmes para divertir”, informou a equipe da Cineground nas notas de produção enviadas à redação da revista *Isto é Cinema* (António 1978, 14). De resto, os espaços de filmagem e divulgação, fora do estúdio improvisado onde o grupo se reunia, provinham maioritariamente de sua rede de contatos:

20. O curta-metragem *Demónios da Liberdade*, realizado por J. P. Ferreira em 1976, foi “vendido” a países estrangeiros, nomeadamente à Bélgica e ao Azerbaijão (ainda no período de liderança comunista), após a sua divulgação num festival internacional. Essa informação, transmitida de memória por Domingos Oliveira, interveniente da Cineground, que integrou o elenco da obra, não figura na documentação existente sobre a produtora. O título *Tempo Vazio* (1977), do mesmo autor mas indisponível para visualização, deu à atriz Carmen Mendes o prêmio de Melhor Interpretação Feminina no Festival de Cinema da Costa Brava, em 1982 (Lusa 2003).

Uma quinta na Caparica, que nos emprestaram, casas que nos emprestavam, uma casa na Rua da Madalena... uma casa do Espírito Santo, casa chique. Espaços cedidos por amigos. Não tínhamos onde estar, não tínhamos rendimentos. [...] Na altura, já havia praias gays na Caparica. A 19 e outras. A praia tinha as areias que precisava [para o cenário]. Havia os bares gays... existia o Clássico, o Bric [Bric à Brac, atual Trumps no Príncipe Real].²¹

Essa seria uma cinematografia que a priori estaria confinada a pequenos espaços de divulgação e a um público restrito, aspecto apontado não apenas por O. Alves mas também pela crítica cinematográfica da época, como nota Mário Damas Nunes (1977, 25):

Cineground é um nome a reter aqui para o futuro. Felizmente que tivemos oportunidade de entrar em contacto com tais realizações e dá-las a conhecer aos nossos leitores, os quais de outra forma não teriam quaisquer informações sobre este cinema *underground* [...]. Que contínuem é o desejo da nossa equipa. E sempre nesse caminho da provocação, de invenção, de fuga aos cânones pré-estabelecidos. Para que o cinema avance também.

QUAL O CONTRIBUTO DESTA MEMÓRIA DA PRODUTORA CINEGROUND?

A curta história de mobilização em torno dos direitos sexuais em Portugal parece ser reflexo de quase meio século de ditadura, que resultou num atrofiamento dos mecanismos democráticos de expressão da indignação social (Santos 2005, 115). Nas metrópoles europeias e norte-americanas, o surgimento de “enclaves” de pessoas LGBT contribuiu para a proliferação de discursos alternativos à medicina, nomeadamente políticos, literários e artísticos, que legitimaram outros modos de vida, conferindo visibilidade a essas representações marginais (Brandão 2008, 11). Em Portugal, esse universo libertário chega às elites urbanas viajadas e às universidades portuguesas, sobretudo sob a forma de democratização política. Os direitos individuais acabam por ser englobados num plano geral de luta, pelos estudantes universitários e pelas elites partidárias e políticas, numa agenda marcada pelo antifascismo, anticolonialismo, marxismo e anticapitalismo (Cascais 2006, 111).

No seguimento do 25 de Abril, a esquerda partidária e sindical, sobretudo comunista, está dotada de uma estrutura organizada que lhe permite implantar-se rapidamente e adquirir influência na sociedade. No entanto, de acordo com o modelo de materialismo histórico da luta de classes pelo qual se rege, a “questão homossexual” permanece marginal: “a luta dos homossexuais aparece como essencialmente desmobilizadora, ultra-minoritária e sem repercussão nem proveito para lutas mais alargadas de valor social e político geral, uma ilusão

21. Entrevista pessoal de Óscar Alves, 28 de março de 2014.

pequeno burguesa” (ibid., 112). Acresce que, nos anos que se sucederam à Revolução, predominava uma imagem estereotipada dos homossexuais nos meios políticos, na sociedade civil e na academia (os estudos de gênero, gay, LGBT e *queer*, só chegariam às universidades portuguesas muito mais tarde), o que não favoreceu a receptividade dos primeiros ativismos. A descriminalização da homossexualidade na lei portuguesa só foi decidida em 1982, concretizando-se em 1983. O associativismo e ativismo LGBT em Portugal só viriam a consolidar-se em meados dos anos 1990, resultando, por um lado, de fatores socioeconômicos, como a adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia (CEE), que, para além da expectativa de desenvolvimento económico, trazia para gays e lésbicas a “expectativa do seu adquirido cultural e jurídico”, por via da importação de legislações mais avançadas para a nossa (Santos 2005, 145 e 176; Cascais 2006, 116), e por outro, da epidemia do HIV/Aids, que, alastrando-se desde a década de 1980, fomentou uma rede ativista que encontraria sua fonte de intervenção política na teoria *queer*, mostrando “novas formas de fazer política sexual” e de compreender as identidades (Vale de Almeida 2004a, 97).

É possível identificar nessa subcultura, à semelhança de outros exemplos na história, a duplicidade empreendida pelos grupos marginais na conquista do espaço público, em que a performance, em sua dimensão *espetacular*, surge como forma de negociação com um discurso (exterior e hegemônico) que não reconhece sua existência. É um cinema de divertimento que não deixa de ser, como refere Bessa (2007, 267), a propósito da difusão do cinema *queer* nas décadas recentes, uma “autorrepresentação das lutas travadas contra a homofobia e a hipocrisia da sociedade”, uma crítica à heterossexualidade como norma e uma apropriação daquilo que os estereótipos ridicularizavam, como os travestis e seus exageros visuais. Com o “clima de libertação” generalizado da época: nas artes plásticas, exemplo da *Pornex*, exposição de arte erótica organizada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL); no teatro, com *Comuna*, *Barraca* e *Teatro Aberto*, ainda que a temática homossexual só tenha conhecido uma verdadeira expansão nos anos 1990; e na literatura, com o levantamento da censura aos autores nacionais e estrangeiros que abordam estas temáticas (Cascais 2001); a sexualidade se tornou um tema comum de intervenção na produção cinematográfica (comercial) do pós-25 de Abril, embora ainda permaneça um tema velado. Passaram-se 10 anos até que a primeira cena de sexo num filme de produção nacional aparecesse na grande tela, com *O Lugar do Morto* (1984) de António Pedro Vasconcelos, e mais de 25 anos para que se “recuperasse a temática assumidamente gay”, introduzida pela filmografia independente da

Cineground, com *O Fantasma* (2000) realizado por João Pedro Rodrigues²².

A Cineground continuou, de certa forma, com a função que os cineclubes tinham assumido antes do fim da ditadura, uma “atividade à porta fechada”, que “mostrava os filmes que ninguém podia ver”, que se faziam de “alegorias e metáforas” (Loja Neves 2007, 17). No pós-25 de Abril, o associativismo no cinema amador procurou responder a questões que se tornaram prementes na época, como as associações de moradores, e os pequenos cineclubes e grupos começaram a perder importância (ibid.). As dificuldades começaram a aumentar para a Cineground que, para além de sobreviver com uma reduzida economia de meios, exprimia, segundo Cascais, como referimos antes, uma cultura nesse cinema gay e *queer* que era também “politicamente muito marginal, dissuadida e combatida pelas concepções prevalecentes na cultura política da época”, o que se manifestou em parte no afastamento progressivo entre os dois produtores²³. Nem J. P. Ferreira, com uma militância de esquerda que tentava exprimir através de sua filmografia, conseguiria encontrar representação na classe política, que não aceitava a temática homossexual e “rejeitava em pé de igualdade esta filmografia e a cultura de consumo do gueto gay de Lisboa”²⁴.

As condições históricas nas quais os filmes foram produzidos e exibidos configuram-se como parte significativa das suas condições de existência (Bessa 2007, 262). Os filmes produzem e descrevem uma territorialidade afetiva e política, que inadvertidamente subverte e dialoga com as normas dominantes de sexo e gênero em Portugal. O espólio da Cineground, ainda que fazendo parte do patrimônio histórico e cultural das comunidades LGBT de então e de agora (ainda que não inclusivo de todas estas identidades, é considerado herança cultural da luta pelo reconhecimento dos direitos LGBT na sociedade portuguesa), foi votado ao esquecimento “ao ponto de constituir uma completa surpresa para quem o redescobre” (Cascais 2007, 153). Na opinião de Óscar Alves, naquele momento existia mais sentido de comunidade, falava-se dos assuntos abertamente (dentro da comunidade existente): “olhe, pensavam que estavam livres...”²⁵. Essa ideia é partilhada por Cascais: “era pura e simplesmente existir e organizar-se autonomamente”²⁶.

22. Devo ressaltar que as identidades representadas nesse cinema não incluem as lésbicas e bissexuais e que, embora os festivais de cinema LGBT (por exemplo: o Queer Lisboa, Festival Rama em Flor e os Festivais Feministas de Lisboa e Porto) lhes tenham trazido visibilidade, continuam omissas na produção nacional.

23. Entrevista pessoal de António Fernando Cascais, 29 de abril 2014.

24. Entrevista pessoal de António Fernando Cascais, 29 de abril 2014.

25. Entrevista pessoal de Óscar Alves, 28 de março de 2014.

26. Entrevista pessoal de António Fernando Cascais, 29 de abril 2014.

A “localização” do trabalho da Cineground num momento pré-mobilização identitária em Portugal permitiu-me fazer uma leitura à luz da teoria *queer* e de performatividade de gênero de Judith Butler. A autora critica o princípio fundador das políticas de identidade que pressupõe a necessidade de existência de identidades fixas de forma a reclamar para si a agência que lhe garanta os interesses e as reivindicações políticas desejadas (Butler 2017, 142). As práticas paródicas, às quais também se refere como “políticas do desespero”, no sentido em que simbolizam a exclusão inevitável dos gêneros marginais (Ibid., 146), permitem expor a “ilusão” da identidade de gênero como uma essência (Ibid.). Butler propõe à teoria feminista a conceitualização da identidade como um efeito produzido pela performance do gênero, visado aumentar as possibilidades de existência e da agência dos indivíduos sem as limitações das categorias identitárias fixas (Ibid., 147). A sua proposta passa não por descreditar as categorias identitárias disponíveis, mas por identificar, no processo de construção dessas identidades, as práticas de repetição subversiva que nos permitam a possibilidade de as contestar (Ibid.).

O passo inicial será o questionamento do corpo como entidade pré-discursiva ou pré-cultural, ideia que se encontra no âmago da naturalização do sexo e dos corpos. Essa ideia aproxima-se do conceito de “visualidade háptica” de Marks (2000, 164), que defende que a experiência sensorial produz conhecimento sobre o que se observa. Para essa autora, como referido anteriormente, um verdadeiro conhecimento sobre o mundo não deverá ser resumido ao domínio da visão mas assentar numa ponte entre o mundo da mimesis e da representação simbólica (Ibid., 138). Recorrendo aos filósofos contemporâneos Merleau-Ponty (1973) e Derrida (1974), a autora explica que a linguagem, sendo fundada no corpo, não lhe pode preceder, seja esse corpo de um orador ou de um performer. No caso do cinema, a representação é inalienável de sua corporalidade (Marks 2000, 142). As possibilidades de aproximação teórica sobre o corpo entre o trabalho de Marks e Butler expandem-se através do conceito de “cinema intercultural” desenvolvido por Marks, em referência aos fluxos globais culturais de produção de cinema e vídeo nas metrópoles ocidentais nas décadas de 1980 e 1990 (Nelson 2001, 293). Se, para Butler, a desconstrução da identidade é uma forma de tornar políticos os termos que constituem a própria identidade e, dessa forma, questionar uma hierarquia de poder assente numa sexualidade binária (dando origem a novas configurações de poder e representação) (Butler 2017, 148), Marks recorre ao “cinema intercultural” como o veículo de agenciadas populações minoritárias, conferindo-lhes uma história e uma memória através do “poder de artifício” na ausência de narrativas reais (Nelson 2001, 295). A importância política do “poder do artifício” pode ser comparada àquela invocada por Butler nas “políticas do desespero” das performances paródicas das normas de gênero, pois

cria condições para a transformação social através da invenção de um espaço num contexto desterritorializado onde as culturas minoritárias *podem* existir (Ibid.). A qualidade transformadora do cinema enquanto veículo de agência, postulada por Marks, parece adequar-se à cinematografia da produtora Cineground ao estabelecer um diálogo entre a cultura dominante e a cultura minoritária e, mesmo ainda não engajado politicamente, abrir espaço a uma forma de micropolítica, conceito este endógeno à teoria *queer*, que assenta em última instância no poder de agência inalienável de cada indivíduo para contrariar a norma (Mascarenhas 2012, 68). A Cineground é produto de uma época particular na história da sociedade portuguesa (pós-25 de Abril, PREC), em que os direitos sexuais e cívicos da comunidade LGBT não eram reconhecidos na legislação e na opinião pública, antes da emergência dos movimentos cívicos pela defesa dos direitos das minorias. Não sei se poderemos assumir que os filmes pretendem reclamar visibilidade para os estilos de vida interditos que representam, mas creio que negociam suas possibilidades de existência através do poder de agência que o cinema lhes confere. A visualização desses filmes obriga o espectador a uma “tradução sensorial” dentro do conhecimento e informação cultural existente, podendo trazer possibilidades de transformação a níveis políticos e sociais, como são os processos de identificação e construção de alianças sociais e, em última instância, oferecer às audiências atuais o acesso a uma memória material, que confirma, *que mais não seja*, sua existência (Nelson 2001, 293), ainda que seja preciso “ver para acreditar”. Falamos aqui de um episódio de resistência que, à semelhança de muitos outros um pouco por todo o mundo (sem necessária ligação aos movimentos intelectuais identitários que se sagraram nas sociedades ocidentais), contribuiu para construir uma história diferente, através de atos e modos de pensar que diferiam de um sistema instalado. Não parece deixada ao acaso a questão com a qual J. P. Ferreira finaliza a nota introdutória do catálogo para o festival *Cinema à Margem*, organizado pelo Núcleo de Cineastas Independentes, do qual foi presidente da direção entre 1980 e 1981: “Perfeitamente consciente assumido e atuante, este cinema à margem deverá, na verdade, continuar a ser marginalizado?”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Althusser, Louis. 1971. *Ideologia e aparelhos Ideológicos do Estado: notas para uma investigação*. Lisboa: Editorial Presença.
- Amaral, Ana Luísa, Ana Gabriela Macedo e Marinela Freitas. 2012. Novas cartas portuguesas e os feminismos. *Cadernos de Literatura Comparada*, nº. 26-27: 7-14.
- Antônio, Lauro. 1976. Solidão Povoada. *Isto é Espectáculo*: 66.
- _____. 1978. Aventuras e Desventuras de Julieta Pipi. *Isto é Cinema*: 14.
- Bastos, Susana Pereira. 1997, *O Estado Novo e os seus Vadios*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

- Bessa, Karla. 2007. Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjectividade. *Cadernos Pagu*, nº. 28: 257-283.
- Brandão, Ana Maria. 2008. Breve contributo para uma história da luta pelos direitos de gays e lésbicas na sociedade portuguesa. In *Semana Pedagógica União de Mulheres Alternativa e Resposta* (Umar), Braga, 17 abr. 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/2Mu1Vwu>>. Acesso em: 29 jul. 2019.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. New York: Routledge.
- _____. 1997. *The psychic life of power: theories of subjection*. New York: Routledge.
- Cascais, António Fernando. 2001. A história do movimento gay e lésbico português em três tempos. *Sem Medos*, n. 10: 10-13. _____. 2006. Diferentes como só nós: o associativismo GLBT em três andamentos. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº. 76: 109-126.
- _____. 2007. Uma cinematografia gay portuguesa dos anos 1970. In *11º Queer Lisboa: Festival de Cinema Gay e Lésbico de Lisboa*, Lisboa, 14 a 22 set. 2007.
- De Lauretis, Teresa. 1984. *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- _____. 1987. *Technologies of gender: essays on theory, film and fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Comenas, Gary. 2002. "Flesh (1968)". *Warholstars.org*. Disponível em <<http://www.warholstars.org/flesh.html>>. Acesso em 5 ago. 2019.
- Derrida, Jacques. 1974. *Glas*. Paris: Éditions Galilée.
- Dhaenens, Frederik, Sofie Van Bauwel e Daniel Biltereyst. 2008. Slashing the fiction of queer theory: slash fiction, queer reading, and transgressing the boundaries of screen studies, representations and audiences. *Journal of Communication Inquiry*, vol. 32, nº. 4: 335-347.
- Dyer, Richard. 1993. *The matter of images: essays on representation*. New York: Routledge.
- Grossman, Andrew. 2015. Travestism in film. *Encyclopedia of gay, lesbian, bisexual, transgender, and queer (GLBTQ)*. Disponível em: <<https://bit.ly/2Ysolr0>>. Acesso em: 29 jul. 2019.
- MacDougall, David. 2006. *The corporeal image: film, ethnography, and the senses*. Princeton: Princeton University Press.
- Marks, Laura U. 2000. *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment and the senses*. Durham: Duke University Press.
- Mascarenhas, Marta. 2012. "Cartas portuguesas" e "novas cartas portuguesas": releituras im-possíveis. *Cadernos de Literatura Comparada*, nº. 26-27: 62-92.
- Matos-Cruz, José de. 1982. *Anos de abril: cinema português 1974-1982*. Lisboa: Instituto Português do Cinema.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1973. *The Prose of the World*. London: Northwestern University Press.
- Mulvey, Laura. 1975. Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, vol. 16, nº. 3: 6-18.
- Nelson, Tollof. 2001. Marks, Laura U. The Skin of the Film : Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham and London : Duke University Press, 2000, 298 p. *Cinémas*, vol. 11, n. 2-3: 293- 301.
- Loja Neves, António. 2007. *Super 8: formato reduzido para quem ama o cinema*. Lisboa: Centro Cultural da Malaposta.

- Nowell-Smith, Geoffrey. 2017. *The history of cinema: a very short introduction*. New York: Oxford University Press.
- Nunes, Mário Damas. 1977. Fatuca Superstar: Fátima muito "in". *Isto é Espectáculo*, abr.: 25.
- Pina Cabral, João. 2000/1996. "A Difusão do Limiar: margens, hegemonias e contradições na Antropologia Contemporânea". *Análise Social*, nº. 153: 865-892. Lusa. 2003. Aos 76 anos de idade, morreu a atriz Carmen Mendes. *Público*, 8 maio 2003. Disponível em: <<https://bit.ly/2Yw5btD>>. Acesso em: 29 jul. 2019.
- Raposo, Paulo. 2010. *Por detrás da máscara: ensaio de antropologia da performance sobre os Caretos de Podence*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação.
- Rocha, Caio César Silva e Danilo Pereira Santos. 2014. Estranhos familiares: a inserção das personagens homo/lesbo/bi/ transsexuais no cinema. *Periódicus*, vol. 1, nº. 1: 1-16. <<https://bit.ly/2YsAJRt>>. Acesso em: 29 jul. 2019.
- Santos, Ana Cristina. 2005. *A lei do desejo: direitos humanos e minorias sexuais em Portugal*. Porto: Afrontamento.
- Sontag, Susan. 2018. *Notes on "Camp"*. London: Penguin Classics.
- Turner, Victor. 1987. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications.
- Vale de Almeida, Miguel. 2004a. O corpo na teoria antropológica. *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº. 33: 49-66.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

- Chaplin, Charles. 1914a. *A busy day*. USA, b/w, silent, short (6 min), 35mm (ratio 1.33:1).
- _____. 1914b. *The masquerader*. USA, b/w, silent, short (9 min), 35mm (ratio 1.33:1).
- Christie, Al. 1919. *Rowdy Ann*. USA, b/w, 21m, silent, short (2 reels, 600m), 35mm (ratio 1.33:1).
- Roach, Hal. 1915. *Spit-Ball Sadie*. USA, b/w, silent, short (1 reel, 300 meters, +/- 10 mins), 35mm (ratio 1.33:1).
- Smith, Jack. 1963. *Flaming creatures*. USA, b/w, 45 mins, mono (sound), 16mm (ratio 1.33:1).
- Wagner, Rob. 1924. *The perfect lady*. USA, b/w, silent, short (1 reel, 300 meters, +/- 9 mins), 35mm (ratio 1.33:1).
- Waters, John. 1970. *Multiple maniacs*. USA, b/w, 97 mins, mono (sound), 16mm (35mm printed) (ratio 1.66:1).
- _____. 1972. *Pink flamingos*. USA, color, 93 mins, Dolby/mono (sound), 16mm (35mm blow-up & printed) (ratio 1.85:1).
- _____. 1974. *Female trouble*. USA, color, 89 mins, Chace Surround/mono (sound), 16mm (35mm blow-up & printed) (ratio 1.85:1).
- Wilder, Billy. 1959. *Some like it hot*. USA, b/w, 121 mins, mono (sound), 35mm (ratio 1.66:1).
- Wood, Edward. 1953. *Glen or Glenda*. USA, b/w, 65 mins, mono (sound), 35mm (ratio 1.37:1).

ANEXO A

SINOPSES DOS FILMES DA AUTORIA DE JOÃO FERREIRA (2007, 2008) (DIRETOR ARTÍSTICO QUEER LISBOA)

CHARME INDISCRETO DE EPIFÂNEA SACADURA (1975)

Óscar Alves / Curta-Metragem: 27 min. / Ficção

Esse primeiro curta-metragem de Óscar Alves experimenta a lógica de estrutura narrativa em flashbacks e a temática que seria desenvolvida no seu posterior *Aventuras e Desventuras de Julieta Pipi*, este último já com meios mais avançados. Filmado sem som e sem qualquer trilha sonora, recorrendo apenas aos intertítulos, para nos dar a conhecer os diálogos essenciais, o filme exige um ritmo e expressividade maiores a seus intervenientes, sendo que, para tal, Alves recria uma estética expressionista do cinema mudo. O filme nos situa desde logo no tempo e espaço da ação: estamos em 1930 no Chalê das Águas Correntes. Epifânea Sacadura (Fefa Putollini), atriz, nos cumprimentamos com um "Hello, Boys!", estendida na sua *chaise longue* em pose dengosa, aproveitando mesmo em certos momentos para se acariciar. Epifânea está claramente querendo seduzir os rapazes. A atriz nos fala de sua carreira e nos conta a história da rotação de um filme, em que vemos sua personagem recebendo um cavalheiro em casa, que se revela ser um vampiro.

SOLIDÃO POVOADA (1976)

Óscar Alves / Longa-Metragem: 45 min. / Ficção

Primeiro longa-metragem de Óscar Alves e o único filme de sua curta carreira como realizador que explora o registo do melodrama, não será ousadia afirmar que *Solidão Povoada* é herdeira de uma estética visual do Cinema Novo, cuja grande referência é *Os Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha. Situado numa Lisboa pós-25 de Abril, que se quer cosmopolita, o filme retrata dois casais de classe média, interpretados por Domingos Oliveira, Carla Tuly, Fernando Silva e Isabel Wolmar.

GOOD-BYE, CHICAGO (1978)

Óscar Alves / Curta-Metragem: 16 min. / Ficção

Última incursão de Óscar Alves no cinema, *Good-Bye, Chicago* foi rodada com o propósito específico de abrir o espetáculo homônimo no Scarlaty Club, em 1978. Assim, o filme procura ficcionar as peripécias ocorridas nas semanas anteriores e que deram lugar ao espetáculo a que agora o público assistiria, ao vivo.

AVENTURAS E DESVENTURAS DE JULIETA PIPI (1978)

Óscar Alves / Longa-Metragem: 44 min. / Ficção

A sequência de abertura de *Aventuras e Desventuras de Julieta Pipi* denuncia, desde logo, a temática do filme. Imagens de Los Angeles dos anos 70 e uma posterior descolagem do aeroporto de LAX, dão lugar à Portela, onde a atriz de renome internacional, Julieta Pipi (Belle Dominique), acaba de chegar a Lisboa.

Miss Pipi prepara-se para uma tensa conferência de imprensa a ter lugar no seu palácio dos arredores da capital. Perante um questionário, por vezes político, outras intelectual, ou mesmo inquisitorialmente sexual, Pipi defende-se, com sotaque italiano (influência do último filme que rodou, em Itália), a todas as provocações, contornando mesmo as impertinentes questões sobre sua formação dramática. Sempre com a conferência a dar o mote, o filme opera uma sequência de flashbacks, que nos dão a conhecer sua obra e passadas glórias.

FATUCHA SUPERSTAR: ÓPERA ROCK... BUFA (1976)

João Paulo Ferreira / Longa-Metragem: 43 min. / Ficção

Embora sua obra, iniciada em 1975, tenha acabado por focar muito mais fortemente questões políticas e sociais, João Paulo Ferreira realizou essa obra singular, *Fatucha Superstar*, num registo musical inspirado no *Jesus Christ Superstar*, de Andrew Lloyd Webber. Com a revolução ainda quente, Ferreira desconstrói aquele que foi um dos grandes alicerces do Estado Novo: as aparições de Nossa Senhora de Fátima.

Se, por um lado, *Fatucha Superstar* é fiel à estética *hippie* do musical de Webber – e a uma geração portuguesa da altura –, já Fátima, ou Fatucha, é um sofisticado travesti que surge aos três pastorinhos de óculos escuros e descapotável.

DEMÔNIOS DA LIBERDADE (1976)

João Paulo Ferreira / Curta-Metragem: 20 min. / Ficção

No seio de uma família da alta burguesia, vive-se um bizarro triângulo amoroso: dois homens, uma mulher. Um casal e um homem estranho ao seio familiar. Um estranho está à boleia na estrada e o outro convida-o a entrar no seu carro. Uma mão na perna denuncia tudo. Ela espera-os em casa, um suntuoso palacete. Um ensaio sobre as várias possibilidades e rituais de uma liberdade recente, *Os Demónios da Liberdade* é também um manifesto de liberdade sexual. Mas os demónios ainda andam por lá. O amante que transporta os novos ventos para dentro da vida desse casal é perseguido pelos fantasmas da moralidade e de um passado ainda presente, devidamente identificado com uma suástica na testa.

ANEXO B

FOTOGRAMAS DOS FILMES CINEGROUND (1975-78) UTILIZADOS NA ENTREVISTA POR FOTOELICITAÇÃO JUNTO DOS INTERVENIENTES/ INTERLOCUTORES NA INVESTIGAÇÃO

Solidão Povoada, 1975

O Charme Indiscreto de Epifânia Sacadura, 1975

Fatucha Superstar: Ópera Rock... Bufa, 1976

Demónios da Liberdade, 1976

Goodbye Chicago, 1978

As aventuras e desventuras de Julieta Pipi, 1978

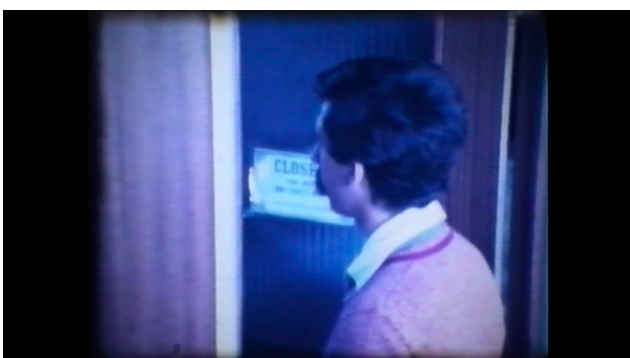
MARIANA GONÇALVES é bacharel em Relações Internacionais pela Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra (FEUC) e mestre em Antropologia na especialidade de Migrações, Globalização e Multiculturalismo pelo ISCTE-IUL. A investigação sobre a cinematografia da produtora *Cineground* (1975-78) rendeu-lhe participações no Congresso Nacional de Antropologia: *Antropologia em Contraponto*, em Setembro de 2013, na Conferência Internacional *INTIMATE: Queering Parenting* organizada pelo CES e pela FEUC, em Março de 2016, e colaborações em eventos culturais como a *Sombra Cineclube* da FBAUP e a *Groove Ball*. Trabalha atualmente na realização de um webdoc sobre a produtora. E-mail: mare_smg@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 em 18/12/2018

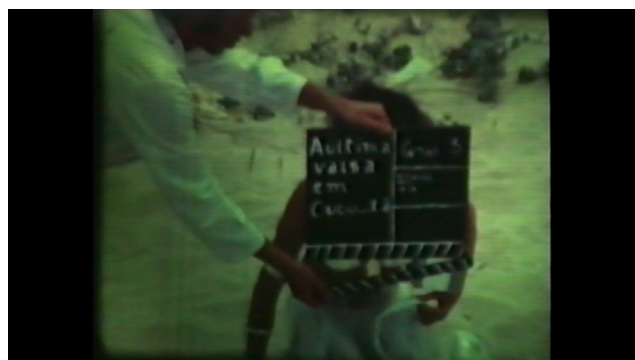
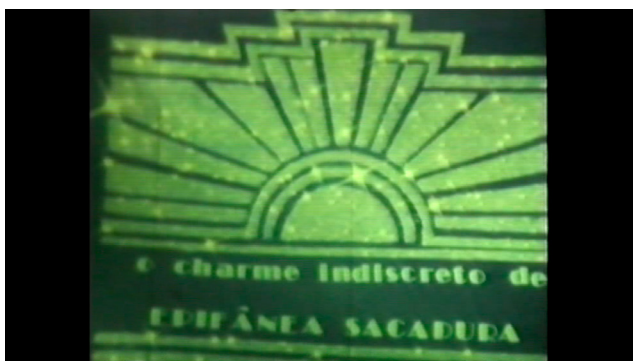
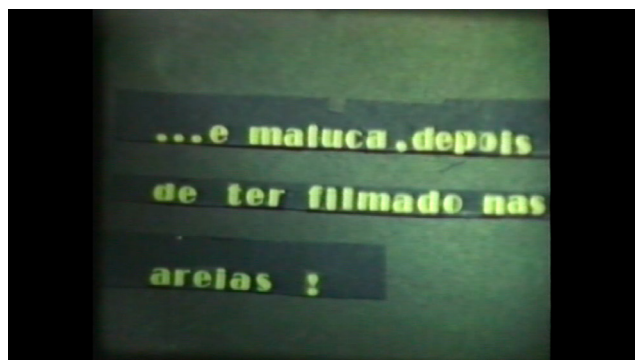
Reapresentado: 05/06/2019

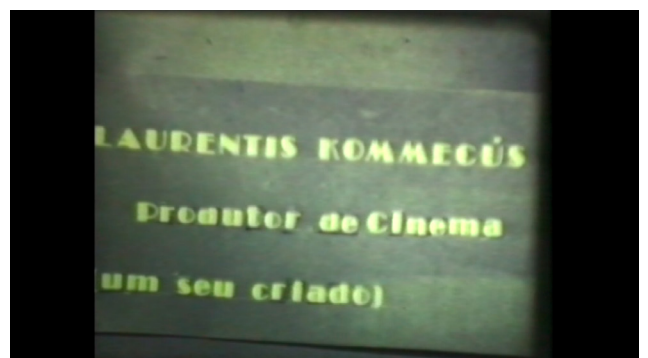
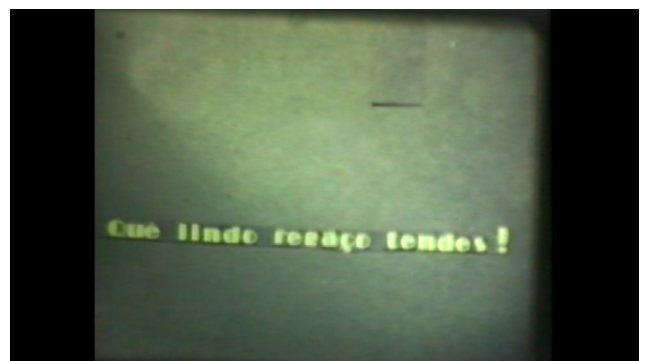
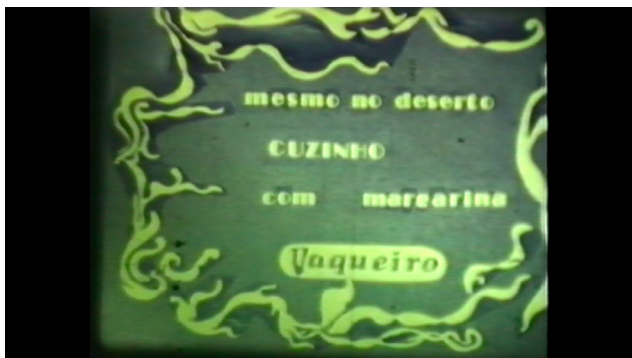
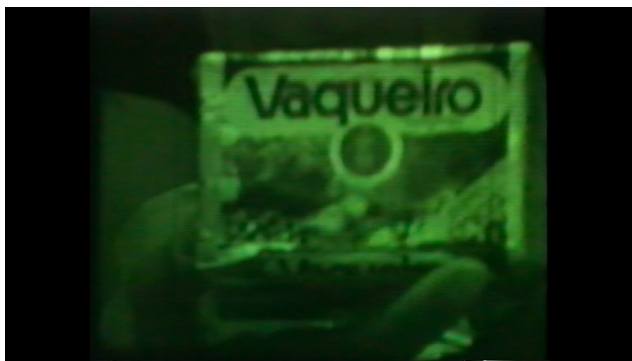
Aprovado em 25/06/2019





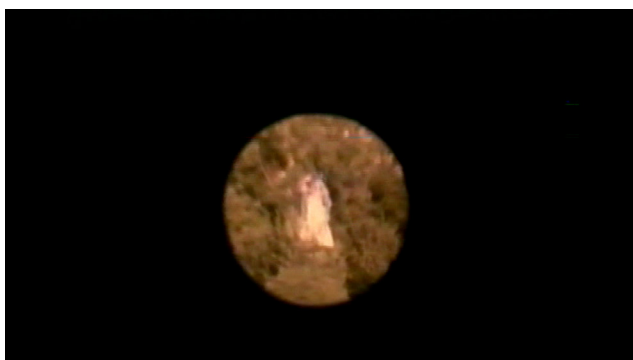
O Charme Indiscreto de Epifânia Sacadura, 1975

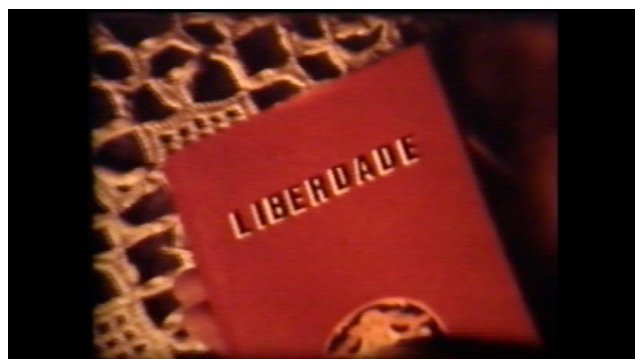




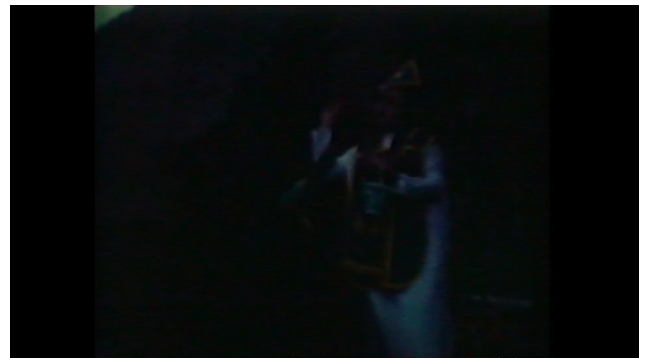
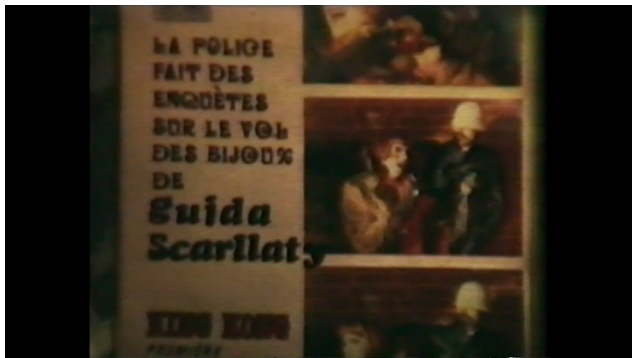
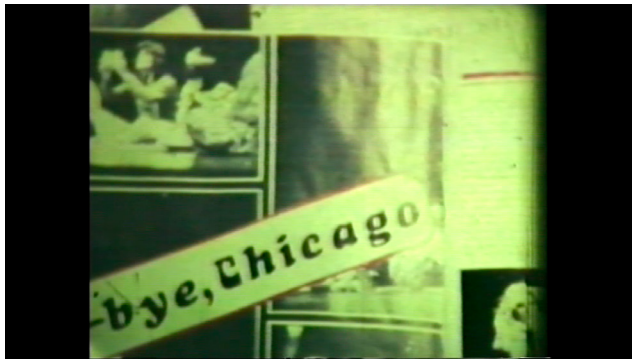
Fatucha Superstar: Ópera Rock... Bufa, 1976





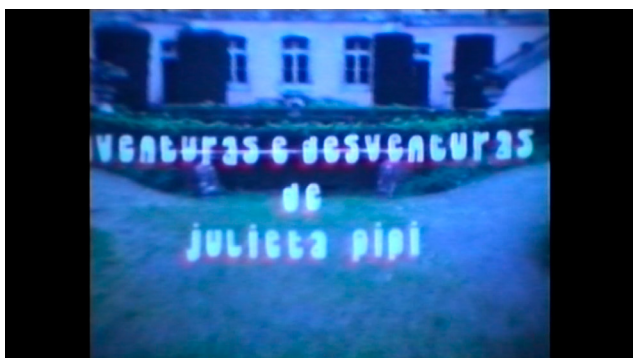








As aventuras e desventuras de Julieta Pipi, 1978





FILMAÇÃO E REPRESENTAÇÃO: O AUDIOVISUAL NAS MONTAGENS DE PERFORMANCE DO BATUQUE DE PONTO CHIQUE – MG

DOI

<https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gjs.2019.152118>

ORCID

<https://orcid.org/0000-0002-6793-9771>

PÂMILLA VILAS BOAS COSTA RIBEIRO

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP,
Brasil, 05508-010 - fla@usp.br

RESUMO

O presente artigo discute como a produção de um filme com o batuque de Ponto Chique e outros grupos de batuques vizinhos, ligados pelo rio São Francisco, mobiliza processos sociais e estéticos, ou seja, como o filme, enquanto processo de produção e exibição, se insere nessa relação entre drama estético, drama social e drama ritual. A partir do diálogo com autores da teoria da *performance*, o ponto de partida é discutir categorias como representação, drama e montagem, compreendendo a *filmação* como a materialização desse espaço fluído em que se assenta a cultura batuqueira/vazanteira. A partir do método etnográfico, o artigo busca refletir sobre as relações entre as montagens batuqueiras e as montagens do filme como ficção e fricção entre passado e presente. Opera-se com a hipótese de que os fragmentos do passado organizam o tempo fílmico e podem constituir uma temporalidade própria dos batuques.

PALAVRAS-CHAVE

Batuque; filmação;
performance; audiovisual;
montagem.

ABSTRACT

This article discusses how the production of a film with the *Ponto Chique batuque* and other nearby *batuque* groups, connected by the Sao Francisco river, mobilizes social and aesthetic processes, in other

words, how the film while a process of production and exhibition takes part in this relation between aesthetic drama, social drama and ritual drama. From the dialogue with authors of performance theory, the starting point is to discuss categories such as representation, drama and “montagem”, comprehending the ‘*filmacao*’ as the materialization of this fluid space where the *batuqueira/vazanteira* culture builds upon. Using the ethnography method, the article wants to reflect on the relations between the *batuqueiras* montages and the film montage as fiction and friction between the past and the present. The article works with the hypothesis that the fragments of the past organizes the filming timing and can constitute a temporality specific of the *batuques*.

KEYWORDS

Drumming; filming; performance; audiovisual; montage.



FIGURA 1
Mapa do Brasil,
com a localização
de Ponto Chique.

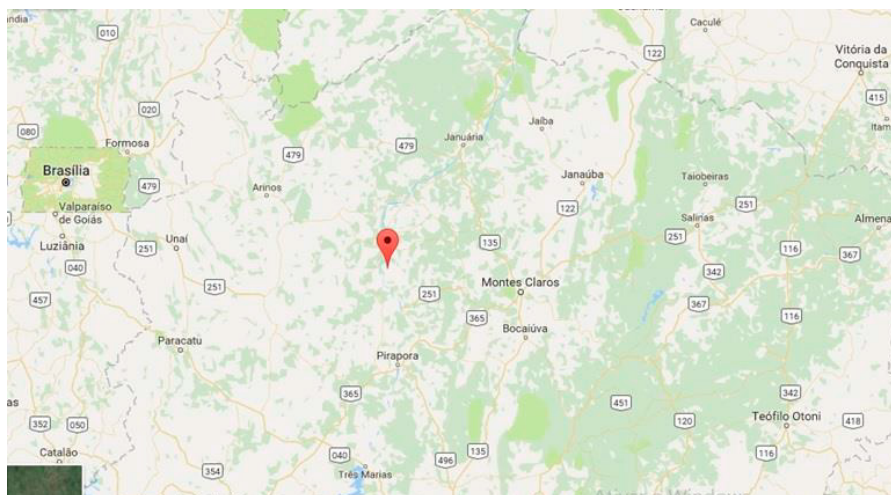


FIGURA 2
Mapa do Estado
de Minas Gerais,
com a localização
de Ponto Chique.

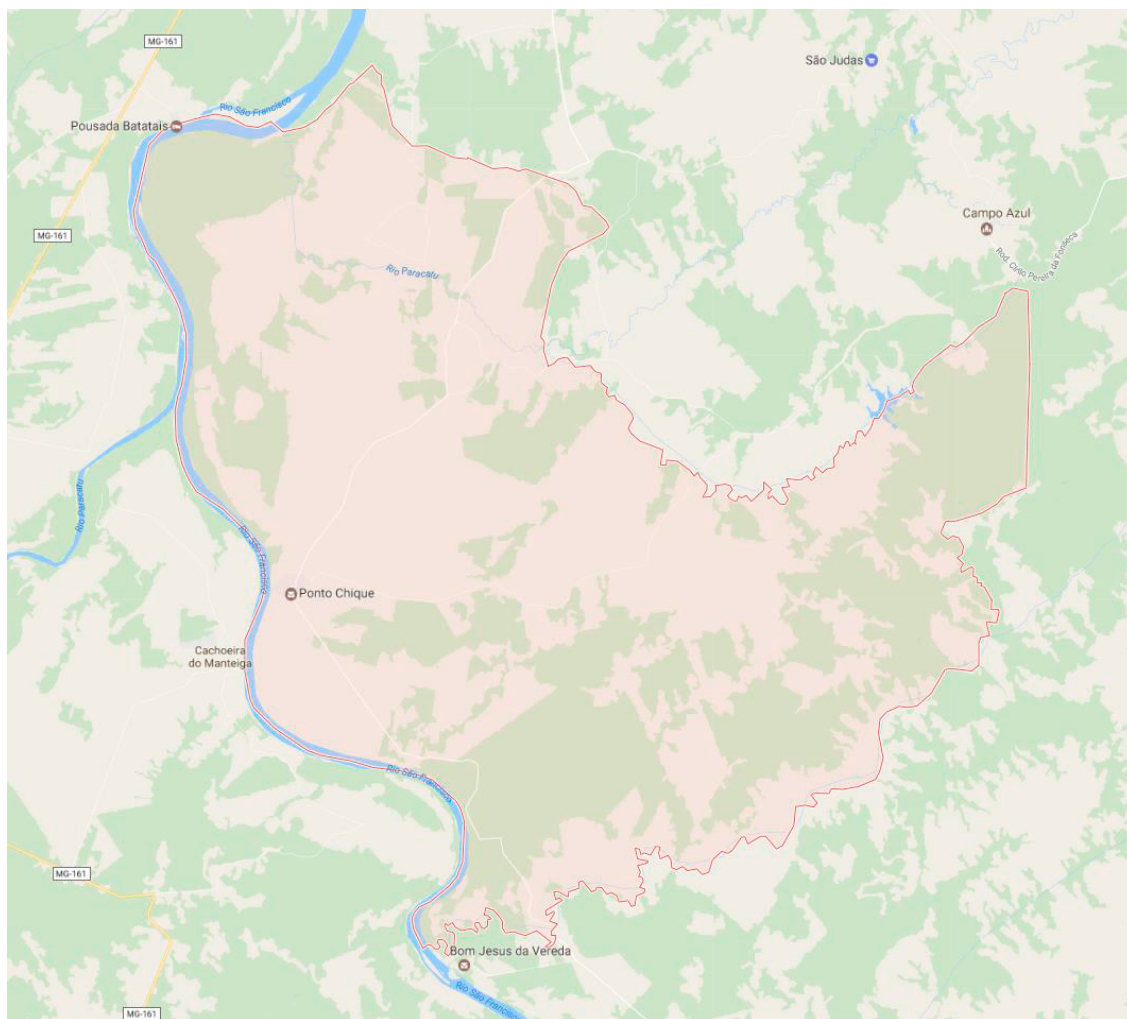


FIGURA 3
Mapa do município
de Ponto Chique.

INTRODUÇÃO

O meu primeiro encontro com o batuque de Ponto Chique, comunidade ribeirinha localizada no norte de Minas Gerais, aconteceu em 2010, quando trabalhava no projeto Cinema no Rio São Francisco,¹ que descia às comunidades à beira do rio São Francisco realizando pequenos documentários com seus moradores que eram depois exibidos em uma telona nas praças das cidades. Nessa época, eu era quem encontrava os “personagens da cidade” e realizava as entrevistas, juntamente com a equipe de filmagem. Navegar pelo rio São Francisco é uma experiência de difícil tradução. Como brincam os próprios ribeirinhos, navegou uma vez, não tem volta: vai retornar sempre. Seguindo a profecia, retornei ainda trabalhando no projeto nos anos de 2011, 2013 e 2014.

1. Mais informações sobre o projeto: <http://cinemanoriosaofrancisco.blogspot.com>.

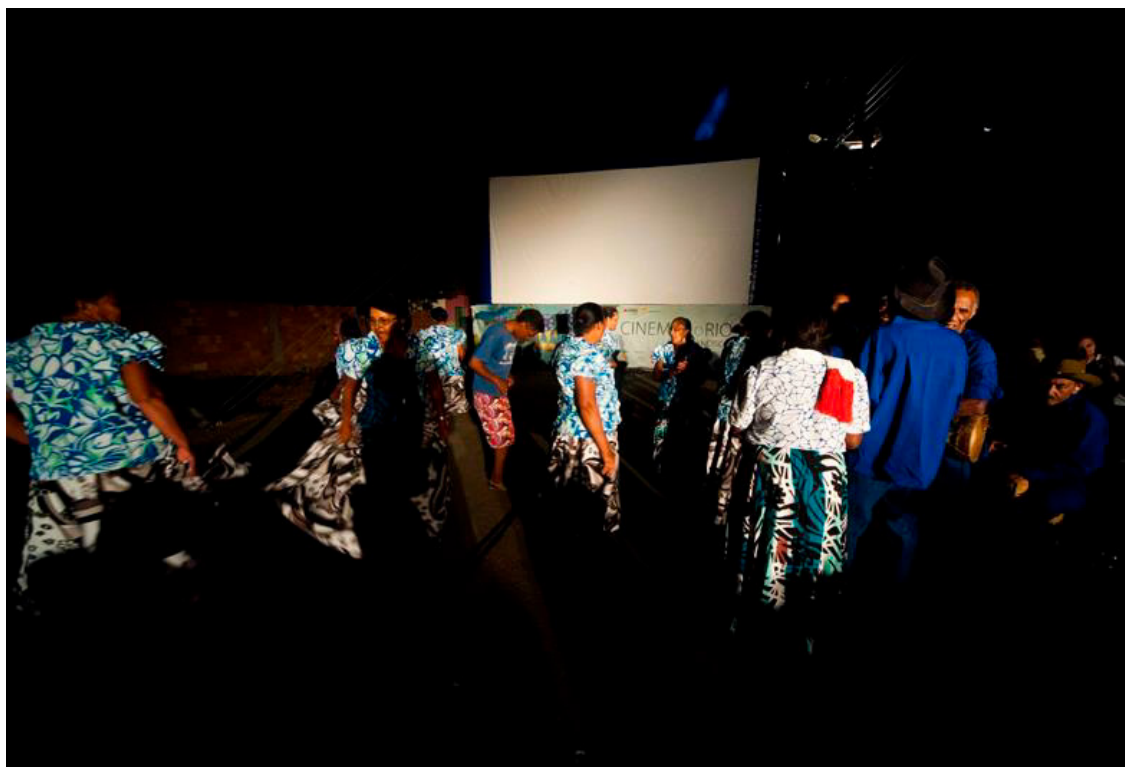


FIGURA 4
Apresentação do
batuque antes da
sessão de cinema
(2010). Foto de
André Fossati.

Foi, então, a partir dessa experiência e do encontro com o batuque de Ponto Chique que, em 2015, ingressei no mestrado em Antropologia da UFMG para pensar a relação entre *performance*, representação e as categorias cultura e política. Esse processo resultou na dissertação “A Vida É Um Remanso: performance, cultura e política no batuque de Ponto Chique (MG)”, defendida em maio de 2017.

O batuque de Ponto Chique tem como membros principais Agripina, Raimunda, Pascoalina, Maria José, Francisca, Rosinha, João de Lió, Ademar, Valeriano, Olímpio, Nilson, Neusa e Pretinha. Os integrantes principais são os que estão há mais tempo envolvidos com o grupo, mas ainda tem a neta e a filha de Olímpio, que de vez em quando participam das rodas. Tem o netinho que, como explica Olímpio, nasceu para o batuque. Ele saía na frente, puxava o grupo. Mas sua filha se mudou para Salvador e levou o neto. Até hoje ele é invocado com samba, relata Olímpio. Tem também Elenice, que entrou recentemente e fica arrepiada todo dia que assiste ao DVD que produzimos na filmação do batuque. Tem também Juquinha, irmão de Olímpio, que faleceu há alguns anos.

No trabalho de campo para o mestrado, deparei com o termo nativo *representação*, que é entendido pelos batuqueiros como (re)apresentação, ligado à ação de trazer as coisas de volta à vida. A palavra, repetida em diferentes momentos pelos membros do batuque, pareceu ser um termo organizador do pensamento dos batuqueiros.

FIGURA 5
Alguns integrantes
do batuque de
Ponto Chique
reunidos durante
a gravação do
documentário
(2017). Foto de
Fernanda Brescia.



FIGURA 6
Olímpio, Agripina
e Valeriano (Valu)
(2010). Foto de
Amanda Horta.



O entendimento sobre a ideia de representação supera os dualismos entre falso e verdadeiro ou a ruptura entre o real e sua representação ainda presentes em algumas tendências da teoria antropológica.

Para esta pesquisa foi importante ter em mente que a categoria *representação* é entendida pelo grupo no sentido de ação, de relação, de ligação com o passado. Esse termo traz ainda a força do batuque como uma tradição que se inventa e se renova para se manter pulsante na vida dos batuqueiros. Agripina e Olímpio sempre dizem que o batuque vai acabar.

Mas a qualquer momento um batuqueiro pode emergir nas dobras do rio, no movimento das croas.² É também nessas *representações* que eles vivem, elaboram e trazem novos sentidos para os conflitos vividos no cotidiano. Representar é também performar para uma audiência e pode envolver uma experiência particular dos batuqueiros em tornar presente um ente ou entidade.

Esse termo norteou os capítulos da dissertação que buscaram traduzir diferentes visões do grupo acerca das *representações* e as modelagens do batuque nas diferentes visões. Outra categoria nativa que emergiu da etnografia foi a de *filmação*, que os batuqueiros utilizavam em referência à ação de filmar. Foi no dia da *filmação*, em que os batuqueiros performaram para as câmeras, que os antepassados foram incorporados na roda, que a cura corporal ou a eficácia da prática aconteceu. Seguindo esse fluxo e percebendo a importância da relação dos batuqueiros com as imagens, ainda durante o campo para o mestrado, realizei um vídeo amador com câmeras de celular e produzimos um DVD que foi entregue a todos os membros do batuque. Um trecho desse primeiro exercício experimental de *filmação* está no *link* https://www.youtube.com/watch?v=_WyRrd-FeqI&t=246s.

O DVD passou então a desempenhar o papel de re(a)presentar dona Neuza, membro do batuque e esposa de Olímpio, que faleceu repentinamente uma semana após essa experiência de *filmação* com o grupo. Foi possível perceber, então, que o DVD entrou na rede de relações e *representações* do batuque.

Após o mestrado, propusemos, coletivamente, ao Fundo Estadual de Cultura de Minas Gerais, um projeto para a realização de um documentário com o batuque de Ponto Chique em especial e também sobre suas relações com os batuques do entorno. Propusemos ainda um encontro de batuques na comunidade quilombola de Bom Jardim da Prata, no município de São Francisco, a cerca de 60 km de Ponto Chique. Como apontei na minha dissertação, os encontros entre os batuques ribeirinhos são o lugar de expressão dessa memória, em fragmentos, que flui pelo rio São Francisco. O projeto foi aprovado em 2017 e, no mesmo ano, uma equipe de filmagem e eu passamos 15 dias filmando com os batuques do entorno de Ponto Chique. O documentário está atualmente em processo de montagem, edição e finalização e será lançado no segundo encontro de batuques, em 2019.

Durante as filmagens com o batuque de Ponto Chique, foi possível perceber que a eficácia da *performance*, a energização coletiva acontecia mesmo em frente às câmeras, ou, melhor dizendo, acontecia especialmente para as câmeras. Não era então possível separar o batuque para

2. É o nome que os ribeirinhos dão aos bancos de areia que se formam no meio do rio.

ser filmado de um batuque “autêntico” realizado nos terreiros de dona Izabel,³ considerada a rainha do batuque. *Filmação* também é uma modalidade importante de representação do *levantamento*⁴ da cultura do batuque. Reflete essa montagem em que “pedaços” do passado são reconstruídos no presente para um projeto futuro que culminou na construção coletiva desse filme.

Dias (2001) aponta que a poética dos batuques é marcada pela essencialidade e economia dos meios expressivos pela forma curta e sentido concentrado. Nessa comunicação cifrada, há uma metaforização do discurso verbal, pela elaboração de uma linguagem dúbia construída com imagens simples, cuja decifração era restrita à comunidade que festejava. Para o autor, no período escravista, o espaço de liberdade das danças no terreiro possibilitava um momento privilegiado de comunicação interna por meio da crônica cantada. Nesse espaço, cantava-se todo tipo de mensagens, articulações, críticas e reivindicações. Surge então uma linguagem poético-metafórica muito peculiar, contrariando a percepção da cultura hegemônica do período colonial, de que os batuques eram algo bizarro sem maiores refinamentos de expressão. Para o autor, esses traços se aproximam do hábito de se exprimir por meio de locuções proverbiais, “caro aos velhos guardiães das tradições orais na África e que teria provavelmente influenciado, em terras da diáspora, a poesia dos terreiros e senzalas” (Dias 2001, 21). Para o autor, as novas condições de vida impuseram sentidos diferentes para os pontos, mas sobrevive a ideia básica da formulação sintética e conotada.

Apesar da importância dos batuques na constituição histórica de diversas modalidades de danças e *performances* e, contemporaneamente, como o *locus* de elaboração de diversos grupos ou comunidades tradicionais, o etnomusicólogo Paulo Dias aponta para a falta de pesquisas e de material sobre o tema. O nome batuque⁵ é algo que remonta à visão preconceituosa dos colonizadores ao depararem com as danças e práticas dos escravizados. Batuque é então um nome genérico que assume diversas outras nomenclaturas a depender da comunidade. Em Ponto Chique, por exemplo, os antigos chamavam a prática de lambero. Já em Geraes Velho, comunidade próxima, a prática é conhecida como carneiro.

3. Dona Izabel é considerada a rainha do batuque pela atuação e tradição com a prática que vem de seus antepassados. Ser rainha no batuque é uma espécie de apelido dado por consideração, pelo protagonismo na dança, na sabedoria dos cantos, na influência com a prática. Não se trata, portanto, de um simbolismo monárquico que impõe alguma hierarquia ou regra.

4. Termo nativo utilizado pelos batuqueiros no sentido de um processo de tornar a prática mais forte e mais visível.

5. Lopes (2011) define batuque como: “Designação comum a certas danças afro-brasileiras. Trata-se do termo genericamente aplicado pelos portugueses aos ritmos e danças dos africanos. Do batuque dos povos bantos de Angola e Congo originaram-se os principais ritmos e danças da Diáspora Africana nas Américas, como o samba, o jongo, o mambo, a rumba etc.” (Lopes 2011, 114).

FIGURA 7
Batuque da
comunidade
quilombola de
Geraes Velho
durante a
filmagem do
documentário
sobre os batuques
ribeirinhos (2017).
Foto de Raphael
Vilas Boas.



Vale ressaltar então que, apesar de os batuques serem comuns em diferentes regiões de Minas Gerais e do Brasil e remeterem a esse passado “escravo”, as pesquisas sobre o tema, de uma perspectiva sociológica e antropológica, são raras.

Um exemplo dessa “invisibilização” são algumas bibliografias sobre o rio São Francisco, como: “Musicais no Médio São Francisco” e “Língua e folclore no rio São Francisco”. Nenhuma menciona os batuques. É muito estranho pensar que os folcloristas que se dedicaram ao estudo das práticas culturais e musicais do rio São Francisco não tenham deparado com os batuques ribeirinhos.

Dias (2001) relata que, em 1993, foi a Cunha procurar o jongo do local. Ele se dirigiu a um museu municipal, onde foi informado de que a dança não mais existia na cidade. Diante da sua insistência, o responsável pelo lugar disse que, sim, havia um bando de “cachaceiros”, mas o que faziam era um “barulho”, não o “verdadeiro” jongo. Em minhas primeiras visitas a Ponto Chique, quando perguntava sobre o batuque, me diziam que lá não existia esse tal de batuque. Perseguindo outros batuques do Sudeste, Paulo Dias relata que aquele modelo de aproximação passava a exibir algumas constâncias e que muitos eram os esforços para dissuadi-lo da empreitada. Para o autor, os visualmente toscos batuques de terreiro deixam de atrair pesquisadores. Para Paulo Dias, essa atitude ainda se mantém entre artistas e intelectuais. O autor ressalta também que os folcloristas não se interessaram pelos batuques no passado pela “falta” de refinamento estético e pela “ausência” de aparatos

simbólicos e denuncia que essa postura ainda se mantém entre os intelectuais muitas vezes desatentos à importância dos grupos no compartilhamento de memória, movimentando os fragmentos de uma história construída às margens.

Araújo (2013) pesquisou as inscrições poéticas no coco cearense e no candombe mineiro fazendo uma menção ao batuque de dona Maria do Batuque, de São Romão. Araújo (2013) chama práticas como batuque, jongo e coco de cantos dançados, pela relação intrincada entre canto e dança.

Ele também descreve a *performance* do batuque de dona Maria do Batuque, de São Romão, cidade próxima a Ponto Chique, em que o grupo apresentava vestimentas específicas e uma singularidade na maneira de dançar que lembra o cumprimento realizado nas religiões de matriz africana.

Além dos rodopios e saltos presentes em todas as manifestações registradas nessa coletânea de cantos dançados, no batuque de Dona Maria, os componentes – homem/mulher, homem/homem, mulher e crianças – tocam ombro com ombro, do lado esquerdo e direito, na performance dançada, e giram trocando de pares aleatoriamente (Araújo 2013, 68).

A *performance* do batuque de Dona Maria é muito semelhante ao batuque de Ponto Chique, sinalizando essa relação entre os grupos dessa região específica do Alto-Médio São Francisco.

Eu mencionei duas pesquisas que, de diferentes perspectivas, abordam, por um lado, um aspecto mais histórico e etnomusicológico e, por outro, um caráter mais analítico das características poéticas e estilísticas das *performances* de diversos cantos dançados, dentre eles, o batuque de São Romão. Já o presente artigo tenta apreender o batuque de Ponto Chique e outros grupos em seu momento mais contemporâneo, articulando suas montagens de *performance* em fragmentos de memória e sua relação com as imagens.

Além disso, a proposta é perceber os grupos em seu contexto específico impregnado pela importância do rio São Francisco nos modos de vida e de pensar o mundo. Um exemplo dessa relação com o rio são as *performances* cotidianas dos batuqueiros em sua lida nas vazantes. Em uma de minhas travessias de canoa com seu Olímpio, deparei com o seguinte diálogo entre ele e um colega vazanteiro: “Quem é rico tem gado, quem é pobre corre para o mato”, brinca Olímpio. Zé da Preguiça responde: “Pois eu tô indo para lá”. “Pois eu já voltei”, retruca Olímpio. Os vazanteiros são constantemente ameaçados pela polícia ambiental, pelos fazendeiros e pelo próprio gado que entra e pisoteia as plantações para beber água no rio. O diálogo revela o surrealismo do cotidiano de quem lida nesse território. As terras da vazante são oficialmente do Estado, mas eles têm

uma espécie de direito de uso não oficial reafirmado coletivamente pela ocupação e pelas relações produzidas no espaço. Os vazanteiros vivem nesse entrelugar, no imponderável, no deslocamento onde produzem relações de trabalho, de consumo, de conflito e de comércio.

No teatro dos vazanteiros, esse deslocamento é performatizado, como mostra o diálogo acima. O movimento de trânsito pelas vazantes também se faz por encenações, gestos e manipulação das formas de linguagem que constituem objetos privilegiados de estudos da antropologia da *performance* (Dawsey 2005b, 20). Um momento em que a experiência estética está no centro. Para Schechner (1985), o teatro e a vida ordinária seriam uma espécie de fita de Moebius (uma superfície não orientável), cada um tornando-se o outro (Schechner 1985, 81). Esse fluxo entre cotidiano e teatro também torna tangíveis as relações produzidas nesse entrelugar da vida nas vazantes.

FIGURA 8
Movimento dos
ribeirinhos no rio
São Francisco
(2016). Foto de
Pâmilla Vilas Boas.

E justamente essas *performances* nas vazantes foram um dos temas abordados pelo documentário. Olímpio performou para as câmeras todo o trajeto até a chegada à vazante, o processo de plantação, as canções de trabalho etc. Essas montagens foram sugeridas por Olímpio e coube à equipe de filmagem acompanhar a narrativa criada por ele.



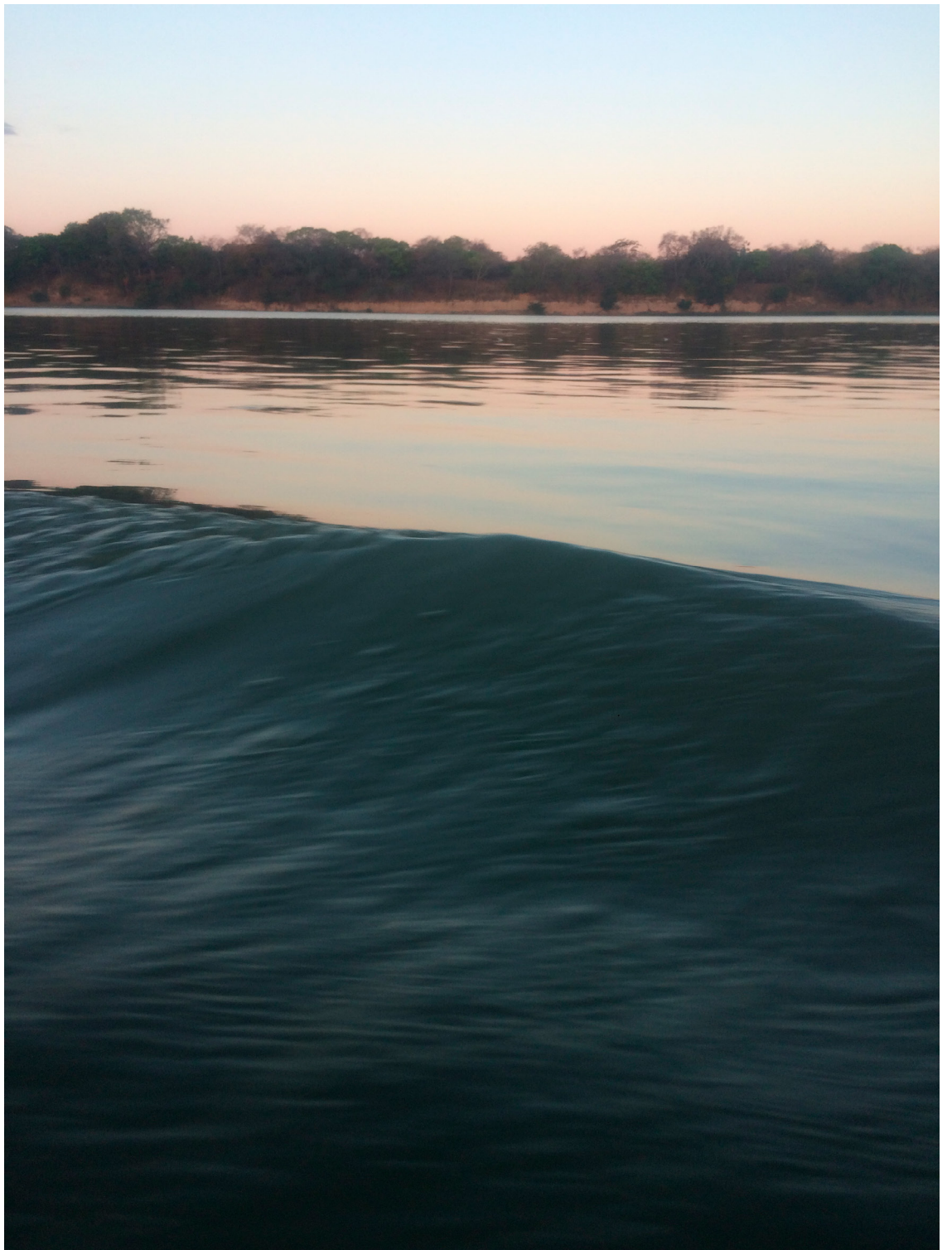


FIGURA 9
Travessia do rio
São Francisco no
porto de Ponto
Chique (2017).
Foto de Raphael
Vilas Boas.

Este artigo discute também elementos de uma antropologia visual feita num contexto etnográfico muito específico, como resultado de uma produção compartilhada que pensa sobre o impacto dessas mídias para os grupos locais. A relação com o audiovisual é algo que tem se intensificado nos grupos da região como mais uma modalidade de *levantar o batuque*. Trata-se de mais uma forma de tornar visível uma prática que está sempre prestes a acabar, mas que não acaba nunca.

Assim como Ferraz e Mendonça (2014) apontam para as diferentes estratégias de pesquisa com imagens que variam de acordo com cada contexto de pesquisa e as múltiplas dimensões do encontro etnográfico, podemos pensar que os batuqueiros se apropriam dos recursos do audiovisual para expressar essa história do esquecimento e movimentar ainda mais os fragmentos de suas memórias. É possível sugerir que, assim como as músicas apresentam diferentes temporalidades, fragmentos do passado que se unem aos fragmentos do presente, o audiovisual também pode apresentar e repercutir essas diferentes temporalidades vividas nas *performances* dos batuques. Nesse sentido, a filmagem se insere na perspectiva do batuque de deixar suas memórias visíveis, a cada dia mais presentes, e também traz à tona a relação dos batuqueiros/vazanteiros com as imagens e a força de suas montagens, também incorporadas pelo audiovisual, na disseminação de uma memória que remete ao evento da escravidão. Por maiores que sejam as tentativas de apagamento, ela emerge em fragmentos e resíduos de uma *performance* que não poderá jamais ser esquecida. É relevante não apenas pensar na importância do audiovisual para *representar* o batuque, mas também discutir a influência das montagens batuqueiras no audiovisual e como suas categorias podem trazer novos entendimentos sobre cinema e *performance*.

FILMAÇÃO COM O BATUQUE

No dia em que cheguei a Ponto Chique, no campo para o mestrado em 2016, fui logo cumprimentar Olímpio e avisar de minha estadia na cidade. Ele me perguntou se eu iria querer uma *representação*. Eu disse que sim e que, inclusive, iria gravar o áudio e filmar. Decidi então apostar nesse papel de quem produz imagens, que os batuqueiros me colocaram, apesar de não contar com equipe nem com equipamento técnico adequado. Combinamos a filmagem para sábado, 4 de junho de 2016.

“Durante todo esse tempo, nunca pedimos que um ritual fosse realizado exclusivamente para nosso proveito antropológico, não somos favoráveis a semelhante representação teatral artificial” (Turner 1968, 18). Esse trecho me trouxe algumas inquietações: seria a *representação* do batuque para a filmagem algo falso? O que pretendo demonstrar é que, a partir da minha experiência em campo, a palavra *representação* não

está descolada do sentido de realidade, sabendo que não faz o menor sentido essa separação para os batuqueiros. Representar é direcionar-se à ação e não às representações mentais, e o batuque supera, no dito, no feito, no discurso e na *performance*, a surrada dicotomia entre realidade e representações (Peirano 2001).

No dia do batuque, Valu decide fazer a *representação* na casa dele, porque tem mais luz para ficar melhor nas filmagens. Valu participa ativamente da montagem dos equipamentos. Ele enfeita a mesa com a imagem de Nossa Senhora e pede para filmarmos a imagem na abertura e no fechamento do DVD. Até então, eu nunca tinha visto alguma imagem de santo nas *performances* do batuque.

Eu questiono Valu se os outros batuqueiros não iriam se importar com a imagem, mas ele me explica que não, que são todos devotos de Nossa Senhora. Valu relata ainda que, nos tempos de sua mãe, ela fazia batuque para São Pedro por que ela *representava* o santo; outros batuqueiros que *representavam* São João faziam o batuque na data do santo. Em outras conversas, Valu explica que um dos motivos para inserir a imagem de Nossa Senhora foi para que o bispo, que tem relação com o Movimento da Pastoral de Pescadores, se sentisse *representado* caso chegasse a assistir ao DVD. Aqui *representação* aparece em seu sentido mais político, revelando um alargamento do termo pela teoria nativa.

O grupo se reúne na frente da casa de Olímpio, e Valu permanece do outro lado, observando. Pretinha chega antes das 19 horas com medo de o pessoal começar o batuque sem ela. Com o grupo reunido, eles atravessam a rua em direção à casa de Valu. Na varanda da casa, Olímpio reúne o grupo e dá as instruções: vocês quatro (sua filha e sua neta – as mais novas – e Pascoalina, que estava com uma roupa diferente do grupo) ficam de lá e começam a rodar por aqui. Posteriormente, ele me explica que elas saíram primeiro porque os mais novos *representam* os mais velhos, os batuqueiros atuais representam seus antepassados e esse processo não tem fim.

O batuque reúne essas dimensões sagradas, profanas e lúdicas em sua prática, transcendendo nossa visão compartimentada dos rituais. Pensar a *performance* implica não isolar esferas da vida social como estética, ética, política, religião, etc. (Hikiji 2005). Verifiquei na literatura sobre batuque que, em muitos casos, os batuques nas senzalas reuniam atividades “religiosas” e “profanas” em um único evento, o que transcende a nossa lógica mental cartesiana que percebe as manifestações do sagrado e do profano como eventos estanques.

Assim, em acordo com Van Gennep (1978), é preciso assumir o sagrado e o profano não em sua polarização estática e nitidamente separada, e

sim concebê-los como posições dinâmicas. Nesse sentido, não haveria, no batuque de Ponto Chique, uma essência no sagrado ou no profano, mas na sua posição relativa num dado contexto de relações.

É sempre Olímpio quem puxa a primeira música, como líder. Ele é quem dá as ordens e comanda a entonação. O roncador é o que marca o ritmo da dança. “O que eu quero beber é cachaça.” Valu comprou cachaça, que era compartilhada por alguns batuqueiros no meio da roda. Olímpio reprovou tal atitude. Ele explica que não deve ter cachaça no meio da roda e quem quiser beber deve se retirar despistadamente, tomar um gole e retornar para a roda. Para Olímpio, se o pessoal beber demais, pode cair e se machucar, além de atrapalhar a dança. Neuza (2016) explicou que antigamente, quando os batuqueiros cantavam a música da cachaça, chegavam uns copinhos e cada integrante tomava um gole. “Era pouco, só para animar; a música pedia.” Hoje ela explica que quase nenhum batuqueiro bebe cachaça; ela mesmo parou de beber.

A música esquentava a roda. Agripina circula por todo o espaço com a dança que herdou de sua mãe. Os vizinhos brincam que ela fica usando muleta e mancando o dia todo, mas que é só entrar na roda que até esquece que tem problema na perna. Pascoalina joga o corpo para a frente, volta, olha, desafia pelo rosto e retorna. Pretinha é veloz e, quando encontra Agripina na roda, se divertem no jogo.

A identidade feminina é então acionada na *performance* que subverte e tensiona o padrão masculino. A corporalidade feminina ganha relevância na dança. Pretinha circunda toda a roda com um olhar penetrante e convida cada presente a bater o ombro a ombro. Desde a época de Maria Catenga, é na roda que as mulheres compartilham momentos de protagonismo, como Maria Catenga, a mulher batidora de caixa do batuque. Dona Pretinha, a mulher que dança o batuque, Agripina, a mulher que sabe chamar as músicas.

A corporalidade era, até então, o lugar do feminino, mas, como num lampejo, o passado vem à tona e Olímpio dá um pulo com a caixa e dança o carneiro com as mulheres. No outro dia, eu comento sobre como foi bonito vê-lo dançar com Agripina. Eu nunca havia visto isso antes, e ele explica que antigamente os homens também dançavam, mas que Zé dos Passos, coordenador e entusiasta do grupo, achou mais adequado que os homens não mais dançassem na roda. Olímpio nunca questionou a decisão. Neuza se lembrou dos batuqueiros antigos seu Enó, seu Antônio do Morro e João do Morro, que dançavam com maestria. Olímpio conta que os homens sempre dançavam e só não podia sair todos de uma vez. Como eles estão tocando as caixas, isso poderia interferir no ritmo.

O ritmo se intensifica até o transe das caixas, momento em que todos se conectam numa harmonia perfeita. Ritmo, melodia e batida na mesma frequência, ou na mesma entonação, como dizem. O grupo parece entrar num transe coletivo. Os participantes experimentam intensamente a *performance*. Um homem começa a imitar um carneiro. Os movimentos do carneiro estão presentes na mimese corporal da dança do batuque e foi justamente no momento em que cantaram a música do carneiro que Valu começou a berrar e a tremer o corpo. Ao comentar o batuque no outro dia, Olímpio se lembrou de seu bisavô. Ele e Neuza começaram a cantar: “Olha meu carneiro, mé / Ele vem berrando, mé / Ó ele, ó ele / Ó ele / Mé”. Olímpio conta que o bisavô já era uma pessoa de idade e que na hora dessa música ele berrava e tremia o corpo todinho. “Não existia coisa melhor. Minha mãe não aprendeu, ninguém aprendeu aquilo. Valu começou a berrar ontem lá. Mas quem é ele de berrar igual meu bisavô?” Como num lampejo, Valu passa a incorporar seu bisavô e o carneiro em gestos e sons. No batuque de Maria de São Romão, é a voz de sua mãe que aparece quando ela vai cantar. No caso do batuque de Ponto Chique, são as lembranças que trazem na mimese corporal, em gestos e cantos, a vinculação com um passado.

É nesse momento que o passado articula-se ao presente numa “relação musical” (Dawsey 2012). Valu incorpora, pelos sons do carneiro, seu bisavô que será lembrado por Neuza e Olímpio no outro dia. A cachaça é ritualizada novamente, lembrando que a música “Eu quero é beber cachaça” era uma espécie de catalisador da roda. Neuza se lembra dos copinhos, da mãe e da avó dançando até o amanhecer.

Foi durante a *performance* para a *filmação* que as imagens do passado vieram à tona, num movimento surpreendente. O batuque “antigo” em que os homens podiam dançar e dar as amarradas⁶ com as mulheres retorna na *performance* de Olímpio. O carneiro, que dá nome à dança e ao movimento do bater de ombros, vem à tona pelos berros e tremidos de Valu, que mostra como era a mimese de seu bisavô. Se, no início da pesquisa, eu buscava compreender as diferenças entre um batuque feito pelos antepassados nos terreiros de dona Izabel e um batuque atual “transformado” pelo contato com o audiovisual, eles me mostram, na *performance*, o equívoco dessa separação. Parece-me também se tratar do que Dawsey (2012) chama de memória involuntária da cidade: “Trata-se de uma imagem propícia também para o antropólogo que procura estar atento aos movimentos surpreendentes da vida social, quando imagens do passado lampejam dos fundos da memória involuntária da cidade” (Dawsey 2012, 213).

6. Trata-se de um termo utilizado pelos batuqueiros e que se refere ao momento em que os dançantes batem o ombro uns nos outros. Esse movimento remete à mimese do carneiro, o que justifica o fato de alguns grupos da região denominarem a prática de carneiro.

Em nenhum momento o grupo se lembrou de que havia câmeras e microfones no local e que a apresentação estava acontecendo para ser filmada. Naquele momento, com a câmera na mão, eu parecia completamente invisível. Poderia estar filmando ou não, não importava. Uma catarse entre os batuqueiros que moram um do lado do outro, ligados também por laços de parentesco e que compartilham dilemas, histórias e um passado comum no trabalho nas fazendas e nas vazantes. No outro dia, como se nada tivesse acontecido, tudo volta ao normal; eles convivem, falam dos outros, contam casos.

Essa primeira experiência de etnografia a partir do uso de câmeras e com uma proposta de registro audiovisual durante o campo aponta para possíveis sentidos para o termo nativo *filmação*. Trata-se de um termo que se direciona à ação e que parece se referir ao audiovisual, não enquanto um produto, mas enquanto *performance*. Podemos sugerir que importa mais, para os batuqueiros, o momento da *performance* para o filme do que o produto imagético resultante. Foi exatamente esse exercício de produção de imagens com o grupo que norteou a dissertação de mestrado ao elucidar aspectos da *performance* até então não expressos durante a pesquisa. Foi a partir do momento que assumi o lugar de quem filma, atribuído pelos batuqueiros, que a pesquisa alcançou seu potencial e foi possível apreender elementos de relação com o passado e energização coletiva, dos quais, até então, não havia me dado conta. Isso mostra o poder das imagens enquanto método etnográfico e o poder da *performance* para o cinema na manutenção da prática do batuque na comunidade.

O DVD se tornou mais importante na ação de *representar* o batuque para entidades, em outras cidades, para outros grupos, do que necessariamente pelo resultado estético da produção das imagens. Podemos sugerir que *filmação*, e não filmagem ou audiovisual, é a *performance* para o cinema que marcou a trajetória do grupo desde a primeira passagem do projeto Cinema no Rio São Francisco, em 2006, quando o batuque realizou uma *performance* antes da exibição de cinema na praça principal da cidade. Essa *performance* foi crucial para o *levantamento* do batuque.

O DVD entrou também na relação entre dramas sociais e dramas estéticos. É possível pensar nessa relação a partir das reflexões de Schechner, autor que é manifestamente contrário à dicotomia entre dramas rituais ou sociais e dramas estético-teatrais, como sugerido por Turner.

No ensaio “Selective inattention” (publicado originalmente em 1976), Schechner elabora o seu conhecido modelo de um oito deitado, ou símbolo do infinito (infinity-loop model), para discutir as relações interativas entre dramas sociais e dramas estéticos: dramas sociais afetam dramas estéticos, e dramas estéticos afetam dramas sociais (Dawsey 2011, 208).

Um exemplo dessa relação foi a missa de sétimo dia de Neuza, integrante do grupo, em que ela foi cantada no batuque. Os batuqueiros fizeram uma música em homenagem a ela. Neuza, então, se tornou batuque e poderá ser cantada em outras rodas. A partir dessa relação interativa, é possível compreender a incorporação do audiovisual na teia de relações entre dramas sociais e dramas estéticos. O DVD, que possui imagens da última *performance* de Neuza em vida, passou a *representá-la*, capaz de torná-la presente, assim como a música feita em sua homenagem. O DVD também opera na relação de tornar esse importante membro presente na vida dos batuqueiros, assim como as músicas de batuque que trazem elementos do passado numa memória que se atualiza sempre no presente. O audiovisual parece, então, operar nessa junção das *performances* sociais e estéticas, reunindo aspectos da efervescência e da elaboração coletiva a elementos de um metateatro⁷ da vida cotidiana que expressa tensões e contradições da realidade. São dramas sociais, como a morte de Neuza, que estimulam a realização de dramas estéticos e ambos se afetam mutuamente.

O próprio *infinity-loop model*, que Schechner elaborou a partir de suas leituras de Turner, volta a Turner (fazendo um *loop*) revitalizando suas discussões. O modelo sai enriquecido. Particularmente, a noção de “comportamento restaurado” de Schechner foi fundamental para as formulações de Turner. “Aprendi com ele (Schechner)”, diz Turner (1985, xi), “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” (Dawsey 2011, 208).

MONTAGENS BATUQUEIRAS

“O engenho é meu / O boi é meu / A cana é minha / O bagaço é seu.” Os fatos relatados em rima, musicados, performatizados e cantados são também imagens, uma sequência carregada de tensões. Ao cantar esse batuque no momento da filmação, os batuqueiros dão gargalhadas e se divertem. Uma alienação? Quase como num deslocamento, eles cantam a história de seus antepassados, da lida nas fazendas. O ritmo é ainda mais frenético, como uma forma de energizar esse passado “escravo”. Eles distorcem o bagaço da história, numa memória imagética em fotografias do passado que vem à tona. São fatos relatados em rima, são relatos musicados e cantados. Nas montagens⁸ batuqueiras, os objetos, a madeira, os tatus⁹ são cantados e cantam na roda. Podemos sugerir que nessa *performance* há uma forma de uma montagem ou remontagem

7. Dawsey (2006) articula as abordagens de Erving Goffman, que se interessa pelo teatro da vida cotidiana, e de Victor Turner, que procura captar os momentos de interrupção, ou metateatro do cotidiano.

8. Utilizo o termo montagem inspirado em Dawsey (2005b, 2009, 2012, 2013).

9. Existem algumas músicas do batuque que cantam os tatus, sobretudo pelo fato de estarem se tornando escassos na região por causa da caça ao animal.

de seres. Pensando que essas montagens batuqueiras traduzem os diversos sentidos para a *representação* enquanto ação, podemos dizer que a ação de juntar esses diversos pedaços do mundo é a maneira de dar existência aos seres que povoam o rio São Francisco.

Se pensarmos na ficção do documentário como mais uma forma de fricção passado e presente, podemos entender essa relação entre as montagens do filme e as montagens batuqueiras como uma espécie de comportamento restaurado (Schechner 1985) em que os fragmentos do passado constituem a temporalidade fílmica. “Acima de tudo, montagens revelam elementos dissonantes ou não resolvidos da vida social” (Dawsey 2013, 70). Trata-se da fusão de conflitos em que se cria uma imagem ou montagem carregada de tensões.

É possível exemplificar essa ideia de montagem a partir das próprias músicas do batuque, em que os símbolos da escravidão, por exemplo, se decompõem em montagens batuqueiras. A música citada acima chama a atenção pelo aspecto imagético da poética dos batuques. Os versos têm sua potência menos pelo aspecto discursivo e mais pela força das imagens evocadas. Os versos são mais a expressão de uma montagem, ou de imagens, em fragmentos do que de um discurso a ser compreendido.

É nesse momento, também, que a memória coletiva¹⁰ (Halbwachs 1990) se esfacela em resíduos que se acumulam e viajam pelo rio São Francisco. É possível pensar também nessa comunicação entre os batuques como a expressão de uma memória subterrânea (Pollak 1992), ou seja, algo indizível, inconfessável, que não se alinha à memória que se deseja impor pela elite do local. A emergência de “memórias subterrâneas” expressa menos uma essência ou uma tradição cristalizada e mais uma tentativa de reinscrição de memórias e tradições nas condições atuais do presente (Mello 2008).

Podemos supor que essas músicas de improviso ressignificam e informam a memória do grupo, trazendo novas representações coletivas sobre os acontecimentos que poderão ser repassados pela música. Para Halbwachs (1990), a memória técnica musical depende do grupo que domina sua linguagem, por meio de seus códigos e convenções, e que dá sentido a eles, perpetuando-os. Ele cita o exemplo da criança embalada docemente pelas canções de sua ama de leite. Mais tarde ela irá repetir os refrãos que seus pais cantarolam junto dela. “Há canções de roda, como há cantigas de trabalho. Nas ruas das grandes cidades, as cantigas populares correm de boca em boca, reproduzidas outrora pelos realejos, hoje pelos megafones” (Halbwachs 1990, 172).

10. Utilizo o termo memória coletiva em referência a Halbwachs (1990), para quem a memória é uma reconstrução no presente de materiais do passado.

Esse mesmo autor chama a atenção para o fato de que não é necessário que os homens tenham aprendido música para que guardem a lembrança de certas canções e melodias. Para ele, o ritmo, do mesmo modo que as palavras, nos faz lembrar não só dos sons, mas da maneira como determinamos sua sucessão. Para o autor, é o ritmo que desempenha o papel principal em nossa memória. O ritmo não existe na natureza; ele é um produto da vida em sociedade. O indivíduo sozinho não saberia inventá-lo.

Essas demandas vão se incorporando às músicas de forma fluída, no ritmo do batuque. Outros batuques também produzirão memórias como produto desse esfacelamento. As montagens geram novas montagens. Essa ideia é interessante para pensar nessa destruição dos símbolos na *performance* do batuque que se decompõe em fragmentos que se reconstituem sempre no presente, em uma nova *performance*.

Quando se pensa nessa montagem do batuque como a relação entre passado e presente ou como uma fricção capaz de trazer as coisas de volta à vida na *performance*, é pertinente retomar algumas noções de Turner (1986), sobretudo em sua caracterização de uma antropologia da experiência. As montagens batuqueiras são percebidas na música, nos fragmentos dançados e cantados. É nessa relação musical que o passado liga-se ao presente. Podemos sugerir que o tempo do documentário é o tempo da música.

Turner apresenta a metáfora de Dilthey para abordar os cinco “momentos” que constituem a estrutura processual de cada *erlebnis*, ou experiência vivida: 1) algo acontece ao nível da percepção (sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina); 2) imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas – de forma aguda; 3) emoções associadas aos eventos do passado são revividas; 4) o passado articula-se ao presente numa “relação musical” (conforme a analogia de Dilthey), tornando possível a descoberta e construção de significado; e 5) a experiência se completa por meio de uma forma de “expressão” (Dawsey 2005, 164). Ao juntar passado e presente na roda do batuque, o fluxo de experiência se irrompe em “uma experiência” que liga o grupo. É nesse momento que o passado articula-se ao presente numa “relação musical”.

Esse ensaio sobre uma antropologia da experiência foi publicado postumamente e revela também a influência de Schechner na obra de Turner. No final dos anos 1970, inspirado pelo teatrólogo, sobretudo pela noção de “comportamento restaurado”, Turner elabora uma antropologia da experiência a partir de relações entre passado e presente. Essas experiências que interrompem o comportamento rotinizado e repetitivo iniciam-se com choques de dor ou prazer e trazem emoções e experiências

do passado que são evocadas no presente.

Então, as emoções de experiências passadas dão cor às imagens e esboços revividos pelo choque no presente. Em seguida ocorre uma necessidade ansiosa de encontrar significado naquilo que se apresentou de modo desconcertante, seja através da dor ou do prazer, e que converteu a mera experiência em uma experiência. Tudo isso acontece quando tentamos juntar passado e presente (Turner 1986, 179).

Na visão de Dilthey, a experiência incita a expressão, ou a comunicação com os outros. Somos seres sociais e queremos dizer o que aprendemos com a experiência. “Os significados obtidos às duras penas devem ser ditos, pintados, dançados, dramatizados, enfim, colocados em circulação” (Turner 1986, 180). É assim que, para Turner, a *performance* se refere ao momento de expressão, uma forma de completar a experiência.

O sentido de experiência é gerado quando passado e presente entram em “relação musical”. Nessa relação harmônica¹¹ entre passado e presente, o que dizer de paisagens sonoras carregadas de ruídos? Como fazer uma antropologia do barulho, ou dos ruídos que escapam de processos de organização do som? (Dawsey 2009, 352). Dawsey (2009) oferece questionamentos a esse modelo de antropologia da experiência e aponta para possibilidades de explorar o que ele chamou de “inconsciente sonoro” das paisagens culturais. Essa discussão de Dawsey é de suma importância para pensar nas montagens batuqueiras que, além de friccionar passado e presente, também trazem à tona os elementos arredios, ou os ruídos de uma história lida a contrapelo.

Enquanto é possível perceber um movimento que vai do ritual ao teatro na obra de Turner, na de Schechner o movimento é contrário, do teatro ao ritual. A partir do encontro de Turner com o teatrólogo, este cria o conceito de *liminoide* para pensar a relação dos dramas sociais em sociedades complexas em práticas culturais realizadas à parte do todo social. Schechner, por sua vez, irá tensionar as divisões entre teatro, *performance* e ritual propondo um caminho inverso e aproximando as artes performáticas dos rituais em sociedades tradicionais. Para Schechner, rito e teatro são *performances*.

A fricção das madeiras duras e suaves do passado¹² é interessante para pensar na vida dos instrumentos de madeira que cantam, zoam e roncam na roda do batuque. O roncador é o instrumento diacrítico que aponta para os instrumentos recorrentes na África Central e que

11. A metáfora de Dilthey parece evocar o momento em que o passado é elaborado numa ação de transformação em presente como uma relação harmônica entre notas musicais. Dilthey, interessado no movimento da música alemã do século XVIII, descreve os instrumentos por meio dos quais Mozart, por exemplo, torna manifesta a experiência existencial.

12. Conforme citação na página 22.

assume novos significados em terras de diáspora. É ele que ronca e zoa na roda e, a partir da fricção de suas madeiras, torna esse passado presente. Para Turner, não se trata apenas de uma ideia do passado; é realmente o passado que vem à tona. Para Schechner, são esses pedaços de comportamento, de coisas e de seres que se juntam no aqui e agora.

FICÇÃO E FRICÇÃO DO DOCUMENTÁRIO

Em 2017, passamos 15 dias filmando os batuques de comunidades do entorno de Ponto Chique. Permanecemos uma semana com o batuque de Ponto Chique, que seria o fio condutor do documentário. Gostaria de apresentar, nestas discussões preliminares, a relação das montagens batuqueiras e suas intencionalidades que friccionam o projeto coletivo do documentário. A partir do material bruto captado durante a filmagem do documentário, é possível relacionar os atores do filme, os atores na *performance* e os atores na filmagem, que pode ser entendida como o filme enquanto *performance* e ação. Trata-se de uma relação de espelhamento, ou de um amontoado de cacos.

É possível perceber também que o processo de filmagem do documentário tem características diferentes do primeiro exercício de filmagem com o batuque. No documentário, os batuqueiros foram convidados a performar suas histórias, memórias e cotidianos, para além do momento da *performance* do batuque.

Durante essa experiência de filmagem do documentário, foi possível perceber algumas intenções dos batuqueiros com relação às suas montagens, pensando no desdobramento fílmico. Seu Olímpio, por exemplo, participou do processo de filmagem e foi entrevistado pela equipe. Por mais que ele estivesse representando a si mesmo no documentário e não exatamente um personagem, visto que ele estava falando sobre sua vida e performando seu cotidiano para as câmeras, era possível perceber uma dimensão de não não eu.¹³ Ele sabia a distância entre si e o que representava no filme ao mesmo tempo em que a dupla negativa trazia uma liberdade de remontar a si mesmo em frente às câmeras.

“O ator [diz Brecht] não permite a si mesmo ser completamente transformado no palco no personagem que ele está retratando. Ele não é Lear, Harpagon, Schweik: ele os mostra” (Schechner 1985, 217). De acordo com Schechner (1985), esse espaço entre o “não” e o “não não” também se refere a uma temporalidade que transita entre passado e presente para a

13. Schechner (1985) criou o termo não não eu para traduzir o entrelugar da *performance*. O autor explica que um ator nunca tenta convencer a si mesmo nem a audiência de que a *performance* corresponde a uma transformação completa. Na representação, o ator tenta oferecer suas habilidades e conhecimentos ao personagem, mas nunca se transforma nele. Também num ritual, numa incorporação ou num estado de transe, o sujeito nunca deixa de ser ele mesmo para se tornar uma entidade ou um espírito, por exemplo.

criação de uma ideia de futuro. Nesse material que futuramente irá se constituir em um filme, é possível perceber as intencionalidades que envolvem a produção de um documentário e as montagens batuqueiras que se articulam em temporalidades múltiplas que remetem ao infinito.

A atuação de Olímpio traz também uma ideia relevante do cineasta Eisenstein, que abordou a importância do personagem que se constitui diante do espectador, durante o curso da ação e não com características criadas *a priori*. Isso se revelou nas montagens propostas por ele, desde as cenas da descida do porto da cidade, a entrada na canoa, o trajeto até sua vazante e as *performances* que ele propôs ao cantar e dançar com a enxada enquanto capinava seu pequeno espaço de plantio de abóboras e feijão. Estávamos filmando a sua lida na vazante e, de súbito, seu Olímpio deu um salto e começou a cantar e a dançar com a enxada. Ele sabia que estava entregando algo que esperávamos, uma *performance* importante para o filme. Foi no curso da ação, e a partir de sua consciência de ator sobre as múltiplas possibilidades da *performance*, que ele encenou para o filme.



FIGURA 10
Equipe de
filmagem
acompanhando o
trajeto diário de
Olímpio até sua
vazante (2017).
Foto de Raphael
Vilas Boas.

Seu Olímpio conta todos os casos com detalhes, faz questão de cantar as músicas enquanto narra as histórias num exercício rico de compor-se a si mesmo para o filme nos limites do ato de representar. Zé de Abílio era um homem influente em Ponto Chique. Ele havia prometido levar o grupo para representar numa cidade próxima. O grupo se arrumou todo e ficou esperando a condução que não veio. “Ó Zé de Abílio / Você não é o homem do lugar / Sabia que não tinha carro / Por que é que mandou chamar?” Seu Olímpio conta o caso, canta a música, dá gargalhadas e se diverte em frente às câmeras. Outro ponto que chamou a atenção durante as filmagens foi o irromper do riso, das gargalhadas dos batuqueiros ao comentar sobre o passado, sobre os batuques, sobre os casos e os *inventos*.



FIGURA 11
O grupo de batuque de Ponto Chique e a equipe se divertem durante a filmagem do documentário (2017). Foto de Raphael Vilas Boas.

Valu, outro personagem importante do filme, demonstra um interesse maior no processo de produção das imagens. Ele sugere locações que seriam mais adequadas, tem apreço por questões como iluminação, enquadramento etc. Antes de ligarmos as câmeras em sua casa, ele pede para sua esposa, Raimunda, ajeitar o local, tirar a poeira e fazer silêncio para não atrapalhar as gravações.

Ao explicar a tensão entre o real e o inventado no batuque, ele ilumina uma possível discussão sobre o documentário. “O batuque tem uma parte de mentira e uma parte de verdade. Você vai corrigir a mentira e sempre dá um final de verdade no caso” (Valu 2017). Outro ponto importante que ele comenta durante a entrevista para o filme refere-se às “fofocas” que são contadas dentro da roda. No batuque, conta-se sobre a vida de

seus membros, casos de ciúme, traições, coisas que aconteceram. “Você vai contar a vida dos outros sem eles perceberem que você está contando” (Valu 2017). Essa relação entre real e inventado pode ser comparada à noção de Wagner sobre convenção e invenção. Essa invenção se faz presente na categoria cultura e também na *performance* do batuque e pode ser estendida ao processo de fazer um documentário com o grupo. Valu, por exemplo, utiliza a palavra *invento* no lugar de evento para falar sobre suas *performances* nos eventos de cultura tradicional.

Para Wagner, cultura pode significar tanto a invenção ativa do mundo e da vida quanto algo que condiciona e constrange (Wagner 2010). Ele toma essa dialética como cerne de todas as culturas humanas, uma vez que a invenção transforma as coisas e a convenção as coloca em um mundo reconhecível. Essa tensão entre o histórico e o inventado no batuque é como se Valu soubesse que a necessidade da invenção é dada pela convenção cultural e a necessidade da convenção cultural é dada pela invenção (Wagner 2010, 94). Inventamos para sustentar e restaurar nossa orientação convencional; aderimos a essa orientação para efetivar o poder e os ganhos que a invenção nos traz (Wagner 2010, 96). É por ser histórico que o batuque é inventado. O documentário pode ser pensado a partir dessa dialética entre convenção e invenção e também na tensão apontada por Valu, quando ele comenta sobre o histórico e o inventado no batuque. O documentário pode se constituir como mais um *invento* que incorpora as *performances* do batuque.

Raimunda, esposa de Valu, demonstrou grande habilidade com as câmeras e utilizou esse espaço da entrevista como um local de desabafo, contrariando um silenciamento que ela vive dentro de casa e nos conflitos com alguns membros do batuque. Com habilidade, ela também remonta a si mesma para as câmeras, selecionando os eventos mais dramáticos e impactantes. Ela fala sobre a morte de Neuza, se emociona e diz: “Ela era o nosso canário cantador”. Após essa frase, ela canta a música.

A cenografia e o figurino eram aspectos importantes para os batuques. O batuque de Vila Santos Reis, por exemplo, criou um evento especial para o dia da filmagem. Montaram um espaço, com uma cenografia específica, e os membros uniformizados, comemorando os cem anos da matriarca do batuque. Maria Ciríaca morreu com o sonho de que Zé dos Passos, líder na comunidade quilombola de Bom Jardim da Prata e um grande incentivador dos batuques da região, iria registrar e filmar suas histórias. Antes da sua morte, ela pediu para as filhas se comunicarem com ele, para que ele viesse registrar que ela já estava de partida. Para as filhas, o dia da filmagem do documentário foi uma intervenção da matriarca. “Tenho certeza de que ela está presente agora”, comentou.

FIGURA 12
O grupo de
batuque de
Vila Santos
Reis preparou
uma cenografia
especial para o
dia da filmagem
do documentário
(2017). Foto
de Raphael
Vilas Boas.



Cantar uma pessoa, um ente ou entidade no batuque é também realizar uma dupla passagem: do plano transcendental para um estado de presença junto às pessoas na terra novamente. Podemos pensar no filme dentro dessa passagem de trazer as pessoas do plano espiritual para uma presença física. Podemos pensar ainda no documentário como uma forma de transitar entre realidade e ficção e como uma fricção entre *inventado*, a ação de produzir realidades, e esse movimento de tornar o batuque sempre visível. Produzir um documentário com os grupos de batuque é agir no vivido, criar coletivamente, reinventar o passado, friccionar o presente e produzir uma ficção que recria o real e tensiona o inventado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O AUDIOVISUAL EM PERFORMANCE

“Lidar com uma antropologia calcada nas interações entre dramas sociais e dramas estéticos consiste nas possibilidades de enxergar a dimensão poética da vida social, abordando-a de maneira sensível, mas nem por isso distanciando-a de sua carga política” (Noletto 2015, 6). A partir da etnografia, das entrevistas e da análise do material fílmico, foi possível perceber como o filme participa e incorpora a relação entre dramas sociais e dramas estéticos e como a experiência do batuque pode ser modificada e modificar a construção desse documentário.

A partir do audiovisual, é possível pensar na antropologia da *performance* entendida aqui como uma perspectiva, ou seja, um modo de enxergar a vida social como um conjunto de atos performativos que dramatizam, comunicam, reiteram e modificam status sociais, considerando a vida social como dotada de certa dramaturgia que lhe dá inteligibilidade (Noletto 2015).

Taylor (2013) acredita que devemos repensar nosso objeto de análise e dar mais atenção aos roteiros como paradigmas de construção de sentido. A proposta da autora é inspiração para que possamos, em uma pesquisa, assumir o roteiro proposto pelos nossos interlocutores – neste caso, os batuqueiros – durante as experiências de produzir o documentário e também durante os processos de circulação, exibição e recepção do filme. Isso significa que, a partir da etnografia, é possível perceber os roteiros moldando nossas categorias de acordo com o que os interlocutores nos mostram em suas *performances*. Esses roteiros encontram um lugar de expressão também a partir da incorporação do audiovisual na etnografia. A partir das câmeras, novas possibilidades de mergulho no real são possíveis pensando na inventividade e na expressão de nossos interlocutores.

Os encantados do rio produzem ação, o roncador, as enchentes, a natureza. A ficção que se produz com os batuqueiros não é uma narrativa imaginária ou irreal, não se trata do ato ou efeito de fingir; pelo contrário, ficção é a ação de produzir realidades, é o agir transformado, é colocar a criatividade no mundo, é unir pensamentos e categorias em uma montagem que pode vir carregada de tensões. Seja nos terreiros de dona Izabel, rainha do batuque, seja nos palcos, na *filmação*, nos encontros, eles estão sempre representando, sempre dando vida ao batuque.

Eckert e Rocha (2014) apontam que a antropologia visual e da imagem tem se colocado como uma linha de pesquisa consistente no Brasil e alinhadas aos desafios das novas formas epistêmicas e das criações imaginativas. As autoras apontam para a importância da antropologia visual desde os primórdios da disciplina. Tanto na pesquisa etnográfica como um fato social em Marcel Mauss quanto na antropologia compartilhada proposta por Jean Rouch em filmes etnográficos junto aos malineses e nigerianos,

até a multiplicidade de propostas de uma antropologia da crítica cultural e social (Cardoso de Oliveira, 2000; Fischer, 2009; Wagner, 2010; Strathern, 2006, etc.), o patrimônio imagético produzido nas experiências etnográficas segue a reflexão “relacional, plural e consciente da sua própria historicidade e da natureza contextual dos seus próprios conceitos e instrumentos” (Eckert and Rocha 2014, 51).

É nesse sentido que se torna necessário aprofundar os modos como o audiovisual é incorporado às cosmologias dos grupos nesse movimento de tornar suas práticas sempre visíveis, sobretudo na contemporaneidade com a internet e as múltiplas possibilidades de difusão. Não se trata, portanto, de um paralelo simples e reducionista. É preciso um mergulho profundo nessas formas de apreensão do mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araujo, Ridalvo Felix de. 2013. *Na batida do corpo, na pisada do cantô: inscrições poéticas no coco cearense e candombe mineiro*. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras. Belo Horizonte: UFMG.
- Benjamin, Walter. 1994. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, p. 103-150.
- Dawsey, John, Regina Müller, Rose Satiko Hikiji e Mariana F. M. Monteiro (orgs). 2013. *Antropologia e Performance: ensaios Napedra*. São Paulo: Terceiro Nome, 499 p.
- Dawsey, John. 2013a. *Imagens de mães: drama e montagem*. In: Dawsey, John, Regina Müller, Rose Satiko Hikiji e Mariana F. M. Monteiro (orgs). *Antropologia e Performance: ensaios Napedra*. São Paulo: Terceiro Nome, 499 p.
- Dawsey, John. 2012. Bonecos da Rua do Porto: performance, mimésis e memória involuntária. *Ilha Revista de Antropologia*, Florianópolis, dez. 2012, n. 1,2, v. 13, p. 185-219.
- Dawsey, John. 2009. Por uma antropologia benjaminiana: repensando paradigmas do teatro dramático. *Mana*, Rio de Janeiro: Oct. 2009, n. 2, v. 15, p. 349-376. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132009000200002&lng=en&nrm=iso. Acessado em: 10/9/2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132009000200002>.
- Dawsey, John. 2013b. Tonantzin: Victor Turner, Walter Benjamin e Antropologia da experiência. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro: v.3.06, p. 379-410.
- Dawsey, John. 2011. Schechner, teatro e antropologia. *Cadernos de campo*, São Paulo: n. 20, p. 1-360.
- Dawsey, John. 2006. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. *Campos – Revista de Antropologia Social*, Paraná: n. 2, vol. 7, p. 17-25.
- Dawsey, John. 2005a. Victor Turner e a antropologia da experiência. *Cadernos de Campo*, São Paulo: n. 13, p. 163-176.
- Dawsey, John. 2005b. O teatro dos "boias-frias": repensando a antropologia da performance. *Horizontes Antropológicos*. [online], vol. 11, n. 24, p.15-34.
- Dias, Paulo. 2001. A outra festa negra. In: *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec/Edusp, p. 1-35
- Eckert, Cornelia e Ana Luiza Carvalho da Rocha. 2014. *Experiências de ensino em antropologia visual e da imagem e seus espaços de problemas*. In: Ferraz, Ana Lúcia Camargo e João Martinho de Mendonça (Orgs.). *Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa*. Brasília-DF: ABA.
- Ferraz, Ana Lúcia Camargo e João Martinho de Mendonça (Orgs.). 2014. *Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa*. Brasília-DF: ABA.
- Goffman, Erving. 1996. *A representa o do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1996.
- Halbwachs, Maurice. 1990. *A memória coletiva*. São Paulo: V rtice.
- Hikji, Rose Satiko Gitirana. 2005. *Etnografia da Performance Musical – Identidade, Alteridade e Transforma o*. Horizontes Antropológicos, v. 11(24), p. 155-184.
- Lopes, Nei. 2011. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana/Nei Lopes - 4. ed. rev. atual e ampl.* São Paulo: Selo Negro.

- Mello, Marcelo Moura. 2008. *Caminhos criativos da história. Territórios da memória em uma comunidade negra rural*. (Dissertação de mestrado). Programa de Pós Graduação em Antropologia Social. Universidade Estadual de Campinas. Campinas.
- Noletto, Rafael da Silva. 2015. *Antropologia e Performance: Ensaio Napedra*. Ponto Urbe [Online], 16. Disponível em: <http://pontourbe.revues.org/2714>. Acessado em: 11/9/2018.
- Peirano, Mariza. (Org.) 2001. *O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, v. 12.
- Pinto, Alice Martins Villela. 2014. *Construindo imagens etnográficas: uma abordagem reflexiva da experiência de campo entre os Asurini do Xingu*. In: Ferraz, Ana Lúcia Camargo e João Martinho de Mendonça (Orgs.). *Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa*. Brasília-DF: ABA.
- Pollak, Michael. 1992. *Memória e identidade social*. Estudos Históricos: Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212.
- Ribeiro, Pâmilla Vilas Boas Costa. 2018. *A vida é um remanso [manuscrito]: performance, cultura e política no batuque de Ponto Chique – MG*.
- Schechner, Richard. 1985. Restoration of behavior. In: Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, p. 35-116.
- Schechner, Richard. 2011. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. *Cadernos de campo*: São Paulo, n. 20, p. 1-360.
- Schechner, Richard. 1985. Points of contact between anthropological and theatrical thought. In: *Between Theatre and Anthropology*. University of Pennsylvania Press.
- Silva, Rubens Alves. 2005. Entre "Artes" e "Ciências": A noção de performance e drama no campo das ciências sociais. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 35-65.
- Taylor, Diana. 2013. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Turner, Victor. 2005a. *Floresta dos símbolos*. Petrópolis: EDUFF.
- Turner, Victor. 2005b. Dewey, Dilthey, e Drama: Um ensaio sobre antropologia da experiência (primeira parte). Tradução: Hebert Rodrigues. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 13, p. 177-185.
- Turner, Victor. 1986. Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience In: Turner, Victor e Edward M. Bruner (eds.) *Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986, p. 33-44.
- Turner, Victor. 1974a. Social dramas and ritual metaphors. In: Turner, Victor. *Dramas, fields, and metaphors: symbolic action in human society*. Ithaca: Cornell University Press, p. 23-59.
- Turner, Victor. 1974b. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes.
- Turner, Victor. 1968. *The drums of affliction: a study of religious processes among the Ndembo of Zambia*. Oxford: Oxford University Press.
- Van Gennep, Arnold . 1978. *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis: ed. Vozes.
- Wagner, Roy. 2010. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify.

ENTREVISTAS

Olímpio (2016), (2017)

Valeriano (Valu) (2016), (2017)

Neuza (2016)

Raimunda (2016), (2017)

PÂMILLA VILAS BOAS COSTA RIBEIRO é doutoranda em Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP); mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (FAFICH/UFMG). É membro do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra/USP) e diretora do documentário “A vida é um remanso”. Idealizadora do encontro regional de batuques da região do Alto Médio São Francisco em parceria com a Comunidade Quilombola de Bom Jardim da Prata, atuando junto aos grupos dessa região desde 2010. E-mail: pamillaribeiro@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 26/11/2018

Reapresentado: 14/02/2019

Aprovado em 25/03/2019

FIA SOPHIA: PERFORMANCE E ANTROPOLOGIA

DOI

[https://dx.doi.org/10.11606/
issn.2525-3123.gis.2019.156575](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.156575)

ORCID

<https://orcid.org/0000-0001-5518-4837>

PEDRO OLAIA¹

Universidade Federal do Pará, Bragança, PA, Brasil
68600-000 - pos.letras.braga@gmail.com

LUIS JUNIOR SARAIVA

Universidade Federal do Pará, Bragança, PA, Brasil
68600-000 - pos.letras.braga@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3938-7658>

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de refletir sobre a produção teórica e prática do artista pesquisador OLAIA e as *performances* de Sophia, sua *drag queen*, a partir da relação com teóricos da antropologia, teoria *queer* e artes em uma encruzilhada transdisciplinar em que a teoria dialoga com a prática em interações extramuros acadêmicos em busca de um convívio social e de discussões do cotidiano a respeito de corpos dissidentes e as normatizações impostas sobre esses corpos. Este trabalho propõe se apresentar como narrativa performática suplementada por aglutinações de narrativas textuais com narrativas imagéticas, que detalham três momentos de Sophia em processos performáticos a partir da ação imersiva de nome “Fia Sophia”. Essas narrativas detalham instantes únicos em que Sophia interage com outras pessoas – que participam da *performance* no jogo em que des)constroem coletivamente um estado maior de fluência e fruição de manifestações artísticas, pulsar de ideias, criações e difusões de processos espontâneos e dialógicos – e como as ações artístico-performáticas são instantes efêmeros em que o registro imagético é muito mais apropriado como processo narrativo e de registro etnográfico.

PALAVRAS-CHAVE

Performance;
autoetnografia; gênero;
identidade; cabocla.

1. Artigo desenvolvido durante vigência de bolsa concedida a Pedro Olaia pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

ABSTRACT

This work aims to reflect on the theoretical and practical production of AUTHOR 1 researcher artist and the performances of Sophia, his drag queen, from the relationship with anthropology theorists, queer theory and arts at a transdisciplinary cross-road where theory dialogues with practice beyond academic walls interactions in search of social interaction and daily discussions about dissident bodies and the norms imposed on them. This paper proposes to present as performance narrative supplemented by agglutinations of textual narratives with imaginary narratives, which detail three moments of Sophia in performative processes from the immersive action of name “*Fia Sophia*”; these narratives detail unique moments in which Sophia interacts with other people - who participate in the performance in the game in which they collectively construct a greater state of fluidity and enjoyment of artistic manifestations, pulsating of ideas, creations and diffusions of spontaneous and dialogic processes - and as artistic-performative actions are ephemeral moments in which the imagery record is much more appropriate as a narrative and ethnographic recording process.

KEYWORDS

Performance;
selfetnography;
gender; identity;
cabocla.

COM)TEXTUALIZAÇÃO

Sophia² é uma *drag queen*³ amazônida⁴ que almeja dialogar sobre teorias e práticas de descolonização do corpo através da arte e por isso, neste artigo, observaremos as *performances* da *drag* como instrumento e metodologia dialógica a partir da coincidência e dissonância das teorias sobre a performatividade de gênero nas costuras de camadas – de “masculino” e “feminino”, de paródias das construções normativas fantasísticas e de discussões binárias estereotipadas (Butler 2015, 215)

2. Pedro Olaia se “monta”, trans-forma seu corpo e assume a identidade de Sophia, a *drag queen* cujas ações performáticas poéticas e políticas geralmente acontecem em ambientes do cotidiano da cidade, como ruas, feiras e praças.

3. Essa identificação de uma performatividade de gênero não-binária será utilizada ao longo do texto como referência ao corpo de Pedro Olaia “montada” de Sophia. Também são utilizados os termos “*drag*”, “*gata*” e “*drag cuir*” – propondo uma tradução do termo “*queer*” a partir de reflexões sobre as sugestões do “Manifesto Queer Caboclo” (Fernandes e Gontijo 2016).

4. Identificação próxima ao movimento cabano que acontece entre habitantes periféricos da Amazônia de diferentes etnias e culturas com problemas sociais e econômicos comuns e insurgências semelhantes (Rodrigues 2009).

– sobrepostas em corpo-amazônia⁵ estigmatizado a partir da invasão colonial europeia. Para isso relacionaremos a des)construção⁶ performática de Sophia como um todo de camadas sobrepostas e conectadas às teorias que dialogam sobre identidades (Hall 2006, Fanon 2008), gêneros, sexualidades (Butler 2015, Fernandes e Gontijo 2016), decolonização (Escobar 2005, Rivera Cusicanqui 2010, Anzaldúa 2005) e antropofagia (Campos 1981, Oiticica 1970), bem como às práticas referentes ao surgimento da ação imersiva em questão e quais os possíveis desdobramentos desse processo (Conceição e Olaia 2017). Direcionaremos nosso olhar mais precisamente à ação imersiva “Fia Sophia” e seu desdobramento em três eventos públicos: os registros imagéticos dessas ações, memórias e reflexões sobre etnografia e imersões públicas como prática de resistência poética e política – ou, como sugere Paulo Raposo, um “artivismo” como ato de “resistência e subversão (...) através de estratégias poéticas e performativas” (2015, 5).

O processo performático de Fia Sophia se iniciou a partir de um jogo cênico de improviso⁷ que propusemos em uma mesa-redonda ocorrida no IV Encontro Regional de Engenharia e Desenvolvimento Social da Região Norte (IV EREDS/NORTE), em 2017, na UEPA – Campus V, Centro de Ciências Naturais e Tecnologia (CCNT), em Belém, PA. A mesa dialogava sobre “opressões na engenharia” e como eu, OLAIA, sou graduado em engenharia elétrica e tenho a identidade de Sophia como prática de resistência política de corpos dissidentes, estive na mesa falando sobre minhas vivências na engenharia, meus relatos de experiência como gay no curso de engenharia elétrica e os nossos processos performáticos com Sophia. A mesa era formada por OLAIA e uma mulher mestiça (como ela própria se identificou na mesa) do movimento feminista e graduanda de engenharia ambiental e tinha como mediador um jovem gay graduando de engenharia e do movimento LGBTQI+ de seu curso. A conversa com a estudante de engenharia ambiental se inicia com ela afirmando que a presença de mulheres nos cursos de formação e no mercado de trabalho das engenharias ainda é subalternizada por um discurso heteropatriarcal em que as mulheres não são capazes de estudar em áreas que envolvem muitos cálculos e naturalmente não são

5. Sugerimos aqui que corpo-amazônia são nossos corpos nativos da região denominada pelos colonizadores como Amazônia. Mais à frente dissertaremos a respeito dessa autoidentificação.

6. Estamos referenciando a prática de “montagem” de Sophia como des)construção, a partir da sugestão de Juliana Jayme de que a *drag queen* e outrxs não-binárixs “montam” corpo e mente em um processo “constante de construção e reconstrução de seus nomes, gêneros, identidades, corpo” (Jayme 2010, 188).

7. Pedro Olaia possui formação em teatro e utiliza-se do jogo cênico para a interação com o público durante o processo de desdobramento de suas ações performáticas. As técnicas de improvisação sugeridas por Augusto Boal (1982) normalmente são utilizadas em instantes únicos de fricção do corpo de Sophia com outros corpos; os exercícios técnicos do teatrólogo facilitam a operacionalização da *performance* e a desenvoltura dos *insights* cênicos de Sophia no momento em que se cria a situação e improvisa-se a partir do que ocorrer após a situação criada.

hábeis para exercer funções de chefia ou comando. A estudante ainda fala sobre a ocupação desses espaços performatizados como “ambientes masculinos” e reflete se de fato conseguimos desconstruir a performatividade de gênero instituída hegemonicamente sobre nossos corpos em um padrão binário homem-mulher, em que características e comportamentos são atribuídos a um gênero em detrimento de outro. Além disso, a graduanda enfatiza a diversidade de gêneros, percebendo as colonizações que influenciam diretamente nossos cotidianos e as especificidades de cada grupo de mulheres (lésbicas, negras, trans, entre outras tantas), bem como o reconhecimento de práticas decoloniais que favoreçam o diálogo a respeito da igualdade de direitos para as tantas possibilidades de corpos fora da normatividade. A fotografia abaixo retrata um momento do evento em que a estudante de engenharia compartilha com o público um vídeo ratificando o que apresentou anteriormente.



Fonte: IV EREDS/
NORTE (2017).

Seguidamente, após a apresentação do vídeo com temática feminista (detalhe na imagem acima), eu, como OLAIA, compartilhei algumas vivências no curso de engenharia elétrica, durante o qual vivia uma vida dupla: não assumia a identificação gay, muito menos a identificação de Sophia, e sentia-me como que vivendo entre dois mundos bem distintos, em que performava duas identificações: uma próxima da *performance* do homem estudante de engenharia e outra próxima da *performance*

da bicha que se monta,⁸ vai pra *boite* dar *close*⁹ e aquenda¹⁰ os *boys*¹¹ no banheiro¹² da UFPA. Para finalizar o diálogo na mesa, os organizadores do evento nos convidaram a apresentar uma *performance* e, assim, propus que colocássemos na projeção o vídeo da *performance* “Primeira Égua, Trava Carne: O Enforcamento”¹³ (Suelen, Olaia e Romário 201). Enquanto o registro da cena – de Sophia e Byxa do Mato se enforcando com a bandeira do Brasil na esquina do GEMPAC – era compartilhado, eu e Sophia nos montávamos entre o projetor e a tela, fazendo uma sombra que incomodava e chamava a atenção do público presente.

A representação simbólica do enforcamento com a bandeira do Brasil, projetada no vídeo, remete-nos aos gritos abafados, às dores de corpos dissidentes silenciados e também à força de querer resistir ao enforcamento, pois, mesmo sendo sufocadas, as bichas continuam a cantar o hino nacional à pátria “amada” e “idolatrada” em que os versos áureos de esperança e progresso se tornam uma ambivalência de liberdade e prisão. “Salve, salve!” a bandeira, ou a pátria, ou o que enforca, ou o que é enforcado? “Brasil, um sonho intenso” de invisíveis filhxs deste solo nem um pouco gentil.

A videoprojeção da *performance* “O Enforcamento” se atualiza quando refletimos sobre a situação política atual do país e as determinações governamentais de cantar o hino nacional nas escolas e de celebrar anualmente, no dia 31 de março, a derrubada do governo de João Goulart e a implantação do regime ditatorial durante 21 anos, somadas a um vídeo que celebra o golpe de 1964, divulgado nas redes sociais pelo Palácio do Planalto¹⁴ e tuitado por um dos filhos do presidente Jair Bolsonaro, o deputado federal Eduardo Bolsonaro.

E, no dia da primeira experimentação do processo “Fia Sophia”, enquanto as camadas de Sophia são montadas, o vídeo “O Enforcamento” é sobreposto como mais uma camada-pele ao corpo da gata (*Link* do vídeo: <https://youtu.be/DpFUwZKXy3Y>).

8. Que se monta, do verbo montar; montagem; compor uma drag queen a partir de recursos tecnológicos que trans)formam o corpo em outro corpo que destoa do padrão binário homem-mulher.

9. Dar close refere-se a mostrar-se, ver e ser vista na *boite*, fazer *carão*, amostrar-se.

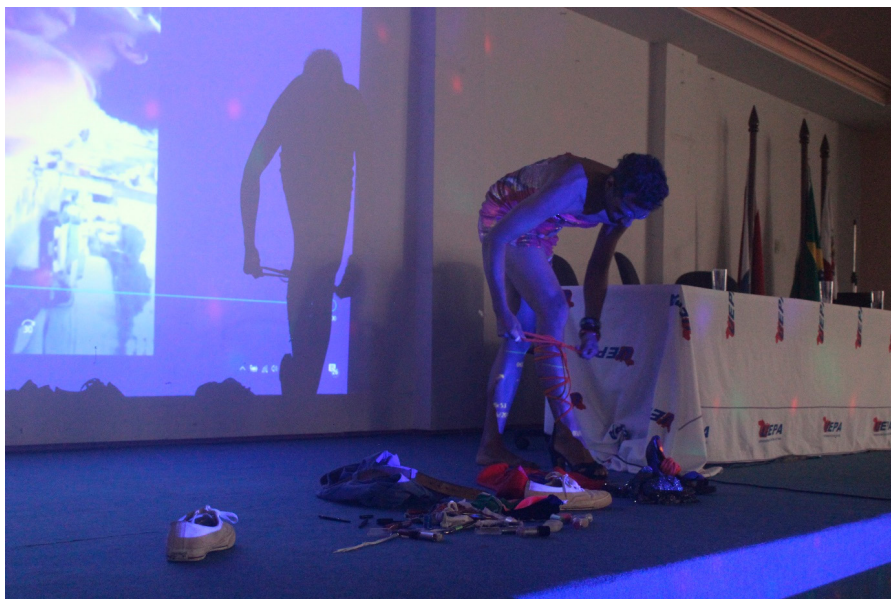
10. Do verbo aquendar, que provavelmente origina-se do verbo de origem bantu (kibundu) “kuenda” (que traduzido seria anda do verbo andar), no *bajubá* (vocabulário gay brasileiro) o termo aquendar adquire vários significados e no neste contexto refere-se a pegar (de pegação); ou seja, aquendar o *boy* é fazer o *boy*, é uma bicha que fica com outro homem, é ficar, beijar e/ou fazer sexo com outra pessoa. Do verbo aquendar, que significa pegar; aquendar o *boy*, fazer o *boy*, ficar com outra pessoa.

11. Termo utilizado para designar homens heterossexuais ou homossexuais que performam a identidade masculina.

12. Fazer banheiro refere-se a “caçar” no banheiro, ir paquerar e ficar com outros *boys* dentro do banheiro masculino de um estabelecimento – no caso do texto, o banheiro masculino da UFPA.

13. “Trava Carne: O Enforcamento”: *performance* realizada no GEMPAC (Grupo de Mulheres Prostitutas do Bairro da Campina) durante o evento “Égua, Sarau do Corpo Político”.

14. <https://www.ocafezinho.com/2019/04/01/o-video-do-planalto-que-celebra-o-golpe-de-64/>



Fonte das
imagens: IV
EREDS/NORTE
(2017).

Após montada completamente, Sophia propôs que as pessoas escrevessem em seu corpo de *drag queen* os incômodos de palavras e/ou atitudes que outras pessoas nos fazem na tentativa de subalternizar nossos corpos. Sophia, através de uma conversa descompromissada, provocava as pessoas presentes a rememorarem histórias de ações criminosas e violentas de homofobia, transfobia e misoginia e, ao mesmo tempo, a *drag* estendia o seu batom, oferecendo-o à outra pessoa e pedindo que escrevesse em seu corpo uma palavra e/ou uma ação a partir das questões de gênero, sexualidade, etnia e outros diálogos que problematizam a padronização hegemônica heterossexual, branca e rica.



Essa ação, em que a *drag* utiliza seu batom para interagir com o outro e riscar o corpo no jogo de improviso com “Fia Sophia”, desdobra-se no início do ano de 2018, em uma ação cultural na semana de recepção dos novos alunos do PPLSA (Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia, UFPA, Campus Bragança) e, posteriormente, em meados de 2018, como em uma terceira edição da *performance*, que desdobra-se novamente com Sophia propondo que outras pessoas fiem sobre seu corpo e trans)formem, montem a “gata” em um evento no Centro de Convenções Hangar em Belém do Pará (XVI Congresso da Sociedade Internacional de Etnobiologia, XII Simpósio Brasileiro de Etnobiologia e Etnoecologia, I Feira Mundial da Sociobiodiversidade, IX Feira Estadual de Ciência Tecnologia e Inovação).¹⁵

QUEM É QUEM OU A NECESSIDADE DE SE EXPERIMENTAR

Este trabalho é a sobreposição das linguagens oral, escrita, visual e performática, tal qual as imagens que compõem o método de “pixelização” da tela do computador, do *smartphone* e da maioria das visualidades videográficas disponíveis no cotidiano, em que, a partir da técnica de computação gráfica do modelo aditivo cromático do sistema RGB True Color (Poynton 2003, 36-37), cada *pixel*¹⁶ é composto de 4 *bytes*, ou seja, quatro componentes que podem ser vistos como camadas possuindo 1 *byte* (8 *bits*) cada camada. Essas quatro camadas correspondem a um canal de 8 *bits* para a tonalidade vermelha, um canal de 8 *bits* para a tonalidade verde, um canal de 8 *bits* para a tonalidade azul e um canal de 8 *bits* para o “Alpha Channel” ou “Alpha Compositing”, o “Alpha Keyng” (*key signal*) que desempenha a operação de composição do vídeo, equivalendo a uma modulação da imagem produzida em um “*shape*” que varia da total transparência à total opacidade da imagem que está sendo montada (Poynton 2003, 613). Essa camada *alpha* do RGB True Color pode ser comparada a uma “película” que “renderiza”¹⁷ as três cores (vermelha, verde e azul) e sobrepõe informações adicionais com a finalidade de compor um *pixel*. A imagem que se vê projetada na tela é a união de vários *pixels* quantificados e dispostos a partir da resolução e tamanho da imagem; e a “cromaticidade” (Poynton 2003, 91) da imagem é composta de um conjunto de *pixels* com “32 *bits* de cor” (8 *bits* R + 8 *bits* G + 8 *bits* B + 8 *bits* *alpha*), formando 256 tonalidades de vermelho, de verde e de azul, com um total de

15. ISE SBEE 2018 Belém+30. Todos esses eventos estavam comportados dentro do Centro de Convenções Hangar em Belém do Pará e ali, na área aberta da feira, Sophia propôs, pela terceira vez, a ação “Fia Sophia”.

16. Pixel é o menor elemento de imagem; todas as imagens da computação gráfica são feitas de pixels, e os reconhecemos quando ampliamos ao máximo uma imagem e reconhecemos vários “quadrados”, cada um com sua tonalidade e que juntos compõem a imagem como um todo (1 pixel = 4 bytes = $2^8 * 2^8 * 2^8 * 2^8$).

17. Verbo a partir do termo “renderizar”, “renderização” de vídeo (do inglês “render vídeo”). Renderizar um vídeo é juntar todos os elementos que compõem o vídeo preparando-o para sua finalização. Renderização é a própria criação da imagem.

16.777.216 tonalidades possíveis justapostas a “luminância” de um *alpha channel* com 256 possibilidades de intensidade e composição.¹⁸

Em tão poucos detalhes e características apresentadas aqui sobre o sistema RGB True Color somos incapazes de explicar totalmente sobre o diversificado e complexo sistema de armazenamento e processamento de imagens, com diferenciadas resoluções e projeções em diferentes tipos de telas. Assim, limitamo-nos ao conceito básico de que há um canal “*Chroma*” que contém as informações de cor (RGB) e um canal “*Luma*” (*alpha*), com as informações de luminância (Hunt 2004, 68-91), e propomos uma analogia comparada desse método de armazenamento de dados na memória do computador com o método de escrita utilizado neste texto: o “*alpha channel*” pode ser comparado à linguagem performática que “renderiza” os outros três componentes-linguagens (oral, escrita e visual) em um conjunto de *pixels* que variam em suas 256 possíveis tonalidades e nos dão a possibilidade de projeções para além do espectro visível do olho humano. Essa simbologia – do texto como narrativa performática das *performances* artísticas de Sophia e a comparação com o sistema RGB True Color – também nos remete à ousadia de escrever um texto ao mesmo tempo na primeira pessoa do singular, como Sophia, *x drag queen*, ou como OLAIA, o artista-pesquisador, ou como SARAIVA, que orienta academicamente a pesquisa do ator-*performer*-pesquisador OLAIA, e também na primeira pessoa do plural, como “nós” (nós em nós), em quatro canais que anseiam vir a ser um “todo”, em quatro componentes diferentes que juntos são a técnica de um todo feito de partes tal qual descreve Gregório de Matos Guerra transpirando poeticamente os versos de “Ao Braço do Mesmo Menino Jesus Quando Apareceu”.

O todo sem a parte não é todo,
A parte sem o todo não é parte,
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,
Não se diga, que é parte, sendo todo.
(Gregório de Matos Guerra)

Fazendo um paralelo com o poeta barroco, as camadas-linguagens desta narrativa performática, bem como as camadas-pele (projeção sobre corpo, maquiagem, figurino, adereços, riscos-confessos de batom, gestos, olhar do outro, etc.) que vão sobrepondo a montagem do corpo de Sophia, são partes que não são o todo, mas estão intrinsecamente ligadas a ele; e o todo deste trabalho só acontece por ter essas partes como processo de um todo, ou seja, são camadas-linguagens suplementadas e renderizadas para tonalizar e esmaecer vívidas cores em uma ação de tradução, processo tradutório do corpo que se monta, que experiencia, vive e é protagonista da cultura, influencia a sociedade e é influenciado

18. O “color depth” (profundidade de cor) para o sistema RGB True Color é denominado como “32 bits” (3 camadas de 8 bits cada), com 24 bits de 16.777.216 cores somados aos 8 bits restantes destinados ao *alpha channel* com a finalidade de sobrepor as informações (Poynton 2003, 37).

por ela em uma construção de autoidentidade que perpassa pela alteridade, pela transitoriedade da *performance* no ritual de se montar em um processo ambivalente de recuperação do *self* em críticas e re)afirmações do binário e desestabilização da dicotomia essencializada das sexualidades e gêneros (Jayme 2010, 185-186).

Haroldo de Campos, referenciando-se ao método de escrita de Gregório de Matos Guerra, identifica este poeta como a “musa crioula”, a “musa praguejadora”, “o primeiro antropófago malandro”.

Não falo de uma biografia. Falo de um biografema preservado na tradição oral e disperso em códices apógrafos. De uma persona por trás da qual ressoa um texto. Um texto de textos. Universal e diferencial. Paródico. Paralelográfico. Um “canto paralelo” de tradutor/devorador: descentrado, excêntrico (Campos 1981, 18).

A antitradução antropofágica da mestiçagem, da malandragem, da paródia e do descentramento (Campos 1981, 17) sugere uma historiografia não linear de reconhecimento dos “percursos marginais”, que é processo semelhante ao da produção de identidades da *drag queen* que monta um corpo e confunde as fronteiras, borra a distinção interno-externo em paródias de uma ficção reguladora da coerência heterossexual, questionando sexo anatômico, identidade de gênero e *performance* de gênero (Butler 2015, 237-240) a partir de *performances* experimentais críticas (Raposo 2015) que utilizam o jogo cênico de improviso na percepção e observação dos “dramas sociais”, da “antropologia performática e reflexiva” e da vida cotidiana (Turner 2015, 85-176) no contexto histórico e cultural da Amazônia neste determinado período de tempo (Fu-Kiau 1994, 20-21) em que os eventos “Sophia” acontecem.

A face dizada,¹⁹ maquiagem por fazer, picumã²⁰ uerro²¹, poucas poucas poucas roupas, a gata tá uó²² – algumas podem dizer, mas o fato é que o jogo e a resignificação de improviso revelam a fluidez da identidade de Sophia e sua autoidentificação (Hall 2006, 39) se montando e desmontando a partir do que sugere Oswald de Andrade (1995) sobre alteridade como cordialidade “de ver-se o outro em si, de constatar-se em si o desastre, a mortificação ou a alegria do outro” (157). Com uma maquiagem borrada, Sophia brinca de criança que se pinta para imitar a mãe ou a moça da novela, deixa a ideia de incompletude, e o restante da maquiagem quem faz é a outra pessoa a partir de sua imaginação; seu cabelo é um jogo cênico, que cai, não cai, é careca, ou tem muito cabelo, pois qual é a performatividade de um cabelo de uma pessoa não binária? A roupa

19. Dizada, no bajubá, possui várias traduções e, neste contexto, refere-se a uma maquiagem mal feita, uó, inacabada ou feia, uma face em des)construção.

20. Cabelo.

21. Uó, um erro.

22. Dizada.

de Sophia também é seu corpo, des)construído discursivamente em devorações artístico-performáticas coletivas, a suplementação de corpos e discursos em uma teia tecido pele adere gruda, “quero ficar no teu corpo feito tatuagem”.

“Fia Sophia” é a proposta de jogo de improviso em que Sophia oferece um batom para que as pessoas risquem o seu corpo, escrevendo palavras ou ações que descaracterizam os comportamentos e estéticas corporais dissidentes a partir de uma estigmatização normativa e fantasística de corpos hegemônicos. A ação performática se desdobra a partir da ação das pessoas sobre o corpo de Sophia, das escritas, dos discursos em que Sophia atravessa e é atravessada. A brincadeira de riscar o corpo, de pintar as mazelas, de reviver os choques de dor-prazer são memórias de uma etnografia contemporânea, ao mesmo tempo em que são munhões e potências de diálogo sobre a diversidade de gêneros e sexualidades, ou seja, o paradigma de um mundo como máquina capaz de ser manipulada pelos homens torna-se a crítica manifesta pela paródia sobre a fabricação performativa naturalizada do sexo e do gênero (Butler 2015, 233-236) e é observada através do registro em áudio e/ou vídeo das ações imersivas de Sophia em que não há distanciamento entre pesquisador e pesquisado, homem e natureza.

E, para uma melhor leitura imagética dessa narrativa estreitada entre textos e imagens, sugerimos que o leitor perceba o foco central deste trabalho como sendo o questionamento a respeito das práticas de Sophia como construções e registros etnográficos visuais da contemporaneidade que detalha as relações de gênero e sexualidade construídas histórica e socialmente por um povo no território Amazônia.

PRIMEIRO MOMENTO: FIA SOPHIA E AS ESTUDANTES DE ENGENHARIA

Percebemos o quanto o exercício/jogo tocava-atravessava aquelas mulheres que participavam daquele evento regional de engenharia e desenvolvimento social, pois o corpo de Sophia ficou cheio de palavras como: “burra”, “puta”, “putinha”, “vadia”, “você é mulher, não pode”, “você não consegue”, “bruxa”, “nerd”, “despreparada”, “gorda”, “violência verbal”. Ainda achamos de certa forma curioso a participação de homens que performavam a identificação masculina heteronormativa e que também pegaram o batom e riscaram Sophia; em contra-resposta ao jogo proposto pelos “boy”, Sophia, que estava de vestido, se despiu e ficou somente de calcinha desafiando ainda mais os homens que ousavam pegar no batom-desejo-pixo. Sophia saiu da sala onde ocorria a mesa-redonda e deu um “close” pelo CCNT, onde outros alunos estavam em um momento de lazer. Sophia também “desceu para o *play*” e brincou de ser a “estranha”, a in)traduzida, a partir do que sugere Jayme (2010, 193) no meio de tantos homens que timidamente brincaram com Sophia ou simplesmente a ignoraram.

Os desabafos borrados de vermelho-sangue e o jogo batom-corpo também podem ser assemelhados ao gesto da navalha que “corta” e “cura” no jogo dentro da roda de capoeira de Angola, descrito por Scott Head (2013, 263-268), em que o Mestre Angolinha, jogando capoeira com o autor, no primeiro momento, dá-lhe um golpe com a unha no pescoço e exclama suspirando: “Dançou!”, simbolizando um corte de navalha e a “morte” de seu oponente, e no segundo momento encosta dois dedos no mesmo local atingido anteriormente e brada: “*Band-eid!*” (Head 2013, 263), simbolizando a “cura” e enfatizando a abertura e a vulnerabilidade no corpo de Head.

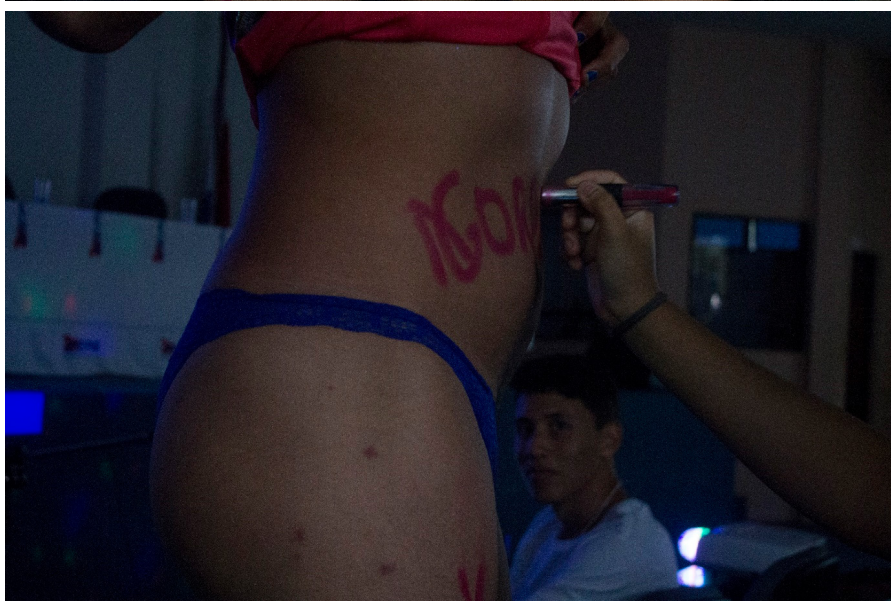


O que mais nos tocou nesse evento e na primeira ação como Fia Sophia foi um abraço forte de uma estudante de engenharia que estava na plateia e que durante a *performance* se tornou artista e pintou o corpo de Sophia, a tatuou com seus incômodos e também chorou. Agradeceu e chorou, cortou e curou, dizendo que aquela ação lhe fazia muito bem, pois Sophia propunha que riscassem o corpo dela e depois a *drag* levava as palavras para um grande exorcismo, que conseqüentemente foi simbolizado pela saída de Sophia de dentro da sala para a área aberta do Centro do Campus V da UEPA. Os incômodos e choros de tantas mulheres estavam sendo exorcizados na fogueira das bruxas, em meio à praça pública, as palavras queimavam no corpo de Sophia, ou simplesmente curavam – como no toque afetoso de “cura” do Mestre para com seu aprendiz-pesquisador na mandinga mágica ritualística do enunciar das palavras, do “jogo de movimentos corporais e diálogo *encorporado*” que re)significa o cortar da navalha da capoeira de Angola e multiplica a duplicidade do gesto (Head 2013, 264) – em uma (trans)formação em que escorre batom sangue suor numa puta vadia só de calcinha no meio da “universidade”.



Juliana Jayme sugere ainda que nós, *drag queens*, “hiper-realizamos”: embaralhamos e dissolvemos nossos corpos, gêneros e identidades, e é através da montagem que trazemos o corpo a uma forma inacabada, corpo-mente em processo de fabricação contínua, um sistema aberto de tradução cultural utópica em suas relações sociais, pois subvertemos o padrão homem-mulher em uma cultura onde a pessoa não binária é in)traduzível (2010, 190-194). A montagem da *drag*, esse processo de fabricação do corpo da *drag queen*, também se compara analogamente ao processo “Brasil Diarréia” (Oiticica 1970), em que o artista antropófago propõe a “multivalência dos elementos ‘culturais’ imediatos desde os mais superficiais aos mais profundos (ambos essenciais)” (Oiticica 1970) a partir da devoração, regurgitamento, digestão e vômito, engolindo criticamente o fenômeno da universalização e objetivando “o experimental” distante da predominância de valores absolutos. A multivalência enunciada por Oiticica apresenta-se aqui neste texto, nesta narrativa performática, como a sobreposição de camadas de teorias científicas,

textos etnográficos e literários, fricções das ações performáticas, choques de dor-prazer, etnofotografias e videoetnografias, e outras tantas possíveis narrativas que são partes de um todo que é Sophia, onde os campos acadêmicos borram fronteiras e o engajamento político é atrelado à arte-vida como uma colcha de retalhos mal costurada, desalinhada e esquizofrênica, parafraseando Silvia Raposo (2017, 94), bem como o próprio corpo da *drag queen* que se monta, se des)constrói em camadas sobrepostas pela “incorporação” em um corpo que “transmite um significado, mas também expressa a performance” (Jayme 2010, 168) através de “marcas”, “códigos”, tais como maquiagem, roupa, ações, cabelo e batom que risca a pele, armazena dados, sobre põe mais camadas e tonalidades de desabaços, expurgos e gritos.



FIA SOPHIA 2: O IMPROVISO CRIOLO

Na última quinta-feira do ano de 2017, em Bragança-PA – em um sarau poético no antigo e efêmero bar “Mundo de Alice” (bar bragantino alternativo que subsistiu por alguns meses na noite bragantina, não chegando a completar nem um ano; a residência onde era o bar é situada próxima à esquina em que as travestis fazem ponto; e após o bar parar de funcionar, a casa foi alugada para Olaia e transformou-se no Mundo de Sophia onde já aconteceram alguns eventos artísticos, como por exemplo, o encontro-vivência artística “Égua, Sarau D’ Quinta!” em 2018), Sophia experimentou o jogo cênico batom-corpo e saiu pelo bar e pelas ruas próximas ao bar oferecendo o batom, e desta saída improvisada, Sophia encontra as travestis na esquina e a empatia é recíproca e diálogos como desabafos re)surgem no jogo que não possui registros ficando somente na memória. Sophia também esteve onde as câmeras fugiram da vista (pois não há registros deste momento de Fia Sophia com as travestis), nas encruzilhadas da vida-arte, onde a resistência política é feita com o corpo, com a rua, em um contexto amazônico, em uma cidade que mesmo sendo considerada cidade-polo, possui um pequeno centro comercial com poucas famílias ricas e com a maioria da população pobre e preta vivendo em grandes periferias e comunidades ao redor. Neste período de tempo, no instante das interações na encruzilhada batom-travesti-drag-arte-vida as impressões ficaram em um corpo sem registro visual/audiovisual, um corpo na penumbra das fronteiras borradas da produção cultural do real de corpos mestiços (ANZALDÚA 2005) e a prática da descolonização de discursos identitários hegemônicos.

Nas encruzilhadas da academia e das ruas bragantinas, a resistência e a existência de corpos que desconstroem e parodiam “a construção performativa de um sexo original e verdadeiro” (Butler 2015, 9) estão em um “contexto interiorano”, situado em um “centro fora do centro”, em “corpos-amazônias em resistência”, que desdobram, manipulam a performatividade corporal criticamente em prol das diversidades sexuais e de gênero a partir de um contexto local que foge de um modelo pronto de compreensão da realidade e vai para além da perspectiva do colonizador (Lopes 2016, 24-37).

O desdobramento da ação “Fia Sophia” no início de 2018, na UFPA em Bragança, PA (anterior ao encontro com as travestis na rua, conforme descrito acima), acontece no evento cultural para receber os novos alunos de mestrado do PPLSA, quando Sophia performa o rap da música “Ainda Há Tempo”, do artista Criolo. Nesse evento foram exibidos vídeos etnográficos, curtas que dialogam sobre práticas de descolonização dos corpos, e algumas integrantes do grupo Mulheres do Fim do Mundo performaram músicas com temática feminista. Para finalizar, Sophia entrou se montando na frente do público e ao mesmo tempo dançando

com a música “Capim Guiné”, do grupo “Baiana System”. Em seguida, a *drag* assume o microfone, agradece a negociação com a academia para que aquela ação ocorresse e em seguida propõe o jogo com o batom-corpo. O evento ocorreu na praça da UFPA, e cenas como as que ocorreram na UEPA, durante a mesa-redonda no EREDS, foram vistas novamente, como podemos observar no vídeo disponível no canal de Olaia no YouTube: https://youtu.be/4NK_3RwaA-0.

Durante a música, Sophia recebe “porradas”, ressignificando as palavras escritas em seu corpo, como se o picho de batom fossem marcas de agressões que a *drag* recebia naquele momento e ao mesmo tempo resistia aos choques enfrentados no caminho e ia de encontro à maré, de encontro ao pensamento colonizador, caindo, se levantando e seguindo a caminhada. O jogo simbólico traduzia aquelas palavras escritas no corpo da *drag* como golpes do sistema patriarcal heteronormativo binário cis)temico;²³ e em diálogo e fricção Sophia responde aos golpes cantando: “Não quero ver você triste assim, não. Que a minha música possa te levar amor” (trecho da música “Ainda Há Tempo”, de Criolo).

Nessa ação, a *performer* Sophia traduz a des)construção identitário-periférica excluída na construção histórica do homem heterossexual, branco, rico e colonizador (Fanon 2008), gritando contra a quantidade de corpos que são violentados no país que mais mata homossexuais, transexuais e travestis. Quando Sophia cai no chão, se levanta e grita: “Que a minha música possa te levar amor!”, a *drag* está simbolicamente expurgando ideias, pensamentos e discursos em um grito lírico em uma “insurgência política” (Raposo 2015, 7) por uma guerrilha estética de enfrentamento aos “tanques de pensamento dos poderes imperiais” (Rivera Cusicanqui 2010, 63, tradução livre) que prevalecem nas nossas universidades e bibliotecas a partir de uma “economia política do conhecimento” que se reconfigura ao longo do tempo por um colonialismo externo e principalmente por um “colonialismo interno” que precisa ser percebido e combatido (Rivera Cusicanqui 2010, 65).

A ousadia da ação na praça da UFPA – Campus Bragança é uma resposta a quem não acredita no trabalho da *drag cuir* caboca que se re)configura na academia neste período de tempo, que se torna um “*dams of time*” – “uma demarcação temporal variável de minutos a horas e dias, dependendo do contexto” (tradução minha), a partir do conceito de tempo da cultura Bantu-Kongo, segundo K. K. Bunsseki Fu-Kiau (1994, 30), ou seja, um evento, um período de tempo que possibilita que o tempo

23. Pontuamos aqui sistema como cis)tema, referindo-se ao sistema sexista binário que prioriza a população cisgênera (cisnormatividade) em contraposição a outros corpos dissidentes (intersexuais, transexuais, travestis, assexuais, entre outras possibilidades fora da normatividade).

cíclico (sem início ou fim) seja percebido e compreendido (1994, 20) – um represamento no fluxo de tempo cíclico acadêmico a partir do atravessamento de um corpo-amazônia afro-indígena, corpo humano tradicionalmente em relação íntima com a terra, a mata, animais, água, seres encantados e tantos outros que podem(os) dizer que são gente, que nem a gente, corpo-terra, corpo-onça, corpo-catitu, corpo-água, corpo-gavião, corpo-cobra-grande, corpo-flauta, dentre tantas outras possibilidades cosmológicas de corpos que não estão isolados e convivem em “uma comunidade socioeconômica, submetida às mesmas regras que os humanos” (Escobar 2005, 65); corpo-academia, corpo-rua, corpo-resistência que propõem experimentar ações imersivas em espaços públicos traduzindo no corpo o indizível:

nas encruzilhadas das ciências humanas (antropologia, filosofia, história e sociologia) com as ciências sociais aplicadas (comunicação), as letras (portuguesas, espanholas e francesas) e as artes (canto, dança, dramaturgia, teatro e ópera) [...] entre os objetos do real e do ideal, do material e do espiritual e entre os objetos que possuem e aqueles que não possuem existência (Bião 2009, 91).

A transdisciplinar Sophia, tal como Armindo Bião argumenta, está na conversa, na comunicação entre teoria e prática, está próxima das energias de Maria Padilha, Exu e rua (Areda 2008), no entrelugar do jogo, da brincadeira, em “sistemas semânticos dinâmicos”, que se desdobram e se re)significam (Turner 2015, 28), através de relações afetivas e da compreensão de arte-vida. Assim, Sophia altera o espaço-tempo instituído e experimenta processos de retrospectiva e reflexividade interconectados em um caos de harmonias e dissonâncias em uma narrativa da indeterminação, do vir a ser (Turner 2015, 106-108) em uma escrita corporal borrada de tons batom e camadas sobrepostas.

FIA SOPHIA N. 3: ISE 2018

Inicialmente, OLAIA chegou e conversou com a organização do evento e, coincidentemente, um tradicional grupo de carimbó que também estava presente e já havia se apresentado queria tocar mais um pouco. Em uma negociação breve entre a organização e o grupo, acordamos que a *performance* aconteceria juntamente com o grupo tocando o seu carimbó, pois os acasos da vida-arte fortalecem a *performance*, o improvisado e a cena. OLAIA inicialmente pegou o microfone e falou sobre a des)construção do processo “Fia Sophia” – o descentramento de um pensamento que se fortalece a partir do discurso de embate à colonização de nossos corpos, pois somos fora do padrão ocidental etnocêntrico (homem branco, heterossexual e rico), diferimos em alguma das normas exigidas para esse padrão, se não em todas. Dando continuidade ao início do diálogo, OLAIA explicou à roda, que se fazia presente em frente ao palco,

que Sophia é a construção colaborativa de todxs xs presentes e que sua montagem é feita por cada pessoa que se sente à vontade para ajudá-la a se vestir, enfeitar o cabelo, se maquiar e principalmente pegar o batom e riscar em seu corpo as palavras e ações violentas que já ouviram ou receberam por terem corpos diferentes do padrão normativo colonizador.

A proposta desse jogo é uma metodologia cênica de improviso, como Augusto Boal (1982) sugere, em que o olhar do outro pode ser observado em uma antropologia da *performance* em uma documentação etnográfica feita através de registros visuais e audiovisuais dos “choques de dor e/ou prazer provocados pela performance” (Conceição and Olaia 2017, 56), ou seja, os choques evocativos de experiências passadas que são revividas no presente (Turner 2005, 79).

Uma mulher pintou meu olho com o batom vermelho. Enquanto pintava, ela, uma mulher forte, aparência de guerreira bruxa, naquele momento, se desabava sobre mim, pintando meu olho enquanto lagrimava e me dizia baixinho: “Foi um soco no olho...”. Eu desabava em lágrimas por dentro e lembrava que, na noite anterior, eu mesma tinha sofrido agressão na rua: levaram minha bolsa com materiais de trabalho e também me deixaram com um soco no olho. A dor naquele momento, enquanto ela pintava o mesmo olho machucado, a dor-choque era mais do que real. Imagens violentas vieram à minha cabeça, lembranças de agressões que tantas amigas mulheres e bichas e travestis já sofreram, tantas monas assassinadas nas esquinas; naquele momento, foi mais do que meus pobres ossos poderiam aguentar. Suei frio, gaguejei, engoli o desespero e me fortaleci na troca afetiva espontânea, na troca de olhares, no abraço e nas forças de tantas palavras escritas e ouvidas que também me encorajam a prosseguir com ações e práticas artísticas de resistência como essa.

E assim o jogo batom-corpo continuou e o corpo-amazônia da *drag cuir* foi-se montando cada vez um pouco mais: ÍNDIOS SUJO, INTOLERÂNCIA RELIGIOSA, MAL AMADA, SAFADA, VAI DEPILAR ESSA PERNA, É ATÉ BONITA COM ESSA COR. E o jogo continuou também com palavras de força-afeto: DEIXA MEU CABELO EM PAZ! FORÇA, PAZ, RESISTE, PAIXÃO.

Encontramos duas mulheres indígenas que em suas línguas nativas escreveram palavras de carinho e afeto. Encontrei um machucado no olho, encontrei a palhaça, a *clown* Sophia, encontrei a criança e uma bolinha vermelha na ponta do nariz.



Fonte: Acervo pessoal de Sophia

Nesse desdobramento da ação “Fia Sophia”, como vemos na imagem acima, a toalha de mesa da mãe do OLAIA é o vestido da *drag* – a toalha da mesa inacabada que é a própria produção desta, pois o que nos interessa mais é o processo da sophia (substantivada, como prática de resistência contra-hegemônica) do que a própria Sophia (como identidade), ou seja, a mesa esquizofrênica “em função do processo de produção que é o do desejo” (Deleuze e Guattari 2004, 12) – isto é, simbolicamente, as admoestações da mãe “assembleiana” do OLAIA estão postas à mesa sobre Sophia, que as veste e des)veste na proposta de uma des)construção do cristianismo de formação neopentecostal evangélico representado pela toalha de mesa da mãe que rejeita Sophia e seu figurino posto na corpo-mesa de jantar.

Percebemos assim que a ação torna-se performática e simbólica, e Sophia representa a sua montagem literalmente através da multiplicidade de relações sociais e novas possibilidades de recriá-las por meio do desabafo, do expurgo do que a sufoca, pensando a *drag queen* como camadas de uma des)construção de um sistema aberto que desestabiliza

o sistema de gêneros binários (Jayme 2010, 171) e o atravessamento de outras relações sociais e questionamentos que estão próximos das práticas de decolonização dos corpos; e, para além da mesa esquizofrênica de Deleuze e Guattari (2004), para além da toalha de mesa da mãe de Oaia e Sophia, a *make* e picumã des)construídas a partir da brincadeira de se montar é proposta de uma cabeça por fazer em que o cabelo por completar e a maquiagem borrada são magias construídas por quem sonha, como numa brincadeira de criança, conforme a amiga *drag* paraense Flores Astrais diz: “Você completa a maquiagem da Sophia na sua cabeça”. Essa incompletude mágica do processo de montagem de Sophia, somada ao jogo de improviso com pessoas em ambiente público aberto, aproxima-se do que sugere Paulo Raposo (2013, 13-17) sobre o Estudo da Performance tanto no campo da *performance art* quanto no da antropologia pós-estruturalista, em que tudo que outrora foi considerado “contaminação”, “promiscuidade”, “impureza”, “erro” e “hesitação” é de interesse como campo de estudo em uma “antropologia libertada” com uma “nova narrativa performativa que nasce das ruas, como uma terra de ninguém”. Nessa antidisciplina que vem das ruas, a performatividade corporal e a *performance* como linguagem artística se aproximam da energia de Exu, que, segundo Victor Turner, é “uma representação da indeterminação que ronda as rachaduras e fendas de todas as ‘construções socioculturais da realidade’” (Turner 2015, 109); e para nós, conhecedores do Nkissi Pambu Nzila.²⁴ Esu é a busca por uma fuga do binarismo simbolizado por Turner como uma entidade com duas cabeças e a aproximação de nós mesmos e da nossa ambivalência como seres humanos que sempre estamos nas fronteiras invadindo e des)construindo “processos de heteronormatização, enquadramentos coloniais, domesticação do corpo e dos afetos, etc.” (Fernandes e Gontijo 2016, 18), pois Esu é a subversão à colonização cristã de nossos corpos e por isso é simbolicamente “demonizado” pela cristandade cristalizada. E também como sugere o “Manifesto *Queer Caboco*”:

Não se trata apenas de chamar a atenção aos processos de poder e dominação, mas de torná-los lugar de fala; trata-se de se tomar como lugar privilegiado a fronteira, o não lugar, a “zona de não ser” (Fanon), o *in-between*, o pós-posicional, o relacional, o *estar-siendo* de que nos fala Rodolfo Kusch alhures (Fernandes e Gontijo 2016, 18).

A incompletude de uma arte-vida como prática libertária de expressão de impulsos fúnebre-festivos (Conceição e Olaia 2017) de dor, sofrimento, alegria, celebração dá lugar ao não lugar e à afetividade estreita nas interpelações entrecruzadas nas encruzilhadas onde xs marginalizados estão em destaque (Bião 2009, 91) e pode ser observada também

24. Na tradição bantu, do candomblé Angola/Congo, Nkissi corresponde ao que os iorubanos, do candomblé keto, denominam de orixá. Nikisi corresponde a divindade, detentora da energia. O senhor dos caminhos na tradição bantu recebe o nome de Pambu Nzila e Mavambo.

em outras *performances* de Sophia, como, por exemplo, na ação-cortejo compartilhada nas ruas de Bragança durante o evento “Égua de 4”,²⁵ que é descrito no artigo “Sophia e Palhaço: dos reencontros e outras *performances*”, publicado no livro “Câmeras subjetivas: imagens em trânsito sobre o nordeste paraense”, em que os autores Conceição e Olaia (2017) interpretam a manifestação cultural do poeta Palhaço e o vídeo etnográfico resultante da ação como desdobramentos de um processo inacabado em que não há uma completude da obra de arte que se confunde, desdobra-se e multiplica-se em outras tantas obras de arte, tantas outras camadas que fogem de alguma proposta de controle em re) traduções e re)significações (Conceição e Olaia 2017, 55-59), “piscadelas de piscadelas de piscadelas...” (Geertz 1989, 19).

O vídeo etnográfico resultante desse terceiro momento no processo de imersão “Fia Sophia” é da linda Samily Maria, que acompanhou a *performance* a partir do momento em que Sophia se montou e saiu entregando o batom para as pessoas picharem seu corpo até o final do jogo cênico imersivo. E, assim, segue o *link* do vídeo etnográfico, publicado na Nova Revista Amazônica,²⁶ que se desdobrou a partir dessa obra artística de Sophia, que é o desdobramento do desdobramento de ações coletivas e colaborativas de pessoas que querem dizer algo através das artes:

Fia Sophia: etnografia do batom
<https://youtu.be/YqMCFfWsOZ4>

Bora escrever no corpo da gata, pra gente comer, devorar e vomitar e cagar, expurgar na cara desse patriarcado e desse cis)tema momentos colaborativos de risco e picho sobre tela-corpo nos ciclos de processos performáticos de identidade e resistência (Carlson 2010, 16) na “antidisciplina” de uma etnografia de si, uma autoetnografia, em que memórias e relatos dos outros que constroem Sophia são sobrepostos em camadas à desestruturação sujeito-objeto de pesquisa e aos registros visuais do corpo-amazônia da *drag* afro-indígena na fricção com outros corpos; na multifaceta de diferentes tonalidades e identificações que se borram em fronteiras diluídas pelo processo como prática de resistência poética e política em um “corpo pintado para a festa e para a guerra”, como diria Arthur Leandro (*in memoriam*).

25. Neste evento nas ruas de Bragança, PA, Sophia e sua amiga Byxa do Mato saem carregando uma rede de dormir com objetos que pesavam em seus ombros, simbolizando o carregar do corpo de uma amiga travesti assassinada em um cortejo fúnebre-festivo que parava em alguns pontos-estações onde as *performers* deixavam frases que remetiam aos assassinatos e violências transfóbicas e homofóbicas, acendiam uma vela, derramavam uma cachaça, bebiam o corpo da morta e seguiam com a caixinha ligada, tocando um som agitado, porque a amiga pediu que em seu funeral não houvesse choro, mas que todxs sempre festejem e celebrem seu corpo-resistência.

26. <https://periodicos.ufpa.br/index.php/nra/article/view/6482>

Não sei quando eu conheci Sophia. Aliás, eu nem sei se a conheço, pois a cada encontro ela se mostra renovada em um outro ser, em um outro corpo, uma outra sintonia. Lembro de tê-la visto em Colares, a cidade dos ETs, famosa pela incidência de aparição de OVNIs e por relatos de humanos abduzidos por seres extraterrestres. Estávamos na Terceira Égua, o Sarau do Corpo Poelytico [essa palavra é uma referência ao conceito de poética política proposto por Fernando de Padua, e a Égua-Sarau é um encontro anual realizado por coletivos independentes que coloca em debate e em experimentação identidades, corpo, resistência e poética na Amazônia oriental]. Sophia, quer dizer, OLAIA, ou sei lá quem lhe habitava o corpo naquele momento – me permito e até vou cultivar essa dúvida sobre a identidade –, chegou num ambiente desconhecido em uma cidade que também era pouco conhecida... Corpo masculino em movimentos femininos. A praça, palco das representações de personagens sociais – alguns bastante fictícios.... E assim, num misto de realidade e ficção, entre seres terrenos e personagens mitológicos, meio humano, meio deusa vinda de algum céu de outro planeta, aquele corpo vai se transmutando em Sophia... Sophia é provocadora e não deixa ninguém sem resposta. Ela é dúbia.... Amável e agressiva, deusa e humana, real e fictícia. Sophia comanda soberana um ritual de passagem entre passantes, brincantes, amantes... (bate-papo com Arthur Leandro, antes de o artista *dizar* deste plano)

CONCLUSÃO

Seguindo a tradição antropofágica de Haroldo de Campos (2011) a Hélio Oiticica (1970), e através de um jogo paródico de identificação tal qual a roda de capoeira e seus improvisos carregados de afetos e sentidos (Head 2013, 265), interagimos e compartilhamos diálogos sobre a desconstrução do discurso binário e de sexo unívoco (Butler 2015, 219-222), a partir de um pensamento local (Fernandes e Gontijo 2016). Desse modo, Sophia são *performances*, ou seja, as *performances* de resistência artístico-políticas são Sophias, períodos de tempo transitório, instantes das identidades de Sophia, que são não binárixs (fora dos padrões “homem” e “mulher”), são identidades fluidas localizadas no espaço e no tempo simbólicos.

As Sophias possíveis são realizações performáticas, são reais ações que perpassam pelas discussões nos diversos campos do conhecimento a partir de uma perspectiva local, sendo performático o método utilizado para esta pesquisa, ou seja, indo e vindo com aliterações, gagueiras, piscadelas de piscadelas, interpretações de interpretações e obras de obras, artes de artes, com uma linguagem performática, cujo cotidiano conhecido como “realidade” interage através dessa linguagem, responde, pergunta, traduz e retraduz suas leituras através da ressignificação de signos do cotidiano por um pensamento e prática descolonizadora em corpos dissidentes na Amazônia.

Sophia propõe jogos cênicos a partir do princípio de Augusto Boal (1982) de que o “jogo está intrinsecamente em nós quando agimos nas nossas interações sociais cotidianas” (Conceição e Olaia 2017, 51), e dessa forma Sophia provoca outras interpretações, outros impulsos processuais dialógicos de construções identitárias que refletem o processo colonizador e “civilizatório” sofrido por nossos ancestrais, os primeiros habitantes da Amazônia. E, em um debate transdisciplinar, Sophia delinea outras possíveis narrativas a partir de negociações estabelecidas no instante de improviso, gerando outras possibilidades de construções sociais de gênero e sexualidade, transmutando possibilidades textuais a partir de inspirações artísticas, referenciais imagéticos e textuais e escritas de si, observando os movimentos e processos discursivos como energias trocadas e retransformadas em ações artísticas na rua denominadas de *performances* e reflexões teóricas transdisciplinares.

Percebemos que a arte, mais do que terapia, é exorcismo, é folguedo, é fogueira de bruxa, que queima as inquietações e dores da alma; a expressividade pelo corpo, o riscar as dores, escrever concretamente o que lhe feriu; e por isso des)construímos as criações tradutórias de Sophia como processos antropofágicos de cocriação coletiva estabelecida com artistas e amigxs de Sophia e de OLAIA que colaboram para que o ato performático seja efetuado como ponto-êxtase de manifestações poéticas e políticas e inquietações dialógicas sobre a construção normativa de gênero e a teoria *queer*.

Revisitar essas obras, nesta narrativa performática em formato de artigo científico acadêmico, ao mesmo tempo em que fortalece nosso discurso sobre Sophia e suas práticas artísticas de resistência política, também reafirma a necessidade de mais ações imersivas que dialoguem a respeito das práticas e exercícios de descolonização de nossos corpos-amazônias, porém a pergunta ainda continua: como vemos nesta narrativa etnográfica, o exercício da escrita das opressões sofridas pelos outros no corpo de Sophia insiste na reflexão a respeito da arte-vida como uma prática libertadora por um mundo melhor, ou ainda continuamos de mãos atadas e amordaçados a diálogos sobre diversidade de gêneros e sexualidades com a efetiva prática de descolonização dos nossos corpos?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, Oswald de. 1995. Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial. In *A utopia antropofágica*, 2 ed. São Paulo: Globo.
- Anzaldúa, G. 2005. La conciencia de la mestiza /Rumo a uma nova consciência. *Revista Estudos Feministas*, vol. 13, n. 3: 704-719
- Areda, Felipe. 2008. Exu e a reescrita do mundo. *Revista África e Africanidades*, ano I, n. 1. http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/Exu_a_reescrita_do_mundo.pdf (acessado em 01/04/2019).
- Bauman, Zigmunt. 2001. *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzein. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bião, Armindo. 2009. A comunicação nas encruzilhadas da Esfinge, de Hermes, Mercúrio, Exu e Maria Padilha: ditos, não-ditos, interditos e mal-entendidos. *Revista FAMECOS*, v. 16, n. 40: 91-96.
- Boal, Augusto. 1982. *200 Exercícios e Jogos para o Ator e o Não Ator Com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro*. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Butler, Judith. 2015. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 8 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Campos, Haroldo de. 1981. Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração. *Revista Colóquio/Letras*, n. 62: 10-25.
- Campos, Haroldo de. 2011. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG.
- Carlson, Marvin A. 2010. *Performance: uma introdução crítica*. Trad. Thais Flores Nogueira Diniz; Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Conceição, Alexandra C. e Pedro Olaia. 2017. Sophia e Palhaço: dos reencontros e outras performances. In: *Câmeras Subjetivas: imagens em trânsito sobre o nordeste paraense*. Editado por Fernandes D., L. J. C. Saraiva e J. S. L. Corrêa. São Carlos: Pedro & João Editores.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. 2004. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*; tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Escobar, Arthuro. 2005. O Lugar da Natureza e a Natureza do Lugar: Globalização ou Pós-Desenvolvimento? In: *A Colonialidade do Saber: Eurocentrismo e Ciências Sociais. Perspectivas Latino-Americanas*, ed. Edgardo Lander, 63-79. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, Colección Sur Sur, CLACSO.
- Fanon, Franz. 2008. *Pele Negra Máscaras Brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA.
- Fernandes, Estêvão e Fabiano Gontijo. 2016. Diversidade sexual e de gênero e novos descentramentos: um manifesto queer caboclo. *Amazônica, Revista de Antropologia*, vol. 8, n. 1: 14-22.
- Foucault, Michel. 1992. A escrita de si. In *O que é um autor?*, 129-160. Lisboa: Passagens.
- Fu-Kiau, K. K. Bunseki. 1994. Ntangu-Tandu-Kolo: The Bantu-Kongo Concept of Time. *Time in the Black experience*. Ed. Joseph K. Adjaye. Londres: Greenwood Press.
- Geertz, Cliford. 1989. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC.
- Hall, Stuart. 2006. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad.: Silva, Tomaz T. e Guacira L. Louro, 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A.

- Head, Scott. 2013. "Ação!" "Corte!": cinco cenários nas entrelinhas da performance In *A Terra do Não-Lugar: diálogos entre antropologia e performance*, org. Paulo Raposo et al., 255-270. Santa Catarina: Editora da UFSC.
- Hunt, R. W. G. 2004. The Colour Triangle. In *The Reproduction of Colour*, 6 ed., 68-91 England: John Wiley & Sons, Ltd.
- Jayme, Juliana Gonzaga. 2010. Travestis, transformistas, drag queens, transexuais: montando corpo, pessoa, identidade e gênero. In *Cultura contemporânea, identidades e sociabilidades: olhares sobre corpo, mídia e novas tecnologias*, org. Ana Lúcia de Castro, 167-196. São Paulo: Editora UNESP, Cultura Acadêmica. <http://books.scielo.org/id/js9g6/pdf/castro-9788579830952.pdf> (acessado em 02/04/2019).
- Lopes, Moisés Alessandro de Souza. 2016. Algumas observações sobre as homossexualidades em "contextos interioranos": lançando questões de "fora dos centros". *Amazônica, Revista de Antropologia*, vol. 8, n. 1: 24-37.
- Maria, Samily, Elis Tarcila, Pedro Olaia e Sophia Sophia. 2018. Fia Sophia: etnografia do batom. *Nova Revista Amazônica*, vol. 6, n. 4: 267-268.
- Oiticica, Helio. 1970. Brasil Diarréia. <https://pt.scribd.com/document/328500049/Brazil-diarr-ia-He-lio-Oiticica> (acessado em: 15/12/2018).
- Poynton, Charles. 2003. *Digital vídeo and HDTV: algorithms and interfaces*. San Francisco: Morgan Kaufmann.
- Raposo, Paulo. 2013. No Performance's Land?: interrogações contemporâneas para uma teoria da performance. In *A Terra do Não-Lugar: diálogos entre antropologia e performance*, org. Paulo Raposo et al., 13-18. Santa Catarina: Editora da UFSC.
- Raposo, Paulo. 2015. Artivismo: articulando dissidências, criando insurgências. In: *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 4, n. 2: 3-12.
- Raposo, Sílvia. 2017. Antropologia e performance. Terra de ninguém ou terra de todos? *Revista Periféria*, vol. 22, n. 1. Barcelona.
- Rivera Cusicanqui, Sílvia. 2010. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rodrigues, Denise de Sousa Simões. 2009. *Revolução Cabana e Construção da Identidade Amazônica*. Belém: EDUEPA.
- Silva, José Pereira da. 2007. Gregório de Matos, o sagrado e o barroco. *SOLETRAS*, Ano VII, nº 14: 162-176
- Silva, Samuel, Fabio Porfiro e Pedro Olaia. 2018. Fia Sophia - UFPA, Campus Bragança. Vídeo-registro da ação Fia Sophia na UFPA. https://youtu.be/4NK_3RwaA-0 (acessado em: 15/12/2018).
- Suelen, Bruna, Pedro Olaia e Welington Romário. 2012. *Primeira Égua, Trava Carne: o enforcamento*. Vídeo-registro da ação performática no GEMPAC, Belém, Pará, Brasil. <https://youtu.be/DpFUwZKXy3Y> (acessado em: 15/12/2018).
- Turner, Victor. 2005. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência (primeira parte). Tradução de Herbert Rodrigues. Revisão de John C. Dawsey. *Cadernos de Campo. Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP*, v. 13, n. 13: 177-185.
- Turner, Victor. 2015. *Do Ritual ao Teatro: a seriedade humana de brincar*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=62&p=10&o=p> (acessado em 19/03/2019).

PEDRO OLAIA é mestre em Linguagens e Saberes na Amazônia pela Universidade Federal do Pará (UFPA, 2019), pós-graduado em Educação Matemática Comparada pela Escola Superior Aberta do Brasil, ESAB (2015), graduado em Engenharia Elétrica pela Universidade Federal do Pará (2010) e professor de matemática pela UNINTER (2019). Faz parte do Grupo de Pesquisa LELIM (Laboratório de Estudo Linguagem, Imagem e Memórias); é artista multimídia e pesquisador cujo trabalho tem como foco as *performances* de Sophia, sua drag queen. Tem formação em teatro como ator pela Escola de Teatro e Dança da UFPA e em piano pelo Conservatório Carlos Gomes, tendo realizado obras artísticas nas áreas de teatro, performance e vídeo e etnografias visuais. E-mail: pedrolaia@gmail.com

LUIS JUNIOR COSTA SARAIVA é doutor em Ciências Sociais na especialidade Antropologia Cultural e Social pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS), mestre em Antropologia pela UFPA (2002) e possui graduação em História pela Universidade Federal do Pará, UFPA (1999). É professor adjunto da Universidade Federal do Pará e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia (PPLSA). Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Antropologia Urbana, Antropologia da Saúde, Etnologia Indígena, atuando principalmente nos seguintes temas: sexualidade, saúde, doença, corpo, sífilis, AIDS e prostituição, educação indígena, saúde indígena. E-mail: luisjsaraiva@gmail.com

Contribuição de autoria. Pedro Olaia e Luis Junior Costa Saraiva: concepção, coleta de dados e análise de dados, elaboração do manuscrito, redação, discussão de 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 em 15/12/18

Reapresentado em 02/04/2019

Aprovado em 16/05/2019

DAMA DE ESPADAS – TRAJETÓRIA DE UM BLUES CARIOCA

DOI

[https://dx.doi.org/10.11606/
issn.2525-3123.gis.2019.150078](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.150078)

MARCELA VELON¹

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro,
RJ, Brasil, 22290-240
secretaria.licenciatura.cs@unirio.br

RESUMO

A canção “Dama de espadas”, de Ilessi e Iara Ferreira, é referência da produção de uma nova geração de compositoras residentes na cidade do Rio de Janeiro. Cantautoras intensamente atuantes no cenário artístico contemporâneo, ambas buscam construir novas narrativas na dimensão literária e musical da canção. Buscamos compreender o que as motivou a compor – o contexto de produção, *performance* e fruição – e observar como se construiu um diálogo com o blues enquanto gênero musical negro surgido nos Estados Unidos, constituindo dois territórios atravessados pelas lutas das mulheres e separados por aproximadamente um século. A análise conta como principais referências os trabalhos de (1) Angela Davis, com o seu panorama sobre a constituição do *blues* a partir de Bessie Smith e Ma Rainey, e (2) Silvia Federici, com sua abordagem sobre o surgimento do capitalismo e os diversos mecanismos de controle impostos às mulheres para servirem a essa lógica vigente.

PALAVRAS-CHAVE

Compositoras brasileiras;
etnomusicologia feminista;
feminismo; canção popular brasileira;
canto popular brasileiro.

ABSTRACT

The song “*Dama de Espadas*” [free translation: Queen of Spades], by Ilessi and Iara Ferreira, is a reference work by a new generation of songwriters from Rio de Janeiro. Both singer-songwriters inserted and acting in the contemporary artistic scene, they intend to build new narratives, in the literary and musical

1. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

KEYWORDS
Brazilian songwriters;
feminist ethnomusicology;
feminism; Brazilian
popular singing; Brazilian
popular music.

dimension of the song. We aim to understand the motivation behind the development of this song – in the context of production, performance and listening experience. In addition to that, we intend to look at the ways in which a dialog with blues as a musical genre from the United States among the African American was built, comprising two territories that witnessed the fight for women’s rights, roughly a century apart. The works of (1) Angela Davis, with her panorama on the formation of blues from Bessie Smith and Ma Rainey, as well as (2) Silvia Federici, with her approach on the rise of capitalism and the multiple controlling mechanisms imposed on women to serve the ruling logic, were used as reference for this analysis.

Esta é uma primeira análise do contexto de criação e fruição da canção intitulada “Dama de espadas”, parceria de Iara Ferreira e Ilessi, ambas cantoras e compositoras. Para tanto, utilizei como referências norteadoras as produções de (1) Angela Davis (1998) com o capítulo *I Used to Be Your Sweet Mama: Ideology, Sexuality, and Domesticity*,² em que a autora retoma a história do *blues* a partir das cantoras e compositoras Bessie Smith e Ma Rainey, a estética e os temas trazidos por elas e com os quais traçarei paralelo com a canção em questão; e (2) Silvia Federici (2017), com *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*,³ no qual Federici revela os diferentes mecanismos de controle a que as mulheres foram submetidas desde o século XV. Alguns apareceram sob a forma de “denúncia às avessas”, por meio do uso de ironia na canção “Dama de espadas”, característica herdada dos *blues* das autoras supracitadas.

Existe uma estética feminista/feminina? O ponto de vista das mulheres foi trazido com a devida recorrência na música popular urbana brasileira? Se o feminismo quer propor uma alternativa à cultura do patriarcado, como pode a música popular servir para esse fim? A análise dessa canção visa contribuir com essas investigações.

2. Do livro *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday* (Davis 1998).

3. O presente artigo integra parte da pesquisa que está sendo realizada no doutorado em Etnografia das Práticas Musicais pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e que trata de compositoras que integram coletivos de mulheres musicistas e artistas. É a primeira análise de uma das composições que serão trazidas para ilustrar parte da produção dessas mulheres.

PRINCÍPIOS NORTEADORES DA ANÁLISE

Ao ler Davis (1998), foi imediata a conexão com “Dama de espadas”, composição que integra a análise etnográfica da prática musical de três coletivos exclusivamente integrados por mulheres no Rio de Janeiro. Esse tipo de organização é um fenômeno que vem crescendo exponencialmente na cidade, principal território de observação, sendo reflexo de um movimento nacional e mundial.

Na presente análise, busco como referência epistemológica o trabalho desenvolvido por Samuel Araújo (2018) por meio do conceito de “práxis sonora”, em que se observa a interação entre pensamento, política e ação envolvidos na produção musical. Pretendo integrar a proposta de Araújo quando o autor destaca a importância de ir além da construção de um campo de conhecimento e reflexão do mundo ao trazer contribuições para uma real mudança social por meio de uma epistemologia que provoque movimentos rumo à igualdade social, justiça, coexistência pacífica e equilíbrio ecológico. O presente artigo integra uma pesquisa-ação participativa e militante, cujo engajamento é anterior ao início da reflexão realizada em nível acadêmico. Vale destacar a proximidade com os agentes em questão, pois estivemos juntas trabalhando em diferentes contextos.⁴ Não existe, por assim dizer, uma hierarquia em relação às mulheres que participam da pesquisa.

Dessa forma, Araújo (2018) não perpassa a análise, porém está presente no modelo de abordagem de uma etnografia que trata das temáticas “música e política” e “música e gênero”, tanto na etapa de elaboração do artigo (referencial teórico utilizado, relação com indivíduos que participam das entrevistas, envolvimento com o campo) quanto na temática (feminismo, composição de mulheres, rede de colaboração na música por meio de coletivos de mulheres que buscam relações não hierarquizadas e a reflexão sobre a prática musical), além do próprio material sonoro (referência a um gênero musical que busca denunciar injustiças sociais e utilizar a voz através de uma estética combativa). Busco uma coerência que esteja presente na pesquisa como um todo, fazendo desse processo (a escrita e o diálogo com os pares na elaboração das entrevistas) mais uma frente de atuação da luta de mulheres por meio do aprofundamento do olhar sobre o papel da música na transformação da sociedade e também como reflexo de transformações já iniciadas.

A partir disso, realizo a análise sobre o suposto diálogo estético que esse *blues* carioca estaria travando, na dimensão da composição e da

4. Iara Ferreira é parceira em uma canção e Ilessi integrou o coletivo Essa Mulher, em que convivemos por dois anos promovendo eventos em torno do tema da mulher compositora. Nós três nos conhecemos anteriormente por conta do Sonora – Festival Internacional de Compositoras 2016 (núcleo RJ), cuja curadoria foi de Ilessi.

performance, com duas das maiores referências do gênero: Bessie Smith e Ma (de “Madame”) Rainey (Davis 1998, Jones 1969, Schuller 1968).

PRIMEIROS DIÁLOGOS DA “DAMA DE ESPADAS”

Tanto Ilessi⁵ quanto Iara Ferreira⁶ não tinham, nem num possível passado, nenhum hábito de escutar *blues*. Apesar de conhecerem um pouco da obra de Bessie Smith e Billie Holiday, desconheciam a maior parte da produção das compositoras norte-americanas citadas por Davis e o lugar que ocupam na constituição desse gênero musical.

Bessie Smith foi aluna de Ma Rainey e ambas foram responsáveis por contribuir para a constituição do *blues* clássico – aquele que contém uma estética mais ou menos cristalizada em relação a forma, harmonia, melodia, canto e letra –, ainda trazendo o caráter emocional das modalidades de *blues* que o antecederam (Jones 1969, 118). O *blues* primitivo, por sua vez, abrangia um vasto campo da música da população negra norte-americana, como canções de trabalho, *spirituals*, *shouts* (Schuller 1968, 271). A transição do *blues*, que abrangia uma diversidade da música negra, para o gênero musical específico se deu por meio da transformação da consciência da população negra sobre seu lugar no mundo após a abolição da escravatura (Davis 1998, Jones 1969).

Para compreender quais os caminhos traçados no inquestionável diálogo através das compositoras brasileiras – um século depois da produção das pioneiras dos *blues* – foram realizadas entrevistas com ambas, então residentes na cidade do Rio de Janeiro.⁷

5. Ilessi Souza da Silva, cantora e compositora negra, nasceu em Campo Grande, zona oeste do Rio de Janeiro, em 1981. Seu pai, compositor, foi seu maior apoiador e incentivador na música. Ilessi começou a cantar profissionalmente aos 17 anos. Teve aulas de violão com Carlos Delmiro, irmão de Helio Delmiro, e posteriormente na Escola Portátil de Música (EPM). Começou os estudos de canto na Escola Villa-Lobos com Mirna Rubim aos 16 anos e posteriormente com Amélia Rabello na EPM. Sua primeira canção foi composta em 2010.

6. Iara C. S. Ferreira, cantora e compositora branca, nasceu em Itapira, interior de São Paulo, em 1985. Sua família musical foi responsável por sua principal formação, porém Iara Ferreira foi a primeira a seguir na área profissionalmente. Filha de pai violonista e mãe cantora, seu avô materno foi compositor e teve uma música gravada por Carlos Galhardo. Sua avó paterna era sanfoneira, e sua bisavó, pianista. Apenas com 20 anos viu pela primeira vez um show, que foi de Gal Costa – como morou até a adolescência numa cidade pequena, havia visto apenas apresentações em festas de rodeio. Em 2008, começou a cantar numa roda de compositores no último ano da faculdade de Ciências Sociais, quando tinha apenas duas músicas. Residiu no Rio de Janeiro por nove anos. Mudou-se para a cidade com o intuito de estudar na Escola Portátil de Música (EPM), onde estudou com Amélia Rabello.

7. Iara Ferreira concedeu entrevista à pesquisadora em 3 de novembro de 2017 em sua residência, em Copacabana, Rio de Janeiro. Em 2018, ela mudou-se para o interior de São Paulo. Ilessi concedeu entrevista à pesquisadora no dia 8 de novembro de 2017, no câmpus da Unirio, Urca, Rio de Janeiro.

Abaixo segue a letra de “Dama de espadas”, com uma proposta de divisão de sua forma que será justificada de forma mais detalhada posteriormente no artigo. Em seguida está a contextualização de sua criação:

[A] Compreendo perfeitamente | As razões que ele teve | Mulheres assim, que vivem na noite | A cheirar sereno e a rondar botequim, | São mulheres que trocam de macho | Qual trocam de roupa | Têm opinião sobre quase tudo | Carregam no ventre a mazela do mundo...

[B – transição] Ele foi um perfeito *lord* | Mas ficou de bode com a sua *lady* | Na hora da cama essas damas de espadas | Matam o homem de sede...

[Refrão] Mas sei que afinal | Ele não teve sequer qualquer culpa | Sangrou no punhal | Bebeu a cicuta | Do amor de mulheres assim | Iguaizinhas a mim

A letra de “Dama de espadas” foi escrita por Iara Ferreira em 2014. Como Iara sinalizou, seria necessário “viver uns 300 anos” para dar conta de todas as narrativas que traz em suas letras, mas a canção em análise é fruto de uma experiência pessoal, uma das poucas exceções na produção de Iara. Foi escrita após viver uma situação em que um rapaz desistiu de suas investidas amorosas ao se sentir intimidado e amedrontado por tudo o que Iara Ferreira representava para ele como mulher e artista. O rapaz verbalizou seus sentimentos em uma mensagem enviada por *e-mail*, em que expressou toda a sua enorme admiração e seu medo, que equivalia à sua atração. Impactada pelo que leu, Iara se questionou sobre o que teria ocasionado aquela situação e assim surgiu a narrativa dessa “dama de espadas”:

Por que será que eu assustei tanto esse moço? [...] E daí eu fui um dia sozinha pra um bar e me vi nesse lugar. “Cara, eu tô aqui sozinha no bar...” E comecei a me ver assim como essa dama de espadas. Que coisa louca, como uma mulher pode ser vista... [...] Por que uma mulher não pode ser assim? Ela é um monstro? É um bicho? É um comedor de homens se ela for assim? Eu fiquei pensando sobre isso e daí eu tava com um bolero na cabeça, um bolero do Maurício Tapajós e do Aldir, que eu tava ouvindo, tava com aquela melodia na cabeça e escrevi “Dama de espadas” na mesa do bar mesmo... Assim, rabisquei... Pensando um pouco na métrica daquela música, sabe? O tema do bolero não tinha nada a ver, nem lembro qual era o bolero... E daí eu mandei essa letra pro Bené, o Bernardo Diniz, que era o meu parceiro mais constante na época. (Iara Ferreira, em entrevista à pesquisadora em novembro de 2017)

Segundo Iara, a letra nunca despertou nada no seu parceiro musical. Passado um ano sem resposta alguma de Bernardo Diniz, Ilessi pediu coincidentemente à amiga uma letra para musicar. Iara Ferreira consultou seu cocriador constante e, liberada, enviou o texto para quem de fato musicaria “Dama de espadas”. Iara se mostrou extremamente

surpresa com a chegada de um *blues*, único até então na sua produção, mas ficou muito satisfeita.

Ilessi estava muito resfriada quando recebeu a letra de Iara Ferreira, o que não a impediu de se conectar rapidamente ao que leu, finalizando a música em apenas dois dias entre pequenos descansos adiante da forte gripe que a obrigou a ficar de repouso em casa. Sobre isso, explicou:

A Iara me mandou a letra da música e... Vou contar em detalhes, porque é engraçado isso. [risos] Eu não tava na época com tanto hábito de musicar letra. Eu geralmente fazia a música e dava para alguém letrar. Eu não tinha tanta prática nisso. Agora eu tô mais safe. Mas aí eu li a letra e veio na hora esse negócio assim: “Cara, vou fazer isso rápido...” Eu tive a sensação de que seria fácil fazer. E a Iara tinha falado que ela tinha feito a letra como resposta a um bolero. “Não vou dizer qual é pra não te influenciar”. Depois ela me contou que era uma música do Aldir Blanc e Mauricio Tapajós, alguma coisa assim. Mas, quando ela falou, ela não me disse de quem era, não me falou a música. Ela só me falou: “Preferia que você fizesse um bolero”, porque acho que é uma resposta ao bolero e tal... [...] Fiquei tentando fazer um bolero, [mas] não sentia que era a *vibe* da música. Sentia que ela tinha uma coisa, não sei te dizer... De repente, eu fui pegando o violão mais ríspida, sei lá, mais rascante. Eu senti isso na letra. Aí eu peguei o violão e foi saindo um *blues*... Foi muito rápido! Sempre que pego uma letra, eu procuro não mudar nada, nada da letra. Mesmo que não seja aquela letra que você vê que tem uma estrutura que é pra musicar, que tem uma quadratura mais precisa, mais metricazinha... Ela não era assim. (...) Tem alguns trechos que eu achava que tem esse lance do *blues*, que é um pouco da fala, como [canta]: “Eu sei que afinal... ele não teve sequer qualquer culpa...” Uma coisa meio de [canta a rítmica]. Que é meio... O samba também tem isso, alguns sambas têm isso. De um fraseado que é meio parecido com a fala. Como eu não queria mudar nada da letra, eu criei esse fraseado musical meio [canta], meio impreciso, meio falado mesmo, assim. Acho que a história de feitura da música foi essa. (Ilessi, em entrevista para a pesquisadora em novembro de 2017)

No livro *O velho jazz*, Gunther Schuller (1968) afirma que a expressividade vocal pessoal integrada por palavra, significado e som é “a única e mesma coisa” no *blues* (Schuller 1968, 273), caracterizando-se como identidade intrínseca do gênero: o que se escuta não é uma “voz educada”. Segundo o autor, a beleza do *blues* cantado por Ma Rainey e Bessie Smith está exatamente em se caracterizar tão somente como a expressão da fala diária: natural, cotidiana, acrescida da linguagem artística individualizada. Ilessi buscou integrar tanto a necessidade de reproduzir uma qualidade de canto que remetesse à fala – dada pela busca de uma correspondente rítmica dos versos tal como a compositora percebe no *blues* e em alguns sambas – quanto a demanda emocional da letra,

traduzida em termos sensoriais como algo “rípido” e “rascante” através da sonoridade da mão direita do violão. Observamos que essas qualidades parecem ser traduzidas novamente por meio do timbre de voz de Ilessi ao cantar a música, como comentarei mais à frente.

A característica que preservou a partir do bolero foi o compasso quaternário. Segundo Mingote (citado em Christianis e Zamoner 2011), o bolero carioca é quaternário, diferente do hispânico (ternário) e do latino-americano (binário). A poética do bolero, carregada de romantismo, vem de uma tradição melodramática. Christianis e Zamoner (2011) citam ainda Jaime Pérez Dávila, pesquisador mexicano, que teria classificado a temática do bolero em (1) amor por alguém; (2) exigência amorosa; (3) desejo; (4) carência dolorosa de amor; e (5) danos (ausência de correspondência, traição), e Acosta sugere um sexto tema: amor classista, como nos casos de romance que envolve mulher rica e homem pobre. Portanto, o que Iara propõe é um “contratema” ao bolero tradicional, em que a narradora expressa envolvimento com a figura masculina a partir de sua autonomia e livre de qualquer culpa; na realidade, ela parece se regozijar com a dificuldade alheia, mostrando certo desdém. A letra de Iara vai de encontro à corrente tradicional do bolero tradicional. Como não sabemos à qual bolero a autora quis responder, não podemos traçar comparações diretas, mas provavelmente foi uma tentativa de subverter a tradição.

CONTEXTO POLÍTICO

O *blues* representava, no final do século XIX e início do século XX, um gênero à parte no cenário dos EUA. Diferentemente da tendência musical da época, em que se observa a idealização de um amor romântico, heteronormativo e monogâmico, os temas de *blues* traziam narrativas de relacionamentos extramatrimoniais, efemeridade de parceiros sexuais, violência doméstica, homossexualidade e mulheres que eram donas de si e de sua sexualidade, de seus corpos. Reforçando ainda outra especificidade estética do *blues*, entre as principais *performances* e os principais compositores estavam as mulheres, destacando-se Bessie Smith, conhecida como “Imperatriz do *blues*”, e Ma Rainey, como a “Mãe do *blues*” (Davis 1998, 4).

Segundo Davis (1998) e Jones (1969), as mulheres se firmaram como as principais personalidades do *blues* clássico em decorrência de diferenciações nas vidas de homens e mulheres afrodescendentes: os homens negros viajaram muito à procura de trabalho no período pós-escravidão, enquanto as mulheres se voltaram para a vida familiar e para o convívio nas igrejas, espaço primordial de constituição dos *spirituals* (Jones 1969, 125). Por outro lado, muitas mulheres passaram a integrar

espetáculos de trovadores e *valdeilles*,⁸ onde muitas artistas negras despontaram. A década de 1920 trouxe um grande movimento de protestos feministas, o que influenciou diretamente o processo de profissionalização dessas mulheres negras artistas que então começaram a ganhar prestígio e independência, o que nenhuma outra atividade que lhes cabia (trabalho doméstico, igreja, prostituição) poderia proporcionar (Jones 1969, 127).

Davis (1998) apontou a importante e necessária tarefa realizada pelas compositoras de *blues* ao anteciparem temas que fariam parte das pautas feministas contemporâneas. Por não terem pudor ao explicitarem os desejos de mulheres, integraram a possibilidade de igualdade entre os gêneros a partir da sexualidade e trouxeram a política cultural vivida em suas próprias carreiras, passando a incluir novas possibilidades no percurso histórico de sua sociedade (Davis 1998, 24). Em sua análise, Davis utilizou a abordagem feminista e trouxe alguns pontos que gostaríamos de dialogar com o contexto de criação de “Dama de espadas” propriamente.

A autora explicou o sentido que a sexualidade ocupou nas letras das composições de *blues* ao refletirem a libertação do povo negro nos EUA, pois foi no âmbito das relações pessoais que foi vivenciada a maior transformação. Se a expectativa era de uma maior independência no campo econômico, não foi isso o que aconteceu. Pela primeira vez, homens e mulheres negras possuíam algum nível de autonomia em relação aos parceiros sexuais, âmbito antes controlado pela sociedade escravocrata com a intenção de gerar melhor “procriação” para originar força de trabalho, como se fossem animais domesticados (Davis 1998, 4).

Davis destacou que, antes da libertação da população negra, os *spirituals* e outros gêneros musicais afrodescendentes expressavam desejos coletivos, ao passo que, com o aparecimento do *blues*, no período pós-escravatura, seu conteúdo passou a ser individualizado. É nesse momento que surge também a valorização da *performance* por meio da figura do cantor que se acompanha, em detrimento do coro ou do grupo musical. O *blues* se configurou, dessa forma, como gênero musical que dava vazão e se articulava com as novas necessidades e desejos individuais, antes reprimidos (Davis 1998, 5-6).

Essa característica é também revivida na *performance* de “Dama de espadas”, ao considerar o percurso das lutas das mulheres na sociedade, na qual a independência sexual passa a ser considerada o principal símbolo de conquista de liberdade e autonomia, tema que continua sendo debatido em muitas culturas do mundo. O direito ao aborto e outras

8. Comédia musical norte-americana.

questões reprodutivas (medicina preventiva, educação sexual básica, controle pré-natal) são as principais pautas levantadas (Hooks 2018), junto, ainda, com o debate sobre as definições que a sociedade tem sobre a imagem da mulher e escolha sexual (Adichie 2015, Hooks 2018).

A figura da cantora que se acompanha e, mais ainda, da compositora que se acompanha é também novamente atualizada no cenário musical contemporâneo. O processo de empoderamento⁹ das mulheres na música passa pelo encorajamento de tocar os instrumentos – entre os harmônicos, observo principalmente o uso do violão –, além do canto de suas próprias composições, constituindo novas carreiras por meio da figura da cantautora (cantora que se acompanha ao instrumento harmônico ao interpretar música autoral). Portanto, a representatividade da mulher na música é pontuada por intermédio da composição e do domínio dos instrumentos harmônicos, da *performance* realizada ao se acompanharem no formato canto solo, existente na cultura ocidental desde os poemas épicos, componente da tradição oral (Tinhorão 2011, 54).

Mulheres foram proibidas de tocar certos instrumentos em instituições formais de ensino musical até o início do século XX no Brasil, e o número desproporcional de cantoras na música erudita em relação a instrumentistas de orquestras, por exemplo, se deve principalmente à necessidade de mulheres atuarem nas personagens femininas de peças operísticas (Igayara-Souza 2011). O timbre específico da voz feminina as salvou de serem cerceadas também da prática do canto. Não encontrei uma pesquisa que focasse esse estudo na música popular, mas acredito que seja um processo coerente em relação ao cenário da música de concerto. Quando Ilessi canta e se acompanha ao violão, algo que passou a fazer recentemente em *shows* (2016), está contribuindo para a representatividade das mulheres violonistas e compositoras, afirmando a presença num campo bastante restrito ao gênero feminino. A questão da representatividade da mulher na música é analisada por Verônica Doubleday (2008), que afirma que a ausência ou a presença em menor número de mulheres tocando dado instrumento – como contrabaixo, percussões ou metais, por exemplo – influenciam diretamente a maior ou menor adesão de mulheres à prática do mesmo instrumento. Aos poucos essa realidade vem se transformando, e podemos perceber uma nova geração de mulheres na música que vem ocupando espaços onde antes não eram vistas, como em bandas militares e orquestras, e atuando como regentes e arranjadoras. Mulheres compositoras e regentes eram raras, e grandes

9. Significa 'dar poder à alguém'. Segundo artigo da página do Instituto Hoffmann Brasil o conceito de empoderamento "nada mais é do que uma ação social coletiva, na qual o indivíduo — seja ele uma mulher, um migrante, um deficiente físico ou qualquer outra posição que muitas vezes é colocada em desvantagem perante os outros —, juntamente com sua família, é posto a par de seus direitos e de como lutar por eles.". Extraído do sítio: <http://www.processohoffmanbrasil.com.br/blog/empoderamento-entenda-origem-desse-conceito/>

compositoras da música erudita foram rapidamente esquecidas (Perrot 2017). Algumas ainda sacrificavam suas carreiras pela família, quando não eram mesmo proibidas de seguir profissionalmente por pais ou maridos, geralmente figuras masculinas. Perrot (2017) fala da importância de resgatar a história das mulheres artistas, de todas as áreas, para a reconstrução de uma memória das mulheres.

Sem ter conhecimento detalhado da história do *blues*, Ilessi, que é uma mulher negra, tentou compreender o porquê de ter escolhido o gênero para musicar a letra, afirmando que não foi uma escolha racional num primeiro momento, mas baseada na sensação de uma escuta a partir do *jazz* e do *blues*:

Eu sinto uma coisa no estilo como uma manifestação quase de enfrentamento mesmo. Tem uma coisa combativa, eu acho, no *blues*. O *jazz* também tem isso! [...] Acho que tem como um fluxo... Através da manifestação musical, artística, de um grito mesmo, é uma coisa catártica mesmo, de liberdade, que eles não tinham. Um enfrentamento de muita violência que eles sofriam, sabe? Acho que ali eles mostravam a realza daquela cultura, daquele povo e **eu sinto no blues uma coisa ácida e sensual ao mesmo tempo, e muita ironia. Tem uma coisa irônica do blues que acho que tinha a ver com a letra. Mas não foi pensado.** [grifo da pesquisadora] Eu acho que saiu e depois eu vi que tinha muita coerência, sabe? No geral eu acho que eu componho assim, como se eu escutasse a música que já tem naquela letra. (Ilessi, em entrevista para a pesquisadora em novembro de 2017)

Ilessi observou essa identificação com o *blues* e sem intenção consciente relacionou a letra a esse enfrentamento que informou sentir. Tanto o enfrentamento do *blues* quanto o da composição de Iara Ferreira e Ilessi dialogam com o contexto político em que esta foi criada. Em novembro de 2015, assistimos no Brasil a uma reação em massa de movimentos feministas nas ruas, então nomeados de “Primavera das Mulheres”. O debate sobre igualdade entre os gêneros e a luta diária contra a violência e a opressão à mulher cresceram nas escolas, universidades e na própria rua, ocasionando maior conscientização e visibilidade às pautas que integram os diversos feminismos, visto que as lutas feministas por equidade social são tão plurais quanto as próprias mulheres (Davis 2016, Hooks 2018)¹⁰. Nesse ano, uma série de ações contra as mulheres – podemos destacar o Projeto de Lei nº 5.069/2013, de Eduardo Cunha,¹¹ e comentários machistas e pedófilos na internet destinados a uma menina de 12 anos que participava de um *reality show* na época – movimentou

10. A Primavera das Mulheres se transformou em um documentário lançado no ano de 2017, de Antonia Pellegrino e Isabel Nascimento Silva, no qual se fez uma revisão daquele momento. É também o nome de uma “coletiva” que apresenta um show-manifesto na cidade do Rio de Janeiro. “Dama de espadas” integra o repertório da coletiva, que conta com mais de 30 artistas mulheres de diferentes áreas.

11. Esse projeto de lei, entre outras medidas, dificultava o aborto mesmo em casos de estupro.

de forma intensa as redes sociais e culminou na elaboração, por movimentos feministas, de *hashtags* como #meuprimeiroassédio, #todas-contracunha, #estupronuncamais e #mexeucumuma-mexeucumtodas. Em 13 de novembro de 2015, um editorial do jornal espanhol *El País* trouxe a chamada “Primavera feminista no Brasil: em outras nações, as mulheres lutam por salários iguais. No Brasil, para não retrocederem em suas conquistas” (Primavera feminista no Brasil 2015) e localizou as mobilizações realizadas pelas ruas do país:

31 de outubro, cerca de 15.000 mulheres brasileiras saíram às ruas em São Paulo e outros milhares em outras grandes cidades do país. O protesto se reproduziu nesta quinta-feira, voltará amanhã e se repetirá no final do mês. Não é comum que as mulheres brasileiras saiam à rua para dizer “basta” ao machismo. Por isso, é algo que surpreendeu os cidadãos. Até o ponto de haver revistas, como *Época*, que batizaram a questão como “a primavera das mulheres brasileiras”. (Primavera feminista no Brasil 2015)

No meio musical, diferentes ações vêm surgindo desde o mesmo ano – alguns logo antes dos protestos nas ruas. Observamos a criação da Rede Sonora – Música(s) e Feminismo(s), grupo criado no Departamento de Música da Universidade de São Paulo em 2015; o projeto “Meninas do Brasil”, uma série de entrevistas e vídeos de compositoras e suas composições, criada e centralizada na compositora Luiza Sales desde janeiro de 2015; o grupo LUA (Livre União de Autoras), integrado por Ilessi, Iara Ferreira, Luana Dias, Carla Capalbo e Milena Tibúrcio, do Rio de Janeiro; o grupo ANA – Amostra Nua de Autoras, integrado por Deh Mussulini, Laura Lopes, Luiza Brina, Luana Aires, Leonora Weissmann e Leopoldina, de Belo Horizonte; a *hashtag* #mulherescriando, lançada por Deh Mussulini, com a qual desafiava mulheres a mostrarem suas produções artísticas por meio de vídeos lançados no Facebook. Tal ação inspirou a elaboração do Sonora – Festival Internacional de Compositoras, idealizado por compositoras de Belo Horizonte, São Paulo, Salvador e Rio de Janeiro, que contou, em 2017, com a adesão de mais de 15 países, 40 cidades no Brasil e 47 compositoras apenas no Rio de Janeiro, chegando a cerca de 80 cidades no mundo em 2018. Tanto o #mulherescriando quanto o Sonora – Festival Internacional de Compositoras surgiram em 2016. Em 2017, foi criado o coletivo Essa Mulher, que organiza mostras de compositoras e coordena o festival Sonora no Rio de Janeiro. O coletivo Músicas! Mulher e Música foi composto através do envolvimento de oito musicistas (Aline Gonçalves, Antonilde Rosa, Karin Verthein, Marcela Velon, Maria Souto, Maria Clara Vale, Monica Ávila e Tânia Rêgo) para a escrita de uma carta coletiva em resposta a uma série de discussões sobre a apresentação da *big band* de Hermeto Pascoal em outubro de 2017, no Circo Voador, que contou com 30 músicos, incluindo convidados, e nenhuma mulher (Rosa 2017). Esses são grupos que estão inseridos numa comunidade restrita, pois fazem parte de um pequeno círculo de convivência.

Dessa forma, entendo que existe, em certo nível, um paralelo a se traçar com as mulheres negras dos EUA que encontraram no *blues* um meio para usufruírem e expressarem sua liberdade e sua autonomia. Em 2017, Ilessi, compositora e cantora negra, e Iara Ferreira, compositora e cantora branca, novamente usaram uma mesma linguagem artística para se posicionarem enquanto mulheres, trazendo um conteúdo literário e musical bastante similar ao das compositoras genuínas do *blues*, como a citação de uma referência que foi forjada um século antes. Novamente a figura da mulher é expressa por meio de uma narrativa não normativa, fora do senso comum esperado pela sociedade, utilizando ironia e sarcasmo. Novamente a linguagem musical é trazida pela acidez e pelo enfrentamento contidos no *blues*, seja na letra e na música, compostas por mulheres, seja através do canto e da *performance* do instrumento, o violão. Se em seu nascimento o *blues* foi uma forma afro-americana de dar vazão e de se articular com novos anseios e necessidades daqueles indivíduos recém-libertos, “Dama de espadas” parece ser um produto artístico que demonstra a libertação recém-promovida, ou ao menos manifestada publicamente, pelas próprias mulheres com alcance global. Se a sociedade patriarcal não tem interesse em reconhecer essa autonomia, a canção vem simbolizar uma resposta a essa imposição por meio de uma estética combativa, desafiadora e libertadora.

Outra dimensão política da canção “Dama de espadas” são os meios em que é divulgada e tocada. Howard Becker comenta sobre a rede de cooperação como entrelaçamentos de agentes diversos, além de diferentes níveis de envolvimento, para que seja possível a realização de um objeto de arte. Fica clara a importância dessa rede quando entendemos que, dentro do sistema hegemônico de circulação da música, o cenário da canção autoral de mulheres está à margem no tocante à distribuição e ao acesso a ela. Sem essa rede que envolve compositoras, intérpretes e público interessado, não seria possível a circulação da canção feminista “Dama de espadas”. Ao observar, pelos relatos coletados, como e quantas intérpretes se mobilizaram para levar essa produção ao público, seja em *performances* ao vivo, seja em vídeos na internet, entendemos que, sem a rede de cooperação, a circulação de “Dama de espadas” teria sido bastante restrita. Becker afirma que as marcas dessa cooperação encontram-se presentes na obra (Becker 2010, 27). Disso concluo que, se essa obra é contrastante e ofensiva ao sistema hegemônico, sendo feminista e, portanto, sinalizando um oponente aos fundamentos de sua ideologia, é por caminhos não hegemônicos que ela vai circular (*show-manifesto* feminista, vídeo de projeto de compositoras, canal pessoal da artista independente), interpretada por mulheres que se alinham a essa busca por liberdade e autonomia.

Becker fala ainda da qualidade da obra, explicitada a partir da opinião dos ouvintes. Ao questionar algumas intérpretes¹² dessa canção sobre aquilo que as motivava a cantá-la, observei que a palavra “liberdade” foi citada por todas como elemento que as estimulou. Temos que esse componente é de extrema importância no reconhecimento empático de “Dama de espadas”. Sua qualidade estaria em expressar um mesmo desejo feminino que está sintetizado na necessidade de se libertarem – liberdade essa referente a sua sexualidade e à circulação nas ruas. Como observou Becker, a realização e a fruição de uma obra “não ocorre[m] sem a presença de um público que reaja e aprecie” (Becker 2010, 29). Se a obra circula, significa que há mulheres, e mesmo homens, consumindo essa música. Se esse movimento empático ocorre, devemos compreender o que mobiliza esse público e essas intérpretes. Um dos pontos ressaltados por Davis é que o *blues* feminino teve a importante tarefa de expor questões que pareciam ser mazelas pessoais redimensionando-as como públicas. O pessoal era, de fato, político. No presente caso, Iara Ferreira se mobilizou a partir de uma experiência pessoal e denunciou, por outro lado, uma faceta do patriarcado. Esse tema repercutiu em outras mulheres porque integra o complexo de opressão de um sistema e não reflete apenas uma experiência pessoal. O tabu presente na imagem de uma mulher sexualmente ativa e independente, que transita livremente em ambientes a princípio hostis à sua presença solitária – a noite e os botequins –, demonstra o quão ameaçada é a mulher quando busca exercer a sua liberdade.

“Dama de espadas” parece denunciar essa opressão de uma forma às avessas, tanto no homem que se amedronta na presença dessa “dama de espadas” quanto na libertação sentida pelas mulheres quando a cantam, ao se permitirem colocar essas palavras em suas bocas – ou quando recuam timidamente sobre a possibilidade de cantá-la, mesmo quando se identificam com ela. Tais reações demonstram o quão intrincada está a construção patriarcal da imagem da mulher.

Como sintetiza Davis (1998), “nós deveríamos reconhecer que cantar a música abertamente era resgatar o problema da violência masculina contra as mulheres do domínio silencioso da esfera privada e reconstruí-la como um problema público”¹³ (Davis 1998, 32), tornando-o um problema compartilhado pela comunidade. A canção extrapola as fronteiras do desejo e abre as portas para a libertação das mulheres.

Se entendemos, como Becker, que a arte como atividade é resultado de uma rede de interlocuções diversas e amplas, em que se deve “atrair um

12. Iara Ferreira, Ilessi, Elisa Addor, Luana Dias e Luisa Lacerda.

13. “We should recognize that to sing the song at all was to rescue the issue of men’s violence toward women from the silent realm of the private sphere and reconstruct it as a public problem.” (Davis 1998, 32)

público capaz de escutar e de alguma forma compreender e apreciar o concerto” (Becker 2010, 28), entendemos que o artista busca espelhar o seu ouvinte para tornar possível seu diálogo. De certa forma, o artista produz buscando em si o criador e o ouvinte, seu interlocutor, exercendo assim a capacidade de expressar na arte uma voz que não é só a dele, incluindo as vozes de seus pares. Iara Ferreira realizou a metáfora não apenas de sua experiência pessoal, mas sintetizou a de muitas mulheres. Ilessi percebeu o nível de anseio e ironia da letra e traduziu aquele sentimento por meio da complexidade contida na linguagem musical e de sua capacidade de gerar tensão e relaxamento através da retórica do desejo, além de sentidos integrados às narrativas musicais que muitas vezes passam despercebidos. O *blues* que contemplou em raros momentos de sua vida ficou tão fortemente amalgamado em sua memória musical e emocional que Ilessi acessou essa expressão rapidamente através da criação, com livre acesso a essas ferramentas.

Há quem faça isso intencionalmente num primeiro momento de criação, por caminhos racionais, e há quem faça emocionalmente, imagetivamente, sensorialmente. A concepção da ideia artística em Becker – que pode conter esforço, mas também surgir espontaneamente – traz mais informação sobre como Iara Ferreira e Ilessi construíram o *blues*. Ambas, letra e música, demonstraram ter sido feitas de uma forma quase catártica, rapidamente, tamanho o envolvimento emocional com o tema. Por outro lado, de uma forma quase invisível, está o aspecto de extrema importância que é a “formação específica prévia, competência e sensibilidade” (Becker 2010, 29) para a interpretação de uma ideia musical, e nesse caso poética também, que exige atividades de apoio, atividades técnicas, estudo e treino por anos a fio em muitos casos. Para que letra e composição musical fossem elaboradas com tamanha rapidez, era preciso existir ali um investimento prévio, responsável pela fluidez das ideias artísticas.

Becker discorre sobre a divisão do trabalho e a hierarquia presente na elaboração de uma obra. Nesse caso, nos questionamos: o que é mais importante? Compor ou interpretar? Observamos que existe relevância equivalente nessas ações e por isso mesmo se dá a atuação crescente da figura do “cantautor” – o sujeito que compõe, toca e canta suas canções – no cenário musical alternativo contemporâneo (fora das grandes mídias). Diante disso, nos questionamos se esse fenômeno teria alguma relação com alguns pontos que trazemos: (1) saturação do mercado musical; (2) desenvolvimento tecnológico que possibilita, de forma mais democrática, o acesso aos estúdios de gravação e *home studios*; (3) falta ou inexistência de apoio do Estado na organização de espaços e poucos recursos voltados à arte e à cultura, principalmente de mulheres. Essas são propostas para outras investigações. Como Becker sinaliza, o Estado e as grandes corporações não têm a capacidade de deter a criação

artística, pois esta continuará a existir sem esses apoios. O sistema patriarcal não tem o poder de deter a criação musical e artística feminista ou outras estéticas contranormativas, as quais continuarão a produzir seus discursos, atualizando constantemente seu grito por liberdade, como o fazem há mais de um século.

DO SOM AO SENTIDO SUBVERSIVO

Segundo McClary (2002), quando a ciência do século XVII descobriu que o prazer feminino não estava diretamente ligado à procriação, a sociedade patriarcal iniciou um processo de controle do desejo feminino. Uma das ferramentas foi silenciar não só a necessidade, mas, finalmente, a possibilidade de desejo da mulher “normal”. O estudo da retórica passa também a ser controlado e as mulheres são proibidas de ter acesso a esse saber. A retórica musical sobre o desejo começa a ser elaborada a partir de Monteverdi, e idealizações sobre os gêneros passam a integrar as narrativas musicais, permanecendo até os filmes, programas de televisão e música popular atuais. Com o advento da ópera, surge um dos principais discursos em que gênero e sexualidade são construídos (McClary 2002, 37-38). “Dama de espadas” traz a sexualidade feminina de um ponto de vista muito diferente do que é normativo e aceito pela sociedade. Revela a mulher que deseja e que comanda a sua sexualidade, desobrigando-se à subserviência e reinventando o seu papel social.

Se a música de Ilessi surgiu por um canal mais sensível, menos consciente numa primeira etapa de sua elaboração, ela foi certamente impregnada de sentidos apreendidos por meio da fruição do gênero em algum momento de sua vida, responsáveis por levar a certas respostas afetivas, estéticas e emocionais em relação ao *blues*. Graça Boal Palheiros (2006), no artigo “Funções e modos de ouvir de crianças e adolescentes, em diferentes contextos”, fez uma revisão de estudos que buscaram responder como essas percepções são integradas às subjetividades dos indivíduos e afirmou que estas variam de acordo com (1) as características da música: elementos musicais como harmonia, melodia, dinâmica, timbre, andamento; (2) as características pessoais do ouvinte; e (3) o contexto sociocultural da situação de audição, relacionado à tradição cultural daquele que escuta a música, demonstrando que a resposta emocional a certos tipos de música é de fato aprendida (Palheiros 2006, 331-332). Focando a capacidade da voz como meio expressivo em sua essência, Johan Sundberg (2015) sintetizou algumas pesquisas sobre estados de humor na fala e no canto no capítulo 7 do seu livro *Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto*, em que fornece mais contribuições para compreendermos de que forma Ilessi apreendeu alguns sentidos do canto do *blues*. Tais pesquisas, realizadas em sua maioria com grupos-controlado integrando uma diversidade de escutas, demonstraram que sentimentos como tristeza, raiva, medo, alegria e neutralidade podem

ser percebidos de forma bastante semelhante em relação à fala no que diz respeito às características acústicas. A alegria na voz cantada foi o sentimento que mais se distanciou em relação à voz falada no tocante à sua qualidade de percepção. As emoções aparecem codificadas por meio de variadas combinações de elementos como: altura (notas), intensidade (dinâmica), timbre (coloração), fonação (variação da espessura das pregas vocais e configuração laríngea mais ou menos expandida de acordo com diferentes estados e atitudes do emissor), articulação (movimentos da língua e dos lábios também apresentaram mudanças de acordo com estados de humor num mesmo indivíduo; a mesma vogal sofreu mudança sonora em estados diferentes). Em uma das pesquisas, pessoas de países diferentes conseguiram dar um mesmo sentido para trechos ouvidos num idioma que era estranho para todos. Ao que parece, os gestos vocais são bastante próximos, mesmo em culturas diferentes. Sundberg (2015) afirma:

[...] a voz funciona como um “tradutor” robusto de gestos corporais para gestos vocais. Em sua essência, o canto e a fala podem ser vistos como uma projeção sonora dos gestos do sistema fonador. Essa correspondência parece ser crucial para o canto e para a música. A voz nos fornece o código por meio do qual os movimentos musicais devem ser interpretados; sob uma perspectiva mais ampla, o som faz sentido por fazer alusão a diferentes tipos de movimentos. Para concluir, poderíamos refletir sobre uma questão ainda sem resposta: teria a música o mesmo poder expressivo se as pessoas não tivessem vozes? (Sundberg 2015, 214).

A resposta emocional à música, bem como o entendimento essencial do seu sentido, está intimamente relacionada à fala e ao texto. Em outras palavras, a partir da forma como a fala e o canto completam o sentido contido no texto, o conteúdo emocional pode ser apreendido mesmo sem a compreensão total da letra ou sem uma escuta mais atenta em relação ao texto.

A ironia, elemento característico que aparece nas letras dos *blues* de Bessie Smith e Ma Rainey, está também presente na própria voz. É dessa forma que reaparece na canção em questão, sendo possível observar esse gesto vocal principalmente nos vídeos da própria Ilessi¹⁴. Davis aponta que essa ferramenta expressiva foi mal-interpretada até mesmo por feministas, sendo alvo de severas críticas quando a figura de linguagem não é levada em consideração (Davis 1998, 28).

De forma similar, Ilessi aproveita a elaboração realizada por Iara e intensifica esse gesto por meio da melodia, da cadência harmônica e de seu canto. No canto, a ironia é dada pela dinâmica e por gestos vocais

14. Em 0’52’’: <https://www.facebook.com/Showprimaveradasmulheres/videos/526900661018707/>. Em 5’10’’: <https://www.youtube.com/watch?v=OZ-bcFSYzI4>

utilizados por Ilessi, como, por exemplo, a alternância acentuada da dinâmica numa mesma frase, ferramenta bastante utilizada na primeira parte da música (parte A repetida duas vezes e que abrange “compreendendo perfeitamente” até “carregam no ventre a mazela do mundo”).

Essa gravação foi levada ao Voz me Livre – Ensino e Pesquisa em Canto Popular, grupo de estudo que integro junto com André Grabois, Anna Paes, Paula Santoro e Sueli Mesquita (orientadora). Durante a audição, foram destacadas algumas características, como o timbre metálico presente nos trechos agudos realizados com forte pressão, como uma *belter*¹⁵, remetendo a algumas características da voz de Elis Regina. Nesses trechos, percebe-se por vezes a presença de *drive* (ruído na voz que decorre da vibração das falsas pregas vocais), observado nas vozes de Louis Armstrong e Elza Soares, utilizado por Ilessi de forma mais perceptível na palavra “punhal” (na vogal “a” no agudo com força). O componente nasal é também observado como ferramenta para imprimir mais brilho em certas passagens, como “quase tudo”. Os graves são suavizados. Existe então a alternância de uma voz mais intimista (no grave) e outra que promove expansão (no agudo), ocasionada também pela alternância de pressão do ar, ora com alta pressão, ora com baixa pressão.

Ilessi varia timbre e ressonância durante toda a gravação. Essa riqueza de expressividade que valoriza a interpretação ao acentuar a emoção presente no texto, sobrepondo a voz falada à voz cantada, traz o sentido de conexão com a narrativa. Ilessi é uma cantora que está dizendo o texto, está em relação com o texto, por isso traz um canto mais falado percebido na diversidade de timbres. Seu canto está relacionado à entonação da fala, o que é também uma característica de Elis Regina, cantora que apresentava um repertório baseado em texto, cujas escolhas eram definidas a partir da narrativa literária da canção.

Gostaria de ressaltar a percepção do grupo Voz me Livre quando afirmou que Ilessi parece ter assumido uma liberdade vocal maior em suas interpretações quando passou a se dedicar a cantar o repertório autoral de sua geração, de amigos próximos, além de suas próprias composições.

Diferentemente do processo de composição de Ilessi, Iara escreveu sua narrativa com controle racional de sua mensagem. A letrista possui formação em ciências sociais pela UFSC e participou ativamente de estudos de gênero e feminismo, tendo trabalhado com “itinerários terapêuticos,

15. Segundo Jeannie LoVetri, reconhecida pedagoga vocal dos EUA, *belt* é um gênero de canto comercial contemporâneo (CCM) do teatro musical norte-americano cuja emissão do registro de peito da voz é elevada até o seu limite por meio de forte pressão de ar, exigindo poder, estridência e clareza das letras. Em espetáculos antigos, a qualidade de *belting* raramente ultrapassava Dó4, diferentemente dos correspondentes contemporâneos que vão além, por vezes sendo substituídos por um *mix* (registro misto) forte (LoVetri 2018, 66).

subjetividade, modos de subjetivação contemporânea, mulheres com diagnóstico de depressão e com a forma como ressignificavam a experiência de depressão ao criarem itinerários terapêuticos com ervas, chás e rezas” (Iara Ferreira, em entrevista para a pesquisadora em novembro de 2017). Quando Iara elabora a letra, sabe exatamente que pautas demarcar na sua narrativa. Buscamos elucidar algumas a partir do trabalho de Silvia Federici (2017).

Em “Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva”, Federici (2017) analisa o processo de domesticação das mulheres e a redefinição da feminilidade no processo de transição para o capitalismo e traz como uma das ferramentas para o sucesso dessa campanha a “diferenciação sexual do espaço”. Federici (2017) contextualiza, ainda, como se deu a expulsão da mulher dos espaços públicos, incluindo ambientes de trabalho e rua, quando eram dissuadidas de transitarem ou até mesmo sofriam atos de terror, como ataques sexuais, caso estivessem desacompanhadas (Federici 2017, 200), o que lamentavelmente ainda faz parte da realidade do Brasil. A mulher do século XXI, principalmente a mulher negra dos países colonizados, subalternos, vive intensamente as mesmas imposições que começaram a aparecer nesse longo processo que se iniciou por volta do século XV. Desautorizada a transitar livremente pelos espaços públicos, a mulher que ousa ultrapassar essas barreiras arrisca seu bem-estar e sua vida.

Federici (2017) descreveu o processo vivido pelas mulheres na trajetória de sua degradação social por meio de algumas dimensões. O “processo de infantilização legal” ocorreu quando o patriarcado se esforçou em demonstrar a fraqueza mental da mulher ao descapacitá-la totalmente. A mulher não era um ser provido de raciocínio lógico, com poder de gerenciar sua vida com sucesso, de controlar seu próprio bem material e sua família sem a presença de um homem (Federici 2017, cap. 2).

Contextualizado o cenário de “Dama de espadas”, gostaria de tecer algumas considerações com relação à harmonia da música. “Dama de espadas” (em Eb) (Ilessi 2018) difere do *blues* clássico, o qual apresenta uma tonalidade estabelecida e cuja cadência permanece entre I-IV-V. Ilessi construiu um percurso harmônico mais próximo do *jazz*, resultando, como afirmou uma das intérpretes da canção, numa melodia nada convencional, assim como a sua narrativa textual. Por vezes, letra e melodia/harmonia sugerem uma expectativa que é deslocada, como, por exemplo, nos versos “mulheres assim | que vivem na noite | a cheirar sereno e a rondar botequim”. “Mulheres assim” parece induzir a um lugar comum de diminuição da mulher que é posteriormente desconstruído pela ironia. A harmonia do trecho [F7(9) E7(9) \ A7(9) \ Bb7(13) \ Eb7(9) \ E7(9)] reforça a letra e engana também o ouvinte, pois a princípio parece encaminhar-se para D7 (num

momento em que a harmonia do *blues* clássico se encaminharia para a função de subdominante, que seria ocupada por Ab), mas Ilessi a direciona para A7(9) não como dominante de D7, mas como subcinco da dominante de Eb, o acorde de Bb7. Tal procedimento colabora com o sentido da letra, que parecia, a princípio, ser mais uma canção que visa culpar a figura feminina, dentro de uma lógica plausível na cultura patriarcal, mas o que faz é desconcertar o ouvinte com uma justificativa fora do senso comum, assim como a harmonia. As “mulheres assim” não são interpretadas pelo ponto de vista do homem, mas dessa mulher liberta. A repetição da parte A traz a surpresa da configuração do território dessa dama por meio dos versos “A cheirar sereno / E a rondar botequim”. É como um ato proibido, uma atividade quase ilícita, e um terreno duplamente “proibido” para as mulheres: a rua e o botequim. Proibido é todo o cenário percorrido por essa dama, incluindo a noite, então presente em “sereno”. Tal verso parece configurar a ousadia de uma mulher que vive pelas madrugadas, o que remete a um ato subversivo no contexto da sociedade patriarcal, em que as mulheres correm o risco de ser abusadas sexualmente ao se permitirem transitar em territórios e horários proibidos tacitamente. Harmonia/melodia e letra desestabilizam a ordem vigente. A ironia aparece novamente na relação que a “dama de espadas” traça com seus pares, por meio do emprego de “macho”, que aparece similar ao uso da vestimenta, demonstrando efemeridade e superficialidade nessa relação amorosa. “Ter opinião sobre quase tudo” fere diretamente os preceitos patriarcais, quando se espera que a mulher seja um ser subserviente, oposto ao trazido por Iara Ferreira. Adichie (2015) aponta como muitos homens sentem diminuição de sua autoestima quando não conseguem exercer o modo “dominante” de comportamento social (Adichie 2015, 43-44), e essa é uma das dificuldades enfrentadas na aceitação de propostas sociais e políticas feministas, tanto por homens quanto por mulheres. Para uma mulher “ter opinião”, é preciso se afirmar e ser autônoma. Essa postura subverte altamente o *status quo*. Outra afirmativa que contradiz esse sistema é levantada em seguida, quando o ventre da mulher, tido como sagrado dentro da cultura judaico-cristã, é qualificado como “a mazela do mundo”.

Entre a parte A e o refrão existe uma parte de transição (que chamei de B) e que engloba o verso “ele foi um perfeito *lord*” até “matam o homem de sede”. Interessante observar que, enquanto na parte A Ilessi e Iara explicam quem é essa mulher, na transição existe um percurso harmônico que não se fixa em uma tonalidade, não se define. Inicia então o processo de mostrar o que de fato aconteceu. É um *blues* construído com maior complexidade harmônica e melódica, com frequente uso de subcinco, de “dominantes de dominantes”, ocasionando adiamentos nas resoluções das tensões que são sempre prolongadas na parte A e na transição para o refrão. O que afinal gerou a instabilidade (presente na letra, na harmonia e na melodia) na figura masculina? A resposta é: a

mulher sexualmente voraz. O “*lord*” fica “de bode”, pois não consegue lidar com a autonomia dessa mulher, gerando a discrepância dessas duas imagens antagônicas, *lord/bode*. É o momento de maior distanciamento da tonalidade e maior expectativa, com aumento de tensão e consequente expansão do desejo de conclusão (“Ele foi um perfeito *lord* | Mas ficou de bode com a sua *lady* | Na hora da cama essas damas de espadas | Matam o homem de sede”), em que observamos a progressão: \\ Esus \ E7(9) \ Fsus \ F7(9) \ F#sus \ F#7(9) \ C7(13) F7(9) \ Bb7(9)(13) \). Interessante observar, também, que a transição descreve o percurso do homem que foi vítima da dama de espadas. A fragilidade desse homem está presente na instabilidade harmônica que começa a se reaproximar da tonalidade apenas no penúltimo compasso desse trecho, retornando a dominante de Eb, o acorde de Bb7, preparando para o refrão, que é elaborado com a sequência harmônica do *blues* clássico e anunciado com o verso “matam o homem de sede”. O corpo da mulher perde, assim, a sua sacralidade e ela se mostra voraz sexualmente, trecho que é ressaltado pelo ápice da relação entre melodia e harmonia.

O refrão é, como expresso por Ilessi, um grito de liberdade, cantado com a maior potência vocal da compositora, narrando o amor fatal da dama de espadas, que, por fim, é enunciada como “mulheres assim, iguaizinhas a mim”, num volume mais baixo e com intenção pacificadora. Mulheres não mais morrem de amor por esperarem seus amantes ou o amor de suas vidas. Elas seguem seu percurso de forma autônoma e potente.

Em “Sam Jones Blues”, Davis (1998) observa o contraste musical utilizado por Bessie Smith na própria canção para traduzir um contraste real entre duas culturas, a branca hegemônica e a negra. As percepções de casamento da cultura branca demonstram diferença diante do lugar ocupado pela mulher negra em sua cultura. Em “Dama de espadas”, esse tema é apresentado também, por meio do uso dos tratamentos em inglês “*lord*” e “*lady*”, opondo, com ironia, a mulher selvagem que é a “dama de espadas” a certa civilidade branca, uma normatividade masculina. Não há romance, não há inferioridade da mulher. Dessa vez, quem é usado é o “macho”; quem morre por amor é a persona masculina; quem manda na cama é a mulher. “As figuras femininas evocadas nos *blues* femininos eram mulheres independentes, livres da ortodoxia doméstica de representações predominantes da feminilidade onde os assuntos femininos da era foram construídos”¹⁶ (Davis 1998, 13). A sexualidade é, como no *blues* clássico, a chave de transformação e libertação da “dama de espadas”, uma nova geração de mulheres no mundo.

16. “The female figures evoked in women’s blues are independent women free of the domestic orthodoxy of the prevailing representations of womanhood through which female subjects of the era were constructed.” (Davis 1998, 13)

Sobre isso, Davis afirma: “A música nova tinha raízes antigas, e a música antiga refletia um novo fundamento ideológico da religião negra. Ambos estavam profundamente enraizados em uma história e cultura compartilhadas”¹⁷ (Davis 1998, 6). A autora afirma que o que entendemos como “Deus” e “Diabo” coexistiam no mesmo universo semântico durante a escravidão, pois não eram interpretados como elementos opostos, mas como características complexas que representavam diferentes poderes integradores dos relacionamentos entre os seres humanos. Quando o *blues* surge, o conteúdo secular dos *spirituals* (o cotidiano e as relações humanas) passa a integrar esse novo gênero, restando aos *spirituals* a parcela sagrada que integra tanto as letras (louvores) quanto o material sonoro (harmonia, melodia e vocalidade). A partir de então, o *blues* recebe o reconhecimento popular de “música do Diabo”, sendo o gênero primordial de expressão da vida cotidiana da população negra norte-americana por meio das letras, porém ainda reproduzindo a sacralidade através do elemento sonoro, responsável por simbolizar a busca de conexão com o sagrado herdado pela religiosidade afrodescendente. Davis (1998, 8) afirmou:

Eles são seculares no mesmo sentido em que limitam sua atenção unicamente ao imediato e afirmam a expressão corporal da alma negra, incluindo suas manifestações sexuais. Eles são espirituais porque são impulsionados pela mesma busca da verdade da experiência negra.¹⁸

Davis entende que o *blues* foi condenado a ser a música do Diabo “porque eles elaboraram e incorporaram a consciência sagrada e, portanto, representavam uma séria ameaça para as atitudes das religiões”¹⁹ (Davis 1998, 8). As compositoras de *blues* viviam a conexão com o sagrado por meio de sua liberdade e autonomia sexual. Não havia separação entre essas duas formas de existência. Tal experiência aparece também atualizada em “Dama de espadas”, assim como em músicas similares, já que temos no cenário político brasileiro uma crescente bancada evangélica tomando o poder, assim como nas ruas, entre o povo. O *blues* passa a tratar a sexualidade como expressão tangível de liberdade.

Quando o refrão afirma, uma oitava acima em relação ao início da melodia “Eu sei que, afinal, ele não teve sequer qualquer culpa / Sangrou no punhal, bebeu a cicuta”, que simboliza o poder dessas “damas de

17. “The new music had old roots, and the old music reflected a new ideological grounding of Black religion. Both were deeply rooted in a shared history and culture.” (Davis 1998, 6)

18. “They are secular in the same sense that they confine their attention solely to the immediate and affirm the bodily expression of Black soul, including its sexual manifestations. They are spirituals because they are impelled by the same search for the truth of Black experience.” (Davis 1998, 8)

19. “[...] they drew upon and incorporated sacred consciousness and thereby posed a serious threat to religious attitudes.” (Davis 1998, 8)

espadas”, a música transpõe essa narrativa para uma relação sagrada presente na construção melódica/harmônica, que traduz um sentido de adoração como nos *spirituals*. É um grito final cujo sentimento é intensificado por meio do salto intervalar: a mulher, dona do seu corpo, afirma e busca a sua própria liberdade.

Tal constatação parece receber confirmação na fala de Ilessi, quando expõe sua relação com a música, com o ofício de intérprete:

[Pergunta: Quando escolhe uma música para interpretar, o que considera um ponto importante?] Eu escolho pela música, se tem uma melodia bonita, uma harmonia bonita, uma coisa que me move... Isso é muito importante, é o primeiro lugar pra mim. Eu sinto também como uma roupa que eu visto e me veste bem. Escolho muito nesse sentido. Às vezes eu adoro certas músicas, mas eu não canto. Eu julgo não vestir bem em mim. Assim como posso julgar uma música vestir bem em mim, e outra pessoa pode achar que não, mas assim... Dentro do meu julgamento. E as letras, eu... Gosto de me identificar nas letras, de alguma maneira, não que elas digam objetivamente sobre, mas às vezes até no sentido de coisas que talvez na vida, na vida real, eu não consiga ser ou não tenho espaço pra ser. Eu acho que o canto sempre foi um espaço muito... Não tem como não falar muito sobre isso, né? Mas eu acho que, pelo fato de eu ser negra, tem uma coisa muito central pra mim no cantar, porque tem uma coisa... Além de ser um descarrego, assim, uma coisa espiritual mesmo, de jogar tudo pra fora, todas... Sei lá... A discriminação que eu sofri, as barras que eu sofri e sofro... Tem uma coisa da vibração mesmo, da música que ajuda nisso, a descarregar isso, todas as coisas que eu atravesssei, mas eu acho que tem um lance do lugar em que a música me coloca e que a vida não me coloca. Eu sinto isso muito claramente cantando. Às vezes, eu me vejo cantando determinadas coisas e o som, a vibração e a melodia, a música e a letra, tudo junto, me colocam numa altivez, num lugar que, sabe... Tipo, podem ter me colocado muito pra baixo, mas ali, cantando, eu tô nesse lugar... Acho que antes eu tinha mais constrangimento de falar disso, mas hoje eu tenho essa coisa de realeza. (Ilessi, em entrevista para a pesquisadora em novembro de 2017)

Tal observação de Ilessi sobre como a música serve ao seu processo de reconhecimento e afirmação de sua personalidade, trazendo elementos de autonomia e altivez, se torna bastante perceptível na interpretação de “Dama de espadas” e se alinha ainda mais ao pensamento de Davis (1998), que observou o *blues* como “canais comunitários de alívio”²⁰ (Davis 1998, 9) e de afirmação para as pessoas negras, particularmente as mulheres negras. Davis afirma que “o *blues* feminino desafia à sua

20. “Blues was threatening because its spokesmen and its ritual too frequently provided the expressive communal channels of relief that had been largely the province of religious in the past.” (Davis 1998, 8-9)

maneira a imposição de inferioridade baseada em gênero”²¹ (Davis 1998, 36) e que “os retratos femininos criados pelas primeiras mulheres do *blues* serviram como lembranças da tradição de feminilidade das mulheres afro-americanas, tradição que desafiou diretamente as noções prevalentes sobre o feminino”²² (Davis 1998, 37), redefinindo o lugar da mulher naquela sociedade.

No *show*-manifesto “Primavera das mulheres”, formado por mais de 30 mulheres entre musicistas, atrizes, dançarinas, produtoras e artistas plásticas e muito visto ao vivo pelo público feminino, “Dama de espadas” faz parte do repertório e é tido como um dos pontos altos do espetáculo. Sobre esse reconhecimento e empatia pelas mulheres, Iara Ferreira relembrou o momento em que ouviu pela primeira vez a sua letra musicada:

Porra, que *blues* bom pra caralho! Eu nem atinei na hora em que eu ouvi... Aí fiquei ouvindo sem parar. E é uma melodia difícil, não é uma melodia fácil. [...] [canta o trecho “ele foi um perfeito *lord*, mas ficou de bode com a sua *lady*”] Sabe? Não é fácil! Assim, não é um caminho comum. E as pessoas se identificam e saem cantando! Isso eu acho mais incrível! Aí a Luisa Lacerda passou a cantar, a Luana também, a Luana Dias. A Julieta canta... Foi do “Primavera das mulheres”. [Falamos sobre a Elisa Addor, que começou a cantar no “Primavera das mulheres”, na ausência de Ilessi, e comentei como ela ficava empolgada ao cantar a música.] Botar essas palavras na boca não é fácil. Tem muita gente que não se identifica também. A [compositora X] disse: “Ah, eu não consigo cantar esse negócio, não! Acho ótimo, mas eu não canto essa música, não!” [Pesquisadora: “Não é um lugar fácil de se colocar”.] [...] Depende muito da sua experiência de vida e se aquilo bate pra você ou não... A Luisa falou que foi fazer um *show* em Belém, que cantou essa música e foi um estouro. Que a mulherada gritava! [risos] A mulherada de Belém tem outra onda, e lá é supermachista. (Iara Ferreira, em entrevista concedida para a pesquisadora em novembro de 2017)

Elisa Addor foi quem passou a interpretar esse *blues* na “Primavera das mulheres”, quando da ausência de Ilessi. Ao ser questionada sobre o motivo que a levou a querer interpretar a canção, explicou:

Eu conheci a canção “Dama de espadas” dentro do trabalho da “Primavera das mulheres”, nosso grupo feminista, e é uma música que me faz sentir muito livre, muito dona de mim quando eu canto. É uma música que fala com ironia e acidez de muitas situações que a gente vive como mulher, na relação com o mundo, relação com os parceiros e como eventualmente é vista. Acho que pra mim é como um grito de libertação. Eu fico muito feliz sempre que posso cantar ela,

21. “The blues woman challenges in her own way the imposition of gender-based inferiority.” (Davis 1998, 36)

22. “The female portraits created by the early women served as reminders of the African-American women’s tradition of womanhood, a tradition that directly challenged prevailing notions of femininity.” (Davis 1998, 37)

essa música genial da Ilessi e da Iara. (Elisa Addor, em entrevista concedida para a pesquisadora em dezembro de 2017)

Elisa novamente relatou a questão de afirmar a liberdade e o sentimento de alegria por poder cantá-la. O mesmo alívio parece ter sentido Woolf (2018) ao silenciar a voz mediadora que tanto a atormentava e que falsamente a conduzia a ser quem de fato não era (Woolf 2018, 14).

Outro comentário sobre o desafio de afirmar a personalidade apresentada na canção é de Luana Dias. Também cantautora, Luana comentou que Iara Ferreira e Ilessi mostraram a canção para ela logo depois de composta com o intuito de que cantasse no LUA (Livre União de Autoras), um coletivo de compositoras que as três integravam. Luana afirmou que possuía no *rock* e no *blues* forte influência e que por isso lhe teriam oferecido a música para cantar. Sobre sua relação com “Dama de espadas”, ainda afirmou:

É uma canção maravilhosa, acho de uma força enorme. Eu me identifico em vários pontos, em outros nem tanto [risos]... Tô vivendo meu feminino, minha capacidade feminina, não dessa forma tão plena como essa ou essas personagens da canção. Mas acho que existem coisas que estão ali, que hoje vejo na minha vida, que vejo na minha voz, nos meus passos dados mesmo, e acho que a gente está cada vez mais caminhando pra isso, pra viver a nossa liberdade. Pra nos sentirmos iguais. Eu acho que é o mais importante. (Luana Dias, em entrevista concedida para a pesquisadora em dezembro de 2017)

Em seu livro *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*, a escritora Virginia Woolf (2018) confessa que passou por duas aventuras na vida profissional. Uma delas teria sido “matar o Anjo do Lar”, que foi desconstruir a imagem idealizada da mulher. Ela conta uma situação em que essa personificação do “Anjo do Lar”, esse modelo social, se mostrou através de uma voz mental ao interceder na escrita de uma resenha e que “dizia”: “Querida, você é uma moça. Está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja afável; seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas de nosso sexo. Nunca deixe ninguém perceber que você tem opinião própria. E principalmente seja pura” (Woolf 2018, 12). Woolf (2018) conta que lutava muito contra essa voz que se aproximava dela e que foram muitas lutas até que por fim esta se “calasse”. Esse episódio contado com certo grau de ironia e sarcasmo representa o mesmo desafio expresso para cantar “Dama de espadas” assumindo a posição de uma mulher decidida e autônoma, com identidade própria e contrária ao *status quo*. A imagem do “Anjo de Luz” estará sempre mediando o pensamento e a ação das mulheres, portanto faz-se um exercício de libertação, de atenção e de experimentação de uma outra forma de vestir a pele dessa outra imagem de mulher, de ser a mulher que não

tem a obrigação de agradar ninguém a não ser ela mesma primeiro (Adichie, 2017).

Observamos, através das vozes de quatro mulheres atuantes no cenário musical carioca (Iara Ferreira, Ilessi, Luana Dias e Elisa Addor), possíveis relações travadas a partir da escuta e fruição dessa canção. Comentamos o vídeo de Ilessi interpretando a canção na série produzida por Luiza Sales no projeto “Meninas do Brasil” (Ilessi e Sales 2017), o vídeo de uma apresentação de Luisa Lacerda e Luana Dias (Dias e Lacerda 2016), o vídeo da “Primavera das mulheres” (Ilessi 2017), que envolve ainda mais agentes nessa distribuição da música, e de Ilessi, mais recentemente, cantando na 6ª Mostra Cantautores de Belo Horizonte (Ilessi 2018). São vozes que fazem parte de uma mesma rede de cooperação no mundo da música.

CONCLUSÃO

Percebemos o poder da música, mais especificamente da canção, no processo de transformação da sociedade. Destacamos sua importância ao apresentar o conteúdo feminista, pois projeta abertamente para a sociedade temas que de outra forma não teriam visibilidade, tornando públicas diferentes formas de opressão à mulher, desbravando o não dito, escancarando as violências para transmutá-las através da busca por justiça e pela equidade entre os gêneros.

“Dama de espadas” parece marcar uma nova fase da música de mulheres no Brasil, talvez um novo período da música popular urbana, em que compositoras e instrumentistas estão cada vez mais engajadas em demarcar sua estética e seu território, por tantos anos desprezado ou mesmo proibido. A “Primavera das mulheres” trouxe também uma possível “primavera da música urbana brasileira”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adichie, Chimamanda Ngozi. 2015. *Sejamos todos feministas*. Tradução: Christina Baum. São Paulo: Companhia das Letras.
- Adichie, Chimamanda Ngozi. 2017. *Para educar crianças feministas*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Araújo, Samuel. 2018 [no prelo]. Reengaging Sound Praxis in the Real World: Politico-Epistemological Dimensions of Dialogue and Participation in Knowledge Production. In *Transforming Ethnomusicological Praxis through Activism and Community Engagement*, org. Salwa El-Shawan Castelo Branco e Beverly Diamond. Oxford: Oxford University Press.
- Becker, Howard S. 2010. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Christianis, Cristóvão e Maristela Zamoner. 2011. Reflexões sobre o bolero e sua história. *EFDeportes.com* (revista digital). Buenos Aires, ano 16, nº 159.
- Davis, Angela Y. 1998. I Used to Be Your Sweet Mama: Ideology, Sexuality, and Domesticity. In *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*, 3-41. New York: Pantheon Books.

- Davis, Angela Y. 2016. *Mulheres, raça e classe*. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo.
- Doubleday, Veronica. 2008. Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender. *Ethnomusicology Fórum*, vol. 17, nº 1, "Sounds of Power": Musical Instruments and Gender (Jun. 2008), 3-39.
- Federici, Silvia. 2017. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante.
- Hooks, Bell. 2018. *O feminismo é para todo mundo – Políticas arrebatadoras*. Tradução: Ana Luisa Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.
- Igayara-Souza, Susana Cecilia Almeida. 2011. Entre palcos e páginas: a produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical no Brasil (1907-1958). Tese de doutorado em Educação, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Jones, Leroi. 1969. *Blues People: Música negra en la América blanca*. Traducción: Carlos Ribalta. Barcelona: Editorial Lumen.
- LoVetri, Jeannie. 2018. *Somatic Voicework: The LoVetri Method* (apostila de curso, nível 2). São Paulo: FMU.
- McClary, Susan. 2002. *Feminine Endings: Music, gender & sexuality*. Minnesota: University of Minnesota.
- Palheiros, Graça Boal. 2016. Funções e modos de ouvir música de crianças e adolescentes, em diferentes contextos. In: *Em busca da mente musical: Ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção*, org. Beatriz Senoi Illari. Curitiba: Ed. da UFPR.
- Perrot, Michelle. 2017. *Minha história das mulheres*. Tradução: Angela M. S. Côrrea. 2ª edição. São Paulo: Contexto.
- Primavera feminista no Brasil. 2015. *El País*, 12/11/2015. https://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/13/opinion/1447369533_406426.html (acessado em 3/12/2017).
- Rosa, Antonilde. 2017. Toca Que Nem Homem!. *Catarinas*, 4/12/2017. <https://catarinas.info/colunas/toca-que-nem-homem/>.
- Schuller, Gunther. 1968. *O velho jazz: suas raízes e seu desenvolvimento musical*. Tradução: Ruy Jungmann. São Paulo: Editora Cultrix.
- Sundberg, Johan. 2015. *Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto*. Tradução e revisão: Gláucia Laís Salomão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Tinhorão, José Ramos. 2011. *Origens da canção urbana*. 1ª edição. São Paulo: Ed. 34.
- Woolf, Virginia. 2018. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução: Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM.

AUDIOVISUAL

- Dias, Luana e Luisa Lacerda. 2016. *Dama de espadas*. <https://www.youtube.com/watch?v=sWCavDRzCTI>.
- Ilessi. 2018. *Dama de espadas*. Coletivo Imaginário. Mostra Cantautores. Belo Horizonte. <https://www.youtube.com/watch?v=BCMs5noGdVM>.
- Ilessi. 2017. *Primavera das mulheres*. Cine Brasil. <https://www.facebook.com/Showprimaveradasmulheres/videos/526900661018707/>.

Ilessi e Luiza Sales. 2017. *Dama de espadas*. Meninas do Brasil. <https://www.youtube.com/watch?v=0Z-bcFSYzl4>.

ENTREVISTAS

Addor, Elisa. Entrevista realizada por telefone. Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 2017. 1 arquivo de áudio com 1’.

Dias, Luana. Entrevista realizada por telefone. Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 2017. 2 arquivos de áudio totalizando 3’.

Ferreira, Iara. Entrevista realizada na residência da compositora em Copacabana. Rio de Janeiro, 3 de novembro de 2017. 1 arquivo de áudio com 32’.

Ilessi. Entrevista realizada no Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Rio de Janeiro, 8 de novembro de 2017. 5 arquivos de áudio totalizando 53’.

MARCELA VELON é mestre em Musicologia/Documentação Histórica pela UNIRIO, realizou a pesquisa “Elizeth Cardoso e o canto popular urbano brasileiro – Cinco décadas em cinco momentos”. Integra o coletivo Essa Mulher que busca promover, incentivar, documentar e visibilizar a produção de mulheres na música; o Sonora – Festival Internacional de Compositoras (coordenação de cidades e núcleo RJ); e a Primavera das Mulheres, coletivo que apresenta um show-manifesto feminista, entre outras ações. Email: marcelavelon@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 04/09/2018

Reapresentado em 31/01/2019

Aprovado em 29/03/2019

“WELCOME TO JAMROCK”: POÉTICAS E POLÍTICAS RASTAFÁRI NAS RUAS DE KINGSTON

DOI

[https://dx.doi.org/10.11606/
issn.2525-3123.gjs.2019.151144](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gjs.2019.151144)

ORCID

<https://orcid.org/0000-0002-7119-5664>

FELIPE NEIS ARAÚJO

University of Liberia, Monróvia, Liberia, 1000, África Ocidental
info@universityliberia.org.

RESUMO

Neste ensaio reflito sobre os modos como Rastas criam e recriam Kingston habitando-a com sua presença física, suas narrativas e seu léxico. A Kingston Rastafari é construída sobre diversas camadas semânticas e políticas, e a questão dos topônimos emergiu nas mais diversas interações que tive com meus interlocutores ao longo de meu trabalho de campo. Para além da toponímia rastafari, reflito também sua presença; seus corpos marcados por índices de pertencimento ao Movimento Rastafari; as decorações de muros e casas com cores e motivos rastafari, as narrativas de eventos ocorridos em certos locais. Explorar os modos de ocupação de Kingston pelos rastas é uma forma de analisar como diferentes pessoas e coletivos se posicionam e agem em relação à memória social, cidadania, utilização e acesso aos espaços públicos, acesso a direitos e reparação pelos ciclos de violência estatal aos quais foram submetidos ao longo da história.

PALAVRAS-CHAVE

Rastafári; Kingston;
toponímia; narrativas;
política; poética.

ABSTRACT

In this essay I reflect on the ways through which Rastafarians have created and transformed Kingston by inhabiting the city with their presence, narratives, and lexicon. The Rastafarian Kingston is built on several semantic and political layers, and the question of toponyms emerged in the most diverse interactions I had with my interlocutors throughout fieldwork. I also reflect on their presence; bodies

marked by indexes of belonging to the Rastafarian Movement; the decoration of walls and houses with Rastafarian colors and motifs, and the narratives of events that took place in certain parts of town. Exploring the Rastafarian occupation of Kingston is a way of unpacking how different individuals and collectives reflect upon and act on issues such as social memory, citizenship, belonging, the uses of and access to public spaces, the access to rights and reparation for the cycles of violence to which they have been subjected throughout history.

KEYWORDS

Rastafari; Kingston; toponymy; narratives; politics; poetics.



FIGURA 1
Um muro em Half Way Tree.
Imagem do autor.

INTRODUÇÃO

Essa fotografia, feita por mim em 2016, mostra um mural com algumas figuras seminais do Movimento Rastafári. O muro está localizado numa região altamente movimentada de Kingston por conta do comércio e dos diversos serviços públicos e privados ali disponíveis. A figura mais à esquerda é Mortimo Planno, importante liderança histórica do Movimento Rastafári, cujo nome também está escrito abaixo da pintura. A última figura à direita é o imperador Haile Selassie I, retratado dentro do mapa do continente africano. A África, por sua vez, está marcada pelas cores da Etiópia Imperial – vermelho, amarelo e verde. Ao lado de Selassie está Marcus Mosiah Garvey, retratado sobre um fundo em vermelho, negro e verde, as cores da Unia (United Negro Improvement Association). Infelizmente, desconheço as pessoas retratadas entre Planno e Garvey, também sobrepostas a um fundo nas cores da Etiópia Imperial, e não encontrei alguém que pudesse esclarecer de quem se trata.

O Rastafári é um movimento político e espiritual que surgiu na Jamaica no início dos anos 1930. A história de suas origens é bem conhecida e tem início com a coroação de Ras Tafari Makonnen como imperador da Etiópia, em novembro de 1930. Ao ser coroado, o Ras – palavra que, em amárico, a língua falada pela família Makonnen,¹ de etnia amara, significa “cabeça” e corresponde também ao título de “príncipe” – adotou um novo nome: Haile Selassie I. O nome escolhido significa, em amárico, “Poder da Trindade” – Pai, Filho e Espírito Santo.

A história da família Makonnen está envolta pela poética bíblica ao menos desde a Idade Média, como afirma Chevannes (1995, 9). A família Makonnen, assim como outras famílias nobres etíopes, reivindica a descendência de Salomão, o filho de Davi, que, como seu pai, foi um dos reis da cidade de Judá de acordo com a tradição mitológica bíblica. Da união de Salomão e Maqueda, a rainha de Sabá, teria início a monarquia etíope. Chevannes (1995, 9) aponta que “[s]elf consciously, therefore, the new Emperor in appropriating as his title ‘King of Kings’, ‘Lord of Lords’, ‘Conquering Lion of the Tribe of Judah’, was reaffirming the ancient roots of Ethiopian civilization and its independent place in Judaeo-Christian traditions”.

Quando a notícia do coroamento de Haile Selassie I chegou à Jamaica, por meio de cópias importadas da *Time Magazine* e do jornal *The Blackman*, idealizado e dirigido pelo pan-africanista jamaicano Marcus Garvey,² diversos profetas começaram a surgir nos arredores de

1. Há diversas línguas faladas na Etiópia. Segundo o censo de 2007, os quatro idiomas mais falados são o amárico, o oromo, o somali e o tigrínia. Sobre as línguas, etnias e outros detalhes demográficos da Etiópia, ver Central Statistical Agency (Ethiopia) (2007).

2. Para uma biografia de Marcus Garvey que articula os esforços anticoloniais à emergência do pan-africanismo, veja o trabalho do cientista político jamaicano Rupert Lewis (1987).

Kingston, reclamando para si o nome de *Ras Tafari* ou *Ras Tafarian*.³ Esses homens proclamavam o monarca africano como a reencarnação do Cristo bíblico. Cristo, na linguagem dos rastas, era um homem negro e vivo que voltara para redimir o povo escolhido das agruras impostas por seus opressores. Seu povo escolhido, nos diversos pontos de vista rastafári, é o povo africano, dividido e espalhado pelo continente materno e pela diáspora. Esse enquadre narrativo que apela às profecias bíblicas e as recontextualiza numa perspectiva pan-africanista foi fortemente influenciado pelas traduções culturais de falas e escritos de Marcus Garvey que os profetas do Rastafári colocaram em circulação.

Em artigo publicado em *The Blackman* aos oito dias de novembro de 1930, Garvey exalta o potencial da coroação de Haile Selassie I, um monarca negro e africano, para o desenvolvimento e a emancipação da África, dos africanos e dos descendentes de africanos espalhados pela diáspora. Reproduzo abaixo o artigo em sua totalidade e deixo para comentar a escolha pela longa citação logo em seguida. Segue o artigo assinado por Garvey:

Last Sunday, a great ceremony took place at Addis Ababa, the capital of Abyssinia. It was the coronation of the new Emperor of Ethiopia – Ras Tafari. From reports and expectations, the scene was one of great splendour, and will long be remembered by those who were present. Several of the leading nations of Europe sent representatives to the coronation, thereby paying their respects to a rising Negro nation that is destined to play a great part in the future history of the world. Abyssinia is the land of the blacks and we are glad to learn that even though Europeans have been trying to impress the Abyssinians that they are not belonging to the Negro Race, they have learned the retort that they are, and they are proud to be so.

Ras Tafari has traveled to Europe and America and is therefore no stranger to European hypocrisy and methods; he, therefore, must be regarded as a kind of a modern Emperor, and from what we understand and know of him, he intends to introduce modern methods and systems into his country. Already he has started to recruit from different sections of the world competent men in different branches of science to help to develop his country to the position that she should occupy among the other nations of the world.

We do hope that Ras Tafari will live long to carry out his wonderful intentions. From what we have heard and what we do know, he is ready and willing to extend the hand of invitation to any Negro who desires to settle in his kingdom. We know of many who are gone to Abyssinia and who have given good report of the great possibilities there, which they are striving to take advantage of.

3. Os pioneiros do Movimento Rastafári aos quais me refiro como profetas foram Leonard Howell, Joseph Hibbert, Archibald Dunkley, Robert Hinds e Ras Napier. Sobre o início do Movimento Rastafári na Jamaica, ver Chevannes (1994) e Barnett (2018).

The Psalmist prophesied that Princes would come out of Egypt and Ethiopia would stretch forth her hands unto God. We have no doubt that the time is now come. Ethiopia is now really stretching forth her hands. This great kingdom of the East has been hidden for many centuries, but gradually she is rising to take a leading place in the world and it is for us of the Negro race to assist in every way to hold up the hand of Emperor Ras Tafari (citado em Hill 1990, 442).

Eu escolhi citar o artigo na sua íntegra, assim como o faz Rupert Lewis quando o analisa (1998, 145-6),

because often commentators refer only to the last paragraph and stress the religious, prophetic dimension, that of a prince coming out of Egypt and Ethiopia stretching out its hands to God (Psalm 68:31), at the expense of other aspects of Garvey's thinking. But Garvey addressed many issues: the attempts by Europeans to separate Ethiopia from the rest of Africa, European attendance at the coronation and its impact, the coronation as a symbol of black pride, and, most important, Garvey's expression of hope for a reign based on modernity within the framework of Pan-African solidarity. In Garvey's thinking and work, Ethiopianism functioned in accordance with his strong modernizing Pan-African outlook (Lewis 1998, 146).

Como faz notar Lewis, a força do argumento de Garvey se encontra também em seu teor político: o reconhecimento do reinado africano por parte de governos europeus; o orgulho que uma nação negra inserida na modernidade traria aos negros ao redor do mundo; o possível papel de liderança da Etiópia no mundo; o possível acolhimento etíope aos negros que lá quiserem se instalar a fim de trabalhar para o progresso daquela nação. Não se deve perder de vista, entretanto, o enquadre poético bíblico que articula essas aspirações políticas, pois é justamente a articulação da linguagem bíblica e pan-africanista de Garvey que inspirará as críticas e meditações rastafári a partir dos anos 1930.

Selassie I e Garvey são personagens recorrentes nas composições visuais e orais rastafári. Em 1976, o cantor e compositor rastafári Winston Rodney, mais conhecido como Burning Spear, lançou seu quarto álbum de estúdio. O trabalho recebeu o nome de Garvey's Ghost. Marcus Garvey, o jamaicano que influenciou o mundo negro com seu movimento pan-africanista ancorado na Unia, havia falecido 36 anos antes⁴. Suas ideias, entretanto, especialmente a do Retorno à África e a da valorização da negritude, continuavam e continuam vivas. Primeiro surgiram os garveyitas. Em seguida, na década de 1930, surgiram os rastas, elevando a figura de Garvey à posição de profeta que anunciara o tempo da redenção do povo

4. Para uma reflexão das confluências e divergências entre garveyistas e rastas nos primeiros anos do Movimento Rastafári, veja Lewis (1998).

negro no exílio diaspórico. Esse homem, por seus feitos e suas palavras, traduzidos pelas poéticas bíblicas rastafári, tornou-se João Batista; a ele foi atribuída a revelação da coroação de Haile Selassie I e de sua esposa, a imperatriz Menen. Garvey continua vivo através da linguagem dos Rastas que evocam o herói pan-africanista em seus serviços litúrgicos, em suas falas cotidianas, na decoração de seus corpos – em camisetas, broches e cachecóis que trazem seu rosto e frases estampados.

Em 1976, fazia também um ano da morte de Haile Selassie I – evento que nenhuma das ordens rastafári reconhece. O corpo do último imperador etíope, afinal, nunca foi exposto ao público. Nenhum funeral tomou lugar em momento algum. Em Kingston, Selassie I, assim como Garvey, vive e é um ator importante na memória rastafári. Essa memória, ou, se quisermos, essa sobrevida se manifesta através de diversos canais, tais como o álbum de Burning Spear citado acima.

O que segue é um ensaio sobre como Rastas kingstonianos articulam política e poética em seus modos de habitar a capital jamaicana, com atenção às narrativas sobre lugares e eventos e às toponímias nativas. O objetivo deste texto é refletir sobre os modos como Rastas criam e recriam Kingston habitando a cidade com sua presença física, suas narrativas sobre ela e seu léxico ao longo da história. Busco destacar um ponto: os lugares físicos da Kingston rastafári são construídos sobre diversas camadas semânticas e políticas. As nomeações e narrativizações desses lugares são partes fundamentais de um processo metapragmático: elas realizam aquilo que as palavras descrevem. Com isso eu quero apontar, lembrando Austin (1962), para o poder ilocucionário das palavras: elas não apenas descrevem coisas e contextos, elas também os criam. Ao renomear um lugar de Kingston com um nome bíblico, por exemplo, os Rastas transformam as suas experiências em experiências bíblicas, assim como inscrevem nas narrativas bíblicas a sua experiência. Detenhamo-nos por um momento nesta questão da nomeação paralela.

Benedict Anderson (1983/2002) e Charles Carnegie (2017) refletem sobre a nomeação de cidades com nomes idênticos, acrescidos do indicador *New*, como índices de uma sensação de se poder viver vidas e locais paralelos proporcionada pelas tecnologias da época das grandes navegações. É claro que os autores se referem à nomeação de cidades do chamado Novo Mundo com nomes de cidades do Velho Mundo – tais como New Amsterdam, New York ou New Zealand. No caso dos Rastas, entretanto, esse movimento de nomeação paralela, que geralmente apela à toponímia bíblica sem lançar mão do indicador *New*, não realiza uma noção de viver uma realidade paralela a outra, mas enquadra a realidade experimentada como uma realização daquilo que os textos sagrados descrevem.

Acima eu me referi ao poder ilocucionário das palavras e as defini como operadoras de processos metapragmáticos. Quando afirmo isso, levo em conta as considerações de Webb Keane (1997, 51) sobre uma das funções que a recitação de textos sagrados pode assumir: “[r]ather than being construed as accounts of actions that were carried in the past, the words are taken as reports on and directives for the action they themselves carry out in the moment of speaking”. Há uma diferença grande entre a recitação de textos sagrados e a nomeação de lugares, mas há também paralelos. O paralelo que importa aqui é justamente o *poder* da palavra; sua força criadora de contextualização que transforma um nome numa experiência. Chamar a Jamaica de Babilônia ou Egito, por exemplo, é algo que remete às experiências de escravidão do povo escolhido descritas na Bíblia e instiga uma reflexão sobre as condições atuais de vida do povo negro – para os Rastas, o povo escolhido – naquela ilha caribenha. Por outro lado, a nomeação de Etiópia como Sião inscreve a possibilidade da redenção para o povo escolhido que vem sofrendo as agruras do cativo em terra estrangeira. Aqui a toponímia geo e cosmográfica, como afirmado acima, transforma as narrativas bíblicas em experiência vivida.

Essa questão das toponímias rastafári da Jamaica e, especialmente, de Kingston, emergiu nas mais diversas interações que tive com meus interlocutores ao longo de meu trabalho de campo. Mas não são apenas os nomes de lugares, essa toponímia de apelo bíblico, que inscrevem as experiências e as memórias rastafári na paisagem da capital jamaicana. A decoração de muros, portões, paredes e grades com as cores da Etiópia imperial; com imagens de Haile Selassie e Marcus Garvey; com palavras de ordem rastafári também concorrem para a fabricação da Kingston rasta. E há também, é claro, os corpos rastafári que transitam pela cidade e seus arredores. Alguns deles se vestem como o imperador, em uniformes militares de cor cáqui decorados por medalhas de uma guerra santa travada contra os pagãos no dia a dia. Essas medalhas trazem o rosto do imperador; outras vezes, trazem o de Garvey. Também assumem a forma da letra R – letra que dá início às palavras Rastafári, Righteous, Redemption, Reparation, Repatriation, importantes conceitos nativos – decorada com as cores verde, vermelha e amarela. Outras, por sua vez, têm o formato do continente africano e frases ditas por ou atribuídas a Selassie, Garvey e outros profetas – muitas delas, é certo, são frases bíblicas. Outros Rastas decoram seus corpos com vestimentas nas cores etíopes, sejam elas túnicas ou camisetas, calças ou robes, turbantes ou toucas de lã. Símbolos como o Leão de Judá e a cruz egípcia *ankh* também são populares na fabricação de corpos rastafári. O leitor tomará conhecimento disso também por meio das fontes iconográficas que apresento ao longo deste ensaio.

Nomear lugares, decorá-los e recitar seus nomes em narrativas são modos de evocar histórias e memórias a eles vinculadas. São também formas de articular essas histórias e memórias às experiências do presente, às memórias do passado e às expectativas de futuro. Habitar uma cidade é também rir, chorar e se emocionar de algum modo com histórias ligadas às suas partes, às suas temporalidades – à sua existência. Em Kingston, capital da Jamaica, a toponímia é um campo de disputas políticas onde os Rastas combatem o espectro do colonialismo britânico e o neocolonialismo do estado jamaicano, dentre outros modos, por meio de *performances* poéticas bíblicas e pan-africanistas. Desde os anos 1930, coletivos que hoje são chamados de ordens, casas ou mansões rastafári vêm se formando, se dissolvendo e se remodelando em Kingston e outras partes da Jamaica. No ano em que o sociólogo estadunidense George Eaton Simpson realizou seu trabalho de campo pioneiro entre Rastas, em West Kingston, havia já mais de uma dezena de coletivos apenas naquela área. Em suas palavras:

In 1953, there were at least a dozen Ras Tafari groups operating in West Kingston, with memberships ranging from approximately twenty to one hundred and fifty or more. Among these groups were: United Afro-West Indian Federation, United Ethiopian Body, Ethiopian Youth Cosmic Faith, Ethiopian Coptic League, and the African Cultural League (Simpson 1955a, 133).

Simpson realizou seu trabalho de campo num período em que as ordens da primeira época do Movimento Rastafári estavam se desmanchando, enquanto duas das ordens da segunda época, a Ordem Nyahbinghi e a Ethiopia Africa Black International Congress (Eabic, também conhecida como Ordem Bobo Shanti), estavam sendo formadas⁵. As Twelve Tribes of Israel, ordem também associada à segunda época do movimento, foi fundada 15 anos depois de Simpson ter realizado seu campo, em 1968.

5. A divisão da história do Movimento Rastafári em cinco épocas é desenvolvida pelo sociólogo Rasta jamaicano Michael Barnett, que leciona na University of the West Indies, em Kingston, Jamaica. Ele sugere uma divisão da seguinte forma: "I conceive of the first epoch of Rastafari history as stretching from 1930 to 1948 and as characterized by the first generation of Rastafari leaders, who were in large part inspired to announce the arrival of a Black God by the royal coronation of Ras Tafari as HIM Haile Selassie I on November 2, 1930. The second epoch I conceive to stretch from 1948 to 1968 and to be characterized by a second generation of leaders of the movement. This second generation of Rastafari leaders led to the establishment of the major mansions of Rastafari, as well as the wearing of dreadlocks that have now become the signature feature of the movement. The third epoch stretches from 1968 to 1981, and is characterized by the movement's firmly established symbiotic relationship with reggae music. (...) The fourth epoch stretches from 1981 to 2007 and is characterized by Rastafari's waning influence on reggae music as a whole, as well as the death of its key second-generation leaders, which forced the movement to confront a potential existential crisis. The fifth epoch, which starts on September 2007, marks an entry into a new millennium, based on the Ethiopian calendar, and is characterized by a necessary reconfiguration of the major mansions; they are now headed up and directed by councils, as opposed to being solely guided by charismatic leaders" (Barnett 2018, 23). Para uma temporalização diferente do Movimento Rastafári, proposta 23 anos antes desta sugerida por Barnett, ver Chevannes (1995, 11-15).

A Ordem Nyahbinghi teve origem no coletivo Youth Black Faith, formado em 1949 por alguns jovens Rastas, entre eles Bongo Wato, também conhecido como Ras Boanerges. A Youth Black Faith foi fundada numa localidade de West Kingston chamada Trench Town, local que existe até os dias atuais. Foi num *yard*⁶ de Ninth Street que Bongo Wato se juntou a dois outros Rastas, Brother Taf e Pete, e passou a disseminar suas ideias e práticas sobre o Rastafári (Chevannes 1994, 152-153). Além de um local de congregação, o quartel-general da Youth Black Faith em Trench Town tinha no comércio e no uso da ganja duas atividades importantes (Chevannes 1994, 153).

A Ordem Bobo Shanti também teve suas origens num gueto de Kingston. Uma longa história de violência estatal obrigou Emmanuel⁷ e seus seguidores a peregrinar por diversos locais de Kingston antes de se estabelecerem em Bull Bay, na localidade conhecida como Bobo Hill, local onde boa parte dos Bobo Shanti ainda vive nos dias atuais. Em suas peregrinações, os Bobo Shanti foram estabelecendo diálogos entre suas experiências, localidades de Kingston e narrativas sagradas, conferindo uma toponímia bíblica a certos lugares da paisagem kingstoniana. “Ackee Walk was Nazareth, where Jesus comes from”, pois foi ali que Emmanuel se anunciou e foi anunciado como o Cristo reencarnado;

Harris street was Galilee, where Jesus went after leaving his native home; Eight Street, Capernaum; and Ninth Street, Bethlehem, for it was there that Jesus, Queen Rachel’s son, was born. The settlement in Bull Bay they named Mount Temon, where God is supposed to have come from, according to a passage from Genesis (Chevannes 1994, 174).

Em ocasiões diversas, ouvi de anciãos Bobo Shanti as histórias de peregrinação de Emmanuel e seus seguidores. Os nomes dos locais importantes para suas histórias eram sempre comentados e acompanhados pelas narrativas bíblicas que os inspiraram. Hoje os Bobo Shanti chamam Bobo Hill de Jerusalém⁸.

6. Antes de prosseguir, deixe-me descrever o que são os *yards*. É verdade que muitos jamaicanos usam essa palavra como sinônimo de *casa*, assim como usam a palavra *gates*. “Come to mi gates” ou “come to mi yard” podem ser traduzidos como: “Venha à minha casa”. Mas os yards têm também uma outra conotação. Eles remetem a um tipo peculiar de habitação desenvolvido em Kingston a partir dos anos 1960. Trata-se dos tenement yards ou dos rent yards. Os tenement *yards* são terrenos adquiridos a prestação onde o proprietário constrói uma única residência. Estas residências são divididas em cômodos então alugadas a famílias. Os rent yards, por sua vez, também são adquiridos a prestação, mas o proprietário não constrói no terreno. Ao invés disso, ele aluga espaços para que os locatários construam pequenas habitações. Em sua etnografia da vida cotidiana em dois guetos kingstonianos entre os anos 1970 e 1980, Diane Austin-Broos descreveu um dos rent yards onde conduziu trabalho de campo da seguinte forma: “yards are surrounded by high zinc fences and contain within them a number of rented dwellings constructed of the same material. There are no facilities provided in the yards other than a stand pipe and shared toilet. (...) Between two and five households may be situated on a lot, and residents describe their accommodation as a yard because they share common facilities and yard space at the back of the lot” (1984/2018), 42-43; o grifo é da autora).

7. King Emmanuel, também conhecido como Prince Emmanuel e Emmanuel I, foi o fundador da Ordem Bobo Shanti e seu líder supremo até seu falecimento, em 1994.

8. Para uma etnografia dos Bobo Shanti, ver Montlouis (2013).

A última ordem formada durante a segunda época do Movimento Rastafári se chama Twelve Tribes of Israel. Ela foi fundada por Vernon Carrington, mais conhecido como Prophet Gad, em 1968. Antes de fundar as Twelve Tribes of Israel, Gad já explorava a teologia bíblica e articulava as ideias e práticas pan-africanistas por meio de sua atuação na Ethiopia World Federation (EWF)⁹. Ele desenvolveu uma filosofia que conecta cada pessoa a uma das Tribos Perdidas de Israel de acordo com seu mês de nascimento¹⁰.

Ao reunir ao redor de si um pequeno seguimento, Gad registrou seu coletivo como um ramo da EWF e passou a operar em Trench Town – local onde também estava sediado, lembremos, o quartel-general da Ordem Nyahbinghi. Alguns anos depois, em meados dos anos 1970, ele se desvinculou daquela instituição para fundar outra com suas próprias regras e estrutura, criando assim as Twelve Tribes of Israel. Quando realizou trabalho de campo em Kingston, nos anos 1970, o padre Joseph Owens enxergou no coletivo liderado por Gad aquele “most insistent upon pursuing repatriation”, aquele “most actively taking steps towards it” (Owens 1976, 241). De fato, diferentemente dos Bobo Shanti, por exemplo, os membros das Twelve Tribes of Israel não aguardam a repatriação a ser organizada pelos governos previamente envolvidos no tráfico de escravos. Desde o início dos anos 1970, os membros das Twelve Tribes vêm articulando diversas formas de enviar indivíduos para a Etiópia. O primeiro deles foi Eric Smith, que alcançou a Terra Prometida em 1972 (Bonacci 2016). Após Smith, muitos outros membros da Twelve Tribes foram enviados à Etiópia, inclusive uma delegação contendo 30 membros do quadro executivo, em dezembro de 1976, a fim de investigar a situação do país após o golpe militar que retirou Selassie I do poder, em 1974 (Van Dijk 1988).

9. A Ethiopia World Federation é um organização ativa até os dias atuais. Sua fundação se deu no contexto da Segunda Guerra Ítalo-Etiópe, que ocorreu entre 1935 e 1939. Durante esse período, tropas comandadas pelo ditador fascista italiano Benito Mussolini invadiram a Etiópia e enfrentaram os exércitos de Haile Selassie I. No segundo ano da guerra, Haile Selassie I exilou-se em Bath, na Inglaterra, retornando a Adis Abeba apenas em 1941. Durante o exílio, Selassie recebeu o apoio moral e financeiro de diversas comunidades negras da diáspora que passaram a enquadrar a guerra como uma batalha entre a Europa e a África, entre o colonizador branco e o colonizado negro. Como forma de agregar as ações pró-Etiópia, Haile Selassie I enviou um emissário a Nova York, em 1937, a fim de fundar a instituição chamada Ethiopia World Federation. A instituição passou a promover eventos a fim de disseminar a história e a cultura etíopes e levantar fundos para os esforços de guerra. Em 1939, dois anos após a sua fundação nos Estados Unidos, o primeiro ramo da Ethiopia World Federation foi estabelecido em Kingston, na Jamaica, por Paul Earlington, antigo militante da Unia de Marcus Garvey. Após alguns anos, as histórias da Ethiopia World Federation e do Movimento Rastafári em Kingston passaram a se entrelaçar, com diversos rastas passando a frequentar as sedes da instituição e a requerer filiação oficial à instituição. Para uma história da Ethiopia World Federation, ver Bonacci (2013).

10. Junto a essa associação vai também uma rica simbologia que a conecta ao uso de certas cores, à preeminência de certas partes do corpo, aos signos zodiacais e aos meses hebreus. Para mais detalhes sobre a teologia e a simbologia das Twelve Tribes of Israel, ver Van Dijk (1988) e Bonacci (2016).

Embora as casas Bobo Shanti, Nyabinghi e as Twelve Tribes of Israel sejam as mais proeminentes em Kingston e nas outras partes da Jamaica¹¹, existem diversas outras ordens em atividade, tais como House of Dread, Ethiopian Zion Coptic Church, Church of His Imperial Majesty e certos Chapters da Ethiopia World Federation. A existência de diversas ordens é algo que também divide os Rastas. Alguns de meus interlocutores demonstraram uma grande tolerância com o fato de existirem várias ordens. “In di end wi a fight di same struggle, wi just doan agree on a few details”, me contou um jovem Rasta em Downtown Kingston. Ele dizia não pertencer a nenhum coletivo formal, mas se considera um Nyahbinghi. Para ele, ser um Nyahbinghi “means to fight down di whiteman and di blackman and di chineyman oppression. Yeah, man! A each and every kind of oppression from each and every man I n I a fight ‘gainst! A dat a Nyahbinghi style!”¹² Outros Rastas, como Priest Menelik, um High Priest¹³ ancião Bobo Shanti, enxergam nisso um grande problema:

Rasta dem split. Nowadays in Jamaica yuh ‘ave over twenty Rasta Mansions. No man agree wid di other man, many a dem disrespect Emmanuel I. A dat mek it tuffer fi wi as Rasta, cah wi cyaan channel our efforts towards Repatriation, which is what I n I a deal wid. Strictly Repatriation wi a deal wid¹⁴.

Se de um ponto de vista (aqui, nativo) as diferenças e os dissensos são prejudiciais para o Movimento Rastafári, de um outro eles podem ser tomados como produtivos, como fontes de potência e autorreflexão. Voltamo-nos agora aos cenários onde esses dissensos entre pessoas e coletivos são articulados, cenários espalhados pela cidade de Kingston que foram palco de meu trabalho de campo.

11. Todas as três ordens possuem também filiais em locais diversos dos continentes americanos, da Europa e da África. A Ordem Bobo Shanti possui, inclusive, uma filial brasileira. Ela está sediada na cidade de Jarinu, no estado de São Paulo, a cerca de 75 quilômetros da capital.

12. Em tradução: “significa combater a opressão do branco, do negro e do chinês. Todo e qualquer tipo de opressão que I n I luta contra! Esse é o estilo Nyahbinghi!” I n I é um conceito rastafári que se refere à conexão de cada indivíduo com Jah, o Criador. Este n indica tanto and quanto in.

13. A hierarquia dos Bobo Shanti consiste, em ordem ascendente, nos *Prophets*, *Priests* e *High Priests*. As mulheres Bobo Shanti não podem assumir cargos hierárquicos, por isso não recebem nenhum desses títulos mesmo que dediquem toda a sua vida à Ordem Bobo Shanti. Elas recebem, entretanto, o título de *Empress* (mas veja Montlouis 2013: 85). A proibição de assumir cargos hierárquicos na liturgia rastafári não é exclusividade dos Bobo Shanti; elas são vetadas de assumir essas posições em todas as ordens. Isso não impede, entretanto, que algumas mulheres – chamadas também de *Empresses* por Rastas de outras ordens, ou então de *Queens* – alcancem posições de destaque e respeito entre Rastas, tal como é o caso de Empress Enid Steele, uma importante voz da Ordem Nyabinghi até seu falecimento, em 2015.

14. “Os Rastas estão divididos. Hoje, na Jamaica, há mais de 20 mansões (ordens) rastafári. Ninguém concorda com o outro, muitos desrespeitam Emmanuel. Isso torna as coisas mais difíceis para nós Rastas, pois não direcionamos nossos esforços pela repatriação, que é o que I n I busca. Nós buscamos estritamente a repatriação.”

SEDIMENTOS DE HISTÓRIA E MEMÓRIA: FRAGMENTOS DA KINGSTON RASTAFÁRI

“Wi troddin’ pon Back o’Wall, man”, me disse Ras Cover enquanto avançávamos pelas ruas de Tivoli Gardens. Eu lhe perguntei desde quando ele costumava visitar aquela região da cidade. “Since mi was a yute, man. Haha! Long time gone, yuh know?”¹⁵, ele me respondeu sem afrouxar o passo. Eu contemplava, além do local, o caminhar daquele septuagenário. Quantas camadas de história ele enxergava ali com seu olhar? Quais as experiências memoradas ao andar por ruas que já não existem mais? Lá ia ele apontando para os locais e me contando onde viveram bons e velhos Rastas; onde tocavam tambor e faziam comida; onde ele e outros *dreadlocks* haviam sido brutalizados por policiais da Jamaica Constabulary Force e por soldados da Jamaica Defence Force. Seus enunciados não se restringiam à fala, à nomeação de uma pessoa ou à narrativa de histórias. Ao caminhar ele enunciava também o passado e o presente daquele local. Caminhar, como aponta de Certeau (1980/1984), é um modo de *realizar* espacialmente um lugar.

Ras Cover costuma andar apoiado em seu bastão decorado com as cores da Etiópia Imperial. Não precisava dele para apoio; conservava uma saúde excelente. O adereço, entretanto, compõe a sua figura de profeta; dá a impressão de que ele saiu de um antigo filme bíblico. Ras Cover, entretanto, é um profeta bíblico negro. Ostenta *dreadlocks* de fios quase que totalmente grisalhos, geralmente arrumados em forma de um turbante, presos no alto da cabeça. As barbas, também emaranhadas em forma de *dreadlocks*, emolduram um rosto fino e de expressão severa. Quando não veste sua túnica verde, vermelha e amarela, Ras Cover usa calças compridas e camisa de mangas longas abotoada. Naquele dia ele vestia sua túnica.

“Have you ever lived around here?”

“No, man. Mi never live deh yah.”

“Where did you live before settling in Portmore?”

“Well, mi ‘ave lived in many different places. Mi born inna Trinity Ville. Yuh know where Trinity Ville is?”

“I have no idea.”

“It inna St. Thomas Parish, not far from Yallahs. Then mi a move a Morant Bay. Yallahs. Port Morant. And then many different place down inna Portmore mi a live.”¹⁶

15. “Estamos caminhando por Back o’Wall”, me disse Ras Cover enquanto avançávamos pelas ruas de Tivoli Gardens. Eu lhe perguntei desde quando ele costumava visitar aquela região da cidade. “Desde que eu era jovem. Haha! Faz um bom tempo, sabe?”

16. “Você já morou aqui?”

“Não. Nunca morei aqui.

“Onde você morou antes de se estabelecer em Portmore?”

“Bem, morei em diversos lugares. Nasci em Trinity Ville. Você sabe onde fica Trinity Ville?”

“Não tenho ideia.”

“Em St. Thomas Parish, não é longe de Yallahs. Depois me mudei pra Morant Bay, Yallahs, Port Morant. E morei em diversos lugares em Portmore.”

Na maior parte dos dias, Ras Cover pega um Coaster Bus¹⁷ e vai a Kingston. Sua rede principal de amigos, conhecidos e interlocutores se movimenta, como ele, entre Kingston e seus arredores; uma área que se estende de Spanish Town e Portmore a Port Morant. Tive a oportunidade de transitar por boa parte dos locais que ele transita em sua companhia. Andávamos muito a pé. Costumávamos embarcar num ônibus ou num táxi de rota fixa apenas quando nos deslocávamos por grandes distâncias, como de Downtown a Papine ou de Slipe Pen Road a Half Way Tree. Ao redor da Jamaica há táxis que fazem rotas fixas intra e intermunicipais a preços tabelados. A tarifa para os trajetos mais curtos custava, entre 2015 e 2016, JM\$ 100.¹⁸ Esses veículos são facilmente identificáveis. Se estão em movimento, basta prestar atenção no motorista – geralmente “a man with dollar bills between his fingers shouting”, como bem descreve Marlon James (2014, 115). Os gritos informam as localidades para onde ele se dirige. Se estão estacionados aguardando clientes, os motoristas geralmente contam com a ajuda de um condutor de passageiros que também grita as localidades de destino. Quando o carro está cheio, com cerca de cinco passageiros no banco traseiro, um no banco frontal e ainda outro no porta-malas, o condutor fecha as portas do carro e permanece no local enquanto o motorista transporta os clientes até seus destinos.



FIGURA 2
Muro em Half Way
Tree retratando
Marcus Garvey,
Haile Selassie
I e sua esposa,
a imperatriz
Menen Asfaw.
Imagem do autor.

17. Um miniônibus; meio de transporte muito popular em todas as partes da Jamaica.

18. Durante o período em que estive em campo, entre 2015 e 2016, a taxa de câmbio do dólar jamaicano variou entre JM\$ 115 e JM\$ 120 para US\$ 1. Atualmente a taxa é de aproximadamente JM\$ 130 para cada US\$ 1.

Ao longo de nossas itinerâncias, ele me apresentou a muitos outros Rastas; homens jovens, maduros e idosos. Aos mais anciãos eu fazia perguntas sobre locais importantes para a história do Movimento Rastafári em Kingston e seus arredores. Muitos lugares icônicos da história do Movimento Rastafári em Kingston estão soterrados sob camadas de tempo, cimento e intervenções estatais. Em verdade, não apenas na capital, mas também em Saint Andrew – município conurbado com Kingston. Colin Clarke (2006, 33) afirma que, no início dos anos 1960, o Movimento Rastafári estava circunscrito a duas áreas de Kingston: “the fringe of the tenements and the periphery of the city, and the heaviest concentrations were found on the foreshore [Road] in West Kingston, at Back o’Wall and in Trench Town”. Essas áreas que historicamente concentraram grande número de Rastas em West Kingston foram completamente destruídas e remodeladas pelo Estado¹⁹.

Foi nessa área da capital jamaicana que os primeiros trabalhos de campo entre Rastas foram conduzidos. Com financiamento da American Philosophical Society, o sociólogo estadunidense George Eaton Simpson realizou pesquisas entre Rastas de West Kingston em 1953. Esse trabalho de campo deu origem a dois artigos pioneiros sobre o Movimento Rastafári na capital jamaicana, ambos publicados em 1955 (Simpson 1955a; 1955b). Em 1960, foi a vez de Roy Augier, Marcus Garfield Smith e Rex Nettleford – um historiador, um antropólogo e um sociólogo, dançarino e coreógrafo, todos jamaicanos e ligados à University of the West Indies (UWI) – realizarem suas pesquisas de campo na região (Smith, Augier e Nettleford 1967a e 1967b) (devo notar, entretanto, que M. G. Smith realizou trabalho de campo em Wareika Hills, também em Kingston, mas não na parte oeste). O relatório resultante dessa pesquisa deveria informar políticas públicas direcionadas às expectativas e desejos dos Rastas que habitavam Kingston. Três anos após sua publicação, o governo jamaicano demoliu as áreas mais densamente povoadas por Rastas²⁰.

Em 1963, os buldôzeres e os braços dos trabalhadores do Public Works Department, sob ordem do então representante parlamentar de West

19. Essas regiões foram transformadas em projetos de moradia popular vinculados ao clientelismo partidário e associados à escalada da violência na capital jamaicana, aos moldes da transformação de Back o’Wall em Tivoli Gardens. Para uma história das transformações políticas e geográficas de Kingston, ver, por exemplo, Robotham (2003), Clarke (2006) e Carnegie (2017).

20. Jan van Dijk (1995) aponta que, nos anos que antecederam a independência jamaicana em relação ao Reino Unido, houve uma escalada da violência estatal contra os Rastas. Um dos motivos do aumento da repressão, segundo Thomas (2011), foi a forte crítica rastafári ao projeto nacionalista que estava sendo construído. Devo acrescentar, entretanto, que os anos após a independência também foram de constantes violências físicas e simbólicas dirigidas a diversas pessoas e coletivos rastafári.

Kingston, Edward Seaga, colocaram Back o'Wall abaixo²¹. Em seu lugar foram construídos prédios de apartamentos e casas populares que passariam a ser habitadas por apoiadores do Jamaican Labour Party. A área foi então rebatizada com o nome de Tivoli Gardens. Uma importante voz do Movimento Rastafári em Kingston, Ras I-rice I-ons, contou a Homiak (1995, 170) que “‘Egypt’ [Back o'Wall] was a serious gadding dem time. Yuh see, Egypt was like a court where reasoning²² and chanting is ‘round the clock’.”²³ Note o nome com o qual o Rasta se refere a Back o'Wall: Egypt, o lugar onde o povo escolhido de Jeová viveu em miséria durante o primeiro cativo descrito na mitologia hebraica.

Ras Cover me apresentou a alguns anciãos que viveram em Back o'Wall até o início dos anos 1960. Um deles se tornou um amigo e um importante interlocutor da pesquisa que deu origem a este ensaio. Trata-se de Bongo Trevor, ou Ras Gabre Selassie – como prefere ser chamado²⁴. Bongo sofreu a violência do Estado jamaicano; foi uma das muitas pessoas que, junto com suas famílias, foram expulsas da área onde Back o'Wall

21. Cabe notar que, no mesmo ano da demolição de Back o'Wall, 1963, o estado jamaicano também se mobilizou contra a comunidade rastafári de Coral Gardens, em Montego Bay, no noroeste da ilha (Thomas 2011; Thomas, Jackson Jr.; Weddeburn 2011).

22. Há, no Movimento Rastafári, uma práxis conhecida como *reasoning*. O modo como a literatura sobre o rastafári costuma tratar essa práxis a enquadra na categoria dos rituais. Isso porque as *reasonings* são partes fundamentais das celebrações litúrgicas rastafári e, durante elas, a fala dos participantes é notoriamente marcada. Eles evocam versículos e imagens bíblicos; usam a linguagem shakespeariana da King James Version; recitam frases impactantes de Haile Selassie I e Marcus Garvey. Chevannes (1994) definiu as *reasonings* justamente como rituais em que o destaque se dá para a *performance* oral, por meio da qual os dramas sociais vividos histórica e cotidianamente pelos rastas se intensificam. John Homiak (1995) se refere a esses momentos como eventos de fala em que a cultura e a história rastafári emergem. São momentos nos quais um estilo de linguagem simbólica é mobilizado para *criar* sentidos; em que o presente é poética e politicamente articulado ao passado e em que o futuro é projetado também com base nessa articulação. Por meio das *reasonings*, acontecimentos cotidianos são conectados a eventos bíblicos. Nelas as palavras de Selassie I, traduzidas como profecias, são postas em diálogo com situações experimentadas. A palavra *reasoning*, da forma como é utilizada pela literatura ocidental, costuma se referir a processos cognitivos. Como um conceito nativo rastafári, entretanto, “a reasoning is not only a thought process, it is also the materialisation of this process in a conversation or a debate. A reasoning is indeed the name given to a conversation through which a Rastafarian makes a point” (Montlouis 2013, 10). Homiak (1999, 96) escreve, inclusive, que “[i]t would be misleading to present reasoning as a disembodied intellectual and ‘bloodless’ activity”; que se trata de uma prática na qual “words and thoughts are impassioned”.

23. “‘Egito’ era um local de assembleias sérias naqueles tempos. Veja, Egito era como uma corte em que *reasoning* e cânticos ocorriam 24 horas.”

24. Um ensaio que trata de toponímia e história não deve deixar em silêncio o porquê da preferência de uma pessoa por um nome. Ainda mais quando esse nome pessoal se refere a lugares físicos e simbólicos. Ras Gabre Selassie foi batizado como Trevor Campbell em seus primeiros dias de vida. Esse nome, entretanto, lhe foi dado por um sacerdote católico perante a sociedade jamaicana. Quando a Ethiopia Orthodox Church chegou a Kingston, Bongo Trevor e muitos outros Rastas decidiram se dirigir ao Abuna, o mais alto sacerdote da hierarquia da igreja, a fim de serem batizados na igreja que Haile Selassie I seguia. Ao serem batizados, eles ganharam outros nomes, desta vez nomes etíopes. O processo de adoção desses nomes fazia parte daquilo que Bongo entende como um conjunto de atos em prol de um patriotismo etíope. “Suh Trevor Campbell a mi Babylon name, yuh understand? Hmm. Mi Ethiopian name a Gabre Selassie.”

um dia existiu. Ele narrou aquela história de expulsão mais de uma vez. Hoje ele já não vive em West Kingston, mas em outro dos guetos políticos²⁵ que se espalham pelas ruas e becos de Downtown Kingston. Suas histórias e memórias sobre a destruição de Back o'Wall se entrelaçam com sua trajetória de vida:

“Dem a burn people dem tatu and dem a bulldoze di place. Dem a set mi tatu a fyah too. Mi babymother was pregnant of Walatta. Yuh memba Walatta?”²⁶

“Yes, I do remember her. She's your eldest daughter.”

“Yes, man. She a fi mi eldest dawta. Mi babymother was pregnant of Wallata when dem a set wi tatu a fyah. Wi 'ave lost everyting. And wi had fi move inna room down deh so [apontando para a direção do início da rua] inna ms. Chin board'ouse cah wi cyaan aford fi rent a yard, yuh understand?”

“Tough times.”

“Yes, man! A tuff-tuff time!”

“So where have the Rastas who used to live in Back o'Wall moved to?”

“Many a dem a move inna di countryside, some bredren a move fi other parts of town. Some a dem a brutalized and dead.”²⁷

Ao ziguezaguear por ruas, esquinas, becos e prédios de Tivoli Gardens com Ras Cover, bem como ao ouvir as narrativas dele e de outros anciãos sobre eventos e processos passados, eu vivi um outro tempo e um outro lugar. Aquele espaço que hoje dá lugar ao *garrison* político um dia deu lugar a um enclave rastafári. Esse outro lugar, Back o'Wall, assombra Tivoli Gardens por meio de sua presença memorializada.

25. Os guetos políticos aos quais me refiro são conhecidos na Jamaica como *garrison communities*. A noção é justamente aquela de uma comunidade onde há uma guarnição – *garrison*, em inglês –, que, no caso de Kingston, é paramilitar. Essas comunidades são controladas por um dos dois partidos políticos jamaicanos que se alternam no poder, o People's National Party (PNP) e o Jamaica Labour Party (JLP). Nelas, a maioria esmagadora dos habitantes vota no partido que financiou o esquema de moradias ali existente – seja por simpatia política, seja pela imposição advinda dos líderes comunitários vinculados aos partidos dos quais recebem armamento, recursos financeiros e materiais, os quais redistribuem à comunidade. Sobre as *garrison communities*, ver, entre outros, Sives (2002); Bogues (2006); Jaffe (2011, 2012a e 2012b).

26. Mais uma vez o nome escolhido é etíope: a palavra *walatta* significa “filha” em amárico, a língua falada pelo imperador Haile Selassie I, e é usada como um nome composto feminino para indicar a filiação. *Wallata Petros*, por exemplo, uma santa da Igreja Ortodoxa Etíope, tinha esse nome pois era “Filha de Pedro”. Mas a escolha do nome *Walatta* por Bongo evoca também a história do trono etíope: o nome de batismo da imperatriz Menen Asfaw, esposa de Haile Selassie I, era *Walatta Giyorgis*.

27. “Eles queimavam os barracos das pessoas e passavam com os buldôzeres por cima de tudo. Incendiaram o meu barraco também. A mãe dos meus filhos estava grávida da *Walatta*. Você se lembra da *Walatta*?”

“Sim, me lembro dela. É sua filha mais velha.”

“Sim. É a minha mais velha. A mãe dos meus filhos estava grávida da *Walatta* quando incendiaram o nosso barraco. Perdemos tudo. E tivemos que nos mudar para um quarto lá [apontando para a direção do início da rua] na pensão da miss Chin porque não tínhamos como pagar uma casa, entende?”

“Tempos difíceis.”

“Sim! Tempos muito difíceis!”

“Então, para onde se mudaram os rastas que viviam em Back o'Wall?”

“Muitos foram para o interior, alguns irmãos se mudaram para outras partes da cidade. Outros foram brutalizados e morreram.”

Sua sobrevida se prolonga, por exemplo, num gesto de apontar de dedo de Ras Cover que chama a minha atenção. O indicador em riste é acompanhado primeiro por silêncio e um olhar fixo do ancião. Em seguida, as palavras do Rasta trazem Back ‘o’ Wall de volta à vida:

“Coo deh. Ova deh so Ras Trent a live wid him queen and him pickney dem. Him madda a live next door.”
“Was she a Rasta too?”
“Yeah, man.”²⁸

Em 1966, após um mês de intensos conflitos entre os habitantes de West Kingston, a polícia e a Força Nacional, foi a vez de destruir as habitações populares em Foreshore Road e algumas áreas adjacentes, onde haviam também outros enclaves rastafári. Cerca de 800 barracos foram destruídos e os ocupantes do perímetro foram expulsos (Lacey 1977, 90). Dois anos antes, em 1964, a petroleira estadunidense Exxon havia comprado um grande terreno na região e uma refinaria foi construída no local. A refinaria operou sob o comando da Exxon até 1982, quando foi vendida para o governo jamaicano e convertida numa empresa pública sob o nome de Petrojam. Atualmente a refinaria continua em operação.

Ras Sam Brown, um dos principais personagens da história do Movimento Rastafári em Kingston, era um dos moradores de Foreshore Road quando as habitações foram destruídas. O Rasta – que havia concorrido às eleições de 1961 para representante do parlamento por West Kingston, sendo derrotado – exerceu fascínio sobre alguns acadêmicos nos anos 1960 e 1970, especialmente sobre Leonard Barrett, Colin Clarke e Rex Nettelford. O livro clássico de Leonard Barrett (1997), *The Rastafarians*, é baseado, em grande parte, nas entrevistas que o sociólogo conduziu com Ras Sam Brown em 1968. Numa resenha da edição revisada de *The Rastafarians*, publicada em 1988, Chevannes (1992) destaca o papel central de Sam Brown para o argumento de Barrett. Para Chevannes, o fato de a edição revisada se basear em trabalho de campo realizado mais de 20 anos antes – o livro original é fruto da tese de doutorado de Barrett, defendida em 1968 – confere ao livro um sabor de volta no tempo – um eufemismo para “anacronismo”? As palavras de Chevannes (1992, 243) são as seguintes: “[t]he revised edition also suffers from a kind of time warp: an excessive reliance on the author’s earlier source, namely Sam Brown”.

Sam Brown é também um dos principais personagens nos diários de campo do geógrafo britânico Colin Clarke (2016), frutos de dois períodos de pesquisa na capital jamaicana; um em 1961 e outro em 1968. Para Clarke, o Rasta era um marxista “and violence was certainly being contemplated as a tool by Sam Brown” (Clarke 2016, 18) em sua cruzada

28. “Olha ali. Ras Trent morava ali com sua esposa e seus filhos. A mãe dele vivia na casa ao lado.”
“Ela também era Rasta?”
“Sim.”

político-teológica contra a Babilônia. A experiência de Clarke entre Sam Brown e outros personagens da política negra radical em Kingston fez com que ele procurasse autoridades britânicas para relatar o que havia ouvido e presenciado entre eles (Clarke 2016, 13-15)²⁹.

Voltemos, entretanto, às transformações físicas em West Kingston. Hoje Foreshore Road se chama Marcus Garvey Drive e é uma importante via que conecta Downtown e West Kingston à cidade vizinha de Portmore. Após a destruição e a expulsão de Back o'Wall e Foreshore Road, alguns dos Rastas que permaneceram na capital foram se alocando em zonas que circundam Downtown. A ocupação rastafári em Downtown é mais recente e acompanha o processo de abandono das elites sociais e financeiras daquela região de Kingston. Isso se deu ao longo dos anos 1970, quando a elite começou a se mover em direção à recém-fundada área de New Kingston. Colin Clarke aponta que New Kingston, inaugurada nos anos 1960,

during the 1970s it gradually acquired a variety of government and private offices, banks, travel agents, hotels, and a few high-quality shops and restaurants. New Kingston, with its car-parking facilities, was soon regarded as a secure place by the middle class, and rapidly acquired many of the high-rise characteristics of the central business district (Clarke 2006, 57).³⁰

A região de Downtown Kingston – hoje reduto de guetos políticos, econômicos e raciais – havia sido projetada para o comércio, os negócios e a distinção, antes de New Kingston ganhar forma e fama. Eu digo distinção pois lá foram alocados o Urban Development Corporation, em 1968; a Jamaica Stock Exchange, em 1969; e a National Gallery of Jamaica, em 1974. O Institute of Jamaica, fundado por Sir Anthony Musgrave, então governador da Jamaica, em 1879, está localizado desde então em Downtown Kingston e promove as artes, as ciências e a literatura. Também em Downtown Kingston, na North Parade, o Ward Theatre é, desde sua fundação, em 1912, o principal palco da capital jamaicana. Foi nesse estabelecimento, em 1943, que Alexander Bustamante apresentou ao público o Jamaican Labour Party, partido que fundara naquele mesmo ano.

Numa passagem de *A brief history of seven killings*, Marlon James (2014) retrata a experiência de um jovem negro e pobre ao transitar pelas ruas de Downtown Kingston na segunda metade da década de 1970. A cena ocorre em 1976 e Bam-Bam, um jovem de 15 anos, reflete sobre a

29. Para uma crítica à posição política e às interpretações por vezes exageradas ou questionáveis de Clarke, ver Gray (2017). Rex Nettleford entrevistou Sam Brown no início dos anos 1960 e algumas de suas impressões podem ser acessadas na entrevista que ele concedeu a David Scott (2006).

30. Para uma reflexão ainda mais recente sobre o processo de vir a ser de New Kingston, veja os textos dos antropólogos jamaicanos Robotham (2003) e Carnegie (2017).

opulência de uma das ruas mais movimentadas de Downtown Kingston, King Street:

you follow a man in a suit down King Street, where poor people never go and watch him throw away a sandwich, chicken, you smell it and wonder how people can be so rich that they use chicken for just to put between so-so bread, and you pass the garbage and see it, still in the foil, and still fresh, not brown with the other garbage and no fly on it yet and you think maybe, and you think yes and you think you have to, just to see what chicken taste like with no bone” (James 2014, 9-10).

Por meio desse personagem, James também reflete sobre outros dois pontos importantes. Um deles é o fato de Downtown Kingston ser considerado *uptown* no passado. O outro diz respeito à ocupação daquele espaço, daquela área da capital, por certos tipos de pessoas e corpos. Primeiro, Bam-Bam diz que King Street é uma rua “where poor people never go” (James 2014, 10). Em seguida, ele reflete sobre a violência policial direcionada aos corpos negros e pobres que se aventuravam a caminhar por Downtown em meio à população “decente”:

boy like me can't walk downtown for long before we get pounce on by Babylon. Police only have to see that me don't have no shoes before he say what the bloodcloth you nasty naiggers [sic] doing 'round decent people, and give me two choices. Run and he give chase into one of the lanes that cut through the city so that he can shoot me in the private. Plenty shots in the magazine so at least one bullet must hit. Or stand down and get beat up right in front of decent people, him swinging the baton and knocking out my side teeth and cracking my temple so that I can never hear good out of that ear again and saying let that be a lesson to never take you dutty [sic], stinking, ghetto self uptown again (James 2014, 10).

Ao questionar meus interlocutores sobre suas experiências de deslocamento e itinerância pela capital jamaicana e seus arredores, muitas narrativas de abusos por parte do estado e da sociedade civil emergiram. E devo também dizer que a violência contra pessoas e coletivos rastafári é um dos temas que pululam na literatura sobre o movimento. Roger Mais (1954/2006) e Jan van Dijk (1995), entre outros,³¹ discorrem sobre os abusos sofridos por rastas nas primeiras décadas de existência do movimento. Joseph Owens (1976) também denunciou a violência sofrida por seus interlocutores rastafári na década de 1970. Em *Dread*, ele traz, já na abertura, uma descrição de perseguição contra *dreadlocks* (Owens 1976). Recentemente, entretanto, esse quadro se transformou. Ainda se encontram, é certo, pessoas que desaprovam e rejeitam as *livities*³² rastafári e suas filosofias. Boa parte da população, porém, reconhece o valor das experiências e lutas Rastafári em prol da construção de uma sociedade

31. Ver, por exemplo, Nettleford (1970/1998), Chevannes (1994), Homiak (1995) e Thomas (2011).

32. O termo *livity* é utilizado por Rastas para se referir ao estilo de vida dos seguidores do movimento.

mais justa, que respeita os direitos das pessoas e dos coletivos. As experiências históricas Rastafári são valorizadas como processos de luta por cidadania e pela valorização da negritude e da africanidade.

Em nossas andanças por Downtown Kingston e outras áreas da capital, muitas pessoas saudavam Ras Cover, Rasta septuagenário que foi meu principal interlocutor em campo. Boa parte dessas pessoas não o conhecia. “Up! Up! Up, Lion!” “Big up yuhself, Rastaman!” “Respect, binghi-man!” O ancião recebia essas saudações de modo impassível. Algumas vezes não tomava conhecimento. Em outras, levantava seu cajado e proferia um “Highly I!” ou um “Yeah, man. More fyah!”. Cenas de pessoas de idades diversas saudando Rastas nas ruas contrastam com os episódios de violência física e verbal descritos na literatura sobre o Movimento Rastafári. Demonstrações públicas de respeito e apreciação da parte de não Rastas direcionadas a Rastas em situações cotidianas, contingenciais, mostram como a opinião de muitas pessoas em relação aos Rastas se transformou ao longo do tempo. Essa transformação se tornou objeto de diálogos com Ras Cover e outros de meus interlocutores³³.

33. Isso não significa, entretanto, que a violência do passado esteja apagada das vidas e memórias rastafári. Muitos de meus interlocutores afirmavam, por exemplo, que os anos passados na prisão por conta de porte ou comércio de ganja têm impacto em suas vidas até os dias atuais. Muitos desses homens que foram presos por conta da legislação que proibia a ganja o foram por conta de denúncia de vizinhos ou pessoas que, em algum momento, os flagraram lidando com a erva e os denunciaram à polícia. Na prisão, muitos deles tiveram seus *dreads* e barbas raspados, sofreram tortura física e psicológica, ameaças de morte. Alguns Rastas me contavam que os agentes carcerários, sabendo que eles seguiam a dieta I-tal, disponibilizavam apenas comida com carne e sal. Muitas vezes, esses agentes do Estado disponibilizavam apenas carne suína – altamente apreciada na Jamaica, porém interdita pelas regras do I-tal com ênfase especial, assim como na restrição bíblica presente no Livro dos Levíticos. Antes de prosseguir, preciso tecer um comentário sobre o significado da dieta I-tal, que é parte importante do Movimento Rastafári. Trata-se de uma política de consumir apenas alimentos vivos, ou seja, que vêm da terra, dando preferência àqueles produtos plantados pelo próprio consumidor ou então adquiridos diretamente de um agricultor. Os vegetais crescidos de modo orgânico – sem uso de agrotóxicos – são os mais apreciados. O consumo de carne é interdito. Veja, sobre a dieta I-tal, Dickerson (2004) e Jaffe (2010). Voltamos à violência do estado jamaicano contra os Rastas. Ras Natty I, que cumpriu dois anos de pena pela posse de ganja entre 2012 e 2014, me contou: “Babylon a try fi break yuh physically, morally and spirituali, bredrin. Dem a feed yuh pork when dem know seh yuh a vegetarian. Dem a put yuh in a cell wid fifteen other bredrin suh dat yuh can only stand, cah dem want fi ‘ear yuh beg fi lie dung. Suh yuh feet dem a get swollen and hurt, hurt, hurt. Dem a terrorist mi seh!”. Muitos desses homens também eram, à época de suas prisões, os únicos provedores de suas famílias. Suas prisões comprometeram ainda mais a situação financeira já precária de seus domicílios. Quando Bongo Trevor cumpriu pena por porte de ganja, por exemplo, seus filhos eram todos crianças pequenas e quem tomava conta deles era sua esposa. Ele sustentava seu domicílio economicamente realizando trabalhos de carpintaria. Sua primeira prisão, em 1972, levou à falência a oficina que havia montado com muito esforço poucos anos após ser expulso de Back o’Wall pelo governo. São memórias que, quando avivadas pela narração, fazem os sorrisos sumirem dos rostos desses Rastamen. Os cenhos se franzem, as palavras endurecem, os gestos se tornam ríspidos. A dor se faz presente. Devo ainda acrescentar que, se hoje há simpatia de muitas pessoas não Rastas pelos Rastas e seu movimento, há também aqueles cristãos e muçulmanos que continuam a tratar o Rastafári como uma blasfêmia e um culto de fanáticos cujas premissas teológicas são ilógicas.

Ras Cover, entretanto, não foi nem o primeiro e nem o único Rasta que eu presenciei sendo saudado em público por não Rastas. A primeira vez em que presenciei um ato desse tipo foi quando acompanhava Ras Wolie Yesus, um *dreadlock* octogenário, numa caminhada por Orange Street – também em Downtown Kingston, logo em meus primeiros dias de campo. Havíamos nos encontrado na parada de ônibus que circunda o William Grants Park. Ele chegara num ônibus da JUTC, numa linha que liga Portmore – onde vive um de seus filhos que ele fora visitar – à capital. Por telefone havíamos combinado de assar *breadfruits* e cozinhar *ackee* com tofu no *yard* de Bongo Trevor.

Ras Wolie havia aceitado me mostrar algumas das localidades de Downtown importantes para ele antes de nos dirigirmos ao *yard* de Bongo. Da Parade fomos até King Street e entramos numa rua transversal. Ele trabalhara numa marcenaria localizada naquela rua na década de 1960 antes de se tornar um marceneiro autônomo. Apesar de ostentar *dreadlocks* e uma barba comprida já naquela época, ele transitava por aquela parte da cidade sem medo.

Paramos em frente ao seu antigo endereço de trabalho, do lado oposto da rua, encostados na parede de uma venda. A marquise nos protegia do sol. Enquanto Ras Wolie fazia um *spliff* para si, eu entrei no comércio para comprar bebidas geladas. Voltei com refrigerantes, entreguei um a Ras Wolie e continuamos a conversar sobre assuntos diversos. Eu lhe perguntei, então, se no passado ele se sentia inseguro ao deslocar-se por aquelas ruas. O Rasta franziu o cenho e balançou suavemente a cabeça em sinal de negativa enquanto bebia um gole de sua Schweppes sabor pomelo. “No, man”, ele respondeu. Seus olhos fitaram os meus por alguns segundos antes de ele dar uma tragada no *spliff* que fumava e continuar a responder:



FIGURA 3
Batendo no
portão de um
artesão Rasta
em Allman Town.
Imagem do autor.

“Mi neva ‘fraid fi trod pon dese streets. Cah His Imperial Majesty a walk wid I, yuh ‘ear? Mi know seh dem a brutalize Rastaman dem all around town and Downtown a nuh different. Suh when walk mi a walk pon dis yah part a town mi a keep Selassie I pon mi mind and ‘eart and Babylon dem cyaan touch mi, yuh undastand? Cah mi walk wid His Majesty. Yeah, man! A nuh bloodclaat Babylon cyaan touch mi!”³⁴

Quando Ras Wolie terminou de fumar, nós seguimos com a caminhada. Ele continuou apontando para diversos lados, lembrando histórias e pessoas. Quando descemos a Orange Street, ele me mostrou o local onde ficava o antigo estúdio de Augustus Pablo e outros lugares que hoje existem apenas na memória. Seus indicadores apontavam becos, ruas, esquinas, calçadas e prédios onde Rastas se encontravam para incorrer em *reasonings* e fumar ganja – apesar da repressão policial e da vigilância da sociedade civil. Ainda em Orange Street, paramos em frente a um outro comércio de retalhos administrado por um casal mianmarese.³⁵ Ras Wolie começou a narrar a história de uma batida policial contra Rastas que ali se reuniam muitas décadas atrás. Com uma das mãos, ele segurava um pouco de ganja. Com a outra, ele alternava entre dixavar a erva e apontar os locais onde ficavam os Rastas e também de onde chegara a viatura 40 e tantos anos antes. No meio de sua descrição, alguém o interpelou: “Yo, Lion! Big up yuhself, seen? Keep dat fyah burning, man! Up! Up everytime, king!” A saudação veio de um rapaz bastante jovem que, acompanhado por outros, bebia rum com energético e fumava ganja em frente a um *wholesale* do outro lado da rua. Ras Wolie tinha um de seus braços esticados e com o indicador apontava para o sul e para acontecimentos passados. Ao ouvir a saudação, sem recolher o braço, voltou sua cabeça para o jovem e respondeu “Love! Love! Love, mi yute!”, dando então sequência às suas descrições.

CONCLUSÃO: “JAH JAH CITY, JAH JAH TOWN”

Ao se deslocar, fixar e refletir sobre a cidade de Kingston, diversas pessoas e coletivos rastafári alteraram não apenas a geografia, a demografia e a sociologia da capital jamaicana. Rastas alteraram também a percepção histórica, poética e política da cidade. Um dos modos como os Rastas alteram e enquadram a experiência kingstoniana é por meio da toponímia. As descrições toponímicas Rastafári, com seus nomes

34. “Nunca tive medo de caminhar por estas ruas. Porque Sua Majestade Imperial [Haile Selassie I] caminha comigo, tá ouvindo? Eu sei que eles brutalizam os Rastas por toda a cidade e em Downtown não é diferente. Então quando eu caminho por esta parte da cidade eu tenho Selassie I na mente e no coração e a Babilônia não pode tocar em mim, entende? Porque eu caminho com Sua Majestade. Sim! A Babilônia não pode me tocar!” O termo *bloodclaat*, assim como os termos *bomboclaat* e *pussyclaat*, significa pano absorvente em patwa e é usado de modo semelhante às palavras portuguesas “porra” ou “caralho”.

35. Muitos dos pequenos comércios, chamados *wholesale*, são propriedade de chineses e mianmarenses. Os orientais são geralmente referidos como Ms. Chin e Mr. Chin, independentemente de sua nacionalidade. Muitos deles, especialmente chineses, começaram a chegar à Jamaica como *indentured servants* logo após a abolição legal da escravidão, no ano de 1838. Sobre os *indentured servants*, ver Schuler (1980).

e evocações de narrativas e locais bíblicos, atuam no entrelaçamento entre memórias, poética e política da experiência negra em Kingston. Como aponta Keith Basso (1988, 101), quando as pessoas falam de paisagens e lugares, “whenever they name it, or classify it, or evaluate it, or move to tell stories about it – they unthinkingly represent it in ways that are compatible with shared understandings of how, in the fullest sense, they know themselves to occupy it”. Os processos de nomeação de lugares e as histórias vinculadas a esses nomes possuem uma força ilocucionária. Aqui eu retorno à noção de Austin (1962): as palavras que articulam toponímias não apenas descrevem lugares, elas também os criam em paralelo à descrição. Modos de nomear países, cidades e lugares em geral e os nomes atribuídos contam também histórias. Modos de nomear e nomes são modos de criar relações e de refletir sobre elas. Segundo Keith Basso,

Landscapes are available in symbolic terms as well, and so, chiefly through the manifold agencies of speech, they can be “detached” from their fixed spatial moorings and transformed into instruments of thought and vehicles of purposive behavior. Thus transformed, landscapes and places that fill them become tools for the imagination (Basso 1988, 102).

Ao se deslocar pelas paisagens, aprende-se a “think and act ‘with’ them as well as about and upon them, and to weave them with spoken words into the very foundations of social life” (Basso 1988, 102). No caso do Movimento Rastafári, a utilização de nomes bíblicos para a nomeação de lugares na Jamaica conecta a experiência dos Rastas às narrativas do livro sagrado. Ali emergem os temas do cativo em terra estrangeira, da luta do povo escolhido para retornar à Terra Prometida, do pertencimento à África. Esses temas, por sua vez, são mobilizados para pensar passados, presente e futuro; articulam memórias, expectativas e necessidades.

Mas há também dissensos no Movimento Rastafári em relação às toponímias kingstonianas e jamaicanas. Um caso que eu gostaria de descrever diz respeito a duas posições bastante distintas, uma entretida por Rastas de diversas ordens e uma outra entretida por Bobo Shantis que vivem em Bull Bay. A primeira posição é baseada na noção de que a Jamaica não é um lugar inerentemente ruim. A associação da Jamaica com a Babilônia, terra de cativo, não teria, em essência, uma relação física com o local. A relação residiria, sim, nos modelos políticos, sociais e econômicos – leia-se: a escravidão e o racismo – aos quais o povo negro foi submetido naquele local. Essa ideia foi lapidada através de décadas de *reasoning*, é certo, e indica que o nome **Jamaica** está profeticamente articulado ao nome, à vontade e ao poder eterno do criador, Jah: **Jah-mek-yah**. Nessa perspectiva, **Jah Make Here**, a experiência do povo negro na Jamaica é conectada aos desígnios do criador. Durante

o trabalho de campo, eu ouvi diversos interlocutores comentando que é possível viver de modo africano na Jamaica; que é possível ser um etíope-jamaicano; que o Movimento Rastafári ganhou corpo e força na ilha caribenha pois Jah desejou que a revolução de seu povo escolhido tivesse início ali.

Uma posição diferente dessa é entretida por aqueles Bobo Shantis de Bull Bay. Certa vez, eu levantei esse assunto relativo à interpretação do nome Jamaica como Jah-mek-yah entre eles. Estávamos em uma habitação onde vive um *high priest* e, juntos, três jovens *priests* preparavam uma refeição vespertina enquanto dois *high priests* já anciãos separavam e catalogavam folhas e raízes medicinais. Um *priest* ainda jovem iniciou sua objeção:



FIGURA 4
Rasta vende artesanato com cores e motivos etíopes na parte exterior de um restaurante especializado em comida I-tal. Imagem de Akemi “Sue” Suzuki, R.I.P.

“My Lord! It is most naturally dat Jah created everyting, including dis yah likkle island dem a call Jamaica. Dis island, however, is not di place weh wi belong. Wi belong in Ethiopia, Africa, and dat is why I n I a deal strictly wid Repatriation, yuh ‘ear?”

“My Lord! I understand that. And at the same time I hear from seriously zealous Rasta brethren that you can live as an African in Jamaica and Repatriate yourself spiritually”, respondi.³⁶

36. “Meu Senhor! Naturalmente, Jah é o criador de tudo, inclusive desta pequena ilha que chamam de Jamaica. Esta ilha, entretanto, não é o lugar ao qual pertencemos. Nós pertencemos à Etiópia, à África, e é por isso que I n I busca estritamente a repatriação, tá me ouvindo?”

“Meu Senhor! Eu entendo. E ao mesmo tempo eu escuto de rastas zelosos que você pode viver como um africano na Jamaica e repatriar-se espiritualmente”, respondi.

Um dos *high priests*, bastante idoso, abriu um sorriso e parou momentaneamente a anotação que fazia sobre as folhas e raízes em seu caderno. Seu turbante negro protegia um volume enorme de *dreadlocks*, ícones de sua longa caminhada no Movimento Rastafári.

“My Lord”, iniciou o ancião, “mek mi tell yuh a story. When di people from Israel was brought to Egypt, some a dem a start imitate di Egyptian dem in their habits. Dem a drink like di Egyptian dem. Dem a eat like di Egyptian dem. Dem a get used to life in Egypt and dem a start fi like dem wicked ways. So dem a become like di Egyptian dem. And dat is why wi nuh mix wid dem, yuh understand?”

“My Lord!”, respondi. “I had not thought from that angle.”

“My Lord! If dem really wanted Repatriation dem would a come and separate from Egypt and live deh yah pon Jerusalem until di time of Repatriation come”, completou o *high priest*.³⁷

Com essa reflexão sobre um dissenso que articula toponímia e o retorno à África eu encerro este ensaio. Um dos objetivos dele foi mostrar como a toponímia, a ocupação dos espaços e as narrativas vinculadas a elas são partes fundamentais das poéticas e políticas do fazer sentido. Os Rastas que habitaram Kingston e outras partes da Jamaica articularam nomenclaturas e histórias bíblicas à paisagem, conectando os eventos e as promessas do livro sagrado aos lugares que habitam, a suas experiências, desejos e expectativas. Essas expectativas, desejos e experiências são também alvo de dissenso e índices de diferenciação entre Rastas e os fazem ter posições e práticas distintas em relação aos lugares e seus nomes, bem como às narrativas que lhes conferem sentido.

Kingston é uma cidade em que o deslocamento de grande número de pessoas por conta da violência estatal está intimamente ligado à história dos dois principais partidos políticos jamaicanos, o People’s National Party (PNP) e o Jamaica Labour Party (JLP). O clientelismo articulado por meio dos esquemas de moradia e assistência em relação a itens básicos de alimentação, higiene e lazer tão presente na história jamaicana afeta a vida de pessoas reais como Bongo, que teve seu barraco queimado com seus pertences dentro quando Back o’Wall foi demolido para dar lugar a Tivoli Gardens, um esquema de moradias financiado pelo JLP

37. “Meu Senhor”, iniciou o ancião, “deixe-me contar uma estória. Quando o povo de Israel foi trazido para o Egito, alguns deles começaram a imitar os egípcios em seus hábitos. Eles bebiam como os egípcios. Eles comiam como os egípcios. Eles se acostumaram com a vida no Egito e começaram a gostar de suas perversidades. E então eles se tornaram como os egípcios. E é por isso que não nos misturamos a eles, tu me entendes?”

“Meu Senhor!”, respondi. “Não havia pensado por esse ângulo.”

“Meu Senhor! Se eles realmente quisessem a repatriação, eles viriam e se separariam do Egito e viveriam aqui em Jerusalém até a chegada do momento de repatriação”, completou o *high priest*.

para beneficiar seus eleitores. Eventos como esse dão ensejo à articulação das narrativas bíblicas com a experiência vivida na Jamaica, como quando a experiência do Rastaman vivendo no gueto sob o jugo de um governo violento é comparada à experiência do israelita vivendo no Egito sob o domínio do faraó ou na Babilônia sob o domínio de Nabucodonosor. Essas histórias, entretanto, não se resumem ao cativo: elas também prometem e realizam a redenção. Quando os Rastas articulam essas narrativas bíblicas a suas experiências, portanto, não estão apenas representando a realidade de forma poética. Estão, isso sim, acionando um estilo poético de refletir sobre violência, opressão, condições de vida, além de aspirações, desejos e possibilidades de emancipação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, Benedict. 2002. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso.
- Austin, John. 1962. *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
- Austin-Broos, Diane J. 2018. *Urban Life in Kingston, Jamaica: The Culture and Class Ideology of Two Neighborhoods*. New York: Routledge.
- Barnett, Michael. 2018. *The Rastafari Movement: A North American and Caribbean Perspective*. New York: Routledge.
- Barrett, Leonard E. 1997. *The Rastafarians*. Boston: Beacon Press.
- Basso, Keith. 1988. "Speaking With Names: Language and Landscape Among the Western Apache". *Cultural Anthropology* 3, 2: 99-130.
- Bogues, Anthony. 2006. "Power, Violence and the Jamaican 'Shotta Don'". *NACLA Report on the Americas* 39, 6: 21-26.
- Bonacci, Giulia. 2016. "The Return to Ethiopia of the Twelve Tribes of Israel". *New West Indian Guide/ Nieuwe West-Indische Gids* 90: 1-27.
- Bonacci, Giulia. 2013. "The Ethiopian World Federation: A Pan-African Organisation Among the Rastafari in Jamaica". *Caribbean Quarterly* 59: 73-95.
- Carnegie, Charles V. 2017. "How Did There Come to Be a 'New Kingston'?". *Small Axe* 21, 3: 138-51.
- Central Statistical Agency (Ethiopia). 2007. *Population and Housing Census of Ethiopia*. <http://microdata.worldbank.org/index.php/catalog/2747>.
- Chevannes, Barry. 1995. Introducing the Native Religions of Jamaica. In *Rastafari and Other African-Caribbean Worldviews*. New Brunswick: Rutgers, 1-19.
- Chevannes, Barry. 1994. *Rastafari: Roots and Ideology*. New York: Syracuse.
- Chevannes, Barry. 1992. Forging a Black Identity. *New West Indian Guide* 66, 3/4: 241-4.
- Chevannes, Barry. 1990. Healing the Nation: Rastafari Exorcism of the Ideology of Racism in Jamaica. *Caribbean Quarterly* 36, 1/2: 59-84.
- Clarke, Colin. 2016. *Race, class, and the politics of decolonization: Jamaica journals, 1961 and 1968*. Londres: Palgrave MacMillan.
- Clarke, Colin. 2006. *Decolonizing the Colonial City: Urbanization and Stratification in Kingston, Jamaica*. Oxford: Oxford University Press.

- de Certeau, Michel. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Dickerson, Mandy. 2004. I-Tal Foodways: Nourishing Rastafarian Bodies. Dissertação de mestrado em Antropologia, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College.
- Gray, Obika. 2017. Race, Class, and the Politics of Decolonization: Jamaica Journals, 1961 and 1968, written by Colin Clarke. In *New West Indian Guide* 91, 3/4: 371-2.
- Hill, Robert A. (org.). 1990. *Marcus Garvey and the Universal Negro Improvement Association Papers. Vol. 7: November 1927-August 1940*. Berkeley: University of California Press.
- Hill, Robert A. 1983. Leonard P. Howell and the Millenarian Visions in Early Rastafari. *Jamaica Journal* 16, 1: 24-39.
- Homiak, John P. 1999. Movements of Jah People: From Soundscapes to Mediascape In *Religion, Diaspora, and Cultural Identity: A Reader in the Anglophone Caribbean*, org. John W. Pulis, 87-123. Amsterdam: Gordon and Breach.
- Homiak, John P. 1995. Dub History: Soundings on Rastafari Livity and Language. In *Rastafari and Other African-Caribbean Worldviews*, org. Barry Chevannes, 127-181. New Brunswick: Rutgers.
- Jaffe, Rivke. 2012a. The Popular Culture of Illegality: Crime and the Politics of Aesthetics in Urban Jamaica. *Anthropological Quarterly* 85, 1: 79-102.
- Jaffe, Rivke. 2012b. Criminal Dons and Extralegal Security Privatization in Downtown Kingston, Jamaica. *Singapore Journal of Tropical Geography* 33: 184-197.
- Jaffe, Rivke. 2011. Notes on the State of Chronic: Democracy and Difference After Dudas. *New West Indian Guide/Nieuwe West-Indische Gids* 85, 1/2: 69-76.
- Jaffe, Rivke. 2010. Ital Chic: Rastafari, Resistance, and the Politics of Consumption in Jamaica. *Small Axe* 14, 1: 30-45.
- James, Marlon. 2014. *A Brief History of Seven Killings*. New York: Riverhead Books.
- Keane, Webb. 1997. Religious Language. *Annual Review of Anthropology* 26: 47-71.
- Lacey, Terry. 1977. *Violence and Politics in Jamaica, 1960-1970: Internal Security in a Developing Country*. London: Frank Cass.
- Lewis, Rupert. 1998. Marcus Garvey and the Early Rastafarians: Continuity and Discontinuity. In: *Chanting Down Babylon: The Rastafari Reader*, org. Nathaniel Murrell, William Spencer e Adrian Mcfarlane, 145-158. Philadelphia: Temple University Press.
- Lewis, Rupert. 1987. *Marcus Garvey: Anti-Colonial Champion*. Trenton: Africa World Press.
- Mais, Roger. 2006. *Brother Man*. London: Jonathan Cape.
- Montlouis, Nathalie. 2013. Lords and Empresses in and out of Babylon: The EABIC Community and The Dialectic of Female Subordination. Tese de doutorado em Antropologia, School of Oriental and African Studies, University of London.
- Nettleford, Rex. 1998. *Mirror, Mirror: Identity, Protest and Race in Jamaica*. Kingston: LMH.
- Owens, Joseph. 1976. *Dread: The Rastafarians of Jamaica*. Kingston: Sangster.
- Robotham, Don. 2003. How Kingston Was Wounded. In *Wounded Cities: Destruction and Reconstruction in a Globalized World*, org. Jane Schneider e Ida Susser, Ida, 111-128. Oxford: Berg.
- Schuler, Monica. 1980. *"Alas, Alas, Kongo": A Social History of Indentured African Immigration into Jamaica, 1841-1865*. Baltimore: John Hopkins University Press.

- Scott, David. 2006. "To be Liberated from the Obscurity of Themselves": An Interview with Rex Nettleford. *Small Axe* 10, 2: 97-246.
- Simpson, George Eaton. 1955a. Political Cultism in West Kingston, Jamaica. *Social and Economic Studies* 4, 2: 133-149.
- Simpson, George Eaton. 1955b. The Ras Tafari Movement in Jamaica: A Study of Race and Class Conflict. *Social Forces* 34, 2: 167-171.
- Sives, Amanda. Changing Patrons, from Politician to Drug Don: Clientelism in Downtown Kingston, Jamaica. *Latin American Perspectives* 29, 5: 66-89.
- Smith, M. G., Roy Augier e Rex Nettleford. 1967a. The Rastafari Movement in Kingston, Jamaica. Part 1. *Caribbean Quarterly* 13, 3: 3-29.
- Smith, M. G., Roy Augier e Rex Nettleford. 1967b. The Rastafari Movement in Kingston, Jamaica. Part 2. *Caribbean Quarterly* 13, 4: 3-14.
- Thomas, Deborah A. 2011. *Exceptional Violence. Embodied Citizenship in Transnational Jamaica*. Durham: Duke University Press.
- Thomas, Deborah A., John L. Jackson Jr e Gabu Wedderburn. 2011. *Bad Friday: Rastafari After Coral Gardens*. Colorido, 63'. 1 DVD. New York: Third World Newsreel.
- Van Dijk, Frank Jan. 1995. Sociological Means: Colonial Reactions to the Radicalization of Rastafari in Jamaica, 1956-1959. *New West Indian Guide* 69, 1/2: 67-101.
- Van Dijk, Frank Jan. 1988. The Twelve Tribes of Israel: Rasta and the Middle Class. *New West Indian Guide* 62, 1/2: 1-26.

FELIPE NEIS ARAÚJO é professor no Departamento de Sociologia e Antropologia da University of Liberia com doutorado em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (2018). Atua nas áreas de pesquisa sobre narrativa, linguagem, etnografia, política e o Movimento Rastafari jamaicano. É membro do GESTO – Grupo de Estudos em Oralidade e Performance (CNPq/UFSC). E-mail: neis.araujo@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: 16/10/2018

Reapresentado: 16/02/2019

Aprovado em: 14/03/2019

“EU SOU UMA ALUCINAÇÃO NA PONTA DE TEUS OLHOS”: LEITURA DE POESIAS NA BIBLIOTECA ROBERTO PIVA

DOI

[https://dx.doi.org/10.11606/
issn.2525-3123.gis.2019.151811](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.151811)

ORCID

<https://orcid.org/0000-0003-0138-9815>

KELLY KOIDE

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010
fla@usp.br

RESUMO

Este artigo desenvolve uma abordagem visual dos encontros para a leitura de poesias de obras presentes na biblioteca Roberto Piva, localizada no centro de São Paulo. Por meio de fotografias realizadas durante os encontros, trechos de poemas e uma descrição do ambiente, o leitor é convidado a participar da roda de leitura e da paisagem urbana da qual o poeta paulistano Piva fazia parte.

PALAVRAS-CHAVE

Roberto Piva;
poesia contemporânea;
São Paulo; biblioteca;
leitura de poesia.

ABSTRACT

This article develops a visual approach of the meetings for reading poems present in the works that belong to the Roberto Piva library, located at São Paulo downtown. By presenting photographs taken during the encounters, extracts of poems and a description of the environment, the reader is invited to participate of the reading sessions and of the urban landscape to which the poet Roberto Piva belonged.

KEYWORDS

Roberto Piva;
contemporary poetry;
São Paulo; library;
poetry reading.

VISÃO DE SÃO PAULO À NOITE¹

Eram sete da noite de uma terça-feira quente em São Paulo. As vias do centro da cidade estavam preenchidas com as infinitas luzes vermelhas das traseiras dos carros, como uma serpente de fogo se arrastando quase imóvel. As ruas intransitáveis reafirmavam, a cada noite, sua condição de metrópole, mas, naquele instante, eram os caminhões de lixo e as obras da Comgas que davam a cadência tediosa. A cidade me convidava, então, a descer do ônibus alguns pontos antes. Do asfalto da praça da República brotavam grupos conversando na rua, barracas de pessoas em situação de rua, vendedores de cabos para celular, fumaça de churrasco, ritmos em volume altíssimo e alguns montes de lixo. Talvez também tenha passado por malandros jogando ioiô na porta do abismo, Chet Baker ganindo na vitrola e pardais bêbados de coca-cola, os mesmos que Piva viu por ali décadas antes.

Dava para sentir o verão urbano em toda a parte. Mas a experiência sinestésica de andar pelo centro não apaziguou a minha pressa em chegar aonde pretendia. Nem mesmo ao passar ao lado do “monumento ao tempo” – descrição do relógio de Nichile feita pelo poeta Guilherme de Almeida – a oito metros do chão da praça Antônio Prado. Segui mais alguns passos pela avenida São João, cruzei a esquina do edifício Martinelli e, por fim, parei em frente ao número 108.² A porta aberta da entrada do imóvel anunciava um estande para a prática de tiro esportivo no subsolo. Conferi o endereço: a biblioteca Roberto Piva ficava mesmo ali, mas no segundo andar.

1. Alusão ao poema “Visão de São Paulo à noite / Poema Antropófago sob Narcótico”, quarto poema do livro *Paranoia* (1963), de Roberto Piva. Um fac-símile da obra foi reeditado pelo Instituto Moreira Salles (IMS) em 2000, mantendo o projeto gráfico de Wesley Duke Lee. Em 2009, foi novamente publicado pelo IMS, desta vez com um novo projeto gráfico e editorial, além de um prefácio de Davi Arrigucci Jr.

2. Da janela do espaço usado para as leituras, tem-se uma vista da praça Pedro Lessa, no vale do Anhangabaú, onde está localizado o Centro Cultural Correios. Do outro lado da rua, está o edifício Martinelli (foto 1). Ao fundo, o icônico edifício Banespa surge como uma continuação das linhas das calçadas e dos outros edifícios, quase como uma miragem.

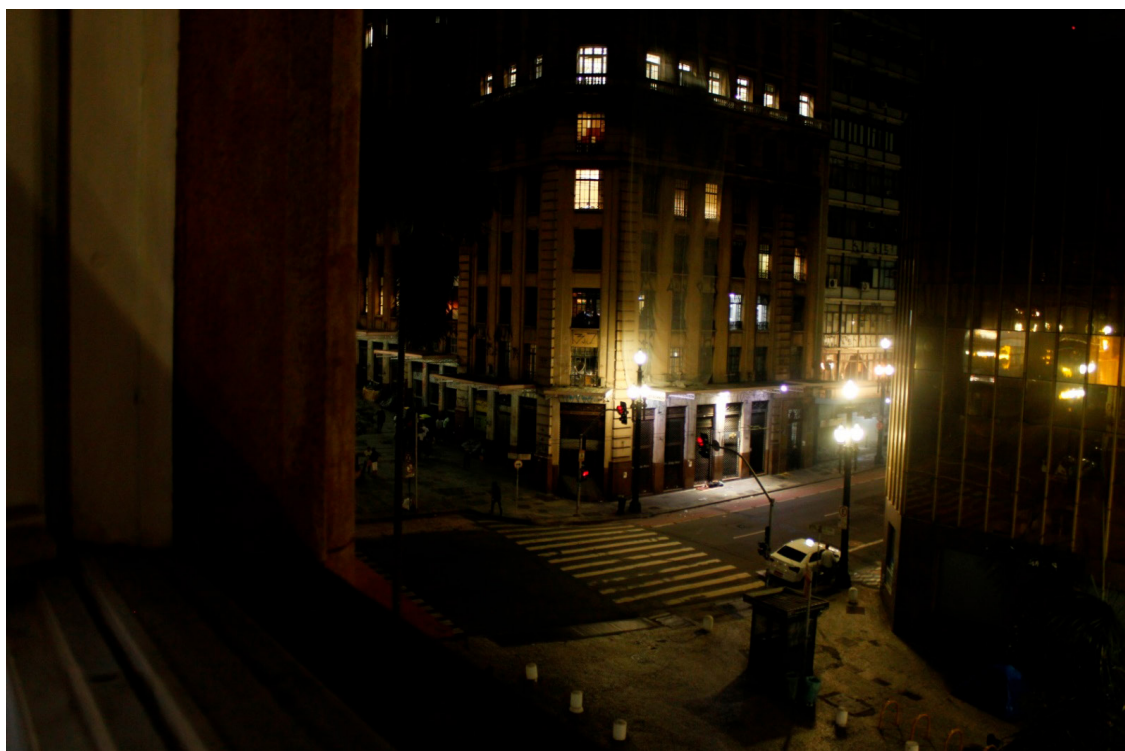


FIGURA 1

“O mundo teria de ser dividido
horizontalmente por afinidades,
não verticalmente, e sem fronteiras.”
(Joan Brossa, *Sumário astral*)

Instalada no palacete Bertolli, a biblioteca deu início às suas atividades para o público no mês de março de 2017. O acervo de cerca de 6 mil títulos que pertenceram ao poeta paulistano Piva começou a ser conhecido e consultado por pessoas que não frequentaram seu apartamento na rua Canuto do Val, próximo à igreja de Santa Cecília. Mantida em sua unidade, em vez de fragmentada em coleções temáticas para serem doadas ou vendidas para instituições públicas ou universitárias, a biblioteca passou a ter uma dupla função. Por um lado, permite que a obra de Piva seja contextualizada por meio das referências de leitura do próprio poeta, que percorreu as linhas de autores clássicos, como Dante, ou surrealistas, como Artaud, sem deixar de lado obras variadas sobre ocultismo, anarquismo, consumo de drogas e ciências sociais. Por outro lado, reúne pessoas em torno da prática da leitura e da escuta da poesia, permitindo – como me diria mais tarde o poeta e editor Gabriel Kolyniak, responsável pela manutenção do espaço – “chegar a certos estados de poesia possível”.

Apressei o passo. No segundo andar do edifício, acabava de começar uma das sessões de leitura de poemas, que ocorrem às terças-feiras no espaço que abriga a biblioteca. Estava um pouco atrasada, mas, como os encontros são abertos ao público, ninguém aguardava a minha chegada.

Aliás, a entrada e a saída de pessoas durante as sessões de leitura são intermitentes porque livres. Decidi, então, subir pelas escadarias que contornam um antigo elevador com fechamento manual das portas, percorrendo as incontáveis marcas de sapato impregnadas nos degraus ao longo de décadas. O piso dos corredores que unem as diversas salas do edifício foi forrado, naquele andar, com papel adesivo que simula tacos de madeira. Um curioso contraste entre a modernidade industrial do plástico e as grandes janelas antigas de onde se veem muitas janelas dos outros apartamentos, além de um pequeno pátio coberto com telhas onduladas de fibrocimento no meio da construção quadrangular. Olhei, curiosa, algumas pessoas que fumavam nos parapeitos. Na janela exatamente em frente àquela onde eu estava, vi Gabriel conversando com algumas pessoas em uma sala.

Conheci Gabriel Kolyniak por intermédio de um amigo em comum, Tomás Troster, possivelmente em 2012. Tomás e Gabriel, por sua vez, conheceram-se na PUC-SP alguns anos antes, onde estudaram filosofia e letras, respectivamente. O interesse e o entusiasmo de ambos pela poesia e pelas artes visuais – além de uma grande amizade – os levaram a criar, em 2010, a revista *Córrego* (posteriormente, Gabriel criou a editora Córrego). A convite de Tomás, eu havia enviado um texto em prosa poética,³ que foi publicado no terceiro número da *Córrego* – da qual me tornaria colaboradora em outras edições –, e, dessa forma, Gabriel e eu havíamos nos encontrado em uma ou outra ocasião.

Desde outubro de 2015, Gabriel estava envolvido, juntamente com outros poetas e amigos de Roberto Piva, na criação de um centro cultural em torno da biblioteca do poeta, o que foi motivo de visita de muitas pessoas a seu apartamento.⁴ Soube da iniciativa porque houve uma campanha de arrecadação financeira na internet via *crowdfunding*⁵, com a qual

3. A prosa poética, gênero moderno da literatura, parece apontar uma contradição. Mas se trata de uma composição literária que apresenta qualidades ou técnicas poéticas, como símbolos, metáforas, fragmentação, olhar lírico etc., sem apresentar quebra de versos em linhas ou métrica, o que costuma caracterizar a escrita de poemas. O escritor e professor de literatura Fernando Paixão menciona como exemplo radical desse gênero moderno o *Finnegans wake* (1939), de James Joyce, cujo caráter experimental “explora de maneira integrada os aspectos formal, musical e imagético da escrita” (Paixão 2013, 152). Na língua portuguesa, uma obra dessa magnitude é *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, em que a narrativa de Riobaldo possui uma forte carga poética integrada ao ambiente e à linguagem do sertão.

4. Entre as pessoas que colaboraram com o início do projeto, estavam Gabriel Kolyniak, poeta e editor da *Córrego*; Claudio Willer e Roberto Bicelli, poetas e amigos próximos de Piva; Gustavo Benini, ex-companheiro do poeta e detentor dos direitos de suas obras; Vanderley Mendonça, editor do selo Demônio Negro; e Guilherme Ziggy, poeta e tradutor (Kolyniak 2017).

5. Nos últimos anos, tem sido comum recorrer às campanhas de *crowdfunding* ou financiamento coletivo, que é um tipo de plataforma disponibilizada *on-line* para a captação de verba para desenvolver projetos (por exemplo, a publicação de um livro, a realização de uma reportagem ou a abertura de um espaço cultural). O recebimento de doações ocorre durante um período definido, em uma página da internet em que o projeto e o uso dos recursos são explicitados para o público.

contribuí, ainda que não frequentasse esse círculo literário paulistano. Aquela iniciativa me pareceu importante, urgente e, além disso, acreditava na seriedade do trabalho do Gabriel como editor. Também havia algo de comovente e corajoso na tarefa de preservar o acervo pessoal de um poeta marginal, de maneira independente, em uma cidade como São Paulo. Finalmente, em março de 2017, o êxito do projeto resultou nas sessões de leitura das obras do acervo. Foram esses os passos que me conduziram àquela biblioteca pela primeira vez.

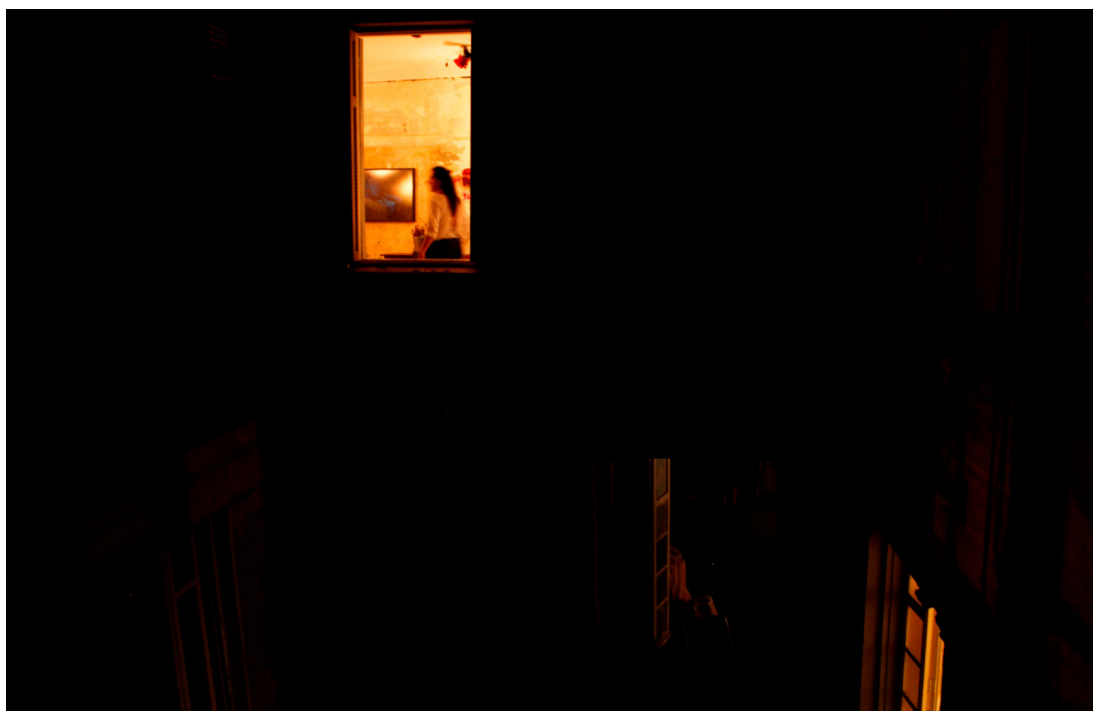


FIGURA 2

“Esta sociedade é uma gaiola para os mamíferos.”
(Michael McClure, “99 theses”)

EU SOU UMA METRALHADORA EM ESTADO DE GRAÇA:⁶ O POETA ROBERTO PIVA

Roberto Piva nasceu na capital paulista em 25 de setembro de 1937, na maternidade Pro Matre. Passou a infância entre Brotas e Analândia, onde seus pais eram fazendeiros, e, durante a adolescência, estudou nos colégios Mackenzie, Piratininga e Oswaldo Cruz, voltando de trem para a fazenda nos finais de semana. Piva afirma que não tinha interesse nos estudos formais, considerados por ele “uma sabedoria morta”, “ineficaz e ineficiente”, de modo que abandonou o colégio (Piva citado em Hungria e D’Elia 2011, 11). Conforme suas memórias do período, Piva relata o seguinte:

Antes de vir pra São Paulo, eu não tinha acesso à literatura.

6. Verso do “Poema vertigem”, do livro *Ciclones* (1997), de Roberto Piva, republicado no volume 3 das obras completas do poeta pela editora Globo (2008).

(...) Lá [na fazenda], a biblioteca do meu pai tinha romances do Stefan Zweig. Era heterogênea, mas cheia de livros inúteis, que não revelam a alma humana em profundidade. Quando nos mudamos pra cidade é que passei a ler. Eles compraram um apartamento na rua Major Sertório, perto de onde foi instalado o João Sebastião Bar, número 577, edifício Jacobina. De poesia eles não gostavam, não incentivavam e não tinham o menor interesse (Piva citado em Hungria e D'Elia 2011, 12).⁷

Assim, constatamos que o poeta não teve contato com a literatura consagrada durante sua infância e parte da adolescência, o que acontece – com bastante intensidade e por meio de uma profusão de escritores que aparecem de forma dialógica e intertextual em sua obra, com citação e referência a autores e também em epígrafes e alusões – apenas quando chega à capital paulista. Curiosamente, ao mencionar alguns referenciais artísticos de sua juventude, ele evoca as revistas em quadrinhos e o cinema, e não propriamente a literatura:

(...) a minha formação, costume dizer sempre, foi futebol, troca-troca, Hegel e as matas do interior de São Paulo. E o gibi, que é uma coisa importantíssima. Antes não tinha televisão. (...) A maioria das pessoas matava o cinema para ir para a escola, eu matava aulas para ir pro cinema (Piva citado em Cohn 2009, 166).⁸

Alguns anos mais tarde, para poder trabalhar, Piva conclui os estudos do colegial em um supletivo. E, entre 1971 e 1974, cursa estudos sociais na Faculdade Farias de Britto, em Guarulhos, e ciências sociais na Escola de Sociologia e Política. Piva dá aulas de História, Educação Moral e Cívica e Organização Social e Política Brasileira, tanto em escolas do estado quanto em escolas particulares até 1983, quando abandona totalmente a

7. Esta declaração de Piva está presente na belíssima obra *Os dentes da memória*, de Camila Hungria e Renata D'Elia, que organizaram, com muita sensibilidade, uma série de entrevistas realizadas entre 2007 e 2010 com Roberto Piva, Claudio Willer, Roberto Bicelli e Antonio Fernando de Franceschi, além de outras pessoas que os conheceram e participaram desse círculo de amizade. Todos os quatro são poetas paulistas que agitaram a cena cultural de São Paulo, transitando pelas ruas, bares, teatros, cinemas e recitais poéticos. Nesse livro-reportagem, repleto de fotografias, as autoras resgatam não apenas a trajetória dos quatro amigos, mas também os cenários e eventos culturais da cidade que marcaram a história da poesia brasileira contemporânea.

8. É possível encontrar a influência desses meios na poesia de Piva. Em uma introdução à obra do autor, Claudio Willer afirma que as imagens de *Paranoia* “têm uma sintaxe cinematográfica, que justifica tudo o que Piva já declarou sobre a importância do cinema e das histórias em quadrinhos em sua formação” (Willer citado em Piva 2005, 152). Ainda sobre a importância do cinema para o poeta, interessante notar que Piva tinha um peculiar interesse por Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Na biblioteca, há uma estante inteira com obras raras do cineasta, além de um arquivo com notícias sobre o cineasta italiano. Gabriel Kolyniak afirma que a fascinação de Piva por Pasolini se deve ao menos a três elementos: a possibilidade de estabelecer uma relação erótica em qualquer lugar (uma moita, um parque, uma sauna) e a liberdade de falar abertamente sobre essas experiências; o interesse pelo erotismo da marginalidade, pelo submundo e pelas provocações políticas à esquerda e à direita; e as circunstâncias obscuras e controversas do brutal assassinato do cineasta. Ato semelhante poderia ter ocorrido contra Piva, devido a sua personalidade e a seu estilo de vida provocadores.

atividade docente (Hungria e D'Elia 2011, 97-101). Uma ex-aluna, a artista plástica Maria Teresa Louro, relata seu espanto diante das aulas pouco convencionais daquele professor excêntrico:

Piva era o professor da minha primeira aula, às 7:30 da manhã, no Externato Assis Pacheco, em Perdizes. Foi na 5ª série, Organização Social e Política Brasileira. Às vezes ele fugia do programa e lia Marquês de Sade. Ninguém dava um pio, mas também ninguém entendia nada. De repente ele cismava com exercícios práticos: “vamos fazer, então, um poema surrealista”. Aí cada um pegava um pedaço de papel e escrevia uma frase, dobrava e passava para o de trás. E o de trás escrevia outra frase não tendo lido a anterior. E depois ele lia aquilo tudo. Não fazia muito sentido, mas ele explicava que era um processo de criação do surrealismo e falava que a poesia era o que deveria nos ensinar (Louro citado em Hungria e D'Elia 2011, 100).

A personalidade explosiva, transgressora, debochada e excessiva de Piva, juntamente com seu físico forte e voz grave, o tornaram conhecido em São Paulo. Claudio Willer relata suas primeiras impressões sobre Piva, em 1959, de quem logo se tornou um grande amigo:

O Piva já era uma lenda na cidade no final dos anos 1950, quando eu estudava no Dante Alighieri. Eu já sabia quem ele era por causa da enorme fama de depravado e pederasta que ele tinha, de se envolver em todo tipo de confusão, além de ser culto, erudito, participar de grupos e estudar filosofia. Ele era “o personagem” (Willer citado em Hungria e D'Elia 2011, 9).

O poeta afirmou em diversas ocasiões que “não existe poesia experimental sem vida experimental” (Piva citado em Hungria e D'Elia 2011, 35). Seus versos exprimem essa identificação quase total entre sujeito poético e sujeito empírico: as experiências pelas cidades por onde passou, os autores que leu, seus amantes, suas experiências lisérgicas e, também, seu interesse pelo xamanismo estão em seus versos.

O belo ensaio introdutório à obra de Piva, escrito pelo poeta, ensaísta e tradutor Claudio Willer (2005) no posfácio do primeiro volume das obras completas do poeta publicadas pela editora Globo, organiza e comenta sua obra, além de explicitar essa inseparabilidade entre sua biografia e sua produção poética. Piva emerge na cena literária em 1961, na *Antologia dos novíssimos*, editada por Massao Ohno, que reuniu 24 jovens autores. No mesmo ano, Ohno publica a *Ode a Fernando Pessoa* como panfleto, em uma longa tira de papel. Mas o livro de estreia do poeta, *Paranoia*, é publicado por Ohno apenas em 1963. Nessa obra, Piva, sem “se situar ou enquadrar em nenhuma das correntes ao longo das quais se distribuiu a poesia brasileira na segunda metade do século XX”, e transitando entre “o escatológico, o pornográfico, o grotesco” e “o lírico e apaixonado, o sublime e maravilhoso”, foi recebido com frieza pela crítica.

No ano seguinte, publica *Piazzas*, que, assim como o livro anterior, é repleto de imagens poéticas e visualidade. Após 12 anos de silêncio editorial – mas não de produção poética – emerge *Abra os olhos & diga Ah!* (1976), obra marcada pelo entusiasmo e por um eu lírico em companhia do “anjo no banheiro amando a Comuna de Paris”. A seguir, Piva publica *Coxas* (1979), livro repleto de erotização e erudição, com referências a *Mèphistophélès et l'androgynie* (1995), de Mircea Eliade, além de muitas outras referências a mitos, à iniciação e ao xamanismo. A obra seguinte de Piva, *20 poemas com Brócoli* (1981), é resultado de uma releitura de *A divina comédia*, de Dante Alighieri – obra de especial predileção do poeta e sobre a qual tinha profundo conhecimento –, mas sem deixar de lado diálogos com outros autores. Em *Quizumba* (1983), o poeta sugere um pacto com o demônio; nas palavras de Willer, “se, antes, tinha visões do Inferno de Dante, agora se encontra pessoalmente com o diabo” (2005, 176). Depois, após outro longo hiato, reaparece com *Ciclones* (1997), com poesias do transe xamânico, encontrando manifestações sagradas e a natureza habitada por deuses, mas também sem deixar de lado o êxtase libidinoso e excessivo que marca toda a sua obra.⁹

A despeito da larga produção poética – sobre a qual nunca foram negadas a qualidade e a dicção própria de Piva –, em diversos momentos houve um silêncio da crítica literária e da academia em relação à sua obra. E, ainda que Piva tenha se declarado marginal, feito parte da contracultura e não tenha se vinculado a escolas ou instituições, talvez os novos leitores de cada geração não tenham saído incólumes de sua leitura. Além disso, a recente publicação das obras completas e a reedição de *Paranoia* atraíram um interesse renovado pelo poeta, que talvez tenha sido boicotado em algumas épocas, mas que jamais caiu no esquecimento. Ele próprio afirmava: “Não sou poeta marginal, mas marginalizado. E isso significa que a minha poesia tem uma dinamite própria e alcança gerações que eu nunca esperava que fosse alcançar” (Piva citado em Lima 2005).

Roberto Piva faleceu no dia 3 de julho de 2010, em um final de tarde na cidade de São Paulo, pouco antes de completar 73 anos. Segundo relato de Camila Hungria e Renata D’Elia, instantes depois de o cortejo de amigos que se despediam do poeta chegar ao crematório da Vila Alpina, um imenso gavião sobrevoou o local com um pássaro morto no bico (2011, 186).

9. Na nota introdutória do terceiro volume das obras completas de Piva (2008), o professor e crítico literário Alcir Pécora afirma que os poemas de Piva posteriores aos anos 1980 estão centrados em uma vertente da poesia contemporânea denominada “etnopoesia”. Esse termo foi cunhado pelo poeta estadunidense Jerome Rothenberg (que é citado por Piva na epígrafe do livro) e consiste em uma poesia que aglutina as raízes dos cantos dos nativos norte-americanos, seu poder ritual e sua cosmovisão. Piva preferia referir-se a sua obra escrita nesse período como “poesia xamânica”.

O gavião era o animal que o poeta afirmou reiteradamente ser seu animal xamânico.¹⁰

SOBRE POESIA E FOTOGRAFIA

Particpei de algumas sessões de leitura naquele início de 2017, mas logo fui afastada pelo inverno e pela correria da metrópole. Alguns meses depois, voltei à biblioteca para produzir uma narrativa visual, buscando maneiras de relacionar a experiência da leitura de poemas com a fotografia. Mais do que retratar aquilo que acontece nas sessões de leitura a partir de imagens fotográficas, com o intuito de “dar autoridade e realismo ao relato etnográfico”, buscava construir uma narrativa visual que permitisse a “elucidação de comunicações não verbais”, isto é, “situações, estilos de vida, gestos, atores sociais e rituais” dos frequentadores da biblioteca (Bittencourt 1998, 199). No processo de construção dessa narrativa, fui percebendo que tanto a poesia quanto a fotografia “são recortes do mundo transformado em linguagem, uma janela que separa e se comunica com a realidade através de suas distâncias” (Navas 2017, 20).

Assim, a fotografia me pareceu uma maneira de estabelecer um diálogo entre poesia e imagens da biblioteca: a fotografia faz a mediação entre ambas, ao mesmo tempo em que permite que o sentido da imagem seja um terreno movediço, sem pontos fixos. As sessões de leitura tornam-se, elas próprias, então, um espaço poético em aberto, provocando a imaginação de quem olha as fotografias.

A fotografia e a poesia produzem imagens através de cortes na realidade, além de uma codificação – o que lhes confere uma relação com o presente, a despeito de sua localização histórica. Afinal, o corte, isto é, aquilo que é ocultado e apresentado, permite ver tanto a produção quanto a interpretação dessas imagens e, conseqüentemente, compele aquele que recebe a imagem a encontrar significados para ela (Navas 2017, 21). A visualidade criada pelas fotografias presentes neste artigo, que implica um recorte e uma ordenação daquele espaço e temporalidade, também é constituída a partir de uma suspensão temporal. Barthes chama a atenção para uma certa imobilização do tempo na fotografia, para “um ponto enigmático de inatualidade, um êxtase estranho, a própria essência de uma *interrupção*” (1984, 136). Nesse sentido, as imagens produzem cortes significativos no tempo, os quais são acentuados pelas descontinuidades no próprio espaço.

10. A aproximação de Piva com o xamanismo tem origens remotas. Seu interesse por técnicas arcaicas do êxtase – para mencionar uma das maneiras de o poeta referir-se a essas manifestações espirituais – começa na infância, na fazenda da família. Lá, encontrava-se com um “mestiço de índio com negro que acendia fogueiras” e lia as visões das pessoas (Hungria e D’Elia 2011, 89). Nos anos 1960, passou a frequentar o terreiro de umbanda de Dona Mãezinha, na Cidade Dutra. Posteriormente, foi iniciado no catimbó (uma vertente que incorpora a pajelança, a visão espírita e algumas influências do catolicismo), chegando a trabalhar durante um período como xamã de cura. Além disso, segundo conta, também tinha um grande interesse e conhecimento bibliográfico sobre o assunto (Piva citado em Weintraub e Damazio 2001).

Na montagem da narrativa visual aqui apresentada, procurei construir um *imaginário* sobre as sessões de leitura, em que a atmosfera é apenas sugerida pela imagem fotográfica (por definição fragmentada) e por um trecho de algum poema entre os muitos que haviam sido lidos durante o encontro em questão. Retiro, desse modo, qualquer pretensão realista da fotografia, deixando em aberto para o leitor participante da roda de leitura a articulação entre descrição, poema e fotografia à medida que explorar visualmente as fotografias aqui presentes, como um convite à *flânerie* visual.

Mesclando imagens visuais com imagens poéticas, a ideia não era ilustrar ou representar a biblioteca. Aqui, apresento apenas recortes da minha presença em campo, simbolicamente negociada por meio das lentes da câmera. Por esse motivo, os trechos de poemas que acompanham as fotografias não correspondem àquilo que estava sendo lido, em uma lógica sincrônica. A partir de afinidades que ia encontrando à medida que relia alguns poemas das sessões, imagens poéticas e fotográficas se aglutinavam.¹¹



FIGURA 3 “(...) já não havia mais espaço para as palavras crescerem a não ser emaranhadas umas nas outras e os seus gritos confundiam-se e as palavras estavam todas unidas irremediavelmente e gritavam todas ao mesmo tempo de modo que ao longe era um só grito enorme que mais longe se transformava num sussurro e de muito mais longe até não se ouvia nada.”
(Ana Hatherly, “39 tisanas”)

11. Convém mencionar que as poesias lidas durante os encontros promovidos pela biblioteca – e que compõem estas montagens – estão presentes tanto em obras que compõem o acervo de Piva quanto em outros títulos eventualmente levados pelos frequentadores para uma leitura conjunta.

POR QUE SE ENCONTRAR PARA LER POESIA? ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O SURREALISMO

No dia 10 de outubro, voltei ao palacete Bertolli. Daquela vez, fui a uma sala localizada no terceiro andar. Desde o mês de julho, as leituras passaram a acontecer em um espaço que faz as vezes de camarim, de espaço de discussão, de ateliê coletivo de pintura, fotografia, gravura e impressão. Isso faz com que a configuração do espaço esteja permanentemente em mudança: as poltronas e as mesas mudam de lugar a cada dia, dependendo da atividade que ocorreu; novos objetos surgem ali com a mesma frequência com que não os encontramos mais na semana seguinte; a iluminação traz uma dramaticidade e uma ênfase a certos lugares, sendo ora fria e dura, ora cálida e íntima. Naquela sala, tempo e espaço cotidianos ficam suspensos. Os participantes leem e conversam sobre poesia em um tempo e espaço artificialmente criados pela sessão de leitura e pelos próprios poemas lidos.

O acervo propriamente dito havia sido transferido para o quarto andar, em uma sala de acesso restrito em meio ao Estúdio Lâmina,¹² com o qual a biblioteca Roberto Piva compartilha certos espaços – como é o caso do local onde são feitas as sessões de leitura. Os livros que Piva guardava em seu apartamento não eram mantidos com uma organização rígida, a não ser pela aproximação que tinham com suas pesquisas ou seus pensamentos poéticos (Pavam 2016).¹³ E muitos dos volumes, segundo Gabriel, foram vendidos em sebos ou oferecidos pelo poeta como presente a amigos e conhecidos com quem se relacionava, fazendo com que seu acervo se modificasse significativamente ao longo da vida e, em sua forma final, apresentasse lacunas.

Apesar da organização não sistemática por Piva, foi realizado, na montagem da biblioteca que leva seu nome, um trabalho de catalogação dos volumes por Gabriel e uma bibliotecária, a fim de facilitar a pesquisa nas estantes. Todavia, essa organização não pode ser entendida a partir da lógica de grande parte das instituições que guardam bibliotecas, pois as categorias do

12. “Espaço de arte polimorfa e invenção em arte contemporânea abrigado no quarto andar de um prédio construído na década de 40, no centro histórico de São Paulo. Inaugurado em novembro de 2011 como casa galeria, estúdio de criação e residência artística, o Lâmina nasce com a proposta de ser um Espaço de Cultura independente. Estimula a pesquisa em artes e divulga o trabalho de novos artistas da cena contemporânea, criando um ambiente permanente de troca entre artes visuais, música, dança, circo contemporâneo, cinema e poesia. É um provocador de debates por novas narrativas poéticas, de políticas públicas e culturais no Brasil, localizado no centro e nas margens de São Paulo” (Circuito Polifônico 2014). Na foto 3, podemos ver uma das paredes do banheiro do Lâmina, cujos escritos ressaltam a relação desse centro cultural com o teatro, a poesia e as artes visuais.

13. O historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929) adotava um sistema peculiar de organização de sua vasta biblioteca (que contava com mais de 65 mil obras quando ele faleceu), por ele denominada *Mnemosyne*. A disposição dos volumes não se baseava em uma ordem cronológica, tampouco no nome dos autores. Warburg organizava os livros de acordo com uma “lei da boa vizinhança”, de tal modo que eram os temas e as correspondências que deveriam orientar o processo, que estava sempre em mudança e permitia recriar a biblioteca constantemente. A organização que Piva mantinha em sua biblioteca seguiria, talvez, uma lógica semelhante?

acervo do autor apresentam, em alguma medida, os contornos estéticos e os interesses do próprio Piva, já que ordenadas e estruturadas por amigos que conheceram o poeta e possuem um entendimento profundo de sua obra.

As obras de Piva foram guardadas por Gustavo Benini, um jovem que mantinha uma relação espiritual, afetiva e intelectual com o poeta. Gustavo morava no mesmo apartamento que Piva; cuidou dele, em especial nos últimos anos, quando ficou doente, até o falecimento do poeta, em 2010. Antes de falecer, Piva legou seu acervo e os direitos de suas obras a Gustavo, já que estava distanciado de sua família biológica.

Alguns anos mais tarde, Gustavo mudou de endereço e o acervo ainda não tinha encontrado um destino. Gabriel relatou, então, que guardou os livros e começou, em 2015, a pensar em criar atividades em torno do acervo, para ter a biblioteca como um motivo para reunir pessoas para falar sobre literatura. O foco disso é a juventude; afinal, segundo me contou, Piva sempre teve uma preocupação em transmitir seu conhecimento, manifestando seu interesse por esse tipo de atividade. “A poesia permite entrar em realidades que não são experimentadas pela maioria das pessoas”, segundo Gabriel. “São práticas que permitem entrar em outro nível de pensamento. Não necessariamente informações verdadeiras, no sentido da eficácia da poesia como método de conhecimento”.¹⁴

Além dos livros, estão guardados manuscritos dos trabalhos de Piva, cadernos e pastas em que ele trabalhava seus versos, e também alguns textos inéditos. A editora Córrego está encarregada da publicação dos inéditos, já tendo lançado *Antropofagia e outros escritos* (com textos de 1984 a 1986, escritos em um mesmo caderno) e *Poesia & delírio* (plaquete com ensaio de mesmo título, com fac-símile do manuscrito).

Durante as leituras, a poesia é levada a sério, lida em voz alta pelos participantes com presença e intensidade, embora o ambiente seja descontraído. A escolha de fazer as leituras no centro de São Paulo e no período da noite parece guardar uma relação com a ênfase de Piva nos cenários noturnos. No posfácio do segundo volume das obras completas de Piva, Eliane Robert Moraes afirma que as paisagens urbanas do centro da metrópole paulistana de seus poemas trazem:

a noite mundana das boates, dos comércios escusos, das galerias suspeitas, dos bares abarrotados de gente anônima, das saunas de subúrbio, dos lascivos mictórios públicos e sobretudo das calçadas urbanas, onde se cruzam bêbados, artistas, poetas, putas, michês e outros seres estranhos à luz do dia (Moraes 2006, 153).

14. Todos os depoimentos de Gabriel Kolyniak citados neste artigo foram obtidos em uma conversa que realizamos em uma manhã de dezembro de 2017, na própria biblioteca.

Ao subirmos as escadas do edifício Bertolli, parte da paisagem do centro da cidade fica na rua. Não são os “seres estranhos à luz do dia” que frequentam a biblioteca. A sala permanece aberta às terças-feiras durante toda a noite (e, na verdade, a entrada e a circulação pelo edifício não são controladas), mas guarda algo de secreto. As pessoas que chegam ali sabem o que procuram, ouviram falar através de um amigo ou do trabalho de divulgação. No entanto, isso não impede que a cidade se faça presente, com sua agitação urbana e suas contradições, pois a visão, os cheiros e os sons do centro insistem em penetrar pelas janelas. Já não é mais a provinciana *Pauliceia desvairada* de Mário de Andrade – evocada por Piva em algumas de suas andanças – ou a cidade onde Piva viveu e flanou. Mas é certo que o caos e os contrastes entre o mundano e o etéreo permanecem como experiência comum. Do lado de dentro, T. S. Eliot, Wysława Zim-borska, Joan Brossa, Raymond Carver, Verônica Stigger, Rodrigo de Haro. Janela afora, *funk*, Alceu Valença, buzinas, The Doors, forró, Michel Teló, sirenes. Os poemas e as músicas sobrepõem-se e parecem se contradizer. Ainda que o contraste seja evidente, ambos compõem uma paisagem sonora densa e complexa, tão característica do centro de São Paulo por que parte de seus contrastes sociais e de sua fauna urbana.



FIGURA 4

“O ambiente parado esperava mesmo aquela vibração: papel ordinário representando florestas com tigres, uma Ceia onde os personagens não comem nada a mesa com a toalha furada a folhinha que a dona da casa segue o conselho e o piano que eles não têm na sala de visitas.” (Murilo Mendes, “Perspectiva da sala de jantar”)

O que motiva Gabriel a realizar as sessões de leitura na biblioteca Roberto Piva? Não seria suficiente abrir as portas do acervo para o público tomar conhecimento do que Piva lia, de seu universo literário, encontrando as diversas referências presentes em suas obras, reconhecendo o poeta como um autor-leitor? Para Gabriel, não. Afinal, trata-se de criar a possibilidade de manter essa *prática* da poesia, que o próprio Piva cultivou desde a juventude. Ele acredita que as leituras são uma forma mais completa de experimentar a poesia do que em um ambiente institucional. “Acredito que um ambiente escolar, por exemplo, não é suficiente pra garantir a transmissão das práticas da poesia”, afirmou Gabriel, referindo-se aos encontros para ler e conversar nesse registro. Além disso, ele defende que é necessário adotar procedimentos para alcançar um estado de poesia.

Para alcançar tal estado, Gabriel afirma que existe uma analogia com as práticas do esoterismo: “Algumas coisas, só quem está familiarizado com o universo da criação poética entende certos aspectos. As pessoas acham que é loucura, que é besteira, que não dá em nada”. Para esclarecer um pouco mais os procedimentos para alcançar esse universo, pedi que ele mencionasse algum exemplo:

O Piva se interessava, digamos, mais pelas práticas do surrealismo do que pela própria formalização da linguagem surrealista. Ele tem uma dicção própria; não parece com a produção surrealista, não parece Breton. Não é isso que ele reproduz. Mas os surrealistas tinham algo que interessava ao Piva: certos modos de estar na cidade, certos procedimentos. Por exemplo, o acaso objetivo: você faz um trajeto, mas se coloca algumas regras de antemão e observa o que acontece naquele trajeto. A caminhada que os surrealistas propunham era trabalhada por regras próprias, que fazem você desviar do seu caminho habitual para caminhar pela cidade sem a intenção de chegar a um determinado lugar. Caminhar pra ver algo. Daí a pessoa começa a ver certas coincidências, e assim se extraem os elementos de um poema. Para uma pessoa que não está estimulada com a tarefa de encontrar elementos para um poema, isso pode parecer um contrassenso, quer dizer, para uma pessoa que pretende fazer uma caminhada utilitária pra cumprir suas tarefas no cotidiano.



FIGURA 5 “Ouves-me eu sei. A minha cabeça inclina-se para a tua que se inclina para a minha deslizando para o ombro. Voltamos para casa. Despontam as primeiras folhas. Olha amor olha dizes-me.”
(Ana Hatherly, “Tisanas (inéditas)”)

Na paisagem urbana moderna, encontrar elementos para um poema é uma atividade instigante. Não é mais possível diferenciar realidade e ficção nas metrópoles, tornando-as sugestivas e, às vezes, fantasmagóricas, como atestam, por exemplo, as fotografias de Paris de Eugène Atget (1857-1927). Nesse cenário de transformações da cidade, repleta de artifício, espetáculo e irrealidade, surge a possibilidade de um novo olhar sobre a metrópole moderna. Em meio à multidão, observando-a sem distanciamento, desperta-se no sujeito um prazer *voyeur* em meio às andanças erráticas pelas ruas labirínticas da cidade. Esse sujeito é o *flâneur*, tipo social descrito por Charles Baudelaire no ensaio *O pintor da vida moderna* (1863/2010), testemunha da sociedade em transformação, “observador apaixonado”, que “entra, assim, na multidão como num imenso reservatório de eletricidade” (1863/2010, 30).

Walter Benjamin aproxima-se dessa temática nas suas *Passagens* (1927-1940/1994), referindo-se ao *flâneur* como herói da modernidade que, em meio à pressa e à urgência da metrópole, se deixa levar pela multidão, e não pela aceleração:

Havia o passante que se perde na multidão, mas também o *flâneur* que precisa do espaço livre e não quer perder sua privacidade. Ocioso, caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão social do trabalho (...).

Por volta de 1840, por algum tempo, foi de bom tom levar tartarugas para passear pelas passagens; de bom grado o *flâneur* deixava que elas lhe prescrevessem o ritmo do caminhar (Benjamin 1927-1940/1994, 185).

As várias referências a lugares em São Paulo nos poemas de Piva, bem como os personagens que surgem, atestam sua intensa *flânerie*. Mas, ainda que Piva seja um dos três únicos poetas brasileiros a constarem no *Dictionnaire général du Surréalisme et de ses environs* (Biro e Passeron 1982), para Gabriel, as práticas surrealistas do autor para a produção poética não se resumem a uma regra estética.

Piva participou, em 1963, do Grupo Surrealista de São Paulo, juntamente com outros amigos poetas, que tinham conhecimento de obras surrealistas, embora ele próprio nunca tenha seguido uma escola surrealista. O dito surrealismo de Piva era, em grande medida, mais um rompimento com a ordem burguesa, uma postura subversiva. Seu livro de estreia, *Paranoia* (1963/2009), com “a ênfase do poeta nos cenários noturnos, supõe uma forte recusa do mundo emblemático do dia, marcado pela racionalidade do capital e pela rotina do trabalho, em função de um mergulho vertiginoso nos domínios mais sombrios, onde predomina o caos” (Moraes 2006, 152).¹⁵ Segundo o próprio autor, *Paranoia* é:

um imenso pesadelo. Apliquei o método paranoico-crítico criado por Salvador Dalí: o paranoico se detém num detalhe e transforma aquilo numa explosão de cores, de temas, de poesia. Constrói um mundo alucinatório, imaginário (Piva citado em Hungria e D’Elia 2011, 54).

Além disso, a revista oficial do surrealismo francês, *La brèche: action surréaliste*, chegou a publicar uma resenha do livro:

Paranoia é o primeiro livro de poesia delirante no Brasil. Piva, cuja formação intelectual é profundamente marcada pela cultura italiana, inspira-se nos grandes clássicos da decadência, de onde provém a exuberância de imagens própria dos povos latinos. Freud e Lautréamont têm para ele grande importância. Enfim, a mais moderna literatura *beat* norte-americana lhe transmitiu a fascinação dos neons e a alucinação pela metrópole metálica evocada pelas fotografias de São Paulo inseridas em seu livro (*Le surréalisme à São Paulo* 1965, 127).

15. O eu lírico de *Paranoia* é um *beatnik* delirante, repleto de visões oníricas de São Paulo. No entanto, Claudio Willer, amigo próximo do poeta, ressaltou, em um curso sobre a obra do autor (ministrado na biblioteca em março de 2018), que Piva escreveu essa obra sem o uso de qualquer droga, nem mesmo álcool. Segundo Willer, Piva havia ingerido bastante álcool durante a adolescência (na década de 1950) e voltaria a fazê-lo posteriormente. Além disso, o LSD (experimentado por Piva posteriormente) só chegou ao Brasil em meados dos anos 1960. Considerando que *Paranoia* foi escrito entre 1960 e 1961, os delírios fazem parte do eu lírico e das leituras de Piva à época, e não de qualquer experiência lisérgica real.

Ainda que incorporasse elementos, práticas e inspirações surrealistas em seus poemas, há, como observado por Gabriel, uma dicção própria em Piva, em especial pelo que Eliane Robert Moraes designa como um “efetivo abrasileiramento do imaginário surreal que ela [sua voz poética] deixa transparecer” (2006, 158). Assim, a experiência do *flâneur* urbano de Baudelaire ou a postura de embaralhamento da ordem (tornar estranho o familiar, e o familiar estranho) estão presentes na visualidade onírica dos lugares da cidade percorridos por Piva e nomeados em seus poemas. O Maldoror de Lautréamont, *e.g.*, é visto “num sonho nas escadas de Santa Cecília”.

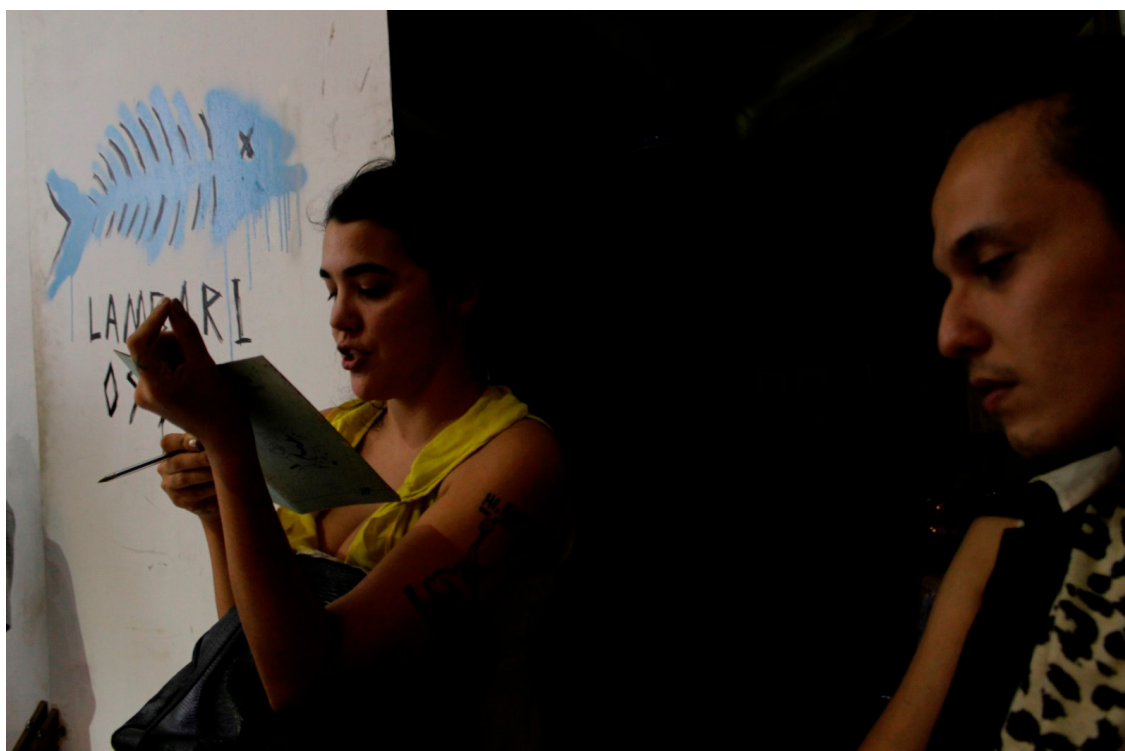


FIGURA 6

“a cabeça nas nuvens
os cabelos na poesia
& depois
percebe-se
a Sombra
que é a nossa cara.”
(Roberto Piva, “Pimenta d’água”)

Paranoia foi publicado pela editora Massao Ohno em 1963, com fotografias de São Paulo feitas por Wesley Duke Lee, em sua projeção do que seria a cidade no futuro. O artista plástico passou alguns meses percorrendo a cidade juntamente com Piva, em busca de imagens que trouxessem “a expressão visual do desespero do poeta, com quem mergulhou

no mundo-tabu da pederastia, aspecto da sexualidade que nunca havia enfrentado, mas que sempre o assustava” (Costa 2005, 56-8). A linguagem visual de Duke Lee não constitui meramente uma ilustração das imagens poéticas de Piva. Afinal, como ressalta Willer,

imagens não são um território homogêneo. As de *Paranoia* variam, em cada poema, de um verso para outro. Alternam-se um registro mais descritivo e outro mais alucinatório, o mais lírico e o mais veemente. Os poemas desse livro equivalem, portanto, a colagens (2005, 152).

Todo esse preâmbulo pelo surrealismo foi necessário para situar algumas razões históricas e simbólicas para a biblioteca Roberto Piva estar no centro da capital paulistana. Mas voltemos aos motivos pelos quais as sessões de leitura constituem uma atividade fundamental para alcançar certos estados de poesia e possuem uma analogia com as práticas do *esoterismo* – componente fundamental da vida e da obra do poeta.

Gabriel afirmou que “o magma a partir do qual Piva produziu seu discurso poético eram as questões que atravessam as civilizações”. Nesse sentido, explicou-me, ele sempre buscou estudar os povos que não correspondem ao modelo construído pela civilização europeia, que estavam, por assim dizer, nas periferias no conhecimento. No ocultismo, então, o poeta trilhava caminhos diferentes de seus contemporâneos; estava mais interessado em xamanismo e pajelança, em um momento em que as pessoas procuravam matrizes no Oriente. De fato, no acervo há uma ampla seção de títulos dedicados aos mais variados temas relacionados àquilo que Gabriel interpreta na chave do ocultismo e do esoterismo. Alguns dos temas já identificados e organizados por Gabriel são: ufologia, tarô, ocultismo de matriz europeia (demonologia, alquimia, magias dos druidas, pré-romanos, magia pagã), magia egípcia, sufismo, zen-budismo, taoísmo, budismo tibetano, hinduísmo, cultos pré-colombianos, religiões de matriz africana, Inquisição, xamanismo e parapsicologia.



FIGURA 7 “Caminhamos ao longo do rio. É de noite, caminhamos por entre os buracos do pavimento e os destroços do cotidiano alheio. São pilhas enormes de caixotes.”
(Ana Hatherly, “Tisanas (inéditas)”)

A função da grande quantidade de livros sobre esses assuntos em uma biblioteca de poesia, na interpretação de Gabriel, é o entendimento de que “a poesia tem um rito, um pouco como as diferentes religiões” e, nesse sentido, “as diferentes áreas do ocultismo podem colaborar para o aprendizado da poesia”. Como ele salienta, “há muitos historiadores do ocultismo que fizeram história das imagens, ou história do ocultismo através de imagens”. Um exemplo levantado por Gabriel é o *Tratado de história das religiões* (1970), de Mircea Eliade, que está presente no acervo de Piva.

Nessa obra, Eliade aborda as religiões não através de afinidades ou desdobramentos históricos, mas por meio de imagens que estão presentes nas religiões não letradas. Por exemplo, as imagens ligadas à agricultura formam uma *colônia de imagens*. A semeadura, o plantio, as estações do ano fazem parte dessa colônia, que pode atravessar diferentes culturas e religiões, as quais não atribuem necessariamente o mesmo significado às imagens. Essas imagens têm em comum a experiência agrícola e as formas de construir um mínimo conhecimento sobre como proceder com relação ao cultivo; o contato com a terra e os tempos dela geram certas imagens que são recorrentes. Esse é um dos pontos-chave, para Gabriel, sobre a formação de imagens na poesia. Afinal, há imagens que vão formando colônias no pensamento, formando regiões e nelas se aglutinando. Elas compõem uma unidade do imaginário, nos símbolos de cultura, embora sofram transformações ao longo da história.

Nesse sentido, podemos encontrar uma relação entre essa inspiração na poesia de Piva e certa atitude etnográfica que se aproximou do surrealismo nas primeiras décadas do século XX. A justaposição etnográfica de certos objetos é feita, segundo Clifford, “com o propósito de perturbar os símbolos estabelecidos” (1998, 151) e

compartilha com o surrealismo o abandono da distinção entre a “alta” e a “baixa” culturas, [fornecendo] tanto uma fonte de alternativas não ocidentais quanto uma predominante atitude de irônica observação participante entre as hierarquias e os significados da vida coletiva (Clifford 1998, 148).

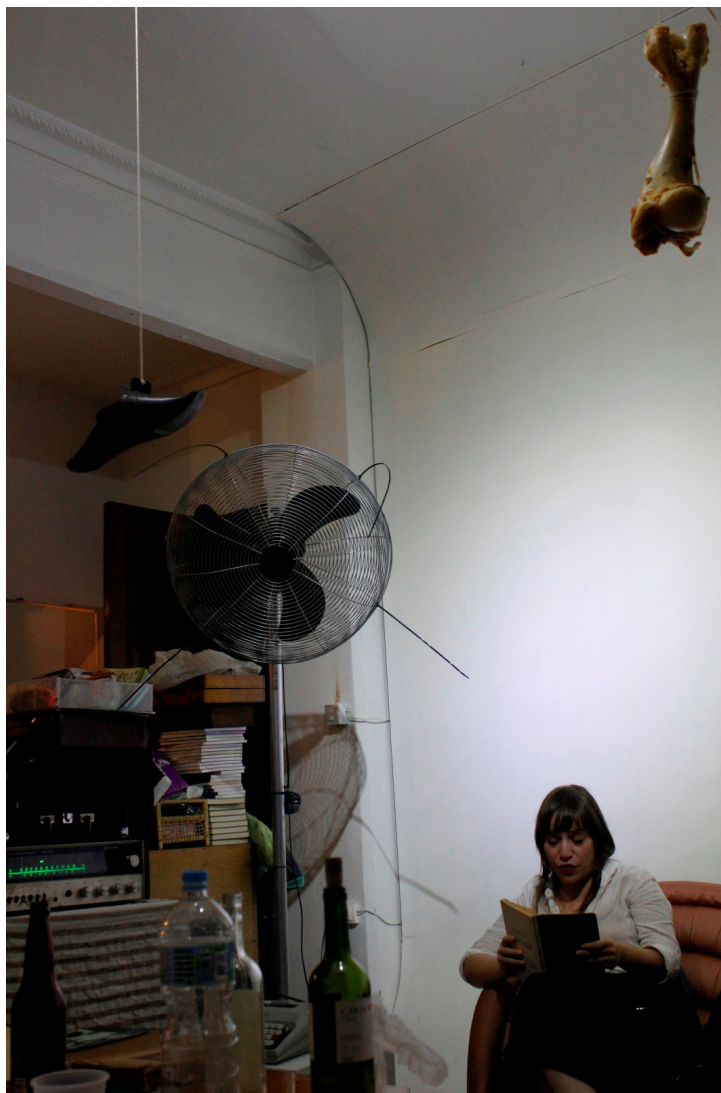
Essa perturbação permite recodificar entidades “naturais”, autorizando o surrealista e o etnólogo a chocar com objetos ou identidades não convencionais. Por esse motivo, as culturas não europeias, consideradas exóticas, tornam-se privilegiadas ao propiciarem um profundo questionamento da realidade. “O exótico”, afirma Clifford, “era o principal tribunal de apelação contra o racional, o belo, o normal do Ocidente” (1998, 144). A poesia lida com uma geografia do imaginário ao produzir imagens e lidar com imagens culturalmente produzidas. Talvez seja essa, acredito, a sua proximidade com a fotografia. Afinal, a fotografia também cria imagens, as quais não se restringem, contudo, à visibilidade. As imagens são culturalmente contextualizadas, tanto em sua produção quanto em sua interpretação, o que permite a sua interpretação e ressignificação de maneira contínua. É nessa percepção visual, tensionada por aquilo que é revelado e velado pela imagem (fotográfica ou poética), que está o território móvel da cultura e do imaginário. Adquirimos, assim, uma “gramática do olhar” (Sontag 2016, 13), um modo de ver as coisas: o mundo torna-se visual, e as imagens parecem predominar não apenas nas fotografias, mas nos poemas também.

A imagem fotográfica guarda uma descontinuidade temporal, entre o “Isso-foi”¹⁶ de que fala Roland Barthes na *Câmara clara* (1984) e a conotação, culturalmente codificada, do *studium*.¹⁷ No caso das imagens usadas na pesquisa antropológica, esse descompasso está entre duas margens: um instante no tempo congelado por um esquema da realidade

16. Para Barthes, o referente da fotografia se distingue do de outros sistemas de representação. No caso da pintura, por exemplo, é possível “simular a realidade sem tê-la visto” (1984, 115). Já no caso da fotografia, há “a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia” (1984, 115; grifo no original). Nesse sentido, a essência da fotografia, para esse autor, é a posição conjunta de realidade e passado, tal que a referência é a ordem fundadora da fotografia. No entanto, é isso que torna a fotografia uma forma de alucinação: “falsa no nível da percepção, verdadeira no nível do tempo” (1984, 169). 17. Na fotografia, Barthes identifica uma copresença de dois elementos distintos, o *studium* e o *punctum*. O *studium* é o campo de interesse cultural, dos elementos (cenas, gestos, figuras, ações etc.) presentes na imagem fotográfica (Barthes 1984, 44-8; 141). O interesse de um *spectator*, isto é, “nós, que olhamos” (1984, 20), por uma fotografia se dá através da cultura, que permite ao espectador ler, reconhecer e compreender aquilo que está sendo informado, representado e significado na imagem. O *punctum*, por outro lado, é o acaso de uma fotografia, que contém um ponto que causa um efeito no espectador. Não um efeito qualquer, mas algo na foto que o punge, cujo efeito “é agudo, sufocado, grita em silêncio” (1984, 83).

que sobrevive no tempo (Bazin 1991) e a memória do espectador,¹⁸ evocada pela descontinuidade entre o presente e aquilo que já foi. Assim, “as fotografias servem como símbolos intermediários da investigação etnográfica, requerendo interpretações explícitas e interativas do processo de criação da imagem e do contexto no qual o significado da imagem se encontra” (Bittencourt 1998, 208).

FIGURA 8



as mentes ficaram sonhando penduradas nos esqueletos de fósforo
invocando as coxas do primeiro amor brilhando como uma
flor de saliva”
(Roberto Piva, “Visão 1961”)

18. Interessante notar que Barthes faz uma distinção entre o *spectator* (os que olham ou espectadores), já mencionado; o *operator* (o fotógrafo ou produtor da imagem); e o *spectrum* (o que é fotografado ou o referente) (Barthes 1984, 20).

MÃOS E PÉS: ELOQUÊNCIA E ESCUTA

As sessões de leitura de poesia são feitas em uma formação de roda, em que todas as pessoas sentam-se nas cadeiras, poltronas e outros móveis disponíveis na sala.¹⁹ Essa disposição permite que qualquer pessoa possa entrar e sair do círculo ou iniciar a leitura de um texto, sem que seja necessário ir a um lugar destacado dos demais participantes. A forma circular favorece, portanto, essa dinâmica. Durante os encontros, percebo que há uma *polifonia* de leituras: todas as pessoas leem, escutam, discutem e propõem textos ou abordagens, mas há também a voz dos próprios autores lidos. Ainda que algumas pessoas estejam mais familiarizadas com a poesia – seja através da escrita, da leitura ou da edição de publicações –, todas estão autorizadas a se expressar, devendo também respeitar a fala das demais.

Tendo isso em vista, é possível compreender mais um aspecto da não aderência da biblioteca a uma instituição de ensino. Isso se deve ao fato de que esse tipo de leitura e discussão não funcionaria em um ambiente escolar. Gabriel endossa essa percepção:

A escola tem ritos – como o rito de avaliação – que acabariam com essa dinâmica. O tempo de ressonância de um poema não é o tempo de uma aula. Às vezes a pessoa, misteriosamente, se lembra de um verso. Por anos, até. Escrevi até mesmo um texto sobre o que seria uma atividade de formação em literatura despida dos ritos acadêmicos.

19. Cabe ressaltar que as sessões de leitura apresentadas neste artigo foram realizadas entre outubro e novembro de 2017. Trata-se, portanto, de um retrato efêmero da biblioteca, que passou por diversas e significativas transformações desde então. No final de 2017, o acervo do poeta, tradutor e professor titular de filosofia da Unesp Raul Fiker (1947-2017) foi doado à biblioteca, se avizinando das obras de Piva, mas mantendo sua unidade própria. No primeiro semestre de 2018, a biblioteca foi contemplada, juntamente com o Estúdio Lâmina, em um edital do Programa de Ação Cultural (ProAc), da Secretaria da Cultura do Governo do Estado. Em julho do mesmo ano, os acervos de Piva e Fiker passaram a ocupar uma nova sede no centro de São Paulo e, devido ao intenso trabalho de edição de Gabriel na editora Córrego, os encontros para leitura ocorreram de maneira menos frequente.



FIGURA 9

“Ah, então este é o Himalaia.
Montanhas correndo para a lua.”
(Wisława Szymborska, *Poemas*)

Manter a biblioteca de forma independente dos ritos acadêmicos se mostra uma escolha ainda mais importante pelo fato de que *ler e ouvir* poesia são considerados por Gabriel como outros componentes fundamentais para chegar a certos *estados de poesia* possíveis:

Um poema não é uma peça de teatro. Algumas pessoas consideram que ler bem um poema é lê-lo como em uma interpretação teatral. Eu discordo desse ponto de vista. O poema tem que ser entendido como uma partitura. Então, a quebra de verso, de estrofe, o emprego da pontuação, de outros sinais gráficos que colaboram com a descrição do ritmo de leitura desejado – são elementos de partitura. Aquilo tem que ser dito daquela forma como está escrito. Por isso, os tempos, as entonações de um poema não devem seguir as regras de um texto dramático. Aprender a ler e escutar o poema nesse nível de tensão (musical) favorece que você preencha de sentido as convenções literárias. Permite que estas deixem de ser convenções poéticas e passem a ser instrumentos de produção. Por exemplo, pra muitas pessoas, a rima é uma regra. Mas ela não é uma regra: é um recurso.

Durante as leituras, os órgãos que correspondem aos sentidos voltados para a leitura (olhos) e a escuta (ouvidos) talvez não sejam os mais adequados para a compreensão de fenômenos sociais por meio de uma linguagem visual. Ao menos não de uma narrativa cuja linguagem se dá a partir de imagens fotográficas em vez de palavras.

Observei, nas vezes em que estive nas sessões de leitura, que as *mãos* – ou, melhor, a maneira de segurar livros, papéis, telefones celulares, cigarros ou copos – podem transmitir as ações e os afetos do momento. Através de um enquadramento de composição cerrada e de um corte dramático do corpo e do rosto que expressam a ação, resta ao *spectator* recriar ou imaginar a intensidade e a tensão musical da cena. São imagens sem voz – um aparente contrassenso para uma leitura de poemas – e, mesmo assim, elas são eloquentes. Afinal, como assinala Navas, poesia e fotografia “são artes metonímicas por excelência: tomam o todo pelas partes, são sintetizadoras – independentes do motivo e do objetivo” (2017, 21). Nesse sentido, há uma ênfase no particular diante de um conjunto mais geral das coisas.



FIGURA 10

“O chão é um espaço difícil de definir no enquadramento, a não ser como a base da imagem total. Um plano horizontal em relação aos verticais formados pela delimitação da imagem total consentida pelo enquadramento. Dentro da zona rectangular os olhos apercebem os diagramas em leque.”
(Ana Hatherly, “O pastor em imagens”)

Ao organizar as fotografias, me dei conta de que havia produzido outra série de imagens, consideravelmente extensa, dos *pés* das pessoas presentes. Como os participantes permanecem sentados durante a maior parte do tempo das leituras, notei que os pés estão diretamente relacionados à escuta. Pés calmos, inquietos, voltados para si ou para outras pessoas. Pernas cruzadas, abertas, soltas. Pés cobertos, nus, arejados. Às vezes, há um balanço compulsivo de pés e pernas. Em outros casos, estes são mantidos parados, mas envolvendo uma escuta atenta dos versos.



FIGURA 11

“Esqueça-se a Teia.
Observe-se a aranha,
suas pernas concêntricas
de estrela. A vetustez
enorme da surda
aranha na parede.”
(Rodrigo de Haro, “Inseto”)

A formação da roda, os vários cigarros acesos, os copos de vinho ou cerveja, os livros que vão passando de mão em mão para serem lidos e compartilhados, as leituras em voz alta, as complexas escolhas de entonação, ritmo e dramaticidade: mais do que práticas de poesia, há diversos ritos ligados à poesia na biblioteca. Parte da gestualidade desses

ritos envolve, talvez, a criação de um ambiente que exige contemplação, mas, também, ação. Ao contemplar as imagens poéticas, o corpo se dispõe de modo a favorecer essa escuta, construindo, ele próprio, um imaginário da maneira como o poema o afeta.



FIGURA 12

“Seguindo os passos do pensamento
mais além das aparências,
hoje só presto atenção
em formas triangulares.”
(Joan Brossa, *Sumário astral*)

CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA ALQUIMIA PSICOLÓGICA

A progressão das sessões de poesia da biblioteca Roberto Piva pode ser linear ou não. Algumas noites transcorrem de maneira mais calma; outras, inevitavelmente, de forma mais dispersa. Os rumos de autores e de afetos são imprevisíveis, podendo ser estabelecidas relações insólitas. A poesia parece ser igualmente indomável, por assim dizer. Gabriel havia dito que alguns livros de poesia apresentam uma composição propositiva, em que os poemas são posicionados em uma determinada ordem de leitura. Essa ordem, no entanto, não precisa obedecer a uma sequência unidirecional. Há, segundo mencionou, construções de obras que exigem retomadas; refluxos textuais, por assim dizer. “Há uma necessidade de ir pra trás, pra frente. A linearidade da poesia é bem diferente

daquela de outros gêneros”. E prossegue: “É como uma ópera; tem uma evolução de estados de espírito. Numa sequência preestabelecida, pode ter uma verdadeira alquimia psicológica”.

Essa alquimia certamente é alcançada a cada sessão de leitura, em que diferentes elementos podem encontrar-se, provocando reações inesperadas e, em alguns casos, mágicas. Piva era conhecido por ter uma personalidade libertária, uma voz nova e potente em meio às transformações culturais de sua época. Ele circulava pelo bairro, pelas ruas, pelos bares, era conhecido na cidade, conversava com muita gente e tinha poder de mobilização para reunir pessoas – não apenas seus poemas, como também seus amigos atestam isso. Com a biblioteca, essa mobilização continua viva. Ela acontece através da materialidade dos livros, mas sobretudo através do imaginário sobre Piva.

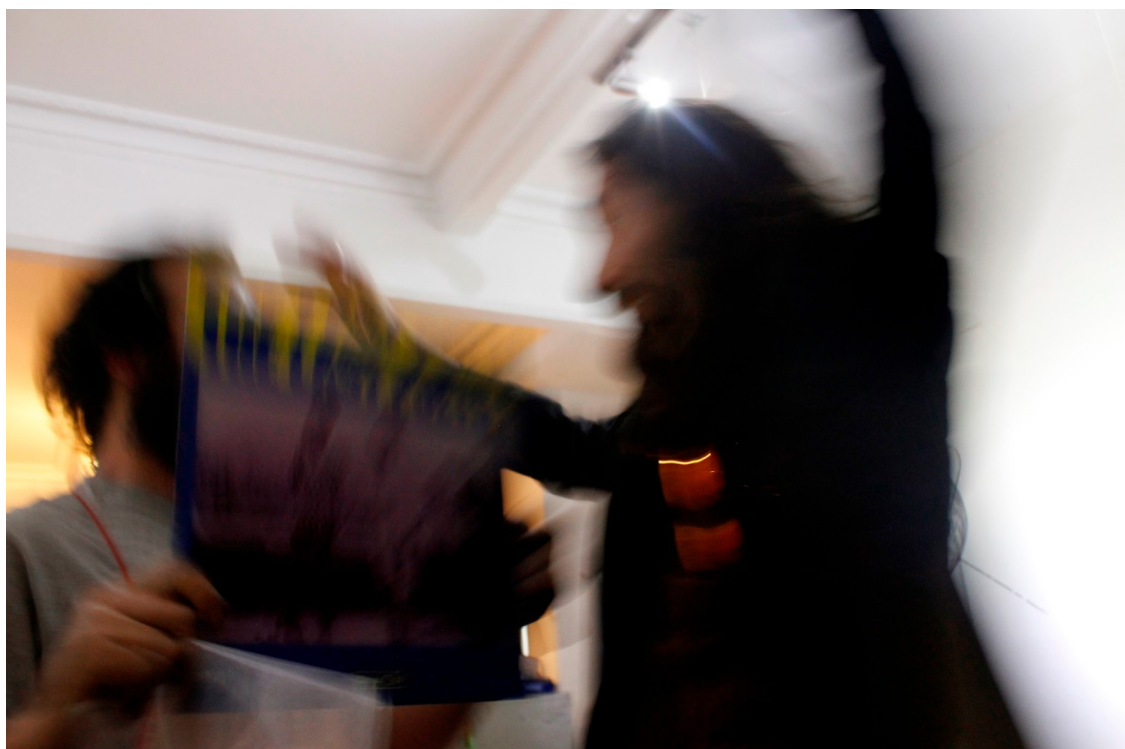


FIGURA 13

“minha alma minha canção bolsos abertos
da minha mente
eu sou uma alucinação na ponta de teus olhos”
(Roberto Piva, “Metéoro”)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland. 1984. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Baudelaire, Charles. 2010. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Bazin, André. 1991. Ontologia da imagem fotográfica. In: *O cinema – ensaios*. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter. 1994. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense.
- Biro, Adam e René Passeron. 1982. *Dictionnaire général du Surréalisme et de ses environs*. Paris: PUF.
- Bittencourt, Luciana. 1998. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. In *Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*, org. Bela Feldman-Bianco e Míriam L. Moreira Leite, 197-212. Campinas: Papyrus.
- Brossa, Joan. 2006. *Sumário astral*. São Paulo: Amauta Editorial.
- Circuito Polifônico. 2014. Estúdio Lâmina. *SP Cultura*. <http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/espaco/635/> (acessado em 20/11/2017).
- Clifford, James. 1998. Sobre o surrealismo etnográfico. In *A experiência etnográfica*, 132-78. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Cohn, Sérgio (org.). 2009. *Roberto Piva*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue.
- Costa, Cacilda Teixeira da. 2005. *Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna*. São Paulo: Alameda Edusp.
- Eliade, Mircea. 1970. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes.
- Haro, Rodrigo de. 2011. *Folias do ornitórrinco*. Florianópolis: Editora da UFSC.
- Hatherly, Ana. 1980. *Poesia: 1958-1978*. Lisboa: Moraes Editores.
- Hungria, Camila e Renata D'Elia. 2011. *Os dentes da memória: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulistana de poesia*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Kolyniak, Gabriel. 2017. *Biblioteca Roberto Piva*. <https://bibliotecarobertopiva.wordpress.com/> (acessado em 9/9/2018).
- Le surrealisme à São Paulo. 1965. In *La Brèche: action surréaliste*, 126-8. Paris: Le terrain vague.
- Lima, Ricardo. 2005. Entrevista: Roberto Piva. *Germina: revista de literatura e arte*. http://www.germinaliteratura.com.br/literatura_out05_robertopiva1.htm (acessado em 11/2/2019).
- McClure, Michael. 1974. *September blackberries*. New York: New Directions Books.
- Mendes, Murilo. 1959. *Poesias, 1925/1955*. Rio de Janeiro: J. Olympio.
- Moraes, Eliane Robert. 2006. A cintilação da noite. In *Mala na mão e asas pretas (obras reunidas volume 2)*, Roberto Piva. São Paulo: Globo.
- Navas, Adolfo. 2017. *Fotografia e poesia (afinidades eletivas)*. São Paulo: Ubu Editora.
- Paixão, Fernando. 2013. Poema em prosa: problemática (in)definição. *Revista Brasileira*, 75.
- Pavam, Rosane. 2016. O fervor poético nas estantes. *Carta Capital*, set. 2016: 8-9.
- Piva, Roberto. 2005. *Um estrangeiro na legião (obras reunidas volume 1)*. São Paulo: Globo.

- Piva, Roberto. 2006. *Mala na mão e asas pretas (obras reunidas volume 2)*. São Paulo: Globo.
- Piva, Roberto. 2008. *Estranhos sinais de Saturno (obras reunidas volume 3)*. São Paulo: Globo.
- Piva, Roberto. 2009. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Sontag, Susan. 2016. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Szyborska, Wislawa. 2011. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Weintraub, Fabio e Reynaldo Damazio. 2001. Entrevista com Roberto Piva. *Site do Memorial da América Latina*. <http://www.memorial.org.br/cbeal/artem-palavras/roberto-piva/entrevista-com-roberto-piva/> (acessado em 10/2/2019).
- Willer, Claudio. 2005. Uma introdução à leitura de Roberto Piva. In *Um estrangeiro na legião (obras reunidas volume 1)*, Roberto Piva. São Paulo: Globo.

KELLY KOIDE é doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), com estágio na Université Lyon I. Suas pesquisas buscam uma confluência entre filosofia, antropologia e história. É pós-doutoranda no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP), onde realiza pesquisas sobre representações fotográficas relacionadas aos trópicos. Pesquisadora da Associação Filosófica Scientiae Studia, do IEA/USP e do GRA-VI/USP, onde participa de grupos de pesquisa e seminários. E-mail: kelly.koide@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: 15/11/2018
Reapresentado: 10/03/2019
Aprovado em: 25/03/2019

LISTAS DE ARTISTAS NUNCA SÃO SOMENTE LISTAS, VERSÃO 2.0

DOI
[https://dx.doi.org/10.11606/
issn.2525-3123.gis.2019.162330](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.162330)

MARCIA VAITSMAN¹

Pesquisadora independente, Nova York,
Estados Unidos

RESUMO

Reflexão sobre trabalhos de artistas contemporâneas e suas obras, com caráter autonarrativo e autobiográfico, que contemplam a desorientação, a impermanência e a estrangeiridade, enfocando a atividade de fazer listas, catalogação, organização, arquivos, o interesse pelo alfabético, numérico, cartográfico e, por outro lado, o inclassificável, o que é cifrado, a desorientação e o *et cetera*. Traz o vídeo *10 delírios em 10 sutras* (2017) e a lista *100 palavras que descrevem as imagens do deslocamento* (2017) como exemplos, usados como instrumentos para entender suas próprias localidades e suas temporalidades, para abordar aspectos de uma situação ético-estética, transitória, do deslocamento.

PALAVRAS-CHAVE

Lista; transdisciplinar;
deslocamento;
desorientação; *et cetera*.

ABSTRACT

These are thoughts on the working process of contemporary artists and consequently the resulting artifacts that assume forms of lists. It includes references to auto-narratives and autobiographies of artists working with impressions of disorientation, impermanence and foreignness. Focusing on the making of lists, catalogs, archives and on the interest in alphabetical, numerical, cartographical organization, and thus also on the unclassifiable, on what cannot or has not been decoded, on disorientation, and on all

1. Ph.D, artista da *video art* que também cria jogos. Atualmente desenvolve uma série de jogos de tabuleiro chamada *Jogos de Alteridade*. É pesquisadora independente e esforça-se para estabelecer o diálogo entre diversas áreas da academia e o mundo da arte. Originalmente de São Paulo, viveu em oito países e agora escreve de Red Hook, Brooklyn, NY, onde é residente do projeto De-Construkt.

KEYWORDS
List; transdisciplinary;
displacement;
disorientation;
etcetera.

that can fit into the category of “etcetera”. As examples of lists, the video *10 Delírios em 10 Sutras* and *100 Words to Describe Images of Displacement* (2017) are presented as tools to pinpoint spatial and temporal aspects of a possible ethic-aesthetic of displacement.

Inicialmente este texto fez parte da investigação *Imagens do deslocamento*², indagação sobre aspectos de uma possível ética-estética da estrangeiridade, do trânsito e da impermanência. Uma das problemáticas estabelecidas durante o processo foi a validação da autonarrativa, para a aproximação da arte através de obras, mas também da vida, do testemunho, das próprias artistas. Uma outra foi a verificação de que necessitaria de uma visão transdisciplinar ou, como se preferiu usar, por se tratar de viagens, migrações, arte, subjetividade, de uma abordagem ecosófica, conceito de Félix Guattari (1990), que descreve uma ciência dos ecossistemas políticos, éticos, estéticos e analíticos, criando novos códigos de valores pela vida, considerando relações gentis entre sexos, gerações, etnias e raças. Ecologia de saberes e o entendimento das subjetividades humanas e sua complexidade, necessários como reinvenção constante por causa de rupturas socioculturais também constantes, que como consequência geram problemáticas inéditas e transversais. Ecologia de saberes e o entendimento das subjetividades humanas, esforços que se aproximam da atividade de artistas (Vaitsman 2017b), do *saber-fazer*³ de artistas.

A solução primeira para esse necessário aspecto ecosófico foi a elaboração de listas que no começo eram simples (X e Y), chegando, porém, a situações de mais complexidade (X e Y)². Entenda-se Z como outros fatores que cabem ou modificam essas listas – em alguns casos, a adição de tempo, como no vídeo; ou a adição de várias versões da mesma lista; ou até a sua tradução, que requer uma ordem alfabética diferente, forçando novos significados entre os itens. Há diversas possibilidades de imaginar o valor que a variável Z poderia assumir. Neste artigo, como versão 2.0, apresentam-se desdobramentos, reformulação, de ritmo e forma, das relações primeiras que saíram das obras de arte, com autonarrativas, e que foram contaminadas por diversas áreas do saber, pela percepção de existir como artista, pelo pensar e o fazer como artista. Em resumo: relações que são “inventário do mundo” (Maciel 2008, 121) que acontece dentro dos nossos próprios estúdios. E, por serem relações emaranhadas, que a nossa condição *sapiens* de

2. Doutorado em Arte Contemporânea, formado por texto com 331 páginas, jogo de tabuleiro, vídeo e um livro de mapas (Vaitsman 2017b).

3. Não se trata de “saber fazer”, mas, sim, de uma atividade híbrida e balanceada de saber e fazer, em que nenhum dos verbos é subordinado ao outro.

humanidade nos permite, a ideia de *com-plexo*, que inclui, dentro do seu próprio significado, também o que está ao redor dele, inclui ainda a abordagem da mesma situação, por pontos de vistas diversos. E, assim, falaremos sobre as coisas por diversos ângulos: listas de uma artista suíça, de um cineasta britânico, de um artista brasileiro que durante boa parte de sua vida foi institucionalizado como paciente psiquiátrico, de uma artista brasileira que aborda a questão do deslocamento. Falaremos do deslocamento como desorientação mesmo sem sair de casa, como falta de pertencimento ao local ou ao atual, como viagens e migração, como o contato com um alienígena, como falta de entendimento de línguas estrangeiras ou de textos cifrados, como transformações do *psi*, como “experiências estéticas e como mutações dos padrões de cognição” (Lichtenberg-Ettinger 1994, 38, tradução da autora). Falaremos de arte como produção audiovisual, como o poder de fazer com o intuito de poder entender, como palavras que nos protegem, como representação do que somos como humanidade, como atividade que conecta diversos saberes.

Por acaso, havia na mesa da casa que habitei em Bangalore o livro de Pipilotti Rist: 69 palavras, ou 70, se incluirmos o próprio nome da publicação, *Glossary*, parte de uma caixa com fotos impressas chamada de *Your saliva is my diving suit in the ocean of pain* (Rist 2016). Saliva como proteção no oceano de dor cria em mim uma imagem da saliva como palavra negociadora de sentidos num ambiente coletivo, porém, a saliva protetora é de quem lê, a tua: *your*, e o ambiente coletivo é dor. São muitas palavras protetoras, como ansiedade, sangue, mal, feminismo, amigos, luxúria, mãe, pele, espaço, rituais, cromossomo XX (Rist 2016). Saliva também é o *texto-baba*⁴ conceito de Suely Rolnik (Núcleo de Estudos da Subjetividade da PUC-SP 2016b), que propõe um tipo de escrita fluída que desafie a rigidez de discursos, principalmente o acadêmico. Saliva também é a *Baba Antropofágica*, de Lygia Clark, de 1973, um gesto de sedimentação do coletivo sobre um corpo individual.

Artistas fazem listas. Roteiros de filmes são instrumentos textuais que listam instruções sincronizadas para fotógrafos, atores, figurinistas, diretores de cena e produtores. Os trabalhos da *media art* com base de dados, ou automatizados, são listas de comando que interligam ação, texto, gráfico, som e imagem. São listas as pinturas de On Kawara que mostram datas sobre tela, ou seus dois volumes de livros, *One Million Years* (1999), com 2 milhões de anos listados um atrás do outro, 1 milhão de anos no futuro e 1 milhão de anos no passado: 748207 a.C., 748206 a.C., 748205 a.C..., com a dedicatória no primeiro volume “Para todos os que

4. Trabalhamos esse conceito no seminário Novos Povoamentos, do Núcleo de Estudos da Subjetividade da PUC-SP, de 29-30 de setembro de 2016 (Núcleo de Estudos da Subjetividade da PUC-SP 2016a).

viveram e morreram” (passado) e “Para o último vivo” (futuro) (Nuova Icona 2017). São listas também os nomes de cidades bordados em tecido por Bispo do Rosário, obras sem data. Ele também criou inventários de objetos do dia a dia, relacionados a listas com nomes de países, mapas, coleções de formas geométricas irregulares. Estão diretamente relacionados com a lista dos *100 objetos para representar o mundo*, de Peter Greenaway, ópera-pop de 1997, criada para desenhar a humanidade na situação de um contato com o *Outro* – no caso, outro mesmo, como extraterrestre. Em 1997, duas naves espaciais foram lançadas de Cabo Canaveral contendo material representativo da vida na Terra: “A ambição do projeto era fazer contato hipotético com inteligência extraterrestre. A escolha do material foi subjetiva, feita por uma comunidade dos Estados Unidos, cientificamente escolarizada, dos anos 1970, com atitude paternalista em relação ao resto do mundo. Mas por que ninguém nos consultou?” (Greenaway e Boddeke 1997, tradução da autora). Por dez anos, carreguei comigo o catálogo dessa ópera de Greenaway, à qual assisti em São Paulo. Um documento que me lembrava que outros também buscavam destilar algum tipo de imagem-lista do que nós somos, no coletivo, como humanidade.

Na visita de Greenaway ao Museu de Imagens do Inconsciente Nise da Silveira,⁵ no Rio de Janeiro, o que chamou a atenção para o trabalho de Bispo foi como tratava as suas taxonomias: “zombando da mania de intelectuais de catalogar tudo e transformar o mundo em enciclopédia” (Greenaway citado em Maciel, n.d., tradução da autora). Greenaway, atento ao investigar, colecionar e agrupar, identificou-se com a catalogação de Bispo, não por uma sensação ilusória de completude, mas por entender que, além do funcional, a importância do que é alfabético, o numérico, o estatístico e o cartográfico é de existirem por si mesmos (Maciel, n.d.).

A enciclopédia de Bispo incorpora o que os enciclopedistas franceses excluíram de seu projeto com o propósito de torná-lo exequível: as redundâncias, os restos, os saberes e coisas inclassificáveis, a matéria-prima da experiência vital, os registros das margens, enfim, tudo o que poderia ser colocado sob o rótulo abrangente e impreciso do “*et cetera*”. Daí que ela se aproxime menos das enciclopédias sistematizadas da era moderna do que dos modelos enciclopédicos anteriores ao século XVIII (em especial o de viés renascentista) e das obras enciclopédicas de escritores e artistas contemporâneos, como Jorge Luis Borges, Ítalo Calvino, Georges Perec, Umberto Eco e Peter Greenaway, que criaram, cada um a sua maneira, verdadeiros antissistemas de ordenação, abalando – seja pelas leis paródicas da ficção, seja pelos princípios desestabilizadores da poesia – a própria lógica taxonômica que os define quanto “inventários do mundo” (Maciel 2008, 121).

5. Psiquiatra brasileira opositora de técnicas como lobotomia e eletrochoque, que colecionou mais de 50 mil obras de arte (Silveira 2014).

10 DELÍRIOS EM 10 SUTRAS⁶

Tentando solucionar uma parte da investigação *Imagens do deslocamento*, o que mais tarde tomou forma de um vídeo chamado *10 delírios em 10 sutras*, havia ainda o incômodo de que o estudo “tratava de muitas coisas”, enquanto no íntimo entendia que tratava apenas de uma única coisa, a percepção de um estado temporário – principalmente como interrogação “o que estamos?” – e as diversas faces dessa pergunta: como, desde quando, até quando, onde. A investigação mais ampla sobre as *Imagens do deslocamento* deveria ser entendida como: *imagens*, no sentido de perceber e contemplar, e *deslocamento*, no sentido de existir em um estado transitório sempre, que a nossa língua potencia com o verbo *estar*. *Dez delírios em 10 sutras* é um vídeo a cores, de dez minutos, com trilha sonora de Cristiano Moro. Encontra-se neste endereço: <https://vimeo.com/218848422> e é parte indispensável deste texto. É uma obra que aborda, no audiovisual, questões sobre a estranheira, como a desorientação, o devir, o acaso, a velocidade e a falta de controle. É uma obra sobre listas, como tentativa de se agarrar a algum tipo possível de ordem. Buscou-se trabalhar esses aspectos na pós-produção das imagens hipersintéticas, quase como um livro de colagens *pop-up*; no som, com uma composição contínua para guitarra desafinada; e no texto, com função dupla, servindo às vezes como texto para ser entendido e às vezes como textura – (texto + ruptura) quando a língua deixa de fazer sentido. Há português, inglês, alemão e textos cifrados com Vigenère – mesmo a autora não tem mais memória do que foi cifrado. A velocidade de exibição dos textos sugere também deriva e falta de controle. Às vezes aparecem e desaparecem sem a possibilidade de transmitirem mensagem. É possível que gerem desorientação. Esse vídeo não é traduzido nunca, como precisam de tradução os textos de filmes documentários, simplesmente porque, quando a língua não é entendida, o texto vira textura. É assim uma das sensações de desorientação e estranheira, em que a nossa alfabetização não significa nada, como em lugares da Índia onde as placas estão em canará, ou mesmo em partes de Tóquio. “A memória polimórfica e fragmentada [...] é resultado da situação de ser estrangeiro, fenômeno que também surge em sua linguagem de quebra-cabeças que não consegue reconstruir um passado compacto e contínuo, pois o exílio destruiu todo o seu senso de pertencimento” (Kristeva e Roudiez 1991, 33-34, tradução da autora). Acompanhando o vídeo há esta reflexão:

De um lado, as coisas são tão complicadas que os textos, que antes traduziam a realidade em notícias ou documentários sobre tempos atuais (e que no futuro seriam um roteiro de inteligência desse tempo qualquer), tornaram-se agora uma textura irregular, cheia de dobras, buracos e contradições.

6. Vaitsman 2017a.

Abreviações, meias-verdades, *fake news*... Textos de hoje são escritos continuamente por milhões de pessoas e ejetados em tempo real a um espaço público transparente, existente em caixas-pretas, os servidores, que são infinitamente maiores do lado de fora do que do lado de dentro. Nossos “roteiros da realidade” são agora uma textura rasgada, um mapa topográfico de *sinkholes*, com uma notação única: a palavra “ruptura” [texto + ruptura = textura] define as coisas só a partir do momento em que elas deixam de existir?

Do outro lado, um espaço tranquilo, infinitamente maior por dentro do que por fora (como a Tardis, de *Doctor Who*, e como prova de que isso é possível). Espaço de pequenas mudanças, onde a desordem matemática [texto + ruptura = textura] do lado de fora se torna nada mais do que um rádio tocando no fundo, na casa de um vizinho, num domingo ensolarado na cidade de São Paulo - enquanto fazemos pão.

De repente, as cenas são trocadas e a imagem calma se aproxima mais de uma visão do que deve ser “natural”. E a outra imagem, sobrecarregada, parece mais com o que acontece dentro de nossas mentes. Inicialmente é uma ordem binária, e gradualmente as situações se repetem: como uma caixa dentro de outra caixa, dentro de outras caixas desorientadoras e pulsantes (Vaitsman 2017a).

O DESLOCAMENTO

Como é ser, pensar, saber e fazer em situações de trânsito e deslocamento? A viagem faz parte da história da humanidade, e os contos datam desde a caminhada de Hanuman⁷ para o oeste ou a caminhada do povo judeu pelo deserto em busca da terra prometida por Jeová, como destino. Os contos mitológicos e ancestrais podem ser entendidos como analogia às transformações do psi, como “experiências estéticas e como mutações dos padrões de cognição” (Lichtenberg-Ettinger 1994, 38, tradução da autora). “O que está em jogo na viagem não é descobrir países distantes e os hábitos exóticos, mas fazer um movimento delicado de mapeamento dos significados do *lá* e do *aqui*” (Rancière 1994, 30, tradução da autora). Porém, o sedentário contemporâneo sente-se em casa, em qualquer lugar, com seus celulares em conexão contínua com outros sedentários, visitando localidades padronizadas pela indústria do turismo. O nômade, por outro lado, não se encontra em casa em lugar nenhum porque é excluído de pertencer, de poder ficar. Excluído até dos conceitos de lugar ou local. É possível que aconteça algo no futuro como uma fundição esdrúxula entre turistas e exilados em massa - 1 bilhão de pessoas serão deslocadas nas próximas décadas (Virilio e Richards 2012).

7. No poema épico indiano *Ramayana*, Hanuman é o deus dos macacos.

Dois outros aspectos do deslocamento relacionados à desorientação são o medo e a velocidade. O primeiro como um instrumento de controle e de poder sobre o Outro. E a velocidade, que cria desorientação em larga escala, amansa as pessoas, na melhor das hipóteses, e, na pior, paralisa no pânico. Assim descreveu Hannah Arendt: a *Blitzkrieg* alemã causou um terror materializado ao acelerar a realidade (Virilio e Richards 2012). A incrível expansão da tecnologia do tempo real, de informação e comunicação, gera desorientação, que chega como um tipo de sincronização da experiência, marcha sincronizada, súbita globalização ao vivo dos afetos, tudo em nome do progresso, afetos gerais que incluem o pânico (Virilio e Richards 2012) e as paixões tristes⁸. “Em menos de um século, nosso ambiente mais familiar foi transformado. As categorias de sensação, percepção e imaginação foram interrompidas por inovações tecnológicas e pelo poder do aparelho industrial que as projetou” (Augé 2015, 48, tradução da autora). “Enquanto a revolução industrial produziu um tipo de padronização do modo de viver, a revolução do computador produziu uma sincronização” (Virilio e Richards 2012, 83, tradução da autora), quem não se move no ritmo padronizado está excluído até dos conceitos de temporalidade ou contemporaneidade.

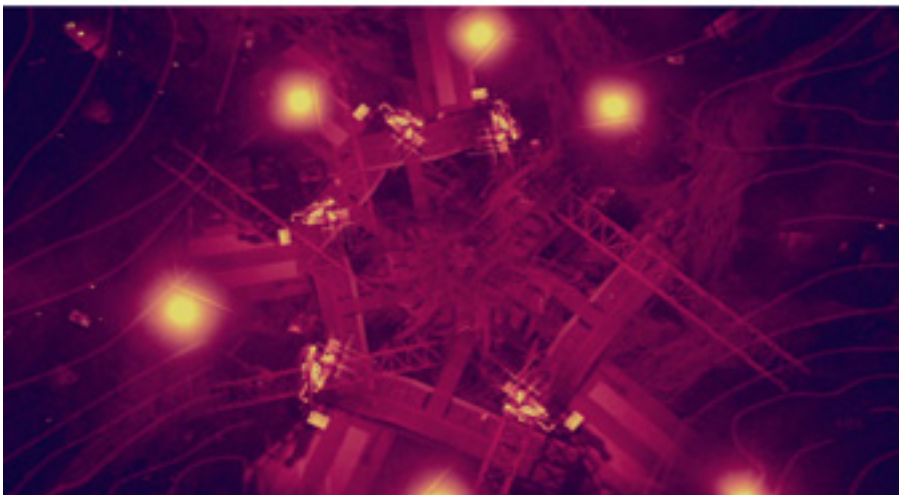
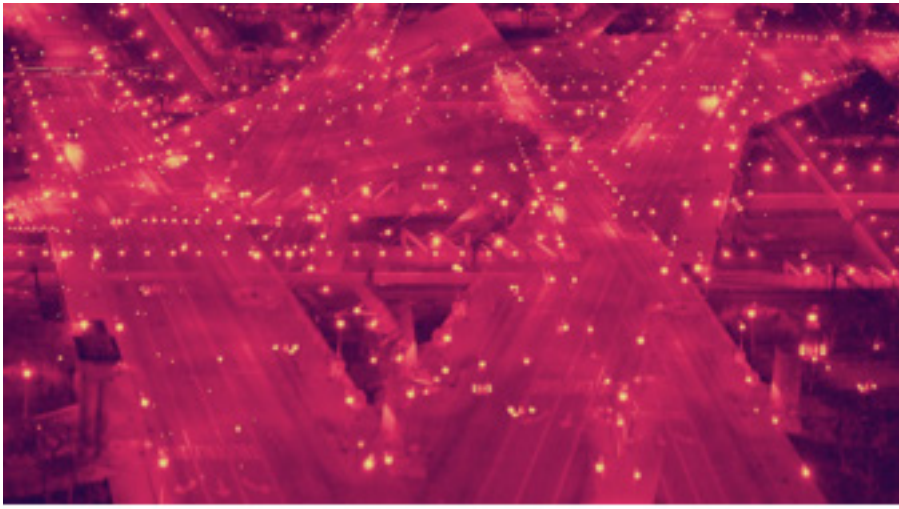
Ao iniciar a investigação *Imagens do deslocamento*, em 2014, parecia que a contemplação da desorientação seria particularmente ligada à questão autobiográfica da migração e das viagens, de ter vivido em oito países, porém, depois do desastre ambiental de Mariana, ou a chamada morte do rio Doce, represa rompida de lixo tóxico com quantidades astronômicas de mercúrio, arsênio, crômio e manganês (BBC News 2015), o golpe que ocorreu em meio a 450 kg de pasta de cocaína em helicóptero de um senador que estava na comissão que julgou e sentenciou Dilma Rousseff (Soares 2016), os processos judiciais de Luiz Inácio Lula da Silva e as eleições de 2018, em meio a escândalos de abuso do WhatsApp, caixa dois e *fake news* (Soares 2016), o tabuleiro do jogo começou a ruir. Pessoas que ficaram exatamente onde estavam sentem⁹ um tipo de desorientação pela velocidade dos golpes sucessivos, como mudanças relâmpago no que reconhecem como *realidade*. Assim, não é possível falarmos também de uma *estrangeiridade-em-casa*?

Partindo dos aspectos que emanam da pergunta, se é possível perceber uma estética-ética do deslocamento, do trânsito e da impermanência,

8. Referência aos textos sobre paixões tristes, de Rolnik (2014) e de Chauí (2016).

9. Como parte de cinco grupos políticos de discussão feminista e LGBTQ, percebe-se que o sentimento de desorientação, assim como insegurança e medo, é uma das questões mais urgentes e debatidas. Os grupos são: Mulheres pela Democracia (560.869 membros), Mulheres da Resistência no Exterior (3.897 membros), LGBTQI+ Resistência pela Democracia (438.922 membros), Mulheres Unidas Contra Bolsonaro (3.744.165 membros) e Mulheres e Homens Unidos Contra Bolsonaro (374.798 membros). Nomes dos grupos e dados do dia 9 de novembro de 2018.

essa complexidade pareceu quase intransponível se não fosse pela intensidade e flexibilidade do “poder fazer da arte” como “poder de entendimento”. A investigação *Imagens do deslocamento* deveria referir-se também ao estado da arte, ao acúmulo dos saberes, ao teórico – como faria uma artista uma abordagem dessas? Retorna-se então ao vídeo *10 delírios em 10 sutras*, que denota o número 100 da ópera de Greenaway, uma lista de palavras e as conexões entre elas, em forma de sutras, linhas ou suturas. Apresenta-se então uma lista de cem conceitos, sempre evitando excluir o caráter de arte, como articulação, que oxigena o oceano da saliva de Rist, Clark ou Rolnik, das babas até o sentido das coisas. Assim, ao cruzar delírios, com sutras e conceitos, fez-se a lista de palavras, que deve conduzir da leitura ao entendimento desses aspectos do transitório na arte. A lista com cem conceitos para descrever as imagens do deslocamento origina-se na observação das próprias obras e vidas e deve ajudar o olhar que se direciona então novamente para as obras. A lista funciona como substituição da explicação exaustiva, sabendo que as listas podem existir por si mesmas, repetindo a citação de Peter Greenaway, e sabendo que as listas de artistas nunca são somente listas. São inventários do mundo com lógica taxonômica própria (Maciel 2008).



0 .51	LUGAR MÍTICO .51	01. ACASO	
AS ERRANTES .53	MAPAS .52	02. ALIANÇAS	
CULTURAL .54	MATEMÁTICAS ERRANTES .53	03. ALTERIDADE	
ASILEIRA .56	MEDIAÇÃO CULTURAL .54	04. ANIMAL	
TICAS .57	MEDO .55	05. ANIMISMO MAQUINICO	ANIN
59	MESTIÇA BRASILEIRA .56	06. ARTESANAL	A
ão .60	MICROPOLÍTICAS .57	07. AUTOBIOGRAFIA	AU
RALISMO .62	MÍDIA .58	08. AUTOETNOGRÁFICO	AI
RALISMO .63	MIGRAÇÃO .59	09. AUTONARRATIVA	
DO EU .64	MISCIGENAÇÃO .60	10. AUTONOMIA	
MOAMENTOS .65	MORTE .61	11. AUTORIA	
6	MULTICULTURALISMO .62	12. AUTORIZAÇÃO	
MO .67	MULTINACIONALISMO .63	13. AUTÓPSIA	
O .69	NARRAÇÃO DO EU .64	14. AYAHUASCA	
D	NOVOS POVOAMENTOS .65	15. BODENLOS	
ADE .71	OUTRO .66	16. CAOSMOSE	
GENS .72	ORIENTALISMO .67	17. CODEX SERAPHINIANUS	CODI
4	ORIGEM .68	18. COLETIVIDADE	C
75	ORNAMENTO .69	19. COMPLEXIDADE	C
A AUTENTICIDADE .76	PODERES .70	20. CONSCIÊNCIA	CO
8	PRECARIEDADE .71	21. CONTEMPORÂNEO	CO
	PROTOIMAGENS .72	22. CORPO	
	BURGA .73	23. COSMOGONIAS	CO
	RACISMO .74	24. COSMOPOLITANISMO	COS
	REPETIÇÃO .75	25. CURA	
	RETÓRICA DA AUTENTICIDADE .76	26. DESCOLONIZAR	D
	RIZOMA .77	27. DESENHO	D
	RUPÇÃO .78	28. DESLOCAMENTO	D
	RYUKYU .79	29. DESORIENTAÇÃO	D
	SABERES .80	30. DESTINO	
	31. SEXO .81	31. DEVIR	
	SOCIOESPACIALIDADE .82	32. ECOSOFIA	
	SUBALTERNIDADES .83	33. ESCUTA	
	SUBJETIVIDADE .84	34. ESTÉTICA-ÉTICA	E
	SUBLIME .85	35. ESTRANGEIRO	
	ROLNIK E GUATTARI .86	36. FANTASMA	
	SUTRAS .87	37. FARSA	
	TECHNE .88	38. FEMINISMO	
	TECNOXAMANISMO .89	39. FEMINISMO PÓS-COLONIAL	FEMIN
	TERRITÓRIOS .90	40. FUTURO	
	TEXTURA .91	41. GEOMETRIAS ERRANTES	GEON
	TRANSCLTURAÇÃO .92	42. GUAMAN POMA	G
	TRANSMIGRAÇÕES .93	43. HANUMAN	
	TRANSPARÊNCIA .94	44. HOMO LUDENS	
	TRAUMA .95	45. IDENTIDADE	
	VELOCIDADE .96	46. IMPERMANÊNCIA	IN
	47. VISÕES .97	47. JOGO	
	VULNERABILIDADE .98	48. KAXINAWÁ	
	XAMANISMO .99	49. LABIRINTO	
NTATO .100	ZONA DE CONTATO .100	50. LINEARIDADE	

[2]

LISTA DE IMAGENS

[1] Stills de *10 delírios em 10 sutras*, 2017.

[2] *100 palavras que descrevem as imagens do deslocamento*, 2017.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Augé, Marc. 2015. *The future*. Tradução: John Howe. New York: Verso.

BBC News. 2015. "Brasil dam toxic mud reaches Atlantic via Rio Doce estuary". YouTube vídeo, 44". <https://www.youtube.com/watch?v=SCkfKKPqA>.

Chai, Marilena. 2016. "Liberdade é afastar as paixões tristes." *Carta Maior*, 22/9/2016. <http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/Marilena-Chai-Liberdade-e-afastar-as-paixoes-tristes-/4/36877> (acessado em 9/11/2018).

Greenaway, Peter e Saskia Boddeke. 1997. "100 objects to represent the world". *Changing Performing Arts Website*. <http://www.changeperformingarts.com/history/100objects.html> (acessado em 9/11/2018).

Guattari, Félix. 1990. *As três ecologias*. Tradução: Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus.

Guattari, Félix. 1995. *Chaosmosis: an ethico-aesthetic paradigm*. Tradução: Julian Pefanis. Bloomington: Indiana University.

Kristeva, Julia e Leon Roudiez. 1991. *Strangers to ourselves*. New York: Columbia University.

Lichtenberg-Ettinger, Bracha. 1994. "The Becoming Threshold of Matrixial Borderlines". Em *Travellers' tales: narratives of home and displacement*, 38-62. New York: Routledge.

Maciel, Maria Esther. 2008. A enciclopédia de Arthur Bispo do Rosário. *Outra Travessia*, no. 7 (janeiro): 117-124. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/11983/11252>.

Maciel, Maria Esther. N.d. "The inventory of the world: Peter Greenaway and Arthur Bispo do Rosário". <http://petergreenaway.org.uk/essay2.htm> (acessado em 31/3/2017).

Mello, Patrícia Campos. 2018. "Empresários bancam campanha contra o PT pelo WhatsApp". *Folha de S.Paulo*, 18/10/2018. <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/empresarios-bancam-campanha-contra-o-pt-pelo-whatsapp.shtml> (acessado em 9/11/2018).

Núcleo de Estudos da Subjetividade da PUC-SP. 2016a. "Novos povoamentos". http://novospovoamentos.wixsite.com/novos_povoamentos (acessado em 16/6/2017).

Núcleo de Estudos da Subjetividade da PUC-SP. 2016b. "Suely Rolnik e o texto baba". Vimeo vídeo, 10' 42". <https://vimeo.com/175939186> (acessado em 9/11/2018).

Nuova Icona. 2017. On Kawara: One million years (Reading). *Nuova Icona – Cultural Association for the Arts*. <https://nuovaicona.org/exhibitions-and-events/san-ludovico-oratory/on-kawara-one-million-years> (acessado em 8/11/2018).

Rancière, Jacques. 1994. "Discovering new worlds: politics of travel and metaphors of space". Em *Travellers' tales: narratives of home and displacement*, 29-37. New York: Routledge.

Rist, Pipilotti. 2016. *Pipilotti rist: your saliva is my diving suit in the ocean of pain*. Cologne: Snoeck.

Rolnik, Suely. 2014. "Amor: o impossível... e uma nova suavidade". *Territórios de Filosofia*, 7/6/2014. <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/06/07/amor-o-impossivel-e-uma-nova-suavidade-suely-rolnik> (acessado em 9/11/2018).

- Silveira, Nise da. 2014. "Imagens do inconsciente: vida e obra". *Centro Cultural do Ministério da Saúde*. <http://www.ccms.saude.gov.br/nisedasilveira/imagens-do-inconsciente.php> (acessado em 9/11/2018).
- Soares, Luis. 2016. "Dilma será julgada pelo dono do helicóptero do pó, por um algemado e por um cassado". *Pragmatismo Político*, 31/8/2016. <http://www.pragmatismopolitico.com.br/2016/08/dilma-foi-enquadrada-pelo-dono-do-helicoptero-do-po-e-por-um-algemado.html> (acessado em 9/11/2018).
- Vaitsman, Marcia. 2017a. "10 delírios em 10 sutras". Vimeo vídeo, 10' 01". <https://vimeo.com/218848422> (acessado em 8/11/2018).
- Vaitsman, Marcia. 2017b. "Imagens do deslocamento". Tese de doutorado em Arte Contemporânea, Universidade de Coimbra.
- Virilio, Paul e Bertrand Richards. 2012. *The administration of fear*. Tradução: Ames Hodges. Los Angeles: Semiotext.

MARCIA VAITSMAN é doutora em Arte Contemporânea pela Universidade de Coimbra, Portugal, trabalhou no grupo de artistas e docentes da KHM (Academia de Arte e Mídia), Alemanha. Recebeu diversos reconhecimentos e fomentos de projetos, tais como da Fundação Prince Claus Fund, Holanda, da FUNARTE, RJ e da Fundação Bienal de São Paulo; foi agraciada com o prêmio UNESCO-Aschberg, França para residências na HIAP, Cable Factory, Helsinque e o fellowship do IAMAS, Japão. Convidada em festivais de vídeoarte, tendo exibido trabalhos nas Américas, Japão e Europa. Foi artista e pesquisadora convidada da SCAD Lacoste e da Parsons NY. E-mail: marciavaitsman@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: 11/11/2018

Aprovado em: 18/12/2018

PERFORMANCES NO PLANETA BREAK¹

DOI
[https://dx.doi.org/10.11606/
issn.2525-3123.gis.2019.162333](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.162333)

ORCID
<https://orcid.org/0000-0001-8000-6901>
OTÁVIO RAPOSO
Centro de Investigação e Estudos de Sociologia,
Instituto Universitário de Lisboa (CIES–IUL), Lisboa,
Portugal, 1649-026 - cies@iscte-iul.pt



PERFORMANCES NO PLANETA BREAK 6'24", 2018

1. Este trabalho é fruto da minha pesquisa de doutorado em Antropologia (Raposo 2013), que também teve como resultado o documentário *A galera* (Raposo 2016). Foi financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) e desenvolvida no quadro institucional do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL) e do Centro de Investigação e Estudos de Sociologia (CIES-IUL).

Os corpos balançam ao ritmo do *funk* e do *breakbeat*. A dança é acompanhada pelo bater de palmas e por olhares atentos ou de cumplicidade. Os bonés de aba plana, os ténis de marca e as camisetas coloridas com símbolos ligados à “cultura *hip-hop*” são dominantes entre os jovens, “fachadas visuais” que corporizam a adesão ao mesmo estilo de vida (Pais 2004, 43). Afinal, não basta fazer *break dance*² para ser *b-boy* ou *b-girl*, é preciso mostrar-se enquanto tal. Ambas as ações (fazer e mostrar-se) compõem a *performance* do dançarino (Schechner 2002), sendo obrigatórias na incorporação dessa identidade.

À medida que a música invade o recinto, multiplicam-se as “rodas” onde *b-boys* e *b-girls* disputam o privilégio de dançar. As *performances* não ultrapassam 30 segundos. Para cada “entrada”, devem mostrar um conjunto de variações de movimentos, enquanto outros observam, aguardando a sua vez para entrar na roda. As apresentações são individuais e seguem a fórmula *toprock – footwork – freeze*³. Mas não há obrigatoriedade em adotar esse padrão. Muitos iniciam a dança com uma acrobacia ou movimento de giro (*power moves*), o que também ocorre no meio ou no final.

Diferentemente das batalhas, que, como o próprio nome indica, simulam lutas, nas rodas privilegia-se a confraternização dos dançarinos por meio da dança. Todavia, a intensa competitividade transforma algumas delas num acirrado “campo de batalha”. As posturas tornam-se desafiadoras, não faltando caretas e outras expressões faciais a simular ora agressividade, ora deboche, componentes performáticos fundamentais para desestabilizar os adversários e aceder ao estatuto de melhor dançarino.

Revelam-se, a partir deste momento, complexas redes de alianças e rivalidades entre os *b-boys*, marcadas pelo incentivo a uns e a censura a outros. Numa das rodas, a provocação sobe de tom. Jovens de uma mesma *crew*⁴ defendem-se mutuamente, amparando as suas *performances* na roda: aplaudem, fazem gestos de encorajamento e gritam elogios. Quando qualquer outro jovem desafia um deles durante a dança, com gestos ou expressões de intimidação, todos se unem para ostracizar o adversário comum. Colocam em cena um vasto repertório de mímicas, deboches e acenos como forma de apontar os erros e desqualificar as *performances* dos rivais: dedos em riste, sorrisos irónicos, gritos e zombarias várias.

2. *Break dance* ou *break* é a vertente de dança do *hip-hop*, um movimento urbano que agrega, além desta, outras três expressões artísticas: *rap*, *dj* e grafite. Os seus dançarinos são chamados de *b-boy* ou *b-girl*.

3. O *toprock* é a parte da dança feita em pé numa cadência *funk* estilizada; os passos executados no chão, com as mãos a servir de apoio, são chamados de *footwork*; e o *freeze* é quando o dançarino “congela” um determinado movimento numa pose difícil.

4. Influenciadas pelo *hip-hop*, as *crews* são agrupamentos informais de jovens que se reveem em práticas comuns; neste caso, o *break dance*.

Numa dada altura, dois *b-boys* entram ao mesmo tempo na roda. Na tentativa de marcar o território, um deles dança *up rock*,⁵ num combate ritmado que simula murros e facadas. O outro jovem gesticula para que ele se afaste do centro da roda, sendo apoiado por colegas que defendem ser a vez de “um deles” dançar. Apesar de ter recuado, o jovem encara o oponente com olhares de troça e reprovação. Agachado, aponta para o seu ouvido direito, a querer dizer que o outro dança fora de ritmo. O clima na roda estava “quente”, mas chegou ao rubro quando uma música, famosa entre os dançarinos, começou a tocar. A dança torna-se mais intimista, e os jovens utilizam várias artimanhas para depreciar a qualidade do grupo concorrente. Encenam uma violência teatralizada em que tudo é válido, a não ser tocar no adversário para interferir nas suas *performances*.

Essa batalha, assim como as seguintes, encenam confrontos simbólicos, em que o corpo era o veículo de expressão por excelência. Não eram simples gesticulações: comunicavam sentimentos e reclamavam valores – como solidariedade grupal, originalidade, determinação, respeito, amor pela dança – por meio de *performances* elaboradas. Eram rituais que celebravam a amizade, o convívio e a pertença à mesma cultura urbana. Mesmo nos momentos mais tensos, os rostos dos dançarinos mostravam uma alegria genuína, evidenciando que a violência encenada de muitos dos seus gestos em roda era de caráter essencialmente teatral, um modo de se divertirem e festejarem afinidades, no contexto de uma festa de homenagem ao *hip-hop*.⁶ São *performances* espetaculares cuja agressividade fazia parte de uma situação ritual específica que operava no contexto da mesma “província de significados” (Schütz 1979).

O conjunto de códigos, estéticas, posturas, gestos e movimentos realizados em roda tinha o corpo como epicentro, e a sua compreensão comum permitia que, após tensas disputas e provocações, os dançarinos se abraçassem e as brigas fossem raras. “Partilhar o sentido em jogo” era fundamental para poder entrar nessas interações (Agier 2011, 89), quando se viviam momentos liminares – fora do tempo, da estrutura e da rotina – inesquecíveis, capazes de transformar uma massa de dançarinos numa comunidade de sentido (Raposo 2014), parte integrante de uma cultura prestigiada e de escala global.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agier, Michel. 2011. *Antropologia da Cidade: lugares, situações, movimentos*. São Paulo: Terceiro Nome.

Pais, José Machado. 2004. Jovens, bandas musicais e revivalismos tribais. In *Tribos Urbanas. Produção artística e identidades*, ed. José Machado Pais e Leila Maria Blass, 23-55. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

5. Inspirador para os primeiros *b-boys*, o *up rock* surgiu nos anos 1960-70, como uma dança que utiliza gestos e mímicas que encenam agressões aos dançarinos adversários.

6. As filmagens foram realizadas em São Paulo, em dezembro de 2010, num dos eventos de *break dance* mais prestigiados do Brasil: Master Crew.

Raposo, Otávio. 2014. "Nós representa a favela mano". B-boys da Maré superando estereótipos. *Revista Antropolítica* 37: 21-50.

Raposo, Otávio. 2013. Coreografias da amizade: estilos de vida e segregação entre os jovens do break dance da Maré (Rio de Janeiro). Tese de doutoramento, Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa.

Schechner, Richard. 2002. *Performance Studies: an introduction*. London: Routledge.

Schütz, Alfred. 1979. *Fenomenologia e Relações Sociais*. Rio de Janeiro: Zahar Editora.

DOCUMENTÁRIO

Raposo, Otávio. 2016. *A galera*. Lisboa, Portugal, cor, 45'.

RESUMO

As "rodas" são os locais privilegiados de troca de experiência entre os dançarinos de break dance, quando jovens de diferentes coletivos e territórios confraternizam por meio da dança. A partir da filmagem dessas "rodas" num evento de break dance, problematiza-se o ritual performático dos b-boys e das b-girls, composto por um rico repertório de movimentos, estéticas, gestos e expressões faciais. Vividas como momentos liminares, essas performances simulam ora confrontos simbólicos salpicados de violência teatralizada, ora a pertença a uma mesma cultura urbana, transformando uma massa de dançarinos numa comunidade de sentido.

PALAVRAS-CHAVE

Performance;
dança; break dance;
liminaridade; vídeo.

ABSTRACT

The "cyphers" are the privileged places of experiences exchange between the breakdancers, when young people of diferente crews and territories socialize through dance. From the filming of theses cyphers in a break dance event I problematize the performances of b-boys and b-girls, composed of a rich repertoire of movements, aesthetics, gestures and facial expressions. Experienced as liminal moments, these performance simulate sometimes symbolic confrontations of dramatized violences, sometimes feeling of belonging to the same urban culture, transforming a mass of dancers into a sense of community.

KEYWORDS

Performance; dance;
breakdancing;
liminality; video.

OTÁVIO RAPOSO é pesquisador integrado do Centro de Investigação e Estudos de Sociologia (CIES-IUL) e professor auxiliar convidado do Instituto Universitário de Lisboa. Desenvolve pesquisas nas áreas de Antropologia Urbana e Culturas Juvenis que resultaram em publicações nacionais e internacionais, como os livros *O trabalho da arte e a arte do trabalho: circuitos criativos de artistas imigrantes em Portugal* (2016) e *Expressões artísticas urbanas: etnografia e criatividade em espaços atlânticos* (2015). Realizou diversos documentários, entre os quais *A galera* (2016) e *Nu bai. O rap negro de Lisboa* (2007). E-mail: otavio_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 em: 14/12/2018

Aprovado em: 20/03/2019

O TRABALHO DE INSTAURAÇÃO SOB A ESFINGE DA OBRA A-SER- FEITA NA FLORESTA DOS VIRTUAIS: UMA INTRODUÇÃO À FILOSOFIA DE ÉTIENNE SOURIAU

DOI

[https://dx.doi.org/10.11606/
issn.2525-3123.gis.2019.151822](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.151822)

ORCID

<http://orcid.org/0000-0002-3885-8817>

RENATO JACQUES¹

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010
fla@usp.br

RESUMO

O presente texto é uma rerepresentação, uma adaptação sintética e uma tradução livre da introdução feita por Isabelle Stengers e Bruno Latour (em *The sphinx of the work*) à tradução para o inglês da obra *Les différents modes d'existence*, de 1943 (*The different modes of existence*, 2015), do filósofo francês Étienne Souriau. A razão de fazê-lo é o relativo esquecimento em que caiu apesar de sua força, além da surpresa que causa uma filosofia que não só desfaz a fissura kantiana como traz a arte e o que esta tem de mais intensivo, que é seu modo de fazer, para o centro da questão ontológica – o que fazemos, afinal, ao existir?

PALAVRAS-CHAVE

Instauração; jornada anafórica; modulação ontológica; arte-vida.

ABSTRACT

The present text is a re-presentation, a synthetic adaptation and a free translation of the introduction by Isabelle Stengers and Bruno Latour (named *The sphinx of the work*) to the English translation of

1. Esse texto contou com financiamento de bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

KEY WORDS
instauration;
anaphoric journey;
ontological
modulation; art-life.

1943's *Les différents modes d'existence* (*The different modes of existence*, 2015), by French philosopher Étienne Souriau. The reason for doing so is the relative oblivion into which it has fallen despite its strength, as well as the surprise that it causes, a philosophy that not only undoes the Kantian fissure but brings art and its most intensive feature, its way of doing, to the center of the ontological question - what do we do, after all, by existing?

O presente texto é uma adaptação e ao mesmo tempo uma tradução mais ou menos livre da introdução feita por Isabelle Stengers e Bruno Latour (em *The sphinx of the work*) à tradução para o inglês da obra *Les différents modes d'existence*, de 1943 (*The different modes of existence*, 2015), do filósofo francês Étienne Souriau. Faço-o por ter sido arrebatado por esse texto e por crer que o relativo esquecimento em que caiu Souriau se deu apesar de sua força, e faço-o também pela surpresa que causa uma filosofia que não só desfaz a fissura kantiana entre sujeito e objeto como traz a arte e o que esta tem de mais intensivo, que é seu modo de fazer, para o centro da questão ontológica. Souriau, a partir da perspectiva de quem trabalha numa obra, nos permite experimentar as existências não como uma questão de sim, existem, ou não, não existem, mas como uma questão de existem pouco, ou muito, assim, assado, bem, mal, ainda, já etc. E a intensificação de tais existências requer trabalho, o trabalho de instauração. Uma história, uma vida, até um país, ou mesmo Deus, precisam ser instaurados para existir minimamente. E tais instaurações, que consistem na intensificação de suas existências, no incremento de suas presenças, requerem trabalhar, se entregar à responsabilidade por tais coisas, o que não se dá de modo algum pelo caminho mais fácil, mas pela resolução de enigmas constantes, alguns capciosos, cujos fins não são de modo algum gratuitos; ao contrário, são o que dá acesso ao caminho pelo qual se poderá seguir em frente. E não nos enganemos: tudo pode, a qualquer momento, dar errado, pois estamos, justamente, na interseção de diversos modos de existência, dentre eles, talvez o mais estarrecedor, a grande “floresta dos virtuais”.

Por que o fazer? Por que o trabalho? Por que a instauração? Segundo Souriau, porque são as únicas experiências íntimas, imediatas e diretas que temos à nossa disposição. E o que é o fazer? É uma instância na qual, por meio de nossa eficácia pessoal, assumimos a responsabilidade pelo vir a ser, pelo vir a existir, pela *instauração* de algo tão concreto e pleno quanto for possível. E por que a arte?

Se de bom grado tomo a instauração artística como modelo em tudo isso, é simplesmente porque é talvez a mais pura de todas, a mais direta, aquela em que a experiência que estou buscando é mais acessível e mais nitidamente vivida. Mas não nos esqueçamos de que o que ainda temos que descobrir é válido para todos os domínios da instauração (Souriau 2015, 232).

Nosso percurso pelos diferentes modos de existência, mas sem chegarmos ainda a eles, começa com uma presença fundamental no pensamento, ou melhor, no fazer filosófico de Souriau, que é justamente a *jornada*. Todo fazer é uma jornada e Souriau se refere ao seu próprio fazer enquanto tal: o livro *Os diferentes modos de existência* é a jornada por meio da qual ele, diante de nós, busca trazer suficientemente à existência sua filosofia (dos diferentes modos de existência).

Todo fazer é acometido por uma espécie de assombração, a da *obra a-ser-feita*, outra presença fundamental. Todo fazer é assombrado por seu encontro derradeiro com a imagem “final” daquilo que será feito. E não necessariamente chegaremos lá. Para chegarmos lá, será preciso *instaurar*, suficientemente, o próprio caminho. A instauração é a chave das existências em Souriau.

Souriau parte do princípio da incompletude existencial de tudo.

Nada existe por si, tudo precisa ser completado. Nada nos é dado, nem nós mesmos, senão sob uma espécie de meia-luz, uma penumbra na qual apenas a incompletude pode ser compreendida, onde nada possui presença plena ou realização total (Souriau 2015, 220).

Trata-se de uma renovação da metáfora arte-vida. O trabalho de *instauração da obra a-ser-feita* é o mesmo trabalho de instauração da vida a-ser-vivida. A obra a-ser-feita e o trabalho de fazê-la correspondem, para Souriau, à grande verdade da incompletude existencial. A arte, tomada por seu esforço (trabalho) de instauração (da obra), se faz aqui metáfora viva da vida. E, se a obra (vida) é a própria jornada, podemos dizer que certas obras tomam toda uma vida.

Nosso trabalho, nossa obra, de vida, é suplementar existências, incluindo a nossa própria, completando-as. “A estátua não será feita sozinha; nem a humanidade futura. A alma de uma nova sociedade não é feita por si mesma, deve ser trabalhada e aqueles que trabalham em direção a ela realmente afetam sua gênese” (Souriau 2015, 227).

Para os falantes de língua inglesa, que têm uma mesma palavra para ambas as coisas (*work*), talvez passe despercebido o efeito renovador da

sobreposição entre trabalho e obra. Em português, como em francês (língua em que escreve Souriau), essas duas coisas se separam. O esforço (trabalho) de Souriau é o de juntá-las. A obra é o trabalho que leva até ela.

Poderíamos falar aqui em termos de “processo”, porém o termo processo acaba deixando de lado algumas questões fundamentais colocadas por Souriau, sem dizer que a ideia de processo parece flertar com a inevitabilidade, o destino e a lei. *Trabalho* remete ao esforço direto, imediato (medido em joules, por exemplo), a uma entrega existencial (algo que dribla qualquer ilusão de autonomia do “sujeito”) e, principalmente, à *errabilidade*, para o que Souriau faz questão de chamar a atenção: tudo pode dar errado e está sempre prestes a dar errado, por isso a instauração da vida (obra) requer *trabalho*.

... errabilidade. Esse é o ponto essencial. Insisto ainda mais nisso, pois, em tudo o que li sobre a questão de que estou falando, parece-me que esse é um dos pontos mais negligenciados – que, de qualquer forma, não recebeu atenção suficiente [...] o agente também traz sua errabilidade, sua falibilidade, sua submissão ao teste do bem ou mal executado. Como mencionei, ele pode colocar sua pincelada onde quiser. Mas, se ele a colocar mal, tudo estará perdido, tudo desmoronará. O uso que ele faz de sua liberdade pode ser bom ou ruim. Sua eficácia pode ser a de promover ou a de arruinar (Souriau 2015, 228).

Em Souriau, não há obra acabada, há obras a-serem-acabadas, sempre, incluindo as que já estão “feitas”. Há apenas um viés, em Souriau, pelo qual podemos pensar “o trabalho completo”, que é o da abolição da distância entre o que a obra é agora e aquilo que ela pode vir a ser, que é o momento em que o toque “final” do cinzel é feito, em que a argila moldada espelha fielmente a *obra a-ser-feita*, que por sua vez encarna no pedaço de argila. Segundo o próprio Souriau, contudo, essa distância jamais é abolida por completo. Em alguns casos, a proximidade se estabelece de tal forma que o efeito é o de uma “aproximação total”.

A arte em Souriau não é, não requer, não advém de um “projeto”. Instaurar não é representar para nós mesmos aonde queremos chegar e depois mobilizar os meios pelos quais esse fim poderá ser realizado. Não é seguir um plano. A realidade deve ser conquistada, o que não será feito à maneira de uma operação militar, mas talvez da maneira como se conquista, pouco a pouco, a confiança de um animal arredo.

Não conclua um ser humano seguindo pelos caminhos da liberdade. No auge do Existencialismo, Souriau inverte as reivindicações de Sartre, que nos impõem um mundo de contingências em que a única coisa que brilha é a liberdade do homem [sic], que tem a responsabilidade solene de fazer algo de si mesmo.

Para Souriau, tudo é uma questão de conquista, não de coincidência. Presenças necessitam ser conquistadas e não é por coincidência que um bloco informe de argila se transforma em uma estátua. A estátua é uma (grande) conquista. E é essa conquista que Souriau invoca para o entendimento da própria existência enquanto vivida. Existências precisam ser conquistadas. Até “Deus” precisa ser conquistado e, sim, podemos *perder* Deus, da mesma forma que podemos perder um fenômeno, um conhecimento, uma alma, uma história.

Mas, afinal, como?

Voltemos à jornada, percurso o qual Souriau caracteriza enquanto uma *progressão anafórica*. Anáfora, em retórica e estilística, é a repetição de uma palavra ou grupo de palavras no início de duas ou mais frases sucessivas, para enfatizar o termo repetido. Por exemplo, *nem tudo que ronca é porco, nem tudo que berra é bode, nem tudo que reluz é ouro, nem tudo falar se pode*. Por extensão, em gramática, anáfora é o processo pelo qual um termo gramatical retoma a referência de um sintagma anteriormente usado na mesma frase. Por exemplo, *fui ao museu e lá nada encontrei*.

A anáfora é a própria repetição modificada. A cada incisão do cinzel, o bloco de argila segue lá, se repetindo, porém sob nova alteração.

A jornada anafórica é aquela em que cada etapa necessita e clama por uma experiência que é ela própria anafórica. A jornada anafórica seria algo como uma viela de esfinges, cada uma exigindo e ameaçando, decifra-me ou te devorarei. E o que significa decifrar? Decifrar, neste caso, significa realizar a transformação anafórica necessária para que a jornada, o caminho ele mesmo, siga existindo, para que novas transformações sigam sendo possíveis. Significa não acabar com tudo, não estragar a possibilidade de seguir, significa perigo constante de não haver mais por onde ir.

Podemos falar aqui em uma ética da instauração. Há uma exigência, digamos, postural da pessoa que se engaja a trabalhar como vetor de instauração. Uma ética da correlação, da escuta, da atenção, da *correspondência*, uma ética que não pressupõe sujeito da ação, mas sujeito à ação. É a obra a-ser-feita quem *sujeita* a pessoa que se põe a instaurá-la. “Nada é mais importante em todas as formas de criação do que essa renúncia do sujeito criativo em relação ao trabalho (obra) a-ser-feito” (Souriau 2015, 231).

Lotte toma forma sob a pluma de Goethe e sob as lembranças de seus amores por Friederike Brion e Charlotte Buff, e assim por diante. No entanto, é o romance que ele está em processo de escrever que remexe em sua alma, que se

apodera dela para se nutrir das memórias e experiências que ele for capaz de usar [...] Todas as grandes obras agarram a pessoa em sua totalidade, e a pessoa não é mais nada além de serva da obra, esse monstro necessitado de alimento (Souriau 2015, 234-235).

O sentido de responsabilidade se aprofunda em Souriau. Responsabilidade no duplo sentido de corresponsabilidade e responsividade. Se a pessoa que esculpe sua obra (vida) é *responsável*, ela o é no sentido de ter que corresponder a.

Portanto, não há liberdade total aqui. Há dedicação e engajamento. A pessoa (artista) deve se dedicar ao trabalho de instaurar sua obra a-ser-feita, de instaurar sua vida a-ser-vivida. Chega a ser agonística a nossa jornada anafórica; a cada etapa, uma luta inescapável.

E não acreditemos, como poderíamos no caso da dialética platônica, que se trata de um acréscimo sucessivo de determinações, de modo que o número destas últimas mediria a distância em relação ao ponto de partida e não em relação à conclusão (Souriau 2015, 237).

Dado que toda *instauração* é conquista de realidade, passemos aos modos de existência.

Para Souriau, os modos de existência se dão num *continuum* que vai desde as existências autossustentáveis e independentes até as existências que, condicionalmente, existem apenas com referência a ou sob a dependência de outras existências. Dois conceitos são aqui introduzidos: o primeiro é o de *aseidade*, que é a característica daquilo que existe por si próprio; o segundo é o de *abaleidade*, que é a característica daquilo que não tem em si mesmo a razão de sua existência.

A complexidade do experimento filosófico de Souriau está em rejeitar a explicação mais ou menos vigente, de acordo com a qual a existência seria aquela que ou possuímos inteiramente ou não a possuímos de modo algum. Em ambos os casos, escreve ele, estamos no reino da *doxa*, isto é, das respostas que parecem satisfatórias apenas porque o problema ao qual parecem responder nunca foi construído. Tais respostas, “isso existe” ou “isso não existe” (“ser ou não ser”), assim formuladas, se desvinculam, perdem conexão, lutando infinita e irresolutamente uma contra a outra.

Em *Os diferentes modos de existência*, Souriau irá simplesmente passar do par sim/não para o par mais/menos. É este o feito de Souriau: permitir pensar (experimentar e viver) existências não apenas por meio de sua mera contabilidade (mais coisas, mais existências), mas também

conforme sua intensidade (maior ou menor). Passamos da quantidade de existências (0/1) para a qualidade das existências (1,111...).

Mas, afinal, que modos de existência distingue Souriau?

Há quatro modos de existência, segundo ele. Esses quatro modos se entrecruzam por meio de um quinto modo, que é aquele que põe todos em movimento e em relação, ou seja, que os modula. O primeiro deles é o dos “fenômenos”; o segundo é o das “*réiques*” (o que chamamos coisas); o terceiro, o dos “solicitudinários” (seres de ficção); o quarto, o dos “virtuais”; e, por último, chegaremos ao modo que faz cruzarem todos os demais, o dos “sinápticos” (a própria passagem entre modos, a *instauração*).

Os modos se dão por sua relação com a instauração: cada modo representa um grau particular de risco a ela, cada modo evidencia com mais ou menos intensidade o sucesso ou o fracasso da experiência anafórica. Não sentimos esse risco quando deparamos com a existência do fenômeno, indubitável. Já no que se refere ao virtual, sentimos o risco absolutamente. Os elementos intermediários exigem distinções. Ao passar de um modo a outro, o risco de fracassar aumenta porque passamos pouco a pouco da *aseidade* (existência independente) para a *abaleidade* (existência que depende de outra existência).

Começamos então pelo modo de existência dos *fenômenos*, o que Souriau capta para além da malformada noção de matéria, sem precipitá-lo no interminável debate acerca do que pertence ao objeto e do que pertence ao sujeito. Souriau jamais irá tratar do fenômeno como algo que brota de qualquer subjetividade ou como algo que é o mero efeito de qualquer objetividade. Souriau não quer o além ou o aquém do fenômeno, ele lhe dá (retribui) seu próprio modo de existência.

Nós só concebemos verdadeiramente o fenômeno, em seu teor existencial próprio, quando percebemos que ele requer e mantém, com ele e através dele, justamente tudo o que ele pode carregar e constituir. E é com essa capacidade que o fenômeno surge como modelo e padrão de existência. É sob esse aspecto que tentamos mostrá-lo (Souriau 2015, 139).

Em Souriau, o fenômeno não se vê mais preso num aperto de pinça entre o que supostamente está atrás dele – as qualidades primárias – e o que supostamente está à frente – as qualidades secundárias. O que caracterizará esse modo, completamente original e raramente entendido como tal pela filosofia, é a sua *patuidade*, que, como explica Souriau:

É presença, um esplendor, um dado que não pode ser repellido. É e afirma ser apenas o que é. Podemos, sem dúvida, trabalhar para exorcizá-lo dessa qualidade irritante de presença através de si mesmo. Podemos denunciá-lo como

tênue, lábil e fugaz. Isso não é simplesmente admitir que somos instáveis quando confrontados com um modo único de existência pura? (Souriau 2015, 133)

O que caracteriza o fenômeno, segundo Souriau, é, também, sua extrema generosidade, pois se trata de um modo de existência que se entrega a todos os outros e destes nada recebe. É essa generosidade que nos leva a raramente conceber o fenômeno como algo mais que um fenômeno *de* algo ou *para* alguém.

Mas, se podemos dizer de uma cena que esta é mesmo sensível, de um acontecimento que é assaz impactante, de uma experiência que é suficientemente mobilizadora, é porque todas elas possuem uma qualidade que é tudo menos inefável (indescritível), pois afirmam ser exatamente o que são. Daí a sua aseidade: tais cenas, acontecimentos, experiências tomam seu modo de ser apenas de si mesmas.

Podemos objetar dizendo que uma cena deve ter um espectador e que sem ele não haveria cena. Mas isso seria interpretar mal Souriau: não é o espectador que projeta o significado da cena em uma tela em branco, disponível para qualquer significado; é a cena que *sustenta* (a própria existência de) seu espectador.

Souriau não está trazendo para o palco um *sujeito do* conhecimento, mas um *sujeito ao* conhecimento. A trajetória, o caminho anafórico, é o conhecimento daquilo a que nos sujeitamos ao aderir nossas vidas às instaurações que aí nos competem. De qualquer maneira, a pessoa nunca se encontra cara a cara com “a” existência, mas corpo a corpo *em* uma realidade plurimodal.

Passemos ao próximo modo, ao modo *réique*, o das coisas, não tão indubitáveis quanto o fenômeno, mas a meio do caminho.

Não seria possível chamar um brilho de brilho se aquele brilho não compartilhasse com todos os brilhos um mínimo de teor existencial brilhante. Isso é o modo *réique*, o que naquele brilho se mantém e o equipara a todas as manifestações brilhantes – em contraste com o fenômeno, que nada mais é do que todas as manifestações do brilhante elas mesmas. A coisa (*réique*) é aquilo que nela se repete a despeito do contexto em que se encontra. Um copo, enquanto for um copo, será um copo aonde for.

Mas aqui Souriau acrescenta um dado novo e arrasador: é a esse modo, ao modo *réique*, que a razão (ocidental?) vem aprendendo a responder. E é quando a razão decide e aprende a responder exclusivamente ao modo *réique* que ela deixa para trás os demais modos de existência.

Trata-se de um tipo de presença cuja repetição identitária a torna indiferente à sua situação específica, um tipo de presença que corresponde tanto às coisas quanto ao pensamento que a elas se refere. Essa identidade a despeito do contexto é a base da existência *réique* e da razão que lhe corresponde e é patente o trabalho necessário à garantia da continuidade dessas existências. Por isso estão a meio do caminho entre a *aseidade* e a *abaleidade*, pois o trabalho de instauração é aqui requerido, rondando-nos o risco constante de que se apague a continuidade que constitui as existências *réique*.

De fato, a coisa (*réique* e sua razão), em contraste com o fenômeno, não existe na patuidade, não cativa de maneira cavalariça, não sujeita terminantemente, e é preciso um grande esforço (este, sim, cavalariça) para conquistar a distinção entre aquilo que a mantém e aquilo que a manifesta:

A coisa é definida e constituída por sua identidade através de suas diversas aparências. Há concordância quanto ao caráter sistemático da coisa, assim como ao fato de que o que especificamente a caracteriza é sua maneira de permanecer numericamente uma através de suas aparências ou utilizações noéticas (Souriau 2015, 140).

Noese, em filologia, é o ato pelo qual um pensamento visa a um objeto. *Nóesis*, do grego, inteligência. *Noetikós*, intelectual. Notemos que inteligência e intelectualidade estão significativamente ligadas ao ato pelo qual um pensamento (“racional”) visa, encontra, responde, corresponde a um objeto. Enquanto adjetivo, noese é aquilo que se caracteriza pelo uso da razão, racional. Usar a razão (“pensar”), então, é visar, encontrar, responder, corresponder àquilo que, ou por que, ou com que se está a pensar. E é por isso que o pensamento e a coisa pensada compartilham, para Souriau, um mesmo terreno ontológico. Se o modo *réique* se caracteriza pelo que em algo se repete, a própria razão é mais uma repetição da coisa.

Novas razões para a tão mistificada razão. Eis que vemos de uma vez só evidenciar-se a obsessão *réique* ocidental como também se desfazer no ar a fissura kantiana entre o pensamento e as coisas que o pensamento pensa.

Souriau não perde um segundo tentando entender por qual milagre o pensamento e o mundo poderiam vir a concordar, afinal, trata-se de dois aspectos de uma mesma coisa. Em outras palavras, o pensamento é o mundo retomado de acordo com o modo de existência da coisa pensada.

A existência *réique* não é, portanto, uma realidade não humana, estranha ao pensamento (“o objeto x o sujeito”). Pelo contrário, o *status réique* abrange, inclui, compreende, produz o pensamento, por meio da relação, da consciência e da agência. São as existências *réique* (as coisas) e seu modo de identidade que produzem pela repetição uma forma

particular de espaço e tempo pela qual a razão (o pensamento) responde. “O pensamento é pura e simplesmente ligação e comunicação”; “... é sobretudo a coesão sistemática, a ligação, que é essencial e constitutiva aqui para o papel do pensamento” (Souriau 2015, 147).

Não é que o pensamento vá em busca de ligação e comunicação com um mundo apartado. O pensamento é, de saída, ligação e comunicação. A vida do pensamento é refazer, anaforicamente, aquilo que ele pensa. O pensamento são versões das coisas que ele pensa, que agrega e sente *nele*. Não só os mitos, as coisas elas mesmas se pensam em “nossos” pensamentos (que, na verdade, são delas, *são* elas, as coisas). Coesão sistemática, ligação, comunicação enquanto fatores do pensamento, não meros efeitos.

Trata-se de uma diferenciação decisiva: a coisa e o pensamento da coisa *não preexistem* ao modo de existência *réique*. Não há um pensamento (sujeito) primeiro que então se volta a uma coisa (objeto) segunda para então extrair dela a forma.

É a filosofia de Kant que aqui se despedaça, ou o que para nós restou dela, pois como é possível ter conhecimento objetivo de um mundo do qual fomos obrigados, em última instância, a nos retirar? O inalcançável acesso à coisa em si está aqui, muito tranquilamente, dissolvido. Em *Os diferentes modos de existência*, a existência *réique* e o pensamento que dela advém são dois aspectos da mesma coisa.

Há fenômenos que circulam com sua *patuidade*, seu caráter sempre inegável e sujeitador, sem ter que responder a qualquer suporte (por trás deles), ou a qualquer sujeito intencional (à frente deles). Além deles, há também coisas, existências *réique*, cujas circulações repetitivas deixam rastros, pegadas, impressões, que são pensamentos objetivos nas cabeças daqueles que se deixam informar por elas. Esses pensamentos:

...têm neles algo que os torna nossos; uma certa qualidade individual do “eu penso”, pela qual o meu “eu penso” pode ser distinguido do meu vizinho mais próximo. Mas tenhamos cuidado para não supor que, em primeiro lugar, eu seja; e que esse pensamento é, portanto, meu porque recebeu meu selo. O fato de ter um certo selo, uma certa *nota personalis*, é o que delinea o mim no qual ele (o pensamento) pode ser incorporado. Se esse pensamento não tivesse ou não pudesse tê-lo, nunca seria capaz de pertencer a mim. Não é o mim que, existencial e ontologicamente, engendra esses pensamentos singulares; são todos esses pensamentos singulares que integram esse mim [...] esse mim depende deles para sua realidade. E, de fato, onde não existe tal pensamento, esse mim está ausente (Souriau 1938, 116-117).

Ou seja, o pensamento se dá *em mim*, mas não é *meu*.

A instauração, segundo Souriau, é divorciada da manifestação da vontade ou da intencionalidade de um criador. Nunca existe um “*ex nihilo*”, nunca um “*Fiat*” que decida de maneira soberana o que acontecerá e tampouco podemos dizer que “é apenas uma construção”.

Mas Souriau não para por aí: chega de fome metafísica, ele diz; há outros modos de existência por vir, todos dignamente ônticos. Graças a ele estamos em condições de contar até três, e mais de três: a ontologia tem a comemorar depois de séculos de abstinência forçada.

Cheguemos, então, ao terceiro modo de existência, que é o modo dos seres de ficção.

Sua característica essencial é que a magnitude ou a intensidade de nossa atenção ou preocupação é a base, o polígono de sustentação de seu monumento, o baluarte sobre o qual o erigimos. Trata-se, portanto, de uma existência *solicitudinária*. Por definição, essas são existências precárias, visto que desaparecem junto com o fenômeno-base. O que elas perdem com isso? Ubiquidade, consistência *réique* e equilíbrio ôntico. Essas realidades simuladas ou pseudorealidades são reais, mas também falsas, na medida em que formalmente imitam o *status réique*, sem ter sua consistência ou, se quisermos falar dessa maneira, sua matéria (Souriau 2015, 154).

Os seres da ficção possuem uma objetividade *sindóxica*. Sindóxico é o conjunto de conhecimentos comuns que se formam em pessoas que têm as mesmas experiências, sem que isso torne necessariamente válidos tais conhecimentos. Além disso, os seres de ficção dependem inteiramente de nossa solicitude. Para que existam, de fato e de direito, devemos garantir sua acolhida e servir-lhes de apoio, fazendo-lhes a mais fiel recepção.

Há certas coisas – poemas, sinfonias ou nações – que não têm acesso à existência por si mesmas. Para que o tenham, o ser humano deve se dedicar a elas. E quem sabe, por outro lado, ele possa encontrar nessa dedicação uma existência real (Souriau 2015, 130).

Assim, os personagens da ficção se encontram em uma situação de *abaleidade* radical. Abaleidade, lembrando, é existência que depende de outra existência, é a característica daquilo que não tem em si mesmo a razão de sua existência.

E é, por exemplo, aos possíveis e impossíveis da ficção que responde o próximo modo, um modo de existência pura: o virtual.

Se os personagens de uma história têm sua existência apenas de maneira precária, o virtual não consiste em nada e ainda assim existe puramente. “A existência virtual é, portanto, de uma extrema pureza, de uma extrema espiritualidade” (Souriau 2015, 158). Mas a existência virtual precisa de um ponto de referência. É isso, inclusive, que a constitui e define. “O virtual é um condicionamento condicionado, dependente de um fragmento de realidade, que é estranho ao seu próprio ser e que é como sua fórmula evocatória” (Souriau 2015, 158).

Ao constatarmos que um corpo é o que um corpo pode, estamos acrescentando as existências virtuais desse corpo, suas potencialidades, à sua (à nossa) existência. O mesmo se dá quanto à presença invisível daqueles que irão presenciar esse corpo (essa história) na plateia, na rua. Eis o sentido da virtualidade: passar à concretude atual e deixar de sê-lo, ou seguir lá, em sua pureza existencial. A própria *obra a-ser-feita* é da ordem do virtual. É isso o que significa, afinal, a errabilidade, a possibilidade de não chegar a trazer para a atualidade concreta o que de outra forma seguirá sendo, para sempre, uma virtualidade.

E o fluxo do tempo não salva nem retém muito. Ele falha, perde, omite. Pois a ênfase não é colocada no tesouro, naqueles pensamentos singulares que chegam até nós sem que os tenhamos engendrado. O que é dramatizado não é o modo de existência específico do virtual “para nós”, mas, sim, a enxurrada de evocações às quais permanecemos surdos. Como afirma Souriau, “vivemos no meio de uma floresta de virtuais desconhecidos para nós, alguns dos quais podem ser admiráveis, perfeitamente adequados ao nosso preenchimento” (Souriau 2015, 157).

A ponte que ninguém pensa em construir, da qual nem sequer concebemos a possibilidade – mas para a qual todos os materiais estão disponíveis e cuja natureza, extensão e forma estão perfeitamente determinadas para fornecer a única solução para um problema, para a qual todos os dados estão completos, embora não reconhecidos –, essa ponte existe com uma existência virtual que é mais positiva do que a existência daquela que foi iniciada, mas cuja conclusão foi impossibilitada por uma falha ou um projeto defeituoso (Souriau 2015, 157).

E é sob a demanda de passar do virtual ao atual que nos aproximamos da quinta-essência do mundo ôntico de Souriau, o modo sináptico, o modo modulante.

Começando com os fenômenos e chegando até os virtuais, Souriau desdobrou até aqui modos de existência que vão da *aseidade* mais completa (dos fenômenos) para a mais arriscada *abaleidade* (dos virtuais). Mas, como veremos, todos os elementos do problema ainda não estão

reunidos, pois os modos ônticos da existência, em si mesmos, não são suficientes para isso. Voltamos ao problema da progressão anafórica, para a qual o virtual fornece a fórmula evocatória.

É como se respeitar a patuidade dos fenômenos, abandonar toda uma epistemologia de sujeito e objeto, ter solicitude pelos seres da ficção e encher o mundo de virtualidades indetectáveis não bastassem para definir a jornada da anáfora. E, não, todas essas coisas não são suficientes, pois esses modos permanecem em si, enquanto a experiência insiste em que eles devem ser continuamente reunidos.

A jornada da anáfora deve ser definida em termos de sua *passagem*, a própria passagem através da qual o encontro entre modos se torna possível. Contemos todos os modos ônticos e disponhamo-los como bem entendermos, ainda não teremos explicado como se mover de um para outro. Pois mover, passar, aderir, deslizar de um modo para outro, isso constitui a própria *experiência*. É na experiência que se dá a transcendência, que é uma passagem, alteração real e ativa, de um modo em, por, sobre (etc.) outro. Investimento da existência na própria modulação.

Ao buscar a relação entre a existência virtual e a existência concreta (...), parece-me que tenho apenas uma pega existencial, a saber: a da passagem de um modo para outro, a daquela transposição gradual pela qual o que a princípio estava apenas no virtual é metamorfoseado por meio de uma abordagem instaurativa, estabelecendo-se gradualmente no modo da existência concreta (Souriau 2015, 224).

A transcendência ganha posto justamente onde a existência investe na modulação da própria existência, onde há uma “transformação arquitetônica transcendentalizadora do modo de existência” (Souriau 2015, 168). Algo é para além de si quando justo se transforma em algo outro. É esse o sinal da jornada que precisaremos seguir para compreender a experiência anafórica com a maior precisão possível, uma jornada cada vez mais perigosa. Teremos que considerar modulações da existência.

É esse ir em direção ao outro o problema da experiência anafórica *par excellence*. O outro enquanto outro modo de existência.

Naturalmente, o ciclo percorrido até agora é apenas o do conhecimento humano. Em qualquer caso, seja absoluta ou relativa, essa pobreza é razão suficiente para a necessidade de conceber e experimentar o Outro como um modo de existência (Souriau 2015, 170).

Aqui o exame deve prosseguir com a mesma disciplina que era apropriada para os modos puros de existência. Para tanto, teremos que tomar atos de passagem como a única realidade, tão tênue quanto todo modo puro.

A única realidade seria o imenso drama ou cerimônia de tais atos (*de passagem*). Os seres, aí, serviriam implicitamente como escoras, como aquelas na imaginação de uma criança brincando. O homem que está morrendo estaria equivocado ao pensar em sua morte como a conclusão temporal da dimensão cósmica de um ser; ele falharia em compreender que a verdadeira realidade daquele momento seria o drama místico de uma morte (Souriau 2015, 171).

Se a específica presença, indubitável e suficiente, do fenômeno e sua generosidade foi o que dirigiu a investigação inicial sobre os modos ônticos, é o *evento*, absoluto de *experiência*, “indubitável e *sui generis*” (Souriau 2015, 172), que preencherá esse papel para a investigação dos modos que Souriau chama de *sinápticos* – na medida em que a natureza mesma de uma sinapse é reunir e transicionar. Se o *fenômeno* é um modo de ser, o *evento* é um modo de passagem. Ambos prenes de patuidade.

No ter, no fazer, mesmo no ser, no nascer ou no perecer, na vinda ou na ida, há algo que difere profunda e fundamentalmente da simples ideia ou significado dessas ações: existe o “o que é feito”, existe o “isto é”, o “isto está acontecendo”. Eu estava segurando este copo, eu o soltei e ele se despedaçou (Souriau 2015, 172).

A patuidade do evento enquanto modulação existencial desdobra um cosmos de passagens e relações que, em termos sintáticos, seriam da ordem de *ou então, por causa de, por, em frente a, com, e assim, e então*, etc. Essas seriam as verdadeiras existências. “Seriam uma espécie de gramática da existência, que nós assim decifraríamos, elemento por elemento” (Souriau 2015, 174).

Não se trata mais de engendrar seres em simples contiguidade uns com os outros, mas de seguir as modulações da existência que compõem o mundo sináptico. Assim, ele postula eus não cativados, eus de acordo com suas preposições. A complexidade da experiência é restaurada, mas sem abandonar a diferenciação fina dos modos.

Souriau quer evitar o projeto de uma metafísica sistemática que nos faria esquecer que é a passagem, a jornada do esboço à obra, que ele quer ser capaz de qualificar. É preciso escolher: ser ou agir, apresentar (ou sonhar) um mundo de seres ou sacrificar essa situação ôntica inteiramente estável por um modo de vida no qual as conexões com todos os seres são o que constitui a existência geral, conexões transitivas, situadas no contexto (e de acordo com o modo) de cada ação.

Tudo o que fizemos, até aqui, foi nos preparar para o verdadeiro problema de Souriau, um problema ao qual ele não para de se referir ao longo de seu texto – o problema de segundo grau, como ele diz, referente à

progressão anafórica, quando, por exemplo, uma coisa perceptível surge progressivamente onde anteriormente não havia nada além de um mero pedaço de argila.

Antes de seguirmos, é importante frisar: a completude não vem da contagem dos modos e muito menos da busca por algum tipo de aferimento em relação à certeza ou à completude da contagem.

O que você quer de mim, uma máquina metafísica? Tal coisa nos enganaria ainda mais, dando-nos a impressão de estar na presença dos elementos necessários para um discurso completo. O que seria a ideia mais equivocada que se poderia ter desses modos (Souriau 2015, 182).

Portanto, para não deixar dúvidas quanto à radicalidade da instauração filosófica de Souriau, ele mesmo lembra: os modos de existência, enquanto categorias, são arbitrários. Só farão sentido na medida em que se fizerem sentir suficientemente na alma do ouvinte.

Mas o que é mais importante para mim é o que não é de todo pessoal nisto, é o que, ao contrário, se o que eu esbocei diante de vocês estiver correto, deve ser compartilhado e sentido por todos vocês. Com isso quero indicar o apelo que se dirige tão urgentemente a cada um de nós quando nos sentimos na intersecção de dois modos de existência – e esta é a nossa própria vida –, e ao viver essa intersecção sentimos essa oscilação, esse equilíbrio instável, esse tremor pungente (Souriau 2015, 240).

Aceitando, pragmaticamente, a plurimodalidade, Souriau vai quebrar a simetria.

Como superar a majoritária incapacidade moderna de pensar existências plurimodais, humanas e/ou não humanas?

Nesta espécie de ecologia das existências, *sobrexistência* é o nome que Souriau dará à existência geral, plurimodal e transitiva. Não se trata nem de unificação, nem de dispersão. E, para que isso aconteça, devemos antes de tudo parar de pensar na pluralidade de modos como algo que precisa de um remédio. A plurimodalidade da existência geral não requer valores que nos levem a conceber a diversidade dos tipos de existência como um problema. Longe de ser um problema, essa diversidade é a própria *sobrexistência*.

A originalidade da *sobrexistência* não pode, portanto, ser assimilada a uma axiologia, a uma filosofia dos valores, especialmente dos valores morais.

É em direção à ideia venerável (e supostamente inalcançável) de “conhecimento verdadeiro” que Souriau vai agora se virar, ao pedir que não

descartemos precipitadamente a caracterização do conhecimento como a semelhança do pensamento e seu objeto. Pois essa caracterização evoca “a realidade *sobrexistencial*, que uniria e coordenaria o que existe tanto no modo do meu pensamento quanto no modo do objeto (que é hipoteticamente diferente)” (Souriau 2015, 211).

Lembremos que, graças à descoberta das *réiques* e à faculdade da razão, Souriau ganhou o direito de fazer uso daquela velha casca de noz: a *adequatio res et intellectus*. Ele a expurgou do que a estava contaminando, aquilo que a tornava um instrumento de propaganda epistemológica a serviço de uma ciência que se opunha a todas as ilusões humanas. A correspondência não precisa mais ser desencaminhada pela ideia absurda de um sujeito conhecedor que é o oposto do conhecido. A correspondência está agora disponível de uma maneira nova, assim como sugere sua nobre etimologia: responder àquilo que responde, ser compatível com aquilo que se instaura. Por meio da correspondência, o começo e o fim da jornada coincidem, o esboço e a obra, o pensamento e a coisa.

A correspondência se torna possível novamente: “uma *resposta* de um para o outro, formando um casal. O fato dessa resposta (não importa se é certa ou errada) é o único fato existencial aqui” (Souriau 2015, 210). A *sobrexistência* é, portanto, a instância em que é necessário e suficiente que um existente responda a outro existente – a correspondência entre eles já aponta para sua modulação existencial.

Que deuses e deusas seriam tão loucos, tão masoquistas ou tão ascéticos a ponto de ansiar por um mundo reduzido a dois modos irreduzíveis – sujeito e objeto? O mundo dado por Souriau, com seus modos singulares de existência, com sua patuidade e sua eficácia, com sua instauração nos terrenos da existência plurimodal e transitiva, esse mundo não é um tanto mais digno de ser habitado?

Daí a pergunta à qual não podemos resistir: será que Souriau merece o esquecimento em que caiu? Ele é um filósofo falido? É legítimo fazer tal pergunta, pois o próprio Souriau nunca parou de pensar as próprias condições do fracasso. Será que alguma vez ele teve dúvidas, aquele que foi em sua época professor da Sorbonne, um estudo de caso de sucesso institucional, representando a autoconfiança de um mundo antigo, com seu estilo antiquado e sua absorção pela ideia do artista em ação? Será que ele se sentia vacilante diante dos golpes sucessivos do existencialismo, da fenomenologia e, depois, do estruturalismo, a erradicar a própria ideia de obra de arte, de projetos arquitetônicos de qualquer espécie e mesmo, no final, da própria instituição? Por tudo isso, 60 anos

depois, parece que a configuração da Terra em relação ao risco e ao academicismo mudou de maneira profunda. São os iconoclastas que parecem antiquados e esse mandarim é quem parece ter assumido todos os riscos. Precisamente porque ele reconheceu que uma instituição era tão frágil quanto uma obra de arte e porque, desde seus primeiros escritos, ele sabia quão fácil pode ser perder uma alma.

Sua voz realmente parece vir para nós como se fosse de outro mundo, um mundo cuja herança ainda precisaria ser inventariada. E, no entanto, para Souriau, herdar é refazer.

Trata-se, por fim, ou melhor, por começo, de abrir outras maneiras de abordar a questão que talvez seja a questão dos nossos tempos, a questão que agora está pressionando a maioria das pessoas da Terra, que é a questão de instaurar modos alternativos de herdar, com atenção especial colocada no “que” e no “como”. O que e como vamos herdar são as questões com as quais somos confrontados ao ler Souriau. A isso ele não dá propriamente uma resposta, mas é preciso reconhecer, e seu trabalho estonteante o demonstra: isso nos implica inteiramente, e o que quer que escolhamos deverá, inevitavelmente, ser (bem ou mal) instaurado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Souriau, Étienne. 2015. *The different modes of existence*. Minneapolis: Univocal Publishing.
- Stengers, Isabelle e Bruno Latour. 2015. *The sphinx of the work*. Minneapolis: Univocal Publishing.

RENATO JACQUES é antropólogo, escritor e aprendiz de dançarino. É graduado em Ciências Sociais pela UFMG, mestre e doutorando em Antropologia Social pela USP. Sua pesquisa gira em torno das práticas corporais e processos criativos da dança contemporânea na cidade de São Paulo. Publicou alguns artigos, além do livro *Ensaio ao pé da letra: etnografando processos criativos de danças contemporâneas* (2015), resultado de sua dissertação de mestrado. Há três anos integra o Coletivo Grupo de Estudos, coletivo de criação transversal que ajudou a fundar. Atuou e atua em diversos projetos artísticos e pedagógicos e parte de seus escritos estão no blog: <https://eumeiodofim.wordpress.com>. E-mail: jacquesdebrito@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: 14/11/2018

Reapresentação: 21/01/2019

Aprovado em: 16/03/2019

O FESTIVAL RELIGIOSO RATHA YATRA DESFILA NO ESPAÇO PÚBLICO DA “LISBOA INTERCULTURAL”¹

DOI

<https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.162343>

DEBORA BALDELLI

Centro em Rede de Investigação em Antropologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, Lisboa, Portugal, 1649-026 - cria@cria.org.pt

ORCID

<https://orcid.org/0000-0002-3873-4283>

Instituto de Etnomusicologia e Dança, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, Lisboa, Portugal, 1069-061 - inet@fcsch.unl.pt



1. Este ensaio fotográfico baseia-se na tese de doutorado da autora, intitulada “Práticas espirituais e expressivas no contexto migratório: uma etnografia do Movimento Hare Krishna na cidade de Lisboa”, de 2017, desenvolvida na Universidade Nova de Lisboa, Instituto de Etnomusicologia, e financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes, processo 1187-12-0). É uma continuação, de forma independente, por meio do CRIA-FCSH-UNL, da investigação de alguns aspectos desenvolvidos na tese. Agradeço a Inigo Sanchez, Guilherme Tosetto e Fraser Newell pelas sugestões. E-mail: imaginarydebora@gmail.com. Website: <http://www.imaginarydebora.com>.

Este ensaio visual acompanha o desfile da segunda edição do festival religioso Ratha Yatra em Lisboa, organizado pelo Movimento Hare Krishna² em 2017. O Ratha Yatra também é conhecido como festival das carruagens, inicialmente comemorado na cidade de Jaganata Puri, na Índia. O Movimento Hare Krishna organiza esse mesmo festival há décadas em várias cidades, como Londres, Paris e Nova York. É a atividade que dá a maior visibilidade ao Movimento Hare Krishna hoje em dia.

O Ratha Yatra Lisboa tem como base a proposta de unir diferentes grupos, entidades e comunidades de imigrantes na sua organização para uma *performance* coletiva pelas ruas do centro da cidade, realizando uma espécie de desfile de cidadania. Em Lisboa, o festival passa por algumas das principais ruas do centro da cidade, partindo do Largo do Intendente, recentemente gentrificado, passando por alguns dos principais pontos turísticos, como a Praça do Comércio, recentemente renovada, em direção à Ribeira da Naus, localizada na beira do rio Tejo. Ao longo do caminho do Ratha Yatra, o mantra Hare Krishna é cantado e, assim como em um bloco de carnaval, suas letras e melodia são repetidas pela maioria dos que seguem o desfile, proporcionando sentimentos de integração entre os que participam. O Ratha Yatra também deve ser visto como resultado da busca do Movimento Hare Krishna por participar das práticas expressivas da cidade que seguem a “diversidade” e o “multiculturalismo” proposto pela Câmara de Lisboa, visto como uma possibilidade para o seu crescimento.

O Movimento Hare Krishna vem procurando integrar-se às práticas cotidianas e festivas da sociabilidade da cidade de Lisboa, organizando atividades que, apesar de serem de natureza religiosa, são apresentadas como eventos culturais da cidade. As atividades do Movimento Hare Krishna estão alinhadas com a mudança na dinâmica da cidade e com uma política cultural que visa promover a imagem de Lisboa como uma cidade multicultural e cosmopolita e que vem mudando a oferta de serviços, atividades e eventos, incluindo os que têm um aspecto religioso. O Movimento Hare Krishna vem ocupando cada vez mais o espaço festivo da cidade ao tratar a prática espiritual como um espetáculo público (Rasmussen 2010, 125). Os devotos e os participantes das atividades do Movimento Hare Krishna, na sua maioria imigrantes, se apropriam do espaço público para se expressar como cidadãos na cidade onde vivem.

2. Apesar de o Movimento Hare Krishna (ISKCON) ser um ramo do hinduísmo, não foi desenvolvido na Índia. Na verdade, quando a ISKCON (Sociedade Internacional para a Consciência de Krishna) foi registrada nos Estados Unidos, em 1966, seu fundador, Bhaktivedanta Swami Prabhupada, descreveu a prática como um “movimento espiritual”. Em Lisboa, existe um acordo de convivência entre devotos de Krishna e famílias hindus que não são devotos de Krishna. A ISKCON e comunidades hindus tornaram-se mais colaborativas recentemente, uma vez que o Movimento Hare Krishna vem ajudando essas comunidades a ganhar visibilidade na cidade com o Festival Ratha Yatra.

O aquecimento do desfile acontece no Largo do Intendente. Devotos Hare Krishna e membros de diversas comunidades hindus tocam instrumentos, como a mrindanga (tambor indiano), e cantam mantras para que o público presente se mantenha animado para o início do desfile.



Devotos tocam mrindangas, que são o principal instrumento do desfile, pela sua qualidade rítmica.



Um devoto sopra uma concha, conhecida como shankha, que reproduz o som do Ohm. O som da concha também é usado para chamar a atenção dos presentes para a cerimônia, focando melhor os mantras sendo tocados.

O desfile se inicia com as carruagens à frente, onde se encontram deidades (estátuas religiosas). Entre as deidades, a do fundador do Movimento Hare Krishna, Bakhtivedanta Swami Praphupada, lidera, à frente, o grupo de pequenas carruagens.



As duas fotos seguintes mostram o grupo que segue atrás das carruagens, a realizar coreografias em busca do engajamento do público presente. Ao fundo é possível ver ainda o Largo do Intendente, um dos pontos mais importantes do processo de gentrificação da cidade de Lisboa, onde o desfile se iniciou.



Músicos interagindo com as pessoas que participam do desfile, que segue pela rua da Palma.



Na foto abaixo, pode-se ver um grupo de imigrantes de Bangladesh, com suas camisetas do festival confeccionadas por eles próprios, desfilando animadamente ao passarem ao lado do Hotel Mundial, na praça Martim Moniz, a caminho da Praça da Figueira.



Por não possuir um número expressivo de devotos para fazer um desfile de grande escala, o Ratha Yatra não consegue acontecer em Lisboa sem o apoio das comunidades hindus. O festival, iniciado em 2016 em Lisboa, é uma tentativa do movimento de criar um diálogo com a Câmara Municipal de Lisboa e se concentrou em mostrar o Ratha Yatra e o Movimento Hare Krishna como uma tradição hindu com um bom diálogo com outras comunidades hindus na cidade, como a Comunidade Hindu de

Portugal, Templo de Shiva, Gurdwara Sikh Sangat Sahib (templo Sikh), BAPS Sri Swaminarayan Mandir, Comunidade Bangladesh em Portugal e Templo de Durga, todas colaboradoras do festival. Embora a maioria das comunidades hindus não esteja interessada em um diálogo aprofundado com os Hare Krishna, o Ratha Yatra cria uma possibilidade de representação hindu por meio da ocupação do espaço público da cidade.

Um grupo de mulheres de diferentes origens realiza coreografias na rua Aurea, logo atrás da bandeira da Comunidade Hindu de Portugal.



Na edição de 2017 do Festival Ratha Yatra, o diálogo e a representação como um festival que une as comunidades hindus aumentaram perante a Câmara de Lisboa. Foi assinado um protocolo de apoio e co-organização com o legislativo lisboeta, pelo qual se incluiu o festival na programação da “interculturalidade” com os dizeres: “Ratha Yatra é um festival universal feito por todos e para todos”.

Na Praça da Figueira, um grupo de turistas observa o desfile pela varanda.



Nesta foto veem-se dois representantes da Câmara Municipal de Lisboa (em laranja) presentes, mas não participativos, passando pelo grande grupo de turistas que assiste ao desfile, enquanto esperam sua vez de subir no elevador de Santa Justa.



O caráter cosmopolita de Lisboa, juntamente com o processo de *turistificação* e *gentrificação* da cidade, mudou as atividades culturais da cidade, o que também influenciou a forma como as práticas espirituais e religiosas funcionam no espaço público. Essa característica cosmopolita permite que práticas religiosas e espirituais, como a dos devotos Hare Krishna, ampliem o seu diálogo com associações culturais de imigrantes, como as relacionadas aos países do Sul Asiático, que buscam maior visibilidade como imigrantes na cidade. A política cultural da Câmara Municipal de Lisboa abre-se para celebrações de todos os tipos, incluindo religiosas. Essas celebrações são apresentadas como atividades culturais da cidade. Práticas expressivas como as realizadas por devotos Hare Krishna começam a participar do processo de *festivalização* da religião.



Músicos em meio aos participantes já da metade para o fim do desfile.

À direita está o principal líder do templo Hare Krishna de Lisboa, Param Gati Praphu, brasileiro, dançando ao lado de um devoto também Hare Krishna de origem indiana, à frente de um grande grupo diverso de pessoas de diferentes origens.



Já no fim do desfile, a foto destaca a bandeira da Comunidade Hindu de Portugal a chegar ao destino final do desfile, onde acontecerão apresentações no “palco da interculturalidade” montado pela Câmara de Lisboa.



Com essas imagens, procurei ressaltar a importância do desempenho musical, a dança e outras práticas expressivas como formas de indivíduos articularem identidades coletivas fundamentais para a formação e o sustento de grupos sociais, indispensáveis para a sobrevivência (Turino 2008, 2). Procurei também enfatizar a importância das *performances* associadas à música e à dança no espaço público para a compreensão das experiências transnacionais ((Trovão et al, 2008, 2)). A sua importância também está relacionada com a compreensão das auto-identificações e dos posicionamentos sobre os contextos de origem e os da integração migratória (2010, 11), representada neste ensaio pela congregação de devotos imigrantes de diversos grupos religiosos no Festival Ratha Yatra em Lisboa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Turino, Thomas, 2008, *Music as Social Life*. University of Chicago Press

Rasmussen, Anne, 2010, *Women, the Recited Qur'an, and Islamic Music in Indonesia*. University of California Press

Trovão, Susana e Marta Rosales (ed.), 2010. *Das Índias - Gentes, Movimentos e Pertencas Transnacionais*. Editora Colibri.

RESUMO

Este ensaio visual acompanha o desfile da segunda edição do festival religioso Ratha Yatra em Lisboa, organizado pela ISKCON Lisboa (Associação Internacional para a Consciência de Krishna) desde 2016. O Ratha Yatra Lisboa tem como base a proposta de unir diferentes grupos, entidades e comunidades de imigrantes na sua organização para uma *performance* coletiva pelas ruas do centro da cidade, realizando uma espécie de desfile de cidadania. Procuro enfatizar a importância das *performances* associadas à música e à dança no espaço público para a compreensão das experiências transnacionais.

PALAVRAS-CHAVE

Religião; festivais;
imigração; turistificação;
espaço público.

ABSTRACT

This photo essay presents the second edition of the Ratha Yatra religious festival in Lisbon which has been organised by ISKCON Lisbon (International Society for Krishna Consciousness) since 2016. The Ratha Yatra Lisbon proposes to unite different groups, entities and communities of immigrants in a collective performance through the streets of the city centre, performing what could be called a "citizenship parade". I sought to emphasise the importance of performances associated with music and dance in public spaces to the understanding of transnational experiences.

KEYWORDS

Religion; festival;
immigration; tourism;
public space.

DEBORA BALDELLI é doutora em etnomusicologia pela Universidade Nova de Lisboa. É colaboradora no CRIA (Centro em Rede de Investigação em Antropologia), na FCSH/NOVA, e doutora integrada no INED-md (Instituto de Etnomusicologia e Dança), na mesma instituição. Suas investigações centram-se no estudo de práticas expressivas na cidade. E-mail: baldelli@fcs.unl.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 em: 04/10/2018

Reapresentado: 13/04/2019

Aprovado em: 18/04/2019

SEVERI, CARLO AUTHORLESS AUTHORITY: FORMS OF AUTHORITY IN ORAL TRADITIONS

DOI
[https://dx.doi.org/10.11606/
issn.2525-3123.gis.2019.162381](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.162381)

Severi, Carlo. 2018. Authorless authority: forms of authority in oral traditions. In *Capturing imagination: A Proposal for an Anthropology of Thought*. Carlo Severi, 99-121. Translated by Catherine V. Howard, Matthew Carey, Eric Bye, Ramon Fonkoue and Joyce Suechun Cheng. Chicago: University of Chicago Press.

TRADUÇÃO: FRANK NABETA

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP,
Brasil, 05508-010 - fla@usp.br

REVISÃO TÉCNICA: SYLVIA CAIUBY NOVAES

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP,
Brasil, 05508-010 - fla@usp.br

AUTORIDADE SEM AUTOR:

FORMAS DE AUTORIDADE EM TRADIÇÕES ORAIS

Quando os florentinos conquistaram a cidade de Pisa em 1406, um de seus troféus de guerra mais valorizados foi um livro: uma cópia do código de Justiniano redigido no início do século VI e anteriormente preservada em Constantinopla. Anteriormente conhecida como *Littera Pisana*, foi rapidamente rebatizada como *Littera Florentina* e transportada para Florença, onde foi abrigada no *Palazzo dei Priori* e colocada em um tabernáculo como se fosse uma relíquia sagrada. Nas raras ocasiões em que foi exibido em público, o livro foi colocado sobre uma mesa e cercado por velas. Em um rito que remonta à antiguidade, os monges e magistrados responsáveis pelo códice se curvavam quando levados à sua presença. Essa homenagem ritual, tão evocativamente descrita por Settis (1986, 411-412), resume uma série de características que, juntas, constituem a identidade central das noções europeias de autoridade. Quer seja definida como o “direito de comandar ou influenciar os outros” ou como uma forma de “poder que confere influência e capacidade de convencimento” (Lalande 1926), a ideia europeia de autoridade está intimamente ligada à escrita. Como Jan Assmann (1992) mostrou, a autorização e memorização das tradições da antiguidade são resultados da canonização de um *corpus* de textos cuja veracidade foi estabelecida de uma vez por todas. Assim, o ato

de exercer autoridade (seja religiosa, legal, filosófica ou literária) está necessariamente ligado à figura de um autor. As origens de uma “tradição” intelectual sempre se encontram na obra de um autor, de quem deriva sua autoridade, de onde vêm fórmulas como a tradição “platônica”, “homérica” ou “marxista”. A canonização de um *corpus* de textos produz um princípio de veracidade reconhecida, que encontra sua *fonte* em um autor real ou mítico. Enquanto o autor ocupa o papel de ancestral *vis-à-vis*, a tradição (pense em Sólon e na lei grega) ou exerce uma forma contextualmente específica de autoridade garantida por essa tradição, a relação entre um *corpus* de textos canonizados entendida como um princípio e um autor como fonte de autoridade permanece fundamentalmente inalterada. Pode-se, seguindo Foucault (1981 [1969]), submeter a noção do autor ao escrutínio crítico, reduzindo-o a uma mera função organizadora. Pode-se separá-lo da fala cotidiana em que, Foucault novamente afirma, não há espaço para a figura do autor. Pode-se, com Florence Dupont, enfatizar que a “função de autor” nem sempre coincide com a pessoa que realmente compôs o texto¹ (Dupont, como citado em Chartier e Calame 2004, 171-189). E pode-se argumentar que o termo “autor” refere-se a uma posição de enunciação específica, a um “ser de pensamento” (Foucault 1981) e não a um indivíduo real. No entanto, permanece o fato de que o conceito ocidental de autoria depende da relação entre um princípio textual e sua fonte real ou mítica. Dentro de nossa tradição, é inconcebível que um princípio de autoridade dependa de algo diferente de um texto canonizado ou que a autoridade careça de uma fonte claramente identificável. *Nulla auctoritas sine auctore*, pode-se dizer.

E em relação às chamadas sociedades “sem escrita”, sem qualquer forma de textos canônicos? Como a autoridade nascida de uma tradição é exercida em tais contextos? Quando o conhecimento tradicional é puramente oral e a ideia do autor ausente, como podemos conceber o princípio e a fonte de uma autoridade nascida de uma tradição (e não apenas na esfera política)? Seriam as sociedades “sem escrita” “acéfalas”, como costumávamos dizer no século XIX? Os seus conhecimentos tradicionais são condenados, como Goody (1987, Goody e Watts, 1968) ainda afirma, por vezes, a um estado de perpétua desordem e privados de qualquer estrutura abrangente?

1. Em um artigo que adverte contra os perigos de apelar para etimologias latinas, Florence Dupont (2004), no entanto, aponta que o termo latino “*auctor*” (autor) é usado apenas para descrever um historiador e é muito raramente aplicado aos poetas. E, mesmo assim, o historiador em questão deve ter fundado uma tradição (como Tácito). Nesse sentido, um autor é, acima de tudo, uma pessoa que estabelece uma tradição e não (como no uso contemporâneo) alguém que cria uma “obra literária”. Além disso, a função-autor também pode ser dissociada da pessoa que realmente escreve o texto. Em tais casos (Dupont toma Virgílio como exemplo) o verdadeiro “autor” não é a pessoa que compõe o texto, mas aquele que o encomenda.

É correto desconfiar de definições negativas. As sociedades sem escrita não constituem um bloco homogêneo em contraste com um bloco equivalente de sociedades letradas. Elas são, ao contrário, altamente diversas e, portanto, nossa análise deve funcionar a partir de estudos de casos específicos. A abordagem que adoto aqui não pode, no entanto, ser definida simplesmente em termos de seu empirismo. O grau de abstração adequado aos conceitos em jogo também é importante. Embora eu tenha o cuidado de evitar a extensão etnocêntrica dos conceitos ocidentais para outras situações, não obstante eu me esforço para identificar conceitos de ordem mais geral, que possam nos ajudar a pensar tradições europeias e outras tradições. Assim, não busco identificar “autores” e “processos de canonização” dentro das tradições orais mas, ao invés disso, concentrar-me nas formas imprevisíveis que os *princípios* e *fontes* de autoridade podem assumir em tais contextos.

EVIDÊNCIAS, PRAGMÁTICA E ARTEFATOS

Vamos começar sublinhando o fato de que o ato de conferir autoridade a uma proposição descrevendo sua fonte não se restringe a tradições escritas. Tal avaliação do valor de verdade de uma proposição pode ser um subproduto simples do uso da linguagem muito antes de um conjunto específico de conhecimento ser instituído como uma tradição. Por exemplo, em uma quantidade de línguas ameríndias, existe um conjunto de partículas lexicalizadas, chamadas classificadores epistêmicos ou evidenciais, que tomam a forma de “partículas lexicalizadas” e cujo papel é explicitamente identificar a natureza da experiência que constitui a fonte de uma proposta e dotá-la de um valor de verdade particular (Landaburu e Guentcheva 2002, Aikhenvald e Dixon 2003, Déléage 2005; 2007b; 2009). Assim, entre os Sharanahua (Déléage 2005, 45-47), o classificador *-quia* denota uma crença derivada do ouvir dizer, ao passo que *-quian* denota conhecimento derivado da experiência direta, e *-quian* conhecimento direto (derivado, por exemplo, dos sonhos) que não pode ser compartilhado com seu interlocutor. O uso de sufixos evidenciais corresponde ao que Landaburu (2007, 23-48) chama de “gerenciamento gramatical da verdade”. Em outras palavras, a natureza da fonte de autoridade é totalmente lexicalizada e constitui uma parte integral da estrutura semântica dessas línguas.

Essa avaliação do valor cognitivo de um enunciado também pode ser comunicada pragmaticamente, definindo claramente o *status* do enunciador e as condições sociais do ato de fala. Autoridade, entendida como um processo que leva ao surgimento de uma crença, é o produto de certos tipos de enunciados ou atos de fala baseados em uma definição “particular” da natureza do enunciador. Isto é verdade para muitas tradições xamânicas ameríndias, onde a função de autoridade (que é inteiramente dependente da atividade ritual) surge por meio da definição

de uma complexa identidade do xamã-cantor, baseada na produção de uma série de atos contraditórios de identificação ontológica. O enunciatador, que pode fazer uso de formas obscuras de comunicação (línguas secretas, metáforas esotéricas, onomatopeias e verbalização de brigas durante o sono), é visto como pertencente simultaneamente a vários esquemas ontológicos diferentes. Quando ele se envolve em discurso ritual, o xamã é humano e animal, animal e vegetal, e assim por diante. Apesar disso, esses tipos incomuns de enunciação, muitas vezes restritos a contextos rituais, invariavelmente atribuem autoridade a um ser humano. Embora ele nunca seja autor de seus próprios cantos (mesmo canções improvisadas são obra de seres sobrenaturais), o xamã ameríndio ainda é, em um nível mais prosaico, um enunciatador humano. É apenas sua função ritual que tira seu discurso do âmbito do ordinário e confere-lhe um *status* pragmático particular (Severi 2015, 207-244).

Neste artigo, concentro-me em outra maneira de definir uma autoridade que é sem autoria e independente da escrita. Isso se refere a situações em que o direito de exercer uma função de autoridade não é atribuído a um ser humano (por mais que seja excepcionalmente definido), mas é *transferido para um artefato*. Em tais casos, o objeto, em virtude de sua mera presença, exerce uma função de autoridade, colocando em movimento um processo que leva ao surgimento de uma crença. Em tais casos, o que torna obrigatórios os enunciados de uma tradição é o produto de uma constelação de relações muito diferentes da descrita acima. O conhecimento tradicional depende da natureza anônima e não-humana da autoridade que está na sua origem. De fato, o mero ato de transferir autoridade para um artefato é insuficiente para garantir tanto sua independência dos atores humanos quanto seu anonimato. A tradição ocidental nos fornece exemplos claros de situações nas quais a autoridade é transferida para um artefato. A lei romana clássica não distinguia entre pessoas e objetos quando se tratava da atribuição de culpa e do ato de condenação. As estátuas do imperador, por exemplo, em virtude de sua mera presença, foram capazes de legitimar ou fazer cumprir contratos (Bettini 1992, 162). Há também vários exemplos de estátuas sendo processadas, como quando os romanos acusaram uma estátua do general grego Philopemon, cuja defesa foi confiada a Polybus (De Angelis 2007, 37-56). Em Bizâncio, a palavra *legimus*, usada para assinar documentos oficiais, indicava a intervenção direta do imperador em um mundo em que quase ninguém mais falava latim (Settis 1986, 411). Esta palavra quase incompreensível serviu como um índice da presença e autoridade do imperador. Mais próximo de casa, como Lea Dickerman (2001) mostrou, o retrato de Lênin era usado na União Soviética como um ícone e às vezes até um índice de sua autoridade.

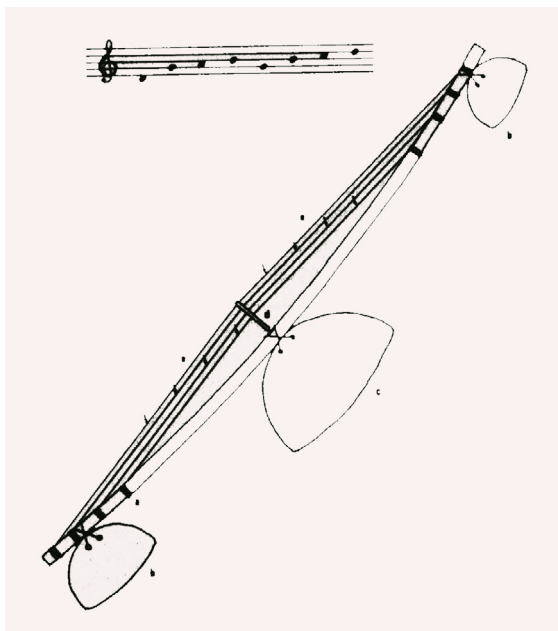
Em todos esses casos, no entanto, a autoridade assim indexada já foi definida. O esquema fundamental sobre o qual a autoridade repousa, e que identifiquei na relação entre um texto entendido como um “princípio” e a figura do autor como fonte de autoridade, continua funcionando. O princípio legitimador permanece fixo a um *corpus* de textos, em vez de ser transferido para um objeto. Embora a fonte da autoridade seja indexada ou substituída por um artefato, ela não é identificada com ela. O que nos interessa aqui, em contraste, são situações em que a autoridade é desacoplada de qualquer fonte ou avatar humano. Ao contrário dos exemplos romano e bizantino mencionados acima, tais situações não são simplesmente um reflexo, uma resposta ou o fantasma de algum acoplamento anterior de uma pessoa e uma autoridade. Ao celebrar um ritual ou proferir um canto mítico, os objetos em si podem ser responsabilizados pelo exercício da autoridade. Em tais casos, o objeto é anônimo e sua identidade é opaca, misteriosa ou indecifrável, na medida em que não é um reflexo de qualquer identidade humana, nem de qualquer participante do ritual nem de seu “autor” real (isto é, criador). Em outras palavras, o artefato não tem referente externo: ele contém seu próprio princípio de legitimidade. Como vimos, a fonte da autoridade de uma tradição pode ser expressa de forma pragmática, dotando o enunciador de um *status* particular. No que diz respeito ao uso ritual de artefatos, esse *status* equivale à atribuição de uma definição de identidade extremamente reduzida (na verdade, quase nula) aos objetos em questão. Consequentemente, o objeto está associado a uma forma de intencionalidade vista como independente de qualquer vontade humana e, em certos casos, como incontrolável.

O CASO FANG E O MVET

Um bom exemplo disso é a tradição oral do Fang dos Camarões, analisada por Pascal Boyer (1988). Essa tradição compreende um vasto repertório de canções que contam, de certa forma, como uma saga, as relações mutáveis de conflito e aliança que prevaleciam entre três tribos de gigantes quando o mundo ainda era jovem. Os poetas falam das aventuras dos descendentes de Yo (ancestrais dos Fang e de todos os humanos), do povo de Oku (seres míticos, mas mortais de terras distantes) e dos Engong (uma raça de imortais). As duas tribos míticas que não possuem o segredo da imortalidade fazem guerras terríveis contra os outros, geralmente se aliando a seus ancestrais e fantasmas. Essas canções, chamadas *mvét*, são cantadas por músicos-poetas que também tocam um instrumento semelhante a uma harpa (Figura 1).²

2. O *mvét* é, na verdade, uma cítara feita de um galho de palmeira de ráfia, cuja casca é usada para cordas. Quatro fatias finas de casca são presas ao galho em pontos diferentes e colocadas sob tensão usando um pequeno bastão plantado na metade do comprimento. Esta vara é entalhada em quatro pontos separados e cada “corda” se encaixa em um entalhe. Assim, as cordas são divididas em duas, dando a cada *mvét* oito cordas no total (Nguema 1972, 10).

FIGURA 1
A harpa Fang,
de Boyer (1988).
Reproduzido
com a permissão
da Société
d'ethnologie, Paris.



Este ciclo de canções possui uma riqueza de estilo e tema que faz dele uma das jóias da literatura tradicional africana. Alguns de seus cantos são altamente elaborados. Só precisamos olhar para a transcrição de 400 páginas da saga cantada por Zwè Nguema (1972) na década de 1960. Este não é o lugar para detalhar a riqueza dessa tradição, com seus grandes temas, gêneros e escolas. Ao invés disso, vou me concentrar em apenas um aspecto fundamental: a maneira pela qual esse conhecimento tradicional é transmitido ou passado adiante e, mais particularmente, na relação que se estabelece entre cantor, canção e instrumento no ato de enunciação. À primeira vista, o aprendizado dessas canções épicas parece seguir um padrão bastante recorrente. Cada cantor está situado em uma cadeia de transmissão na qual cada elo é nomeado e que remonta do mestre ao discípulo até chegar a um personagem mítico nomeado, mas menos claramente identificável, que teria inventado a tradição. O aprendizado “real” da canção não pode, no entanto, ser reduzido a um mero processo de internalização e reprodução musical ou literária. O domínio do *mvèt* passa pela aquisição de uma “voz” específica (individual e em princípio secreta) que implica o contato com um ser sobrenatural. A pesquisa de Boyer descobriu que, para se tornar um cantor *mvèt*, é preciso identificar-se com (ou melhor, *adquirir*) uma identidade particular derivada de um princípio indeterminado ou paradoxal, do qual ninguém conhece sua verdadeira natureza. Em termos Fang, é preciso “possuir” um *evur* ou um *byang*. Esses conceitos ambíguos referem-se a substâncias sobrenaturais que supostamente se escondem no “fundo do ventre” de um cantor iniciado. O termo *evur*, normalmente usado para se referir a uma “força mágica” relacionada à habilidade de enfeitiçar, aqui descreve um princípio de conhecimento: para tocar um *mvèt*, o cantor necessita de *evur*.

Mas isso em si não é suficiente: ele também deve ter “recebido *byang*”, isto é, ter passado por uma forma precisa de iniciação (Boyer 1988, 63). O próprio *mvét* (como um “épico cantado”) é entendido em termos dessas substâncias, que representam de forma misteriosa, mas física, a veracidade, eficácia e fidelidade da canção a uma tradição.

Um *mvét* é, portanto, por definição, “feitiço” e “um produto de iniciação secreta”. Mas a relação entre o conhecimento de uma canção e o processo de iniciação não para por aí. Os interlocutores de Boyer enfatizaram repetidas vezes que, para cantar bem, o cantor deve “ter comido realmente o *mvét*”. Essa metáfora alimentar condensa toda uma rede de relações que o poeta-músico deve estabelecer com espíritos cujas vozes encontram expressão no *mvét*. O que chama a atenção quando se lê a transcrição dos *mvét* de Nguema são os “interlúdios” em que, pouco a pouco, o cantor esboça a história de sua iniciação. Ele começa afirmando que “o *mvét* o amava [o cantor] como uma mulher” e “no final, o *mvét* o amava como as garotas amam os garotos” (Nguema 1972, 77). O poeta afirma então repetidamente que esse contato com as palavras dos antepassados vai “deixá-lo doente” e até fazê-lo morrer: “o cantor da aldeia é morto pelas melodias de *mvét*” (p. 55) que ele canta. “Estou morrendo pela harpa. Por quê? Eu, Zwè Nguema, estou morrendo pelo *mvét*” (p. 77). Os etnógrafos explicaram isso como uma alusão aos riscos da iniciação (Nguema 1972, 230, Boyer 1988), e os perigos de revelar segredos iniciáticos são de fato mencionados várias vezes na transcrição (“Eu corro o perigo de revelar a relíquia do *mvét*” [Nguema 1972, 231]). De acordo com vários exegetas nativos, esse segredo mal guardado pode envolver o sacrifício simbólico de um parente próximo do cantor, como sua esposa ou irmão (Ibid., 233ss.). Quer isso seja verdade ou não, é claro que essa “morte por *mvét*” transforma a identidade do cantor. Nos interlúdios que acompanham as palavras de Nguema, o poeta “morto” é primeiro transformado em uma série de pássaros canoros. Mais tarde, esse contato com o *mvét* consome a identidade do poeta, transformando-o em nada mais do que um instrumento para as vozes dos espíritos. A aquisição pela iniciação da veracidade e eficácia da enunciação do *mvét* coincide com a aniquilação da identidade humana do cantor. Várias declarações de cantores (que aparecem na transcrição de Nguema e na etnografia de Boyer) apoiam essa interpretação. Os cantores declaram que são “meramente uma tecla de um xilofone” ou “nada mais do que a corda de uma harpa”. Depois da iniciação, o cantor e seu instrumento, seu discurso e sua voz – bem como a música em si – tornam-se um único ser. Os três são conhecidos coletivamente como “*mvét*”. Uma vez que essas diferentes identidades foram colapsadas em uma, o iniciado é definido por sua dependência de uma força que permanece fundamentalmente estranha a ele. Como um único cantor de *mvét* expressou a Boyer: “Quando eu canto o *mvét*, o que eu digo é um sonho, não consigo me lembrar disso”; nas palavras de outro, “é a fala do *mvét*; estas coisas não estão no meu coração” (Boyer

1988, 27). A veracidade e a eficácia do *mvet* não são expressas pela pessoa do cantor nem pelo seu conhecimento das palavras do canto (que mudam constantemente), mas sim pela natureza do artefato que ele empunha: sua harpa. É somente analisando o artefato que podemos entender a relação entre a autoridade que funda a tradição (representada pela voz oculta dos espíritos) e seu intérprete.

Na verdade, quando o último se define como “placa” ou “tecla” de um instrumento, ele se refere não apenas à estrutura do instrumento, mas também a uma técnica instrumental específica. Os cantadores geralmente descrevem uma etapa específica no processo de aprendizado como crucial. Vamos descrever isso em detalhes. Primeiro, o jovem músico Fang deve devagar e meticulosamente aprender várias linhas melódicas de cor. Uma vez que certo grau de dificuldade é alcançado (por exemplo, ao tocar simultaneamente duas linhas com estruturas rítmicas diferentes, uma binária, a outra ternária), o aprendiz deve fazer uso de uma forma diferente de aquisição de conhecimento, que os psicólogos cognitivos chamam de “chunking”. O jovem músico terá uma experiência curiosa: em vez de aprender gradualmente as linhas, ele se esforça bastante, aparentemente sem resultados, para adquiri-las, até que um dia a capacidade de fazê-lo parece se materializar do nada. Ele apenas “sabe” como tocá-las. De fato, ele descobrirá que é quase incapaz de tocar as duas linhas separadamente. Seu orgulho em dominar a difícil sequência é contrabalanceado pela consciência de que algum aspecto da organização da música lhe escapa. Para os músicos Fang, é precisamente esse tipo de experiência que traz as “vozes ocultas” dos espíritos. Examinemos mais de perto esta forma musical da “presença” do espírito *mvet*. Seguem-se duas transcrições de um trecho musical transcrito e analisado por Boyer (Figuras 2 e 3).



FIGURAS 2 e 3
A célula musical,
de Boyer (1988,
121). Reproduzido
com a permissão
da Societe
d'ethnologie, Paris.

Cada linha é atribuída a uma das mãos do instrumentista: a mão esquerda toca tercinas, enquanto a direita toca uma colcheia altamente regular. Quando as duas mãos tocam juntas, as duas de ritmos diferentes se cruzam, produzindo um trecho surpreendente melódico. Se tocarmos as duas linhas em um piano, fica claro depois de algumas repetições (ou seja, uma vez estabelecida a distinção entre a forma acústica e o fundo) que o que realmente ouvimos em primeiro plano é uma sequência de trechos compostos de um semitom repetido (aqui, BCBCBC etc.). O resultado é uma melodia extremamente simples que surge da combinação dos diferentes ritmos. Esses dois ritmos criam o que é chamado de “ritmo resultante”. Isso é análogo ao que é produzido quando dois pandeiros tocam sequências ligeiramente diferentes. Em tais casos, *outra* célula musical é produzida – “uma que é claramente reconhecível, mas que não é tocada por nenhum músico, já que é o resultado da própria combinação” (Boyer 1988: 121). Da sequência tocada na harpa Fang, Boyer diz:

um efeito semelhante é criado. As mãos dos instrumentistas parecem estar operando independentemente uma da outra, mas a combinação das duas produz uma melodia resultante que o instrumentista não tocou e que parece que ele não pode tocar, exceto repetindo toda a sequência. (Boyer 1988, 121)

Embora essa melodia seja, propriamente falando, o resultado de uma interação entre duas linhas melódicas separadas, ela parece ter sua própria existência independente e autônoma.

Os teóricos da música ocidental chamam esse fenômeno (que tem um aspecto rítmico e melódico) de uma “melodia resultante”. Seus aspectos técnicos não nos dizem respeito aqui. Basta notar que esse fragmento *mvét* incorpora a mudança vital de um som produzido intencionalmente pelo toque de um instrumentista nas cordas e o surgimento de uma “voz” que não é inteiramente sua. A voz *oculta* que vem disso é composta de traços pertencentes a linhas melódicas anteriores; essas linhas ocupam a atenção do músico tanto durante o processo de aprendizagem quanto depois, quando ele as toca. Por meio de uma reversão típica de figura e fundo, a terceira voz ressalta uma convergência entre as duas linhas que, de outra forma, tendem a permanecer latentes ou implícitas. Em outras palavras, essa célula musical não é o resultado intencional do toque das melodias, mas parece emergir do próprio instrumento. O artefato adquire assim sua própria voz – independente do poeta. Para os músicos Fang, é essa voz que expressa a fonte da tradição e, portanto, a autoridade sobre a qual ela é fundada. Embora os Fang interpretem essa voz espiritual como a imagem sonora da presença dos espíritos, eles estão cientes de que ela é o produto de uma técnica particular; os músicos entrevistados por Boyer não tinham dúvidas sobre isso. Não obstante, essa voz – a voz da tradição que ela autoriza – é vista como “oculta” e anônima.

A identidade de “quem canta”, que é independente do instrumentista, permanece de algum modo inapreensível e vagamente ameaçadora. É essa definição paradoxal de identidade – ao mesmo tempo “evidente”, no sentido de ser um portador de “verdade” e não decidível – que transforma o artefato em uma fonte de autoridade.

Neste momento, talvez seja útil explicar a natureza desse processo de empoderamento de uma tradição “oral” por meio de uma analogia. Em outro trabalho (Severi 2015), analisei o papel desempenhado por representações visuais plásticas ou pictóricas particulares – que chamo de “objetos quimeras” – na transmissão do conhecimento tradicional. Esses objetos são tipicamente compostos de fragmentos extraídos de representações de diferentes seres. Essa dupla ou múltipla referência às representações de diferentes seres em uma única imagem produz uma forma de presença que não está fisicamente inscrita na superfície de um objeto ou em sua forma esculpida, mas, sim, uma presença que emerge de sua junção. Nós vemos isso claramente na seguinte máscara Haida (Figura 4).



FIGURA 4
Uma máscara
Haida, Museu
Americano de
História Natural,
Nova York.

A imagem é reduzida a um punhado de traços, simplificando assim sua estrutura e fazendo com que o observador perceba uma representação que mobiliza a figura de um corvo e uma face humana. Este tipo de quimera é, portanto, um conjunto de índices visuais em que aquilo que o observador é dado a ver necessariamente evoca uma presença implícita, algo invisível que é inteiramente produzido a partir de índices presentes em um espaço mental. Um princípio cognitivo fundamenta a estrutura dessas imagens quiméricas: a condensação da imagem em um punhado de traços essenciais depende da interpretação projetiva dos espectadores sobre a forma final, preenchendo as lacunas. Este princípio, que confere particular relevância à imagem, pode desempenhar um papel crucial nas práticas sociais ligadas à memorização e à evocação do conhecimento tradicional. Como vimos no texto *L'Univers de l'Art de la Mémoire*, a saliência visual dessas imagens torna-se uma saliência mnemônica, tendo a capacidade de incorporar e preservar o significado. Esse processo pode ser descrito como a intensificação da eficácia cognitiva de uma imagem que, por meio de um ato de inferência visual, coloca suas partes ausentes em funcionamento. Esse processo é generalizado e seria fácil mencionar outros exemplos desse tipo de representação.³

Se retornarmos à harpa Fang, poderíamos interpretar este instrumento, que tem uma voz independente que lhe confere vida própria, como uma *quimera acústica*. Sua voz é inteiramente composta de elementos implícitos do som “real”, e sua existência depende de um ato de reconstrução mental, expresso por uma reorientação da percepção auditiva. Aqui, como nas quimeras visuais, uma forma indireta de presença é produzida, emergindo do jogo de *outras* linhas melódicas. Esse modelo de um artefato vivo, que nos permite olhar por trás do objeto e vislumbrar a forma de uma voz sem autor, pode ser considerado uma extensão do modelo de representação quimérica: ele produz uma forma análoga de saliência, mas, dessa vez, no domínio auditivo.

Esta noção de uma quimera acústica pode ser estendida ainda mais; pode nos guiar para a compreensão de outras formas de exercício de autoridade até então opacas. Em sua análise da tradição *mvét*, Boyer (1993, 121) tende a enfatizar seus aspectos paradoxais, sua falta de determinação racional e até mesmo o uso de “conceitos vazios”. Para ele, “essas sagas são tipicamente feitas de declarações confusas e contraditórias que não

3. Se nos restringirmos à África Ocidental, vale a pena mencionar as análises de Lamp (1996) de máscaras rituais entre os Baga Mandori da Guiné e, em particular, da diáde Tongkomba-Bana. O Tongkomba incorpora elementos da terra e do mar, enquanto o Bana tem “um longo cocar horizontal, composto da mandíbula de um crocodilo, um rosto de um ser humano (com marcas de cicatrizes Baga e um penteado elaboradamente trançado de uma mulher), chifres de um antílope, o corpo de uma serpente e a cauda de um camaleão” (Lamp 1996, 144). Esses personagens são desenvolvidos no que só pode ser descrito como uma dança quimérica, quando o dançarino deve imitar cada um desses animais por vez (p. 148).

produzem proposições claras” (Boyer 1988, 17). Se é possível falar de harpas Fang como autorizando uma tradição, é porque “objetos particulares ou, melhor dizendo, os usos específicos em que eles são colocados, exibem qualidades que chamam a atenção de tal maneira que a imaginação pode se desdobrar em um processo de repetição indefinida” (Ibid., 40).

Eu diria, em vez disso, que devemos concentrar nossa atenção nas formas de enunciação da verdade com as quais essa tradição nos confronta. Para este fim, devemos entender não apenas seu conteúdo, mas também alguns traços mais abstratos e talvez generalizáveis. No caso Fang, podemos identificar três traços formais: 1) uma série de “identificações” (colapsos de identidades) que levam à criação de um ser composto, o *mvvet*, que compreende um canto, um instrumento e um cantor; 2) uma fraca definição da identidade da fonte da verdade tradicional (uma voz aparentemente sem autor, no sentido de que está associada a uma identidade quase nula); e 3) a transferência do efeito de autoridade para um artefato, ao qual é atribuído um princípio de autonomia, dotando-o de subjetividade.

Podemos usar esse modelo inicial para explorar outros exemplos de atribuição de artefatos rituais com a capacidade de um tipo de ação, ao invés de discurso, que autoriza uma tradição. Em um contexto mais complexo de exercer autoridade sobre a tradição, vemos uma definição análoga da identidade ritual de um artefato, especialmente em relação a um elemento que é crucial para a harpa Fang: sua aparente autonomia.

O ZINGANGA 'NKISI: UM REEXAME

Em *Art and agency* (1998), Alfred Gell argumentou que os artefatos em nossos museus que chamamos de “arte primitiva” não são meramente instâncias de um instinto universal subjacente à criatividade artística. Além de serem produtos da estética particular das sociedades em que foram concebidos, muitos desses objetos também foram originalmente tratados como seres vivos, notadamente, dentro de sequências de ações rituais. Por meio do processo que Gell chama de “abdução da subjetividade”, esses artefatos são dotados de sua própria “agência”. Como tal, eles são capazes de se tornar o meio de expressar redes específicas de relações entre membros da sociedade. Seja uma questão de realizar um sacrifício, marcar um espaço simbólico ou realizar corretamente um rito de passagem, os artefatos “vivos” desempenham um papel crucial. Em tais contextos, a autoridade exercida por um artefato em uma tradição “sem texto e sem autor”, como a dos Fang, só pode ser entendida como uma expressão específica de sua própria agência. Para entender melhor como funciona essa atribuição de uma capacidade de ação para o funcionamento do artefato, vamos reexaminar um dos exemplos de agência ritualística de Gell: fetiches pelo uso de pregos 'nkisi (Figura 5).



FIGURA 5
Uma 'nkisi
congolesa, de
Gell (1998).
Reprodução
com permissão
do Musée du
Quai Branly
e da Réunion
des Musées
Nationaux, Paris.

'Nkisi foram usados ao longo de uma ampla faixa da África Ocidental, comparável em escopo à zona *mvét*. O registro etnográfico sugere que esses fetiches por pregos foram usados principalmente em contextos legais, seja como um registro ou como uma garantia de um pacto ou promessa. O 'nkisi puniria os transgressores e também poderia ser usado para vingar-se. Gell extrai seu material da etnografia de Richard Dennet (1968 [1906]), que descreveu a fabricação e o uso ritual de 'nkisi pelo Zinganga do Congo nos seguintes termos:

Organiza-se uma reunião e se decide o *kulu* (alma) de quem irá entrar na árvore de muamba e decidir o fetiche a ser feito. Um menino corajoso ou então, acima de tudo, um grande e ousado caçador, é escolhido. Então eles vão para o mato e chamam o seu nome. O *Nganga* [sacerdote] corta a árvore e diz-se que o sangue jorra. Uma ave é morta e seu sangue se mistura com o sangue que dizem que vem da árvore. O nomeado então morre certamente, dentro de dez dias. Sua vida foi sacrificada pelo que os Zinganga consideram o bem-estar do povo. Dizem que o nomeado nunca

deixa de morrer [...]. As pessoas passam diante desses fetiches (*Zinkici Mbowu*) chamando-os para matá-las se elas fizerem, ou tiverem feito, tal e tal coisa. Outros vão até eles e insistem que matem isso e aquilo, quem fez ou está prestes a causar-lhes algum dano terrível. E como eles juram e fazem seu pedido, um prego é colocado no fetiche, e se resolve a reunião no que diz respeito a eles. O *kulu* do homem cuja vida foi sacrificada no corte da árvore se encarrega do resto. (Dennet 1906, 93 apud Gell 1998, 61)

Ao elaborar uma tabela das relações implícitas (ativas ou passivas) que o uso do *'nkisi* implica (Figura 6), Gell (op. cit., 28) faz uso de duas noções principais: o papel ativo do “*index*”, isto é, “a coisa material que motiva a abdução” e o papel passivo do “receptor”. Nessa análise, o *'nkisi* legal e vingativo do Zinganga é capturado em uma cadeia de relações que liga índices a receptores; essa cadeia descreve a “agência cumulativa” do objeto. A autoridade exercida pelo fetiche (como um índice ativo) sobre sua vítima (o receptor passivo) emerge da cadeia de ações que compreende a invocação do suplicante pelo fetiche, a morte do caçador, causada pela árvore de muamba e, finalmente, a realização da escultura do fetiche pelo sacerdote de madeira de uma árvore.

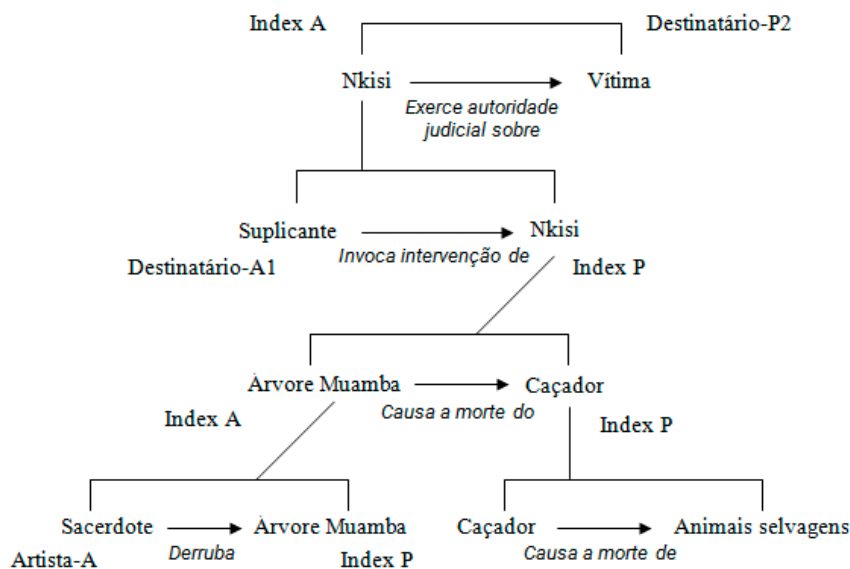


FIGURA 6
A meada das relações mobilizadas pelo uso do *'nkisi*, de Gell (op. cit.).

O esquema de Gell mostra claramente como um objeto pode implicar um grupo de relações. Em suas próprias palavras, “uma pessoa instruída, aproximando-se de tal fetiche, não vê uma mera coisa, uma forma à qual ele pode ou não responder esteticamente. Em vez disso, o que se vê é o nó visível, que une uma meada invisível de relações, espalhando-se no espaço e no tempo sociais” (Ibid., 62). A idéia, no entanto, de que redes de relações podem ser lidas no uso de um objeto, deixa um ponto central não esclarecido. O fetiche é aqui concebido para ser um agente completo

e não meramente o ponto final de uma cadeia de ações. O objetivo da ação ritual é transformar o *status* do artefato, movendo-o de uma posição de passividade para uma de atividade. Como Gell (1998, 62; grifos do autor) corretamente observa, “tem a capacidade de agir (como um fetiche) *porque foi posto em prática*”. Quando o prego é cravado no fetiche, ele é colocado no papel de vítima simbólica e reage contra isso. A força gerada por essa reação transforma o fetiche do objeto em sujeito de um ato violento. O movimento do prego também transfere a agressão simbólica do sacerdote contra a árvore muamba para o fetiche. Nesse único ato, o objeto é transformado de vítima em vingador ao mesmo tempo em que sua identidade é parcialmente colapsada na identidade do suplicante, que passa por uma transformação paralela de vítima a vingador de um erro. Nesse sentido, também podemos dizer que o fetiche age como um substituto do vingador, já que temos vários exemplos de ‘*nkisi* em que um pequeno espelho é preso à estátua. No entanto, mesmo no caso do ‘*nkisi*, o comportamento real do objeto permanece imprevisível: sua intencionalidade sempre retém certa independência ideal daquela do suplicante. Embora seja difícil imaginar uma situação na qual a ação do fetiche possa ser diretamente contrária à intenção de vingar o suplicante ou obter justiça, o último, no entanto, nunca exerce controle direto sobre o objeto. Segue-se que o que precisamos explicar não é tanto a série de eventos que levam à transformação do objeto, mas sim a independência (ou autonomia) que ele parece adquirir no processo ritual.

Vamos voltar à narrativa de Dennet e tentar entender o tipo de transformações dinâmicas que ela pode envolver. Dizem-nos que, uma vez tomada uma decisão coletiva, um sacerdote é instruído a derrubar uma árvore. Ele a corta e se dirige a ela usando o nome do jovem caçador que está destinado a morrer, nesse momento ela começa a sangrar como um corpo humano. A madeira da árvore é então usada para fazer o fetiche. O sangue da madeira é misturado ao sangue de um frango sacrificial. Em sequência, vemos o *kulu* do jovem caçador (sua capacidade de matar) transformado de um papel passivo (como um elemento associado ao caçador morto) a um ativo (como fonte do poder do fetiche). A ação ritual gira em torno da transformação de um tronco de árvore, que representa o jovem caçador como vítima de um ato violento, em um fetiche que o representa como vingador e, portanto, entidade ativa. Mas como essa transformação ocorre? Gell (op. cit., 61) escreve que a árvore “causa metonimicamente a morte do caçador”. Vale a pena lembrar, no entanto, que, na descrição de Dennet, a árvore não é apresentada como uma entidade ativa ou como se fosse um *index*. Pelo contrário, é o sacerdote que coloca o processo em movimento ao atingir a árvore muamba. Também está claro que a árvore, sendo chamada pelo nome do jovem caçador, é ritualmente comparada com um corpo humano em virtude de seu sangramento.

Não nos esqueçamos de que o contexto em que essas ações são realizadas é um *ritual*. As ações estão situadas em um espaço simbólico em que as identidades dos agentes e dos “receptores” devem mudar ou, em qualquer caso, efetuar transformações. No entanto, a análise de Gell é limitada à dupla agente/receptor, o que obscurece a natureza dinâmica da ação ritual e as metamorfoses resultantes. Ele está forçando os dados aqui, sem dúvida enganado por certo amor à simetria. A origem de seu erro, no entanto, está mais na própria natureza do vocabulário analítico que ele adota (“índices” e “receptores”). De fato, se o jovem caçador morre “certamente dentro de dez dias” (Ibid., 61) após o ataque do sacerdote à árvore, é com certeza porque seu *kulu* (alma) foi assimilado ao da árvore; suas identidades se colapsaram. Sua identidade foi progressivamente redefinida no curso do ritual; essa transformação é revelada assim que o sangue flui da árvore. Na verdade, o colapso das duas identidades, a identificação do caçador e da árvore, é a questão crucial em jogo no ritual. Ao longo do ritual, essa identificação é intensificada e reforçada. O processo ocorre em três etapas. No primeiro, como vimos, um jovem caçador é escolhido e seu nome pronunciado para extrair, liberar e manipular seu *kulu*. O sacerdote corta uma árvore, que então “sangra como um humano”, estabelecendo a primeira identificação. Na segunda fase, uma galinha é sacrificada e, como a árvore e o humano, seu sangue flui. A segunda equivalência é efetuada quando o sacerdote mistura o sangue do frango e da árvore, identificando um com o outro. Na terceira e última fase, quando o caçador morre, sua identificação simbólica com a árvore se completa: o sangue que o sacerdote derrama é o do caçador.

Aqui, a ação ritual produz mudanças que afetam cada elemento da cadeia de identificações. O colapso das identidades do caçador e o muamba de madeira destinado a se tornar um fetiche é produzido por dois atos explícitos de conotação: sangramento e nomeação. Estes alicerçam o caminho para outra identificação crucial (embora indireta), que tanto liga o fetiche ao caçador por meio de uma transferência de *kulu*, assim como transforma a madeira de uma coisa passiva em um agente ativo. Assim, o fetiche nasce como um sujeito ritual que *participa da natureza da árvore e do caçador*; sua identidade combina elementos passivos (árvore abatida e galinha sacrificial) e ativos (o *kulu* do caçador). O suplicante, buscando um meio de se vingar, identifica-se (talvez usando o espelho) com esse artefato-sujeito ambíguo ou híbrido, que é simultaneamente passivo e ativo. Nós devemos concluir que o fetiche tem uma natureza híbrida, não uma natureza de face única.

A subsequente etnografia do ‘*nkisi*, que complementa e aprofunda o testemunho fragmentário e um tanto datado de Dennet (op. cit.), confirma essa conclusão. A análise detalhada e esclarecedora de Wyatt MacGaffey (1986) amplia enormemente o escopo etnográfico do ‘*nkisi*. Ele primeiro

demonstra que há uma distinção entre um uso público oficial do fetiche, próximo a um culto ancestral, e um uso privado, associado à feitiçaria. Ele também argumenta convincentemente que o uso ritual do *'nkisi* – incluindo seu papel na iniciação (Ibid., 111) – é sempre específico, girando em torno de conjuntos particulares de relações claramente definidas, por exemplo, entre pai e filho, ou mãe e futuro filho. O uso legal dos *'nkisi* congolezes é então, ao contrário das afirmações de Dennet, apenas um exemplo entre muitos (Ibid., 111-112, 140 e 264). Outros pontos levantados por MacGaffey são relevantes para a análise que venho desenvolvendo aqui. Ele observa que a equivalência simbólica de corpo e árvore (que sustenta minha explicação do uso do *'nkisi*) é tão difundida nessa tradição ritual a ponto de ser considerada uma característica constante e geral dela (Ibid., 128-130). Ele também enfatiza que um *'nkisi* é, em primeiro lugar, o avatar de uma pessoa morta (Ibid., 137). Os túmulos, por exemplo, são invariavelmente chamados de “a casa dos *nkisi*” (Ibid., 145), o que confirma nossa identificação hipotética do jovem caçador e da árvore derrubada. Mais crucial, no entanto, é a ideia de que os *'nkisi* não são figuras, isto é, categoricamente não (como nosso olhar ocidental nos levaria a assumir) a representação material de um ser sobrenatural. Ao invés disso, é um espaço de reunião de vários elementos heterogêneos, cada um dos quais remete a uma substância sobrenatural, como *evur* e *byang* entre os Fang (Ibid., 122, 137, 139ss.). O fetiche é “a imagem plural” (Ibid., 120) desse agenciamento. Isso explica porque o protótipo do *'nkisi* não é uma estátua, mas uma cesta ou uma bolsa” (Ibid., 112). A estátua é sempre concebida como uma espécie de recipiente. Para dar outro exemplo, as cruzes cristãs no Congo contemporâneo são muitas vezes consideradas *'nkisi*. É claro que o conteúdo desse símbolo do martírio de Jesus está sujeito a um processo de reinterpretação radical no contexto dos cultos tradicionais. Como observa MacGaffey, Jesus é visto no Congo mais como um poderoso mágico do que como uma vítima. Mas não é apenas o conteúdo do símbolo que muda; sua forma também é reinterpretada. É menos um símbolo unitário do que o sinal de transição. A linha horizontal da cruz refere-se à fronteira entre os reinos visíveis e invisíveis, enquanto a linha vertical é um feixe de energia que a divide. Quando a cruz é entendida como *'nkisi*, ela é o símbolo da morte, pois representa “o lugar onde os caminhos se separam”. Isso serve para destacar um ponto crucial: a cruz, como um *'nkisi*, não é um símbolo, mas uma “declaração de relações” (Ibid., 119). Em outros contextos, o mesmo símbolo pode representar as quatro linhagens (pai, mãe, pai da mãe e pai do pai) que compõem a alma de um indivíduo (Ibid., 123).

Em outras palavras, o *'nkisi* sempre representa um ser composto ou, melhor ainda, a soma das relações rituais estabelecidas entre os diferentes seres. É sob essa luz que devemos considerar seu significado. No entanto, a etnografia de MacGaffey nos permite avançar ainda mais.

Ele afirma que o 'nkisi vingativo, cujo uso está ligado ao derramamento de sangue, é sempre composto de *seres antagônicos*: “o fetiche é ao mesmo tempo vingador e vítima” (Ibid., 142). Isso confirma nossa visão do fetiche Zinganga como uma entidade composta de elementos positivos (correspondentes à identidade do agressor) e negativos (correspondentes aos da vítima).

Podemos apenas concluir que, tanto no exemplo dado por Dennet quanto naqueles analisados por MacGaffey, nossa abordagem analítica deve descrever a *natureza composta* das identidades rituais atribuídas ao objeto (e não, como Gell teria feito, uma alternância entre posições ativas e passivas). Essa análise lança a autoridade exercida pelo fetiche sob uma nova luz. No caso do fetiche, a transição de um papel passivo para um ativo só pode ser efetuada estabelecendo-se uma cadeia de identificações parciais, que pode ser descrita nos termos mostrados na Figura 7.

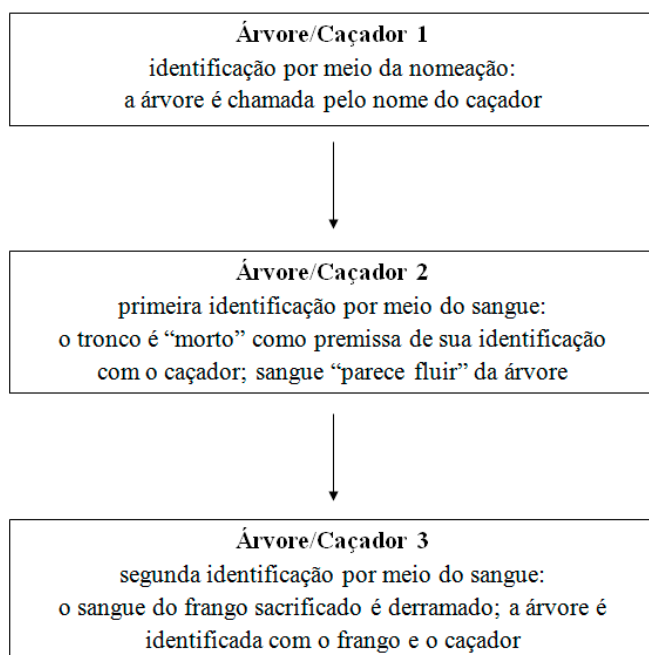


FIGURA 7
Cadeia de
identificações
rituais atribuídas
ao 'nkisi.

Essas identificações, que funcionam como pressupostos das ações que estruturam o ritual, são elos da cadeia de transformações que orientam a transferência simbólica do *kulu* (alma) do corpo do caçador para o do fetiche. Essa análise nos permite ver as modalidades do exercício da autoridade atribuídas ao 'nkisi de uma maneira nova. Essas modalidades envolvem a criação de uma série de relações de identificação, levando à definição, por meio do artefato, de uma entidade autônoma, semelhante ao que emerge, aparentemente por si só, das cordas de uma harpa Fang. Essas identificações, que são articuladas em série em torno de

uma única conotação (de sangue, galinha sacrificial, um nome e assim por diante) são sempre parciais. Cada participante (caçador, sacerdote, vítima sacrificial e suplicante legal ou vingativo) realiza sua parte do rito, mas nenhum deles tem uma relação direta com todo o conjunto de relações que, juntos, constituem a identidade composta do fetiche. Nenhuma pode ser identificada com a totalidade da esfera de atividades que é atribuída ao objeto ritual. Embora cada um contribua para o todo, a identidade que habita esse contêiner é o *resultado* do conjunto de identificações parciais realizadas em uma sequência particular de ações. Podemos assim dizer que o fetiche do prego tem uma identidade complexa, inteiramente diferente da atribuição cotidiana da identidade.⁴ Continuando nesse sentido, podemos agora formular uma resposta a duas questões principais deixadas por Gell na sua teoria do artefato, referente à identidade do objeto ativo e às relações que contribuem para sua definição. Gell não definiu o tipo de identidade que é transferido aos objetos, nem se preocupou em especificar quais tipos de relações estão por trás da abdução de agência transferida para esses objetos. Sem lidar com essas duas questões, a natureza ritual de objetos vivos como o *'nkisi* é deixada sem explicação. Se esse tipo de objeto realmente desempenha o papel de mediador das relações sociais, é no contexto da ação ritual que sua agência é mais levada à fruição. Nesses rituais, o antropomorfismo passa de um estado difuso e instável, típico dos comportamentos cotidianos, para um estado estável que pode se cristalizar dentro de um conjunto de crenças inscritas em uma tradição. Para entender o estabelecimento de uma crença estável, é essencial seguir a produção de identidades complexas ou convergentes por meio do estabelecimento de relações rituais, não apenas a simples transferência de um aspecto do pensamento humano para o mundo dos artefatos.

O ARTEFATO COMPLEXO

Vamos agora retornar à comparação entre a harpa Fang e o fetiche Zinganga. Mencionei anteriormente que, na tradição *mvét*, a voz dos espíritos parece emergir da harpa – um fenômeno que podemos conceituar por meio de um apelo à teoria musical e à ideia de uma *melodia resultante*. Na mesma linha, a identidade do fetiche do prego pode ser descrita como uma *identidade resultante*, surgida das identificações parciais que direcionam a ação ritual. Como a melodia da harpa Fang, essa identidade parece existir independentemente dos participantes do ritual. Sua aparente autonomia pode ser explicada em termos da dinâmica que anima todo o conjunto de relações envolvidas em seu uso.

Em ambos os casos, vemos uma figura (e, portanto, uma fonte) de autoridade ritual, que é ao mesmo tempo mal definida, elusiva e atribuída a

4. Para análises de outras instâncias de identidades complexas geradas através do ritual, ver Houseman e Severi (1998) e Severi (2002, 2004, 2007).

um artefato. Esse tipo de autoridade se constitui a partir da ausência de uma pessoa real: o tocador da harpa “reduzido a uma corda” ou o caçador morto que eventualmente se torna um *‘nkisi*. Como tal, sua identidade é definida negativamente. É ao mesmo tempo materialmente produzida por uma ação intencional (arrancar as cordas da harpa ou esculpir a madeira ensangüentada) e desacoplado de qualquer forma direta de intencionalidade⁵. Seja harpa ou fetiche, o artefato é portador de uma autoridade que é tanto provocada quanto constrangida, tão imaginada quanto respeitada. A conclusão a ser tirada é que, nas tradições sem texto, a autoridade não é exercida por meio da referência à figura do autor, mas sim definida como uma complexa rede de relações ligadas à ação ritual. O artefato aparece como a imagem de um conjunto de relações e não de um indivíduo, um autor mítico ou um espírito sobrenatural, e isso depende da produção de uma série de identificações parciais. Uma tradição é assim autorizada por meio de uma declaração anônima. Embora seu poder de agência e seu discurso surjam de uma série de interações claramente definidas, eles nunca coincidem com uma intervenção real de um participante ritual. Por trás da suposta presença de um enunciador, cuja identidade permanece indiscernível, podemos vislumbrar a função evidencial do objeto, que liga a harpa e o fetiche à imagem de uma verdade. Em outras palavras, o espaço (paradoxal, pelo menos de uma perspectiva ocidental), onde o artefato é dotado de agência, é o de uma autoridade sem autor. O objeto pode assim se tornar um portador de uma verdade.

No caso do *‘nkisi*, no entanto, isso pode acontecer apenas por meio de uma ação ritual. O que acontece quando a agência do objeto é expressa através da fala? O que acontece com o *status* do “sujeito indiscernível” que aparece aqui? Quais são as condições e quais são os efeitos do seu discurso? Que papel a imagem do interlocutor desempenha nesses casos? Uma análise de um ritual funerário na Grécia antiga, como desenvolvo no texto “A palavra emprestada, ou como falam as imagens”, publicado em 2009 na *Revista de Antropologia*, volume 52, número 2, páginas 459-506, me permitirá formular algumas respostas para essas questões.

CARLO SEVERI é professor na École de Hautes Études en Sciences Sociales, Diretor de Pesquisa no *Centre National de la Recherche Scientifique*, e autor de *The Chimera Principle: An Anthropology of Memory and Imagination* (2015).

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: 04/10/2018

Aprovado em: 29/03/2019

5. Para uma discussão mais aprofundada sobre o desacoplamento da intencionalidade individual e da ação ritual, ver Humphrey e Laidlaw (1996) e Houseman e Severi (1998).

GUATTARI, FÉLIX RITOURNELLES ET AFFECTS EXISTENTIELS

DOI
[https://dx.doi.org/10.11606/
issn.2525-3123.gis.2019.162385](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.162385)

Guattari, Félix. 1989. Ritournelles et Affects existentiels.
In *Cartographies schizoanalytiques*.
Paris: Éditions Galilée, p. 251-267

TRADUÇÃO: CRISTINA THORSTENBERG RIBAS¹

Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Porto Alegre, RS, Brasil, 90020-180 -ia_academico@ufrgs.br

REVISÃO TÉCNICA: SUSANA CALÓ

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP,
Brasil, 05508-010 - fla@usp.br

RITORNELOS E AFETOS EXISTENCIAIS²

“Se tenho medo de ladrões em meus sonhos, os ladrões, com certeza, são imaginários, mas o medo deles é real,” assinalava Freud em *A interpretação dos sonhos*.³ O conteúdo de uma mensagem onírica pode se transformar, maquiagem, mutilar, mas não sua dimensão afetiva, seu componente tímico. O Afeto adere à subjetividade, de maneira ‘glischo-cárica’, retomando a qualificação de Minkowski para descrever a epilepsia. Exceto que ele gruda tanto na subjetividade de seu enunciador quanto ao de seu destinatário e, ao fazê-lo, desqualifica a dicotomia enunciativa: locutor-auditor. Spinoza havia detectado perfeitamente este caráter transitivista do afeto (“é impossível para nós imaginarmos alguém como nós sendo afetado sem sermos afetados com experimentar esse afeto”), do qual resultou o que ele chamou de ‘uma emulação do desejo’ e o desdobramento de composições afetivas multipolares. Assim a tristeza que sentimos através do outro torna-se comiseração, enquanto que é “impossível representar o ódio contra nós por aqueles que são semelhantes a nós sem odiá-los em troca; e esse ódio não pode acontecer sem um desejo de destruição que se manifesta em raiva e

1. Artigo desenvolvido durante vigência de bolsa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

2. Originalmente publicado no livro de Félix Guattari *Cartografias Esquizoanalíticas*, publicado em 1989, obra ainda não traduzida integralmente ao português. [N.T.]

3. Freud, Sigmund. *L'Interpretation des rêves*. Op. cit. p.460. (A frase que Guattari se refere é a citação de Salomon Stricker's *Studien uber das Bewusstsein*. N.T. espanhol)

crueldade⁴.” O afeto é assim, essencialmente, uma categoria pré-pessoal, estabelecendo-se “antes” da circunscrição de identidades, e que se manifesta por transferências não localizáveis do ponto de vista de sua origem e de seu destino. Em algum lugar, há ódio da mesma forma que, em sociedades animistas, circulam influências benéficas ou nocivas através dos espíritos ancestrais e, ao mesmo tempo, dos animais totêmicos, ou através do “mana” de um lugar sagrado, o poder de uma tatuagem ritual, uma dança cerimonial, o relato de um mito, etc. Uma polivalência, então, de componentes de semiotização que estão ainda em busca de sua consumação existencial. Tanto quanto a cor da alma humana, como os devires-animais e das magias cósmicas, o afeto permanece difuso, atmosférico⁵, e ainda assim é perfeitamente perceptível na medida em que se caracteriza pela existência de limiares de passagem e de transformações polares. A dificuldade aqui reside na sua delimitação não ser discursiva, isto é, não estar fundamentada em sistemas de oposições distintivas que seguem sequências lineares de inteligibilidade ou capitalizadas em memórias informáticas compatíveis entre si. Assimilável nesse aspecto à duração bergsoniana, o afeto não se enquadra em categorias extensivas, suscetíveis de serem numeradas, mas sim nas categorias intensivas e intencionais, correspondentes a um auto-posicionamento existencial. Assim que se procura quantificar um afeto, imediatamente perdem-se suas dimensões qualitativas e seu potencial de singularização, de heterogênesse. Dito de outra forma, as composições acontecimentais, as “hecceidades” [*hecceités*] que promete. Foi o que aconteceu com Freud quando ele quis fazer do afeto a expressão qualitativa da quantidade de unidade energia pulsional (libido) e de suas variações. Afeto é um processo de apropriação existencial pela contínua criação de durações de ser heterogêneas, e, nesse aspecto, seria melhor renunciar tratá-lo sob a égide de paradigmas científicos, de modo a voltar-nos deliberadamente para paradigmas ético-estéticos.

Isso, parece-me, é o que Mikhail Bakhtin nos convida a fazer, quando, a fim de especificar a enunciação estética em relação à avaliação ética e conhecimento objetivo, coloca a ênfase no caráter de um “englobamento do conteúdo pelo exterior”, o “sentimento de valor” e o fato que leva a

4. Spinoza, B. de. *Ouvres complètes*, Paris: Gallimard, La Pléiade, 1954. Edição bras. *Obra completa (I, II, III e IV)*: São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

5. No que diz respeito à alienação esquizofrênica, a psiquiatria fenomenológica advoga por um diagnóstico baseado no vivido precoce (Rümke), o sentimento (Binswanger), e a intuição (Weitbrecht). Tellenbach conceitua um “diagnóstico atmosférico” como constatação da dissonância entre as atmosferas próprias dos dois “parceiros” [no diagnóstico], sem acumular sintomas isolados. (Cf. Arthur Tatossian, *Phénoménologie des psychoses*. Paris: Masson, 1980.

experimentar a si mesmo como criador de forma⁶. O afeto vem junto do objeto estético, e o que eu gostaria de sublinhar é que não é modo algum o correlato passivo da enunciação, mas seu motor. É verdade que isto é um tanto paradoxal, porque o afeto é não-discursivo, não implicando um gasto energético, o que nos levou a qualificá-lo em outra parte como maquinismo desterritorializado.

A finitude, a consumação, a singularização existencial da pessoa tanto em relação a si mesma, tanto quanto na circunscrição de seu domínio de alteridade, não são evidentes, não se dá nem por direitos nem de fato, mas resultam de processos complexos de produção de subjetividade. E a criação artística, em condições históricas bem particulares, representou um crescimento, uma exacerbação extraordinária desta produção. Por isso, ao invés de reduzir a subjetividade a ser apenas o resultado de operações de significação, como os estruturalistas desejavam (neste sentido, ainda se está sob a influência da célebre fórmula lacaniana segundo o qual um significante deveria representar o sujeito para outro significante), preferimos cartografar os diversos componentes de subjetivação em sua heterogeneidade aterrada⁷. Mesmo no caso da composição de uma forma literária, que, sem dúvida, parece inteiramente tributária da língua, Bakhtin sublinha como seria redutor, para dar conta desta, limitar-se ao material bruto do significante. Opondo a personalidade criativa, organizada do interior (à qual ele assimila o contemplador da obra de arte), à personalidade passiva, organizada desde o exterior, do personagem, objeto de visão literária⁸, Bakhtin é levado a distinguir cinco “aspectos” do material linguístico, de forma a extrair um último nível de afeto verbal que assume o sentimento de engendrar ao mesmo tempo: o som, o sentido, os vínculos sintagmáticos e a valorização fática de ordem emotiva e volitiva.⁹ A atividade verbal de engendrar um som significativo correlaciona-se assim com uma apropriação do ritmo, à entonação, aos elementos motores da mímica, à tensão articuladora, às gesticulações interiores da narração (criadoras de movimento), à atividade figurativa da metáfora e todo o impulso interno da pessoa “que ocupa ativamente por meio da palavra e dos enunciados uma determinada posição axiológica e semântica”¹⁰. Mas

6. “Todas as conexões verbais sintáticas, para se tornarem conexões composicionais e realizar a forma no objeto artístico, devem ser permeadas pela unidade do sentimento único de uma atividade de vinculação que é direcionada para a própria unidade, vínculos objetivos e semânticos de caráter cognitivo ou ético, na unidade do sentimento de tensão e englobamento, formador do englobamento exterior do conteúdo teórico e ético.” Mikhail Bakhtin ‘O Problema do Conteúdo’, *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978. Publicado em inglês em *Art and Answerability*. Ed. Michael Holquist and Vadim Liapunov. Trad.. de Vadim Liapunov and Kenneth Brostrom. Austin: University of Texas Press [escrito entre 1919–1924, publicado entre 1974–1979] [N.T.]

7. *Foncière* também pode ser traduzido por ‘da terra’ [N.T.]

8. *Ibid.*, pág. 81.

9. *Ibid.*, pág. 74.

10. *Ibid.*, pág. 71 e 74.

Bakhtin se preocupa por precisar bem que esse sentimento não pode se reduzir ao de um movimento orgânico bruto, engendrando a realidade física da palavra, mas que é também o do engendramento e o sentido de apreciação:

“Dito de outro, o sentimento de um movimento, de uma tomada de posição que tomaria a uma pessoa inteira, de um movimento em que são arrastados ao mesmo tempo o organismo e a atividade semântica, porque o que se engendra são a carne e o espírito da palavra, juntos, em sua unidade concreta.”¹¹

Esta potência ativa do afeto, por ser não discursiva, não é menos complexa, eu inclusive a caracterizo como hiper-complexa, querendo indicar, assim, que é uma instância do engendramento da complexidade, processualidade em estado nascente, lócus da proliferação de devires mutantes. Com o afeto surge a questão de uma disposição da enunciação com base nos componentes modulares da proto-enunciação. O afeto fala comigo, ou pelo menos fala através de mim. O vermelho escuro de minha cortina entra em uma Constelação existencial com o crepúsculo, entre cachorro e lobo, para engendrar um misterioso Afeto que desvaloriza as evidências e as urgências que se impunham até poucos instantes atrás e fazem o mundo afundar em um vazio que parece irremediável. Por outro lado, outras cenas, outros Territórios Existenciais¹², podem se tornar o suporte para Afetos altamente diferenciados. Por exemplo, os “leitmotivs” *Das Rheingold*¹³ induzirão inúmeros referenciais em mim: sentimentais, míticas, históricas, sociais. Ou pode ser que a evocação de um problema humanitário desencadeie um sentimento complexo de repulsa, de revolta e de compaixão. A partir do momento que tais disposições cênicas, ou disposições de territorialização, ainda quando decidem persistir por conta própria, começam a transbordar fora do meu ambiente imediato e invocar procedimentos memoriais e cognitivos, eu me vejo tributário de uma Agenciamento de enunciação com múltiplas cabeças. A subjetivação individuada que, em mim, se permite falar na primeira pessoa já não é nada mais do que a interseção flutuante, o “terminal” consciencial desses diversos componentes de temporalização.

11. Ibid., pág. 74

12. NT. Guattari aplica neste texto uma série de conceitos que derivam daquilo que ele chamou de 4 funtores, centrais para o desenvolvimento da obra *Cartografias Esquizoanalíticas*. “Um esquema de quatro partes que consiste em Fluxos, Phylums, Universos [de referência] e Territórios [existenciais],” como nos explicam Young, Genosko e Watson. E seguem: “Em seu trabalho tardio, Guattari desenha dezenas de versões do esquema, geralmente organizadas em quadrantes que se assemelham aos de um gráfico x-y. [Os funtores] servem como uma ferramenta diagramática para as práticas relacionadas: esquizoanálise, cartografia esquizoanalítica, metamodelização e ecosofia. Guattari afirma que o esquema não é matemático e é não-representacional. Substitui estruturas, modelos ordinários das ciências sociais, binários e matemas lacanianos. Às vezes apresentado como um mapeamento do plano de consistência ou um agenciamento. (...) Fornece a base teórica para a “Caosmose” e também informa “O que é filosofia?” (Young, E. Genosko, G. e Watson, J. *The Deleuze and Guattari Dictionary*, Londres/Nova Iorque: Bloomsbury, 2013. p. 143

13. Obra de Richard Wagner, composição datada em 1869. [N.T.]

Com a cortina e a hora tardia, o afeto, que poderíamos chamar sensível se dava como ser imediatamente aí, enquanto que com objetos problemáticos, sua congruência espaço-temporal se dissolve e seus procedimentos de elucidação ameaçam partir em todas as direções.

Minha ideia, porém, é que os afetos problemáticos estão na base dos afetos sensíveis e não o contrário. Aqui o complexo deixa de estar baseado no elementar (como naquelas concepções predominantes nos paradigmas científicos), de modo a organizar, segundo sua própria economia, distribuições sincrônicas e devires diacrônicos.

Vamos analisar esses dois aspectos, sucessivamente.

Como resultado precário de uma composição de módulos heterogêneos de semiotização, sua identidade está permanentemente comprometida pela proliferação dos Phyla problematizantes que trabalham no Afeto, na sua versão “rica”, o Afeto está constantemente em busca de reconquistar a si mesmo. Além disso, é essencialmente deste vôo ontológico “para trás”, consequência de um movimento infinito de virtualização fractal¹⁴ que resulta seu poder de auto-afirmação existencial. Em um plano fenomenológico, essa questão do cruzamento de um limiar pelo Afeto, com o objetivo de alcançar uma consistência suficiente, está presente na maioria das síndromes psicopatológicas. Deste lado desse limiar, é a esfera do “tempo pático” - de acordo com a expressão feliz de von Gebattel¹⁵ - que se encontra ameaçada. Igualmente, pode-se recordar o quiasma incisivo de Binswanger em relação ao autismo, que se caracterizaria menos por um tempo vazio - do tipo enfadado - do que por um vazio de tempo.¹⁶ As síndromes psicopatológicas revelam, sem dúvida, melhor do que qualquer outro Agenciamento, o que eu chamaria de as dimensões incoativas inerentes ao Afeto, algumas das quais se põe a trabalhar por conta própria. Isso não significa, no entanto, que a normalidade deva ser caracterizada por um equilíbrio harmônico entre os componentes modulares da temporalização. A normalidade pode ser tão “desordenada” quanto outros quadros. Alguns dos fenomenologistas relataram inclusive uma síndrome de hiper-normalidade na melancolia¹⁷. A discordância entre as diferentes formas de marcar o tempo - o que eu chamo de ritornelizações - não é específico de uma subjetividade anormal. O que caracterizaria melhor essa última é que um modo de temporalização se impõe, temporária ou definitivamente, sobre os outros.

14. “Aqui a virtualidade está correlacionada com uma desterritorialização fractal, que tem uma velocidade infinita em um plano temporal e geradora de desvios infinitesimais em um plano espacial.” (cf. Capítulo 3 do livro *Cartografias Esquizoanalíticas*, “O Ciclo de Assemblages”, [não traduzido integralmente ao português]).

15. Citato por A. Tatossian, *Phénoménologie des psychoses*, op. cit. p.169.

16. *Ibid.*, p. 117.

17. *Ibid.*, p. 103.

Enquanto que a psique normal, por outro lado, está sempre mais apta a passar de uma a outra, como Robert Musil dizia magnificamente a Ulrich: “A pessoa sã tem todas as insanidades mentais, o alienado só tem uma”¹⁸. A exploração dos níveis expressivos de temporalização pática, contudo, não foi feita seriamente. Parece-me, porém, que as consequências que se podem esperar largamente excederiam o campo estrito de psicopatologia e seriam particularmente significativas no domínio linguístico. Eu imagino que a análise das conseqüências modais e aspectuais do comportamento obsessivo, ou melancólico, do tempo poderia levar à formulação de uma função mais geral da inibição da enunciação e, simetricamente, que de sua aceleração louca maníaca (*Ideenfluss*) para uma função de liquefação. (“O maníaco é continuamente tomado por uma gama infinita de referências, sempre atuais, fugazes e intercambiáveis. Sua temporalização é ‘reduzida a um momentalização absoluta’ (que) ignora qualquer duração e desaparece com a temporalização melancólica.”¹⁹) Eu também posso imaginar o partido que semioticistas poderiam fazer de um estudo, que seria, sem dúvida, muito mais árduo, da lacuna entre a expressão muda do catatônico e a fantástica “gesticulação interior” - para retomar uma expressão de Bakhtin - que é a máscara. De um modo geral, é preciso admitir que o desordenamento dos ritmos de enunciação e as discrepâncias semióticas que resultam não podem ser consideradas em um registro homogêneo de produção de sentido. Eles sempre se referem a tomadas de poder por componentes extralinguísticos: somáticos, etológicos, mitográficos, institucionais, econômicos, estéticos, etc. Isto é menos visível no exercício “normal” da palavra, em virtude do fato de que os afetos existenciais são nela mais disciplinados, sujeitos a uma lei de homogeneização e equivalência generalizada.

Sob o termo genérico “ritornelo”, vou agrupar seqüências discursivas reiteradas, fechadas sobre si mesmas, tendo como função uma catálise extrínseca dos afetos existenciais. Ritornelos podem tomar como substância formas rítmicas, plásticas, segmentos prosódicos, traços de fatorialidade, emblemas de reconhecimento, *leitmotif*, assinaturas, nomes próprios ou seus equivalentes invocacionais; igualmente eles podem ser estabelecidos transversalmente entre diferentes substâncias - como é o caso dos “ritornelos do tempo perdido” de Proust, que constantemente entram em correspondência um com o outro²⁰.

18. Musil, Robert. *L'homme sans qualité* ('O homem sem qualidades') Paris: Seuil, 1956, t. II, p. 400.

19. A. Tatossian, *Phénoménologie des psychoses*, op. cit. p.186

20. Ver em meu livro capítulo 'Ritornelos do tempo perdido' em meu livro (ed. Bras.) *O Inconsciente Maquínico: ensaios de esquizoanálise*, Tradução de Constança Marcones César e Lucy Moreira César. Campinas: Papirus Editora, 1988.

Eles podem ser de uma ordem sensível (o biscoito mergulhado no chá, a pavimentação desarticulada do pátio do Hotel de Guermantes; a pequena frase de Vinteuil, as composições plásticas ao redor do campanário de Martinville...); ou de ordem problemática (a ambiência no salão de Verdurin); tanto quanto da ordem da facialidade (o rosto de Odette). Para situar sua posição de encruzilhada entre as dimensões sensíveis e problemáticas da enunciação, proponho “enquadrar” a relação de significação f (sign) (isto é, a relação de pressuposto recíproco ou de solidariedade, segundo a terminologia de Hjelmslev, entre a forma de Expressão e a forma de Conteúdo), de quatro funções semióticas relacionadas ao Referente e à Enunciação.

Assim teremos:

- 1 uma função denotativa, $f(\text{den})$, correspondente às relações entre forma de Conteúdo e o Referente;
- 2 uma função diagramática, $f(\text{diag})$, correspondente às relações entre matéria de Expressão e o Referente;
- 3 uma função do afeto sensível (ritornelo), correspondente às relações entre Enunciação e forma de Expressão;
- 4 uma função de Afetos problemáticos (máquina abstrata), correspondendo às relações entre a Enunciação e a forma de Conteúdo.

Vamos notar que, na medida em que se pode conceber manter as funções significacionais, denotativas e diagramáticas no marco tradicional dos domínios sintáticos e semânticos, não se trata aqui de encerrar as duas funções de afeto existencial em uma terceira gaveta que seria rotulada de ‘pragmática’. Como enfatizou Hjelmslev, a linguística não poderia depender de uma axiomatização autônoma (não mais do que qualquer outras ciências semióticas).²¹ E é ao lado destas concatenações de Territórios enunciativos parciais que se produz uma fuga generalizada dos sistemas de expressão do lado do social, do “pré-pessoal”, do ético e do estético.

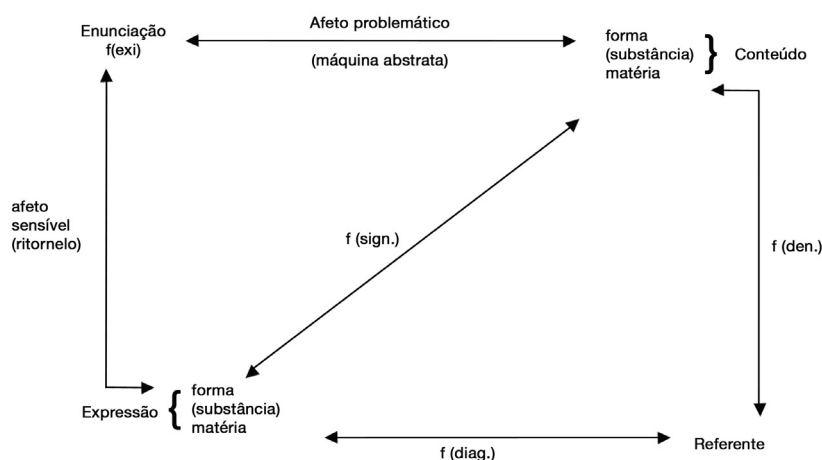


FIGURA 1
Triângulo
semiótico
e triângulo
enunciativo.

21. Hjelmslev, Louis. *Ensaio novos (Nouveaux essais)* op. cit. pp.74–5.

O que podemos esperar do nosso ritornelo-máquina abstrata bi-facial? Essencialmente uma localização e uma decifração dos operadores praxiais existenciais que se instalam na encruzilhada de Expressão-Conteúdo. Uma encruzilhada onde, insisto, nada está jogado de antemão em um sincronia estruturalista perfeita, na qual tudo é sempre um caso de Agenciamentos contingentes, de heterogêneses, de irreversibilização, de singularização. Com Hjelmslev aprendemos a reversibilidade definidora entre forma de Expressão e forma de Conteúdo, que domina a heterogeneidade das substâncias e das matérias que são seu suporte. Mas, com Bakhtin, nós aprendemos a ler as camadas da enunciação, sua polifonia e seu multicentramento. Como podemos reconciliar a existência desta interseção que unifica formalmente Expressão e Conteúdo, e da multivalência-multifluência da Enunciação? Como entender, por exemplo, que as vozes heterogêneas do delírio ou da criação podem contribuir no Agenciamento de produções de sentido fora do sentido comum, as quais, longe de se instituírem em uma posição deficitária do ponto de vista cognitivo, às vezes permitem aceder a verdades existenciais altamente enriquecedoras? Linguistas se recusaram, durante muito tempo, a considerar a enunciação, da qual só queriam levar em consideração suas efracções na trama estrutural dos processos semântico-sintáticos. Na verdade, a enunciação não é de nenhum modo um subúrbio distante da linguagem. Ela constitui o núcleo ativo da criatividade linguística e semiótica. E se os linguistas estivessem realmente inclinados a assumir a sua função de singularização, parece-me que estariam prontos, senão a substituir por nomes próprios os símbolos categoriais que dominam as árvores sintagmáticas e semânticas que herdaram dos Chomskyanos e pós-Chomskyanos, pelo menos para conectá-los aos Rizomas de ritornelos que se agarram a esses nomes próprios. Devemos aprender novamente os jogos dos ritornelos que fixam a ordem existencial do ambiente sensível e apoiar as cenas de meta-modelização dos Afetos problemáticos mais abstratos. Vamos ver alguns exemplos.

O porta-garrafas de Marcel Duchamp funciona como gatilho para uma Constelação de Universos de referência que desencadeiam reminiscências íntimas - a adega da casa, aquele inverno, raios de luz nas teias de aranha, a solidão adolescente - tanto como conotações de uma ordem cultural e econômica - a época em que garrafas ainda eram lavadas com uma escova ... A aura benjaminiana²² ou o *punctum* de Barthes²³ também remetem a esse gênero de ritornelização singularizante. É ainda isso que confere seu dimensionamento na escala dos Agenciamentos

22. Benjamin, Walter. *Iluminações (Illuminations)* Nova Iorque: Harcourt Brace and World, 1968.

23. Barthes, Roland. *Camera Lucida*. Nova Iorque: Farrar Strauss and Giroux, 1981. Ed. brasileira: A Câmara clara: nota sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

arquitetônicos²⁴ - a que detalhes, às vezes detalhes minúsculos, se engancha a percepção de uma criança andando pelas passagens sombrias de um conjunto habitacional social (HLM)²⁵? Como, a partir de uma serialidade angustiante, ele chega a consumir sua descoberta de um mundo de halos mágicos? Sem esta aura, sem esta ritornelização do mundo sensível - que se estabelece no prolongamento desterritorializado dos ritornelos etológicos²⁶ e arcaicos²⁷, os objetos do entorno perderiam seu “ar” de familiaridade e cairiam em uma estranheza angustiante.

Ritornelos de Expressão são de importância primordial em Afetos sensíveis: por exemplo, a entonação de um comediante fixará o estilo melodramático de uma ação, ou a “voz séria” de um pai irá desencadear a ira do Superego (pesquisadores americanos conseguiram demonstrar que até mesmo o sorriso de lábios mais forçados implica, à maneira dos reflexos pavlovianos, efeitos bio-somáticos antidepressivos!). Por outro lado, a prevalência de ritornelos de Conteúdo, ou máquinas abstratas, se afirmará com os Afetos problemáticos, que operam tanto na direção da individuação quanto de uma serialização social. (Por outro lado, esses dois procedimentos não são antagônicos: as opções existenciais, neste registro, não são mutuamente exclusivas, mas entretém relações de segmentaridade, substituição e aglomeração.) Por exemplo, um ícone da Igreja Ortodoxa não tem como finalidade principal um território de enunciação que o faça entrar em comunicação direta com este.²⁸ O ritornelo facial extrai sua intensidade da maneira como ele intervém como um *shifter* - no sentido de uma “mudança de decoração” - no coração de um palimpsesto que superpõe os Territórios existenciais do corpo próprio e os da identidade personológica, conjugal, doméstica, étnica, etc.

24. Girard, Christian. *Architecture et concepts nomades*. Brussels: Mardaga, 1986. Philippe Boudon (em *La ville de Richelieu*, editado por AREA, 28, Rua Barbet-de-Joy 75.007, Paris, 1972) distinguiu vinte tipos de escalas consideradas como espaço de referência para o pensamento arquitetônico: técnicas, funcionais, simbólicas formais, simbólica dimensional de modelo, semântica, sociocultural, de vizinhança, de visibilidade, ótica, parcelária, geográfica, de extensão, cartográfica, de representação, geométrica, dos níveis de concepção, humana, global e econômica. Podemos conceber outras classificações e outros reagrupamentos, mas o respeito à heterogeneidade dos pontos de vista é o que importa aqui.

25. Guattari usa HLM e não habitação social no texto original em francês. Significa literalmente “habitation à loyer modéré”, habitação de aluguel barato. [N.T. e do tradutor para o espanhol]

26. Veja o capítulo ‘A etologia dos ritornelos sonoros, visuais e comportamentais no mundo animal’ em *O Inconsciente Maquínico* op. cit. (p. 110-144)

27. Marcel Granet mostra a complementaridade entre os ritornelos sonoros de demarcação social na China antiga e os afetos, ou virtudes, como ele os chama, nascidos de nomes, formas escritas, emblemas, etc: “a virtude específica de uma razão imponente é expressa numa dança cantada (com um motivo animal ou vegetal). Sem dúvida, é apropriado ver uma espécie de emblema musical em nomes de família antigos - um emblema que é traduzido graficamente em uma espécie de forma heráldica - toda a eficácia da dança e dos cantos habitam tanto o emblema gráfico quanto o emblema vocal”. Em: Granet, Marcel. *La pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 50-1. (col. “Evolución de l’humanité”)

28. Isso só é verdade para os ícones cuja fabricação foi espalhada entre os séculos XI e XVI, centrada em uma misteriosa e quase sacramental facialidade. Posteriormente, ícones foram sobrecarregados com detalhes de roupas, personae multiplicado e receberam revestimentos de metal (*oklad*). Cf. O artigo ‘Ícone’ de Jean Blankoff and Olivier Clement em *Encyclopaedia Universalis IX*, 1984, p.739-742.

Em um registro completamente diferente, uma assinatura adicionada em um recibo bancário, funciona também como um ritornelo da normalização capitalista: o que está por trás desse rabisco? Não simplesmente a pessoa que o denota, mas também as assonâncias de poder que desencadeia na sociedade de “pessoas localizadas”.

As ciências humanas, em especial a psicanálise, há muito nos acostumou a pensar o afeto em termos de uma entidade elementar. Mas também existem afetos complexos, inaugurando rupturas diacrônicas irreversíveis que deveriam ser chamadas de: Afeto-Crístico, Afeto-Debussista, Afeto-Leninista... É desta maneira que por décadas uma Constelação de ritornelos existenciais deu lugar a uma “Linguagem-Lênin”, envolvendo procedimentos específicos, tanto de ordem retórico e léxico como a partir das ordem fonológica, prosódica ou facial, etc. O cruzamento de um limiar - ou a iniciação - que legitime uma relação de puro pertencimento existencial a um grupo-sujeito²⁹ depende de uma certa concatenação e tomada de consistência desses componentes, ritornelizados desse modo. Algum tempo atrás eu tentei mostrar, por exemplo, que Leon Trotsky nunca realmente conseguiu atravessar o limiar de consistência da Agenciamento coletivo do Partido Bolchevique³⁰.

A enunciação é como o regente da orquestra que às vezes aceita a perda de controle dos membros da orquestra: em certos momentos, o prazer de articulatório ou ritmo, a menos que seja a prosopopéia do estilo, o que se coloca a tocar seu solo, e impôr-se aos demais. Enfatizemos que, se um Agenciamento de enunciação pode comportar múltiplas vozes sociais, compromete igualmente vozes pré-pessoais capazes de produzir um êxtase estético, uma efusão mística ou um pânico etológico - por exemplo, uma síndrome agorafóbica - tanto quanto um imperativo ético. Pode-se perceber que todas as formas de emancipação são concebíveis. Um bom condutor não tentará despoticamente sobresignificar todos os componentes da partitura, mas ele buscará a passagem coletiva do limiar de acabamento do objeto estético, designado pelo nome no topo da partitura. “É isto! Você conseguiu!” Tempo, acentos, fraseamento, o equilíbrio das partes, harmonias; ritmos e timbres: tudo conspira na reinvenção do trabalho e na sua propulsão em direção a novas órbitas de sensibilidade desterritorializada.

O afeto não é, então, um estado passivamente sofrido, como sua representação dada nas disciplinas”psi”. É uma territorialidade subjetiva complexa de proto-enunciação, o locus de um trabalho, de um práxis potencial, que depende de duas dimensões conjuntas:

29. Guattari apresenta uma definição de grupo-sujeito e grupo assujeitado em ‘Transversalidade’, Publicado em *Revolução molecular, Pulsações Políticas do Desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1987. [N.T.]

30. ‘La coupure leniniste’ (A Ruptura Leninista) em Guattari *Psychanalyse et transversalité. Essais d’analyse institutionnelle*, prefácio de Gilles Deleuze, Paris: Maspéro, 1974. p.183-94.

- 1 Um processo de dissimetriação extrínseca, que polariza uma intencionalidade em direção a campos de valor não discursivo (ou Universos de referência); esta “eticização” da subjetividade é correlativo de uma historicização e de uma singularização de sua trajetória existencial.
- 2 Um processo de simetriação intrínseca, evocando não apenas realização estética de Bakhtin, mas também a fractalização de Benoit Mandelbrot³¹, e que consiste em conferir ao afeto uma consistência de um objeto desterritorializado e uma autonomização enunciativa auto-existencializante.

Vamos ouvir mais uma vez Bakhtin: “através de sua própria força, a palavra transpõe a forma consumadora de conteúdo: assim, na poesia, a imploração, organizada esteticamente - começa a bastar-se em si mesma e já não precisa ser satisfeita, por assim dizer, pela própria forma de sua expressão; uma oração deixa de precisar de deus para escutá-la; a queixa já não precisa de socorro, o arrependimento deixa de precisar de perdão, e assim por diante. Com a ajuda do único material, a forma preenche o evento, qualquer tensão ética, até o seu pleno cumprimento. Junto de seu material, o autor adota uma atitude criadora, produtora em relação ao conteúdo, isto é, no que diz respeito aos valores cognitivos e éticos. É como se o autor entrasse, por assim dizer, no evento isolado e se tornasse o criador nele, sem se tornar um participante³².” Essa função de consumação como a disjunção de conteúdo – no sentido que pode acontecer com um medidor de energia elétrica quando funciona mal -, esta auto-geração de enunciação me parece inteiramente satisfatória. Mas os outros traços que Bakhtin caracteriza na forma estética significativa, a saber: a unificação, a individuação, a totalização e o isolamento³³ me parecem precisar de desenvolvimento. Isolamento: sim, mas isolamento ativo, na direção do que eu chamei em outro lugar de uma a-significância processual. Unificação, individuação e totalização: certamente, mas abertas, “multiplicantes”. É aqui que eu gostaria de apresentar essa outra ideia de uma tomada de consistência fractal. Na realidade, a unidade do objeto é apenas o movimento de subjetivação. Nada é dado em si mesmo. A consistência só é obtida por um perpétuo vôo, como uma fuga mais adiante de um para-si, que conquista um Território existencial ao mesmo tempo que o perde, se esforçando para, no entanto, reter uma memória estroboscópica dele. A referência aqui não é nada mais do que o suporte de um ritornelo reiterativo. O que importa é o corte, a lacuna (*gap*), que fará girar em torno de si, em círculos, e que irá gerar não só um sentimento de ser - um Afeto sensível - mas também um modo ativo de ser - um Afeto problemático.

31. Mandelbrot, Benoît. *Les objets fractals*. (2a. ed.) Paris: Flammarion, 1984; ‘*Les fractals*’ em *Encyclopaedia Universalis* [não especificada], p. 319-323.

32. Bakhtin, Michael. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978. p. 73-74.

33. *Ibid.* p. 47.

Esta reiteração desterritorializante é igualmente efetuada ao longo de dois eixos sincrônico e diacrônico, desta vez não mais separados em coordenadas extrínsecas autonomizadas, mas entrelaçadas também em ordenações intensivas:

- 1 Ordenações intencionais de acordo com as quais cada território afetivo é o objeto de uma fractalização – que podemos ilustrar mediante a transformação matemática chamada de *baker* que desenvolve relações de simetria interna³⁴. Eu entendo por isso que é por uma tensão incipiente, um “trabalho em progresso” permanente, que se renova, que adquire consistência, a “tomada de ser” do afeto; nenhuma de suas divisões, mesmo que sejam infinitesimais, escapam dos procedimentos de homotetia³⁵ existenciais realizados, fora dos registros de extensividade discursiva, pelos ritornelos sensíveis e problemáticos. Não são apenas todos os ângulos espaço-temporais da abordagem que serão explorados e subsumidos, mas o conjunto (ou a integralidade) de pontos de vista de escala (para voltar mais uma vez a esta fundamental categoria da arquiteturaologia).
- 2 Um eixo trans-monádico, ou eixo de transversalidade, que confere um caráter transitivista para a enunciação, fazendo-a derivar constantemente de uma Territorialidade existencial para outra, ao gerar, a partir desta, datas e durações singularizantes. (Mais uma vez o exemplo privilegiado aqui é o dos ritornelos proustianos).

A subjetivação é uma interseção de pontos de vista enunciativos atuais e virtuais. Ela quer ser tudo exclusivamente, e de fato não é nada, ou quase nada, porque é irremediavelmente fragmentária, está perpetuamente mudando, fora de si e de suas obras³⁶. A finitude, a consumação existencial, são resultado do cruzamento de um limiar que não é de modo algum uma demarcação, ou uma circunscrição. O si mesmo e o outro se aglomeram no coração de uma intencionalidade ética e da promoção estética de um fim. O que falseia completamente a leitura de autores da psicanálise quando lidam com o Eu, é que literalmente não sabe do que eles estão falando; porque eles não se deram os meios para entender que o Eu não é um conjunto discursivo em paridade com relações gestálticas com um referente. Assim, não se pode aceitar como válidos os recortes que propõe. Certamente, é sempre possível fazer-mo-nos em

34. Ilya Prigogine and Isabelle Stengers *La Nouvelle alliance*, Paris: Gallimard, 1979. Em inglês: *Order out of Chaos. Man's Dialogue with Nature*. New York: Bantam, 1984; Ivan Ekeland. *Le calcul, l'imprévu* op. cit. Seuil, Paris, 1984 (col. “Science ouverte”)

35. Homotetia: Deslocamento devido à multiplicação da distância de um ponto qualquer do espaço a um ponto fixo, colocando-o sobre a reta estabelecida por esses dois pontos (Michaelis). [N.T.]

36. Guattari escreve à *côté de ses pompes et de ses oeuvres*, fazendo um jogo com a expressão *marcher à côté de ses pompes* (caminhar ao lado de seus sapatos). A tradução em espanhol para o texto de Guattari sugere que essa expressão se refere à pessoas distraídas, e/ou “fora de si”. [N.T. E do tradutor para o espanhol]

uma representação “deslocada”, para construir a propósito de algo uma cena de meta-modelagem para decretar que o “Eu” se identifica precisamente com esta cena. De todas as maneiras, dificilmente temos outros meios para falar sobre Ele (Eu), para esboçar ou escrever algo Ele (Eu). Não é menos certo que o Eu continua a ser o mundo inteiro. “Eu sou tudo isso!” Como o cosmos, eu não reconheço limites para mim mesmo. Se, por acaso, fosse diferente, se eu tivesse que cair de volta no meu corpo, então haveria um mal estar. O Eu remete a uma lógica de “tudo ou nada”. Sempre existe uma parte de mim-mesmo que tolera mal que alguém possa decretar que não há eu mais além deste território. Não! Mais além, sempre será eu; mesmo que outro território tente se impor a mim - a menos que a questão do Eu deixe de ser colocada e toda possibilidade de auto-enunciação seja abolida. Esta é uma perspectiva assustadora e inominável, que preferimos não olhar de cara, e que geralmente nos leva a falar de outra coisa...

É porque o Afeto não é uma energia massivamente elementar, mas a matéria desterritorializada de enunciação, integralmente “insight” e “outsight” altamente diferenciadas, com o qual se pode fazer algo, que pode ser trabalhado. Não no estilo dos psicanalistas tradicionais, isto é, dizer, à força das identificações modelizantes e das integrações simbólicas, mas distribuindo suas dimensões ético-estéticas através da mediação dos ritornelos. (Neste ponto eu concordo com Emmanuel Levinas quando ele liga intrinsecamente a facialidade e a ética.³⁷) Considerem, por exemplo, os ritornelos sintomáticos que povoam os automatismos psicológicos de Pierre Janet, as experiências delirantes primárias de Karl Jaspers e o inconsciente fantasmático de Freud. Duas atitudes são possíveis: as que fazem disso um estado imóvel, e as que, por outro lado, partem da ideia de que nada está dado de antemão, que umas práticas analítico-estéticas e ético-sociais são capazes de abrir novos campos de possíveis. O freudismo, nas suas origens, realiza uma verdadeira mutação nos Agenciamentos de enunciação. Suas técnicas de interpretação, suas intervenções em ritornelos oníricos e psicopatológicos apenas se referiam em aparência a conteúdos semânticos - a revelação ilusória de um “conteúdo latente”. Na verdade, toda sua arte consistiu em fazer seus ritornelos jogarem em cenas de afetos inéditos: livre associação, sugestão, transferência ... - tantas novas maneiras de dizer e ver as coisas! Mas o que a psicanálise não viu, no curso de seu desenvolvimento histórico, é a heterogênesse dos componentes semióticos de sua enunciação. Originalmente, o inconsciente freudiano levava


37. Emmanuel Levinas: “Eu penso, por outro lado, que o acesso à face (ou à facialidade) é diretamente ético”. (*Éthique et infini*, Paris, 1985, p. 89). “A significação do rosto não é uma espécie cuja indicação o simbolismo seria o gênero.” (*Heidegger ou la question du Dieu*, livro coletivo, Paris: Grasset, 1981, p. 243). “A responsabilidade para com o próximo não é uma acidente que suceda ao sujeito, mas precede ele na Essência, o compromisso para com o outro.” (*Humanisme de l'autre homme*, Paris: Livre de Poche, 1987).

em consideração duas matérias de expressão, a lingüística e a icônica; mas com sua estruturalização, a psicanálise pretendeu reduzir tudo ao significante, mesmo o “matema”. Tudo me leva a pensar que, ao contrário, seria preferível que a psicanálise se multiplicasse e diferenciasse os componentes expressivos que põe em jogo, tanto quanto possível. E que seus próprios Agenciamentos de enunciação não estivessem necessariamente ordenados ao lado do divã e de tal maneira que a dialética do olhar seja radicalmente excluída. A análise tem tudo a ganhar com o ampliação de seus meios de intervenção; pode funcionar com a palavra, mas igualmente com modelagem de argila (como faz Gisela Pankow), ou com vídeo, cinema, teatro, estruturas institucionais, interações familiares, etc. De maneira sintética, tudo o que permite aguçar as facetas a-significantes dos ritornelos que encontra e de maneira que esteja em melhores condições de serem estimuladas suas funções catalíticas de cristalização de novos Universos de referência (função de fractalização). Nestas condições, a análise já não estará mais referenciada na interpretação de fantasmas e o deslocamento de afetos, mas se aventurará a tornar ambos operativos novamente, para marcá-los com uma novo “alcance”, no sentido musical. Seu trabalho básico consistirá em detectar singularidades enquistadas - o que dá voltas, o que insiste no vazio, o que obstinadamente se recusa às evidências dominantes, o que se coloca em sentido contrário dos interesses manifestos... - e para explorar suas virtualidades pragmáticas.

Em que se pode apoiar o pendente significativo reducionista sobre a qual o afeto psicanalítico não parou de escorregar, com a suas transferências cada vez mais vazias, suas trocas cada vez mais estereotipadas e assépticas? Na minha opinião, isso é inseparável da curvatura muito mais geral dos Universais capitalísticos em direção a uma entropia das equivalências significacionais. Um mundo em que tudo se equivale, em que todas as singularidades existenciais são metodologicamente desvalorizadas; em que, sobretudo, os afetos da contingência, relativos à velhice, à doença, à loucura, à morte, são esvaziados de seus estigmas existenciais para remeterem somente a parâmetros abstratos, geridos por uma rede de serviços de assistência e cuidados – tudo banhado em uma atmosfera inefável, mas onipresente de angústia e culpabilidade inconsciente³⁸. Desencanto Weberiano, correlativo, lembremo-nos dele, uma desvalorização, uma “anti-magia sacramental”³⁹, ou de um reencantamento em todas as direções das produções de subjetividade pela despolarização dos Universos referência coletivos, com respeito aos valores da equivalência generalizada e em benefício de uma desmultiplicação

38. Cf. Delumeau, Jean. *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident*. Paris, Fayard, 1983.

39. Max Weber associou a idéia do desencanto (*Entzau berung*) do mundo a uma desvalorização (*Entwertung*) dos sacramentos como mensagem de salvação e com perda da magia sacramental, consecutiva ao crescimento da subjetividade capitalista. Max Weber. *L'éthique protestante et le esprit du capitalisme*. Paris: Edition Plan, 1967.



de capturas de valor existenciais? Ainda que a inflação atual das lógicas informáticas e comunicacionais dificilmente parece ir nessa direção, me parece que nosso futuro depende, em qualquer nível que o consideremos, da promoção de práticas analíticas sociais e estéticas preparando a chegada desta era pós-media.

FÉLIX GUATTARI foi filósofo, psicanalista e militante revolucionário francês praticamente autodidata. É autor de inúmeras obras, algumas delas em colaboração com Gilles Deleuze. Entre os conceitos e noções criadas por Guattari estão: Transversalidade, Ecosofia, Caosmose, Desterritorialização, Ritornelo, Singularidade, Produção de Subjetividade, Capitalismo Mundial Integrado, etc. Teorizou também sobre a questão da transdisciplinaridade, do desejo, das instituições e foi, juntamente com Deleuze, o mais profundo crítico da Psicanálise.

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: 05/01/2019
Aprovado em: 12/03/2019

ENTRE ARTE E ANTROPOLOGIA - ENCONTRO COM ARND SCHNEIDER¹

DOI
[https://dx.doi.org/10.11606/
issn.2525-3123.gis.2019.162378](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.162378)

ORCID
<https://orcid.org/0000-0002-3611-3766>
JASPER CHALCRAFT
Robert Schuman Centre for Advanced Studies, European
University Institute, Itália, 50014 - sps.headofdept@eui.eu

ORCID
<https://orcid.org/0000-0001-5038-8435>
ROSE SATIKO G. HIKIJI
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010
fla@usp.br

TRADUÇÃO: ANNA BEATRIZ GERONIMI BENINI
REVISÃO TÉCNICA: ROSE SATIKO G. HIKIJI

Em seu livro mais recente, *Alternative Art and Anthropology: Global encounters* (Bloomsbury, 2017), resenhado nesta edição da GIS, Arnd Schneider explora as intersecções entre arte e antropologia, campo que percorre já há muitos anos, mas experimentando trajetos distantes do Norte Global, conduzindo conversas com artistas na África, Butão, Chile, China, Equador, Indonésia, Japão e Filipinas. Seu interesse na colaboração com artistas vem sendo explorado há mais de duas décadas, em pesquisas de campo na Argentina (*Appropriation as Practice: Art and Identity in Argentina*, Palgrave, 2006), e projetos europeus, como o Programa financiado pela HERA ‘Creativity and Innovation in a World of Movement’ (2010 - 2012), da European Science Foundation, e o ‘TRACES: Transmitting Contentious Cultural Heritages with the Arts’ (2016 - 2019), financiado pelo programa Horizon 2020 da União Europeia.

Na seminal conferência “Fieldworks: Dialogues between Art and Anthropology”, coorganizada por Schneider na Tate Modern, em Londres, em 2003, e disponível online (<https://www.tate.org.uk/search?q=Fieldworks&type=media>), e nas coletâneas que coorganizou com Christopher Wright como *Contemporary Art and Anthropology* (Berg, 2006), *Between Art and Anthropology* (Berg, 2010), and *Anthropology and Art Practice* (Bloomsbury, 2013), e com Caterina Pasqualino *Experimental Film and Anthropology* (Bloomsbury, 2014), é possível acompanhar o

1. Esse trabalho contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP processo n° 2016/05318-7).

desenvolvimento deste campo que intersecciona arte contemporânea, filme e antropologia, com ênfase na prática e na colaboração.

Esta entrevista foi realizada na Itália, em Castiglioni del Lago, durante o Seminário Internazionali di Antropologia Visiva, em outubro de 2018, co-organizado pelo Laboratorio Ars Videndi- Dispoc da Università di Siena, pela Scuola di Specializzazione in Beni DEA Università di Perugia e pelo Laboratório de Imagem e Som em Antropologia, da Universidade de São Paulo. Durante três dias, estivemos entre antropólogos que de formas diversas constroem suas pesquisas a partir de empréstimos e trocas com artistas. Nós também, os autores da entrevista, temos experimentado as conexões entre antropologia, filme e música, e nessa conversa com Schneider falamos de uma antropologia visual que se abre para outros sentidos além da visão, do aprendizado da “linguagem disciplinar” do outro, e da ideia de uma escola que forme antropólogos-artistas. O trabalho de Schneider é em si uma prática que demonstra o potencial do alargamento das fronteiras disciplinares, e a riqueza teórica e analítica que emerge do trabalho colaborativo nos interstícios.

JASPER: Um termo é capaz de definir uma área de atuação? Você sugeriu que antropologia visual não é um termo apropriado. Deveríamos estar falando em antropologia sensorial, ou em antropologia sonora e visual?

ARND: Bem, não sei se eu disse que é um equívoco falar em antropologia visual, mas certamente é agora um campo muito mais amplo, porque possui todos esses elementos. Incluí, obviamente, aspectos sensoriais. O visual em si é um de nossos sentidos: a visão. Porém, o visual vai muito além do que possivelmente assume-se como visão, que remeteria apenas à percepção através de nossos olhos. De fato, falando sobre cinema, no livro *The Skin of the Film* (1999), Laura Marks introduziu o termo *visão háptica*, que implica que, quando vemos algo, outros sentidos estão também envolvidos. Este aspecto é bem óbvio no cinema, na percepção de projeções cinematográficas. É só pensar sobre *Um cão andaluz* (*Un Chien Andalou*, 1929), o famoso filme de Luis Buñuel, onde um olho de bezerro é cortado com uma navalha. Claro que, naquela narrativa em particular, a intenção é representar um olho humano (mostrado pouco antes do corte, com uma navalha ao seu lado), e a sensação que provoca, até mesmo quando conversamos sobre o episódio agora, é certamente uma espécie de abalo interior, como se algo assim estivesse realmente acontecendo com um ser vivo. Esse é um exemplo óbvio, mas muitas outras sensações hápticas podem ser produzidas. Pensando somente sobre como os sentidos são classificados (e isto é historicamente contingente no Ocidente), nós podemos acrescentar o sentido do olfato, e não somente como ele recentemente é usado no cinema - onde é possível evocar cheiros ou até ter efeitos olfativos na sala - mas também como o cheiro pode ser *evocado* por certas imagens. Mas além disso, em outras

culturas, mas também no nosso conhecimento da experiência sinestésica, isso é onde os sentidos se entrecruzam. E isso pode ser induzido tanto por imagens particularmente fortes, quanto, em outras culturas, com a ajuda de alucinógenos, ou através de rituais particulares, ou pela prática do transe. Então, há muitas coisas a serem consideradas quando falamos sobre um campo ampliado de antropologia visual.

JASPER: Obrigado. Gostaria de voltar a algo sobre o que conversamos ontem, porém nós não levamos para este rumo, que são as incomensurabilidades ontológicas. Quais são as incomensurabilidades entre arte e antropologia como você as vê agora, alguns anos após ter iniciado essa linha de pesquisa?

ARND: As incomensurabilidades? Sim, certamente eu usei esse termo para falar sobre os assuntos/temas (*subject*) da disciplina, se você preferir, frequentemente chamados de objetos, mas que de fato são sujeitos, porque eles participam na pesquisa, de certa forma *o outro* que nós estamos investigando. Portanto, em termos de diferença cultural, obviamente, o problema da alteridade ou da incomensurabilidade, em sua formulação definitiva se você preferir, é postulado: é onde termos não podem ser traduzidos, onde é preciso interromper a tentativa de entender e simplesmente aceitar ou considerar, e ter em vista a posição do outro. Marisol de la Cadena, em um livro recente, *Earth Beings* (2015), mas também em outras obras, introduziu o termo *os incomuns* (*the uncommons*). Com *os comuns*, e isto vem de um debate político, frequentemente associamos termos que se referem à recursos, os quais nos preocupam no planeta, uma vez que são finitos, limitados no ambiente: água, e qualquer outro recurso natural. Porém, *os incomuns* no sentido ontológico também são elementos de outra 'cultura', de um modo de pensamento, de uma cosmologia, que *não pode* ser traduzida. No discurso político, isso às vezes produz dificuldades - isso é o argumento de Marisol de la Cadena - até quando agências bem intencionadas, como ONGs, ou pessoas que em solidariedade se compadecem com as dificuldades, por exemplo, de povos indígenas, tentam negociar com outros agentes, agentes poderosos do governo e de multinacionais. Porque povos indígenas, e, no caso dela, falantes de Quéchuá no Peru, introduzem *outros* agentes, por exemplo, as montanhas, que são introduzidas no debate. E como negociamos isso? Ou como devem saber, na Nova Zelândia certas montanhas foram reconhecidas como pessoas jurídicas, o que quer dizer que se você fizer algo a elas, se danificá-las, é o mesmo que causar danos a uma pessoa, a um ser humano. E é claro que isso é completamente diferente do que chamamos de destruição ou intervenção, ou uma intervenção irreparável no ambiente, porque nesse caso há o conceito de pessoa.

Agora, na medida em que interessa transferir esse pensamento para arte e antropologia, significaria que temos que respeitar as diferenças uns dos outros. E as diferenças são de um lado talvez ainda metodológicas

em antropologia, mas possivelmente, e isto é bem interessante, também éticas. Não porque a antropologia tenha o privilégio de uma posição ética, pelo contrário, por nossa história colonial nós aprendemos de certo modo, ou tivemos que aprender, como lidar com a ética porque nossos padrões éticos estavam comprometidos. E não apenas colonial, mas também pós-colonial, se você pensar em antropólogos e cientistas sociais que colaboraram na Guerra do Vietnã e foram colocados pelos americanos em campanhas militares, mas também em outros lugares. Sendo assim, por exemplo, a Associação Americana de Antropologia, que se distanciou de tais ações, desenvolveu, assim, um certo código para práticas éticas, como muitas outras associações antropológicas. Quando lidamos com pessoas, estamos cientes de coisas [éticas] muito simples como antropólogos visuais: como pedir permissão para quem estamos entrevistando, fotografando ou filmando. E também posteriormente deixarmos o material de pesquisa disponível para o acesso, para que seja realmente uma iniciativa colaborativa e participativa.

Agora, no que diz respeito à arte, esse discurso ético é um tanto diferente, não pelo que eu disse sobre antropólogos serem pessoas mais éticas, mas, pelo contrário, porque a ética não é codificada dessa forma. E às vezes, artistas, deliberadamente, com o intuito de tornar visível a contingência histórica ou particular da ética no momento, ou de sistemas éticos, os transgridem. Então, artistas (não estou dizendo às vezes ou sempre) transgridem [a ética]. Assim, você pode pensar na arte do *Acionismo vienense* [*Viennese Actionists*] dos anos 60, que usava sangue, corpos nus, e destruição violenta, ou em outros artistas que trabalharam, por exemplo, em um questão particularmente árdua, que é a representação ou não do Holocausto, ou de outros massacres ou atrocidades, e assim por diante. E, às vezes, artistas transgridem os parâmetros éticos da sociedade precisamente para torná-los visíveis, o que nós em antropologia não podemos mais fazer. Portanto, há também uma discussão a ser feita, e há talvez uma certa alteridade nesse sentido.

Eu poderia citar as alteridades mais óbvias, mas elas são aquelas mais convencionais, e penso que elas foram um pouco suplantadas. Elas sugeririam que o antropólogo é a pessoa mais sistemática e metodológica, enquanto que o artista tem uma abordagem mais subjetiva, uma visão mais individualizada e poética em sua pesquisa. Mas eu acredito que na realidade a diferença ou a alteridade entre ambos não é tão rígida como seria no caso da ética, mas isso se deve a uma história particular da antropologia. E, claro, não se aplica para todas as artes, mas apenas quando se observa uma obra de arte e às vezes um ato de transgressão ética que aparenta ser gratuito para um leigo, representa uma finalidade específica justamente para dar visibilidade à ética. Mas, em antropologia, em uma antropologia mais arriscada, não seria apoiada pela maioria dos antropólogos. Possivelmente existem pessoas que fazem isso...

JASPER: Artistas possuem maior agência que antropólogos?

ARND: Sim, talvez poderíamos resumir dessa forma.

JASPER: Mais tipicamente, você fala em seus livros sobre como a antropologia institucionalmente teve um problema com a beleza, com a ideia de que não podemos fazer práticas artísticas como método de pesquisa porque isso é de certa forma mais subjetivo. Estaríamos nos afastando do que define nossa disciplina, nossa área precisa ser talvez um pouco mais estruturada. Mas eu vou perguntar [algo diferente], sobre a popularidade global dos Cubos Brancos e a bienalização do mundo da arte, e como você acredita que isso impactou a forma como a alteridade é representada nos casos muito bem conhecidos por você, por ter trabalho com antropólogos e artistas que atuam entre esses espaços. Como isso muda a dinâmica de prática representacional?

ARND: Sim, eu certamente concordaria [sobre a mudança na dinâmica das práticas representacionais], ou sobre o que nós agora chamamos de sistema de arte, mas é talvez um fenômeno historicamente contingente, que agora se globalizou. Essa é a forma como a obra de arte está comunicando e esse é o tipo de conjunto de parâmetros ou estrutura que ela está utilizando para se auto representar. Em termos de encontro histórico entre arte e antropologia existe o exemplo da França na década de 1930, quando os Surrealistas criaram em torno de uma revista em particular, *Documents*, um discurso muito fértil sobre colaboração, diálogo, intervenções comuns, e também sobre representações. Mas, isso não estava correlacionado a um mundo artístico em particular, apesar de certos artistas terem participado de sua elaboração. Em vez disso, naquele momento, estava conectado às instituições como o recém fundado *Musée de l'Homme* em Paris, o Instituto de Sociologia e assim por diante, e a certas pessoas, algumas das quais ganharam ainda maior notoriedade depois da Segunda Guerra Mundial. Mas isso foi em um tempo em que ainda não havia uma figura particular que agora se tornou bastante proeminente no mundo da arte global do Cubo Branco: o curador. Curadores agora são basicamente os guardiões do que está acontecendo no mundo da arte, a meu ver. E eu não digo isto no sentido negativo, mas no sentido de que eles são quase como antropólogos. Eles estão rondando o mundo da arte, ou o que está por lá em termos de produção etnográfica, e tentando se apropriar disso, e então apresentar isso em certas localidades. Então, os curadores permanentemente empregados na galeria estadual, institucional ou municipal - o cenário que nos é familiar até os anos 60 e início dos anos 70 - ainda existem, mas são antes uma minoria. Até mesmo essas instituições agora contratam curadores de fora e freelancers. Alguns deles muito talentosos, muito interessantes, e isso também permitiu a inclusão de pontos de vista globais, se você pensar no papel proeminente que o falecido Okwui

Enwezor teve, por exemplo sendo o curador da *Documenta II*, da *Bienal de Veneza*, mas também da exposição 'Intense Proximity' (2012) no *Palais de Tokyo*, como orador na *Bienal de Dakar*, dentre muitas outras coisas. O mundo dos Cubos Brancos do cenário contemporâneo de arte tornou-se o assunto de pesquisas etnográficas e de bienais. Meu colega Thomas Fillitz, da Universidade de Viena, escreveu sobre as Bienais de Dakar e sobre a posição dos artistas africanos nelas, mas existem agora muitos trabalhos que investigam mundos da arte. Isso iniciou-se em Stockholm e outros lugares, mas agora existem muitos estudos de mundos de arte 'local' / 'global', incluindo o Brasil. Sim, eu acho que o sistema dos Cubos Brancos é um fator importante a ser levado em consideração.

ROSE: Eu gostaria de perguntar sobre o estado da arte dessas colaborações, diálogos e abordagens entre antropólogos e artistas, e em sua própria experiência como têm sido as colaborações, abordagens e diálogos entre você, como antropólogo, e artistas?

ARND: Sim, obrigado pela pergunta. Neste momento eu gostaria de introduzir brevemente o termo *hermenêutica desigual* (*uneven hermeneutics*) sobre o qual eu falei ontem. Isso vem de um pensamento que foi introduzido anteriormente como "termos de fala" ["speaking terms"], que James Clifford usou para caracterizar essa colaboração histórica dos antropólogos e artistas surrealistas na década de 1930. Agora, eu penso que esse termo deve se tornar produtivo, deve ser preenchido de conteúdo no presente, e isso é o que está acontecendo a partir das colaborações entre artistas e antropólogos. É por isso que eu também - e isso toca novamente a primeira questão - fico relutante em dizer como ambos são diferentes, porque essas diferenças são por um lado relacionais. Elas devem ser estabelecidas em um diálogo no presente, assim que exista um interesse comum ou uma área de investigação, assim como aconteceu entre mim e Leone Contini em um projeto recente, o projeto de exibição partindo do projeto TRACES Horizon 2020 da União Europeia sobre patrimônio cultural contestado (www.tracesproject.eu). E juntamente com o artista Leone Contini, nós investigamos o patrimônio colonial enterrado no Museu Etnográfico Nacional de Pigorini, em Roma. Mas, como nós colaboramos, e como nós conseguimos colaborar com os curadores no museu, e depois com nossos entrevistados, idosos ítalo-líbios, colonos italianos, que foram expulsos da Líbia em 1970 por Gaddafi? Isso depende de acordos, você não pode definir os termos em questão, é na base de conversa que você os descobrirá. Hermenêutica desigual também significa que é preciso ter em conta as diferenças. Nesse caso, nós todos estávamos operando em um contexto de primeiro mundo. Mas, é claro, o tópico também incluiu outras partes do mundo, de modo que devem ser levadas em consideração. Entre estes participantes não haviam diferenças essenciais, apenas um grau muito leve de poder, status, classificação, educação e assim por diante. De qualquer forma, não de maneira

tão pronunciada quanto eu experienciei ao trabalhar na Argentina, quando colaborei com artistas na província do nordeste de Corrientes, na fronteira com o Paraguai. Foi lá, com artistas da escola de arte local, que eu rapidamente, e através de uma curva de aprendizado íngreme, descobri que eles vieram de origens completamente diferentes. Tanto em sua compreensão da antropologia, como também nos termos em que praticavam arte (ou o que de fato eu entendia). E talvez eles possuíssem diferentes expectativas sobre o projeto, porque o que realmente os interessava era que suas obras de arte entrassem no mundo da arte argentina e se tornassem reconhecidas. Enquanto que, para mim, eu queria informações sobre a metodologia deles, e como eles trabalhavam como artistas, e como eles se relacionavam - como eram eles mesmo daquela parte da Argentina - com a população local. E nas entrevistas que eu reproduzi neste artigo, primeiro no *Critical Arts*, e agora uma parte eu reproduzo em um artigo recente do *Field Journal*, (1) torna-se claro que eles de fato me dizem: “você estava nos usando como tradutores, você estava nos usando como condutores para sua pesquisa antropológica”. Deste modo, há uma cobrança direta nessa fala, sobre eu estar usando-os, e também sobre eu ter uma formação diferente, que isso era para o benefício da academia, mas o que eles ganhariam com isso? Isso deve ser negociado, e mesmo assim, nesse caso, nós continuamos, fizemos uma coprodução, ela teve sua parte contestada. Mas, às vezes, tais projetos devem ser abandonados, ou não podem ser levados adiante, ou são levados até metade do caminho. No início você não é capaz de saber.

JASPER: Como você aconselha seus estudantes para serem capazes de tomar esse tipo de decisão?

ARND: Bom, isso nos leva basicamente para a ética que eu apontei anteriormente. Eu acredito que, como antropólogo, em qualquer projeto é preciso aprender a língua em vários sentidos. Isso significa tanto a linguagem do lugar, mas também, se você colaborar com artistas, a linguagem disciplinar do outro. Você não pode chegar com presunções tais como a de que o artista é menos instruído, talvez menos instruído academicamente, menos treinado academicamente, ou que não tem conhecimento antropológico, ou tem um modo menos sistemático de proceder em sua pesquisa artística, por exemplo. Frequentemente, esses têm sido os preconceitos estabelecidos e difundidos em antropologia. É de fato bem visível em diversas discussões em torno de obras clássicas de antropologia visual, se recordarmos da discussão nos anos 80 sobre o filme *Forest of Bliss* (1986) de Robert Gardner, sobre a vida cotidiana em Benares (Índia), incluindo ritos funerários, assim como outros de seus trabalhos. Estas foram investigações bastante poéticas de outros mundos e de outras cosmologias, mas para especialistas da antropologia destas áreas do mundo foram trabalhos muito atacados, e a antropologia visual foi acusada de não ser analítica, de não ser etnograficamente fundamentada da mesma maneira. Mas eu acho que antes de

fazermos isso, nós temos que entender a caixa de ferramentas e também o pensamento do outro. Neste contexto, o outro disciplinar. Isso traz, é claro, o terceiro assunto, que são, nesse caso, as pessoas com quem estamos trabalhando na área, se é esse tipo de antropologia.

ROSE: Sobre essas duas formas - artistas em relação à antropologia e antropólogos em relação à arte - você acredita que o interesse se apresenta ainda mais por parte de artistas em antropologia do que o contrário?

ARND: É difícil de afirmar, isso remete a um debate, a um artigo de Foster, o qual tornou-se muito influente: “The artist as ethnographer”. É frequentemente citado, e corretamente, a partir de uma das antologias dos escritos de Hal Foster (*The Return of the Real* 1996). Entretanto, foi publicado como um artigo em uma importante coleção de dois antropólogos, George Marcus e Fred Myers, *The Traffic in Culture* (1995). Basicamente Foster argumenta - eu acredito que ele estava certo - que no que foi chamado de virada etnográfica nas artes, na década de 1990, as incursões de artistas no campo etnográfico eram, por vezes, apenas para obter uma maior exposição no mundo das artes e para o avanço de suas próprias carreiras. E vice-versa, claro. Então, por parte também da antropologia, há o que foi chamado de “inveja do artista” ou “inveja do antropólogo” em relação às artes. A ideia de que nós, talvez, gostaríamos de ser tão bons quanto, de que nós vemos as limitações de não termos sido treinados nessa área, de ter apenas habilidades de escrita e analíticas, e que gostaríamos pelo menos de ter potencial para desenhar bem, e talvez até de pintar ou fazer esculturas, pensando somente em formas de arte visual bem clássicas (ainda não superadas, apesar de não podermos somente pensar nessa compartimentalização). E além disso, é claro, a imagem em movimento da filmagem ou a fotografia, somente para mencionar alguns gêneros. Nós gostaríamos de ser muito bons uma vez que nos abrimos e expandimos para dentro dessas áreas. E temos inveja de praticantes que aprenderam isso e que também têm talento, têm feito isso há muito tempo, e aperfeiçoaram essas técnicas e habilidades. Mas eu acredito, pessoalmente, que sempre foi uma questão de colaboração, onde eu acho que se trabalha através destes limites. É claro que existem outros, como o notável Tim Ingold, o qual argumentou que certas formas de prática, como desenhar, possuem um valor em si também para antropólogos. Mesmo que elas não alcancem o grau de virtuosidade, de domínio, de maestria, como um artista alcançaria, elas possuem outras qualidades e características intrínsecas, o que as tornam úteis para antropólogos. Então, sim, idealmente eu também sonho com uma escola (talvez o seu departamento no Brasil seja uma delas, certamente em termos de câmera, ambas fotográfica e em movimento), um departamento ou um ambiente interdisciplinar onde pessoas possam ser treinadas em diferentes áreas e habilidades, a fim de que se tornem artistas-antropólogos.

(1) Schneider, Arnd “Contested Grounds:

Reflecting on Collaborations with Artists in Corrientes, Argentina”, *Critical Arts*, 2013, 27 (5), 511 – 530;

Schneider, Arnd “Between Uneven Hermeneutics and Alterity: The Dialogical Principle in the Art-Anthropology Encounter”, *FIELD: A Journal of Socially Engaged Art Criticism*, <http://field-journal.com/issue-11/between-uneven-hermeneutics-and-alterity-the-dialogical-principle-in-the-art-anthropology-encounter>

RESUMO

O antropólogo Arnd Schneider aborda nesta entrevista algumas questões em torno das relações entre arte contemporânea, filme e antropologia, campo explorado em diversos livros e eventos que tem organizado desde o início dos anos 2000. Sua ênfase se dá nas práticas de colaboração entre artistas e antropólogos, e no alargamento das fronteiras disciplinares.

ABSTRACT

In this interview the anthropologist Arnd Schneider addresses questions about the relations between contemporary art, film and anthropology, a field explored in several books and events that he has organised since the early 2000s. He emphasises collaborative practices between artists and anthropologists, and the widening of disciplinary boundaries.

JASPER CHALCRAFT é pesquisador (Jean Monnet Fellow) no Robert Schuman Centre for Advanced Studies no European University Institute (Florença, Itália). Trabalha atualmente em dois projetos: um deles foca em como trabalhar com o ‘patrimônio difícil’ na Europa, o outro no ativismo cultural de novos imigrantes africanos em São Paulo, Brasil. Trabalhando com profissionais do setor como membro do projeto “Heritage Contact Zone”, financiado pelo Creative Europe, tem explorado modos práticos de trabalhar com o patrimônio contestado, desde a inclusão cultural de minorias na Europa, até a nova diplomacia cultural em torno do patrimônio em risco. E-mail: diaspro1@gmail.com

ROSE SATIKO GITIRANA HIKIJI é professora do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo. Vice-coordenadora do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia, coordena o PAM (Pesquisas em Antropologia Musical). Autora dos livros Imagem-violência, A música e o risco, Lá do Leste, co-organizadora de A experiência da imagem na etnografia, Antropologia e Performance, Escrituras da Imagem e Imagem-Conhecimento. Co-diretora de Woya Hayi Mawe, Tabuluja, Violão-Canção, Fabrik Funk, A arte e a rua, entre outros filmes etnográficos. É bolsista de produtividade do CNPq 309705/2016-9, e realiza pesquisas com Jasper Chalcraft, com apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP Processos 2016/05318-7 e 2019/09397-7). E-mail: satiko@usp.br

Contribuição de autoria. Jasper Chalcraft e Rose Satiko G. Hikiji: concepção, elaboração do manuscrito, redação, discussão de 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: 02/04/2019

Aceito: 18/04/2019

CAMPOS ENTRELAÇADOS: A FOTOGRAFIA E A PESQUISA ANTROPOLÓGICA

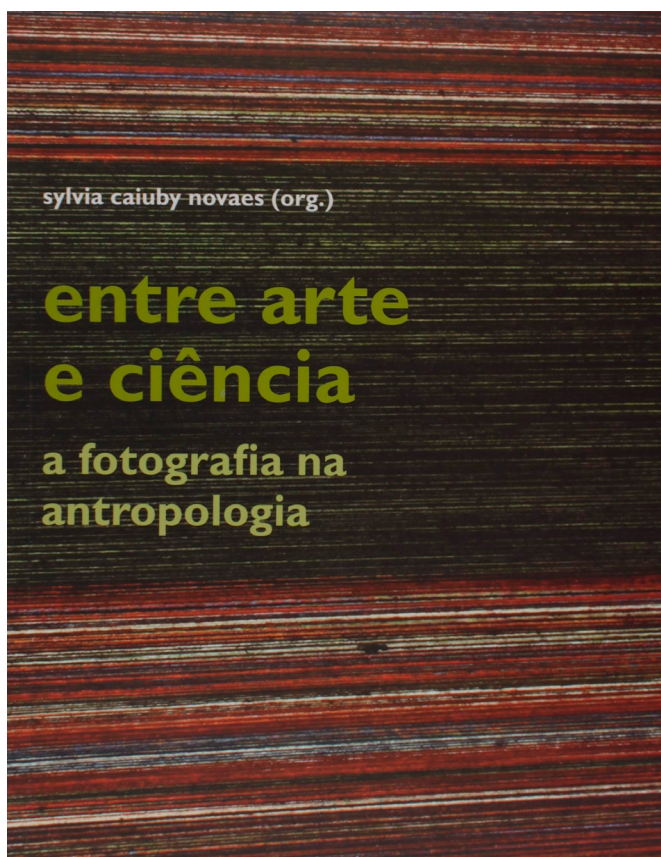
DOI
[https://dx.doi.org/10.11606/
issn.2525-3123.gis.2019.162374](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.162374)

CAIUBY NOVAES, Sylvia (Org.). 2015. *Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia*. São Paulo: Edusp, 224p.

ORCID
<https://orcid.org/0000-0002-2826-4628>

FABIANA BRUNO

L'AGRIMA, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil, 13083-896 - lagrimaifch@yahoo.com.br



A contarmos da primeira metade do século XIX, as histórias da antropologia e da fotografia mereceram capítulos vinculados, que atestam uma relação de proximidade ao longo de suas trajetórias. Nos dias atuais, considerando-se o universo de saturação do mundo das imagens, referenciado por muitos autores como “pós-fotográfico”,¹ à guisa das confidências entre fotografia e antropologia, o que se subscreve é um cenário de reflexões críticas sobre “os usos” e “o pensamento” das imagens fotográficas em suas perspectivas antropológicas. Nesse cenário, emerge também um arco de problematizações acerca de um conhecimento próprio das imagens e indaga-se sobre qual é o lugar das imagens e o que queremos delas.

A coletânea *Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia*, organizada pela antropóloga Sylvia Caiuby Novaes (2015), sintetiza em nove artigos, escritos por pesquisadores brasileiros, um conjunto de produções que traz à superfície evidências para atestar a premente necessidade de potencializar intersecções entre a arte, a literatura e as ciências no desenvolvimento de estudos antropológicos. Trata-se de uma obra que reafirma, no presente, uma necessária visão para demover históricas linhas divisórias delimitantes, que criaram “disciplinas” e “fronteiras”, dificultando às imagens um lugar assegurado no pensamento antropológico ao longo do século XX.

Neste principiar do século XXI, perturbado por um cenário de tempestades visuais e apelos imagéticos em demasia, surgem outros desafios urgentes, imperativos a um antropólogo-fotógrafo, na premência por reinvenção, novas metodologias e experimentações visuais.

Aos antropólogos-fotógrafos, interessados em produzir etnografias utilizando-se do sensível das imagens, parece estar presente, entre outros fatores de reinvenção, o desafio de fazer sobreviver “as pequenas luzes”. Denis Roche, ao descrever sua experiência – no caso, a de um poeta fotógrafo – em sua obra *O desaparecimento dos vaga-lumes*, publicada na França em 1982, escreve que os fotógrafos² são como insetos em deslocamento, viajantes, com seus grandes olhos sensíveis à luz. Eles formam “uma tropa de vaga-lumes avisados. Vaga-lumes ocupados com sua iluminação intermitente, sobrevoando a baixa altitude os

1. A chamada Era Pós-fotográfica é reconhecida particularmente neste século XXI, a partir da Segunda Revolução Digital, caracterizada pela internet, pelas redes sociais e pela telefonia móvel. Joan Fontcuberta escreveu em seu livro *A fúria das imagens* (2016) um “manifesto” no qual destaca os reflexos desse contexto do pós-fotográfico na atuação de um fotógrafo. No texto, afirma que, para o fotógrafo, importa mais prescrever sentidos às imagens que gerar fotografias. Para o autor, o valor determinante da criação não está apenas em fabricar imagens, mas em saber gerir sua função, seja para novas, seja para velhas fotografias.

2. Essa passagem é lembrada por Georges Didi-Huberman em seu livro *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), quando retoma, entre suas referências, o texto sobre “o desaparecimento dos vaga-lumes”, de Pasolini, para refletir sobre aspectos políticos e estéticos acerca da filosofia, da história e da imagem.

descaminhos dos corações e dos espíritos da contemporaneidade. Tique-taque mudo dos vaga-lumes errantes, pequenas iluminações breves [...]” (Roche 1982, 149-150).

Nessa direção, a coletânea nos faz lembrar de autores, pesquisadores e antropólogos, envolvidos com a disposição de trabalho com as imagens, sob o efeito sensível dessas luzes intermitentes dos vaga-lumes errantes com suas iluminações breves, em meio a um mundo de altas luzes. Para a organizadora do livro, o profícuo encontro da fotografia e da antropologia está no fato de que a “fotografia expressa, muito mais que o texto, relações” (Caiuby Novaes 2015, 18). Para ela, proximidade, profundidade de campo e um olhar atento e sensível poderiam resumir, como boas metáforas de um léxico fotográfico, os sentidos capazes de permear o trabalho de campo na antropologia. O caráter híbrido da fotografia, situado entre a arte e a ciência, como destacará Caiuby Novaes em seu texto de apresentação da obra, contribui para abrir processos alternativos de expressão e conhecimento capazes de aprofundar a densidade da etnografia por meio do uso de outras formas de narrativas não verbais. Sobretudo, diz Caiuby Novaes, permite a expressão de uma “verdade sensível”, resultante de uma observação guiada pela sensibilidade treinada do antropólogo.

Jacques Rancière, em *A partilha do sensível* (2009), dirá que é ao regime representativo que se contrapõe o regime das artes denominado estético, bem como ao sensível, isto é, uma experiência e um pensamento de outra ordem sobre as coisas do mundo ou até mesmo sobre os mundos possíveis.

No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não produto, saber transformado em não saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional etc. (Rancière 2009, 32).

A coletânea, ora focalizada, lança luz sobre duas vertentes: primeiro, amplia o debate desenvolvido ao longo das últimas décadas, objeto de empreendimento de uma geração de antropólogos – na qual se insere Sylvia Caiuby Novaes –, e provoca uma análise atenta acerca dos avanços efetivos na produção científica de cunho antropológico apoiada pelo uso da imagem e suas intersecções com a arte.

Na história da antropologia, o uso da fotografia ganhou diferentes capítulos, tendo sido utilizada como “instrumento” ou como uma “técnica de registro” especialmente para acompanhar os cadernos de campo. Conforme retrata Caiuby Novaes, nas primeiras páginas de apresentação do

livro, Franz Boas será um dos primeiros a fazer uso da fotografia, já em 1883, quando inicia sua carreira de geógrafo e dirige-se à ilha de Baffin, ainda numa fase em que o uso da fotografia acompanha os estudos da antropologia física.

Muito embora a fotografia não tenha despertado o interesse de autores como Radcliffe-Brown, adverte Caiuby Novaes, a imagem fotográfica terá notória relevância nas monografias de Bronislaw Malinowski desde 1922³, ganhando relevo nos anos de 1936 e 1939, quando Margaret Mead e Gregory Bateson, pesquisando os balineses, buscaram conectar os dados de pesquisa de campo a um duplo registro: o verbal e o visual. Essa etnografia dará origem à obra *Balinese Character: a photographic analysis* (1942), considerada a fundadora da disciplina chamada antropologia visual.

Para a organizadora da coletânea, que escreveu em 1999⁴ um importante artigo sobre a relação entre Lévi-Strauss e a fotografia, a imagem conquistou uma dimensão importante também nas obras de Claude Lévi-Strauss⁵, como técnica de registro que acompanhava seu caderno de campo, embora o próprio antropólogo não tenha ressaltado – e nem mesmo reconhecido diretamente – a importância da fotografia em seus trabalhos antropológicos.

Reservando atenção especial a “uma perspectiva transversal”, os artigos apresentados nessa coletânea não configuram a pretensão de equacionar a questão híbrida da fotografia entre a arte e a ciência. Ao contrário, procuram salientar como esse caráter cria possibilidades efetivas de invenção e de novas formas de expressão capazes de aproximar a antropologia de outras áreas, como a literatura e as artes, distanciando, assim, a fotografia de um lugar de mero instrumento ou representação. Na antropologia, a fotografia, como ressalta a organizadora da obra, é aquilo que nos ajuda a refletir sobre “processos de construção da realidade”.

Nesse sentido, a tônica dos artigos selecionados oferece ao leitor a possibilidade profícua de mergulhar visualmente nas fotografias para conhecer como elas compõem as pesquisas e como elas próprias são expressões e um modo de conhecer. O conjunto de artigos orchestra um leque de conhecimento a partir de pesquisas norteadas pela confiança às imagens (à fotografia), que habita e ocupa lugares que vão da “expressividade lírica” ao “elemento de troca na pesquisa”, passando pelo “modo de dar

3. Sobre esse tema, Etienne Samain escreveu um longo artigo, intitulado “Ver e dizer na tradição etnográfica. Bronislaw Malinowski e a fotografia”, publicado em *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 23-60, jul./set. 1995.

4. Refiro-me ao artigo “Lévi-Strauss, razão e sensibilidade” publicado na *Revista de Antropologia* vol. 42, n. 1-2, São Paulo, 1999.

5. Parte das fotografias de Lévi-Strauss produzidas durante suas pesquisas etnográficas no Brasil foi publicada em *Tristes trópicos* (1955) e no álbum *Saudades do Brasil* (1994).

visibilidade às pessoas”, “poder de agência” e “objeto patogênico”, sem se esquecer do lugar da fotografia como “imagem sagrada” ou expressão de “estados sensíveis de visões, encantamentos e magia”.

O primeiro artigo do livro, intitulado “O objeto, a arte e o artista”, de Sandra Rossi de Araújo Costilhes, é acompanhado de um ensaio fotográfico sobre a tecelagem manual em Minas Gerais e em Chinchero, uma comunidade de tecelãs no Peru andino. Com fotografias encadeadas em páginas duplas, o ensaio procura evidenciar uma simbiose entre o corpo da artesã/artista. A sequência de 34 imagens focaliza gestos e materiais desvelados por um olhar atento e sensível sobre o tecer, o trançar e o tramar. Assim, as imagens fotográficas ultrapassam o mero registro, não apenas descrevem, mas parecem nos fazer sentir os materiais pelas suas cores e texturas.

Os três artigos seguintes potencializam a fotografia na pesquisa antropológica como um modo de dar visibilidade a certas comunidades e grupos minoritários – no caso, jogadores de rúgbi, tetraplégicos, presidiários de Bangu II e idosos asilados. As fotografias de Joon Ho Kim, no artigo “O rúgbi em cadeiras de rodas: um breve ensaio sobre a (des) construção da imagem da deficiência física” foram produzidas durante um jogo de rúgbi e instigam o leitor a uma outra maneira de olhar os tetraplégicos, quase sempre invisíveis para a sociedade.

Para este pesquisador, que atuou junto ao time da Associação de Esportes Adaptados de Campinas (Adeacamp), a fotografia serviu como forma de inserir-se no grupo estudado, enquanto atendia a demandas como pesquisador e “fotógrafo oficial” da equipe. A linguagem visual escolhida por Kim estrutura-se pelos elementos: força, velocidade, tensão e disputa de corpos, ao se movimentarem com muita habilidade em suas cadeiras, a ponto de que elas parecem ter se tornado extensões de seus corpos. Dessa maneira, o ensaio de 21 fotografias alcança um lugar de “desconstrução”, tornando os tetraplégicos “corpos visíveis”.

Igualmente olhando para o eixo de invisibilidade social e para o lugar do corpo como imagem, Bárbara Copque integra ao artigo “Fotografar: expor (e se expor) – a utilização da fotografia no contexto da violência” um ensaio produzido a partir de fotografias das tatuagens de 15 detentos da penitenciária Alfredo Tranjan (Bangu II), um presídio de segurança máxima. As fotografias traduzem as tatuagens como uma grafia de um silêncio codificado, que foge do controle, ainda que impresso em um “corpo aprisionado” no contexto do cárcere. Montadas em dípticos pela autora, as imagens figuram como emendas vertiginosas de quadros fotográficos preenchidos por fragmentos de corpos (braços, pernas, mãos, barrigas, bocas e peitos). Bárbara estabeleceu um processo de pesquisa

compartilhado, garantindo, a partir do diálogo, a confiança dos 15 pesquisados, os quais puderam decidir juntamente com a pesquisadora o que deveria ou não ser mostrado como imagem.

O artigo de Clarice E. Peixoto “As coisas não são como a gente quer...: viver e morrer em instituição asilar” vem acompanhado das fotografias também de autoria da antropóloga Bárbara Copque, que integrou, como fotógrafa, essa pesquisa sobre violência familiar e violência institucional no caso de pessoas idosas, ao lado de Clarice. As fotografias, em preto e branco, focalizam o modo de vida de idosos em um ambiente asilar e dão a ver os gestos mais minúsculos, como o pentear dos cabelos, o ouvir o “radinho de pilhas” ou o fumar um cigarro de palha. São composições que dão relevo às expressões ordinárias e cotidianas e por isso nos afetam e nos fazem pensar.

O quinto artigo da coletânea, “Quando a imagem é a pessoa ou a fotografia como objeto patogênico”, de Alice Villela, procura pensar e repensar a própria noção de “agência” das imagens, nos termos de Alfred Gell (1998), aplicada à ideia de pessoa ameríndia na sociedade asurini do Xingu, um grupo dos tupis-guaranis. Partindo das relações que essa sociedade estabelece com as imagens de seu próprio povo, reproduzidas em fotografias, a autora argumenta que, para os asurinis, a fotografia pode se converter em “objeto patogênico”. Para os asurinis, a câmera fotográfica suga o *ynga* (princípio vital ou “sombra”) da pessoa fotografada, pois produz a sua imagem, conhecida como *ayngava*. Ainda que a fotografia não substitua a pessoa, torna-se um ser em si mesmo, que é parte da pessoa. “E eis aqui o perigo da imagem fotográfica: a agência descontrolada sobre o corpo da pessoa fotografada, tendo em vista a consubstanciação do *ynga* entre pessoa e imagem” (Villela 2015, 119).

O poder de agência, o estado sagrado e de culto atribuído à fotografia é o que procura discutir também o pesquisador Ewelter Rocha em “Memória e verossimilhança nos retratos pintados da ladeira do Horto”. Rocha analisa os mecanismos mnemônicos dos retratos pintados na região de Juazeiro do Norte, no Ceará, que dividem o espaço privilegiado da casa como espécies de altares. Retratos correspondentes a uma narrativa fragmentada e inventiva “destituídos de um referente real no passado efetivamente vivido”, cuja intenção é restaurar e atualizar uma foto antiga – por exemplo, uma fotografia de um parente falecido, das bodas dos donos da casa reunindo pessoas, a partir de um original fotográfico cedido ao fotopintor como uma referência visual.

Essa mesma vivência do sagrado é o que propõe Rafael Hupsel, no ensaio de oito fotografias em preto e branco que acompanha o artigo “Ayahuasca e visualidade: a expressão do sagrado na narrativa fotográfica”, em

que as imagens refletem sensações experimentadas em rituais xamânicos envolvendo a *ayahuasca* em cerimônias da Irmandade Beneficente Natureza Divina, da qual participa há dez anos. Hupsel pergunta: “Qual é a capacidade da imagem fotográfica de expressar a vivência do sagrado e relatar experiências sensoriais relacionadas à prática da fé?”.

Para o pesquisador, é na poética visual, construída a partir de elementos do fotográfico, como luz, sombra, grafismos, foco, velocidade, perspectiva e enquadramento, que se estabelece a ponte entre o referente indicial e a expressão do sagrado. “A poética visual é a porta para que o olhar adentre e experimente a sensação do invisível” (Hupsel 2015, 149). Para além de uma representação, Hupsel procura potencializar a capacidade das fotografias de fazer aparecer não apenas o que está em uma superfície visualmente impregnada por um referente, mas aquilo que se expressa como sensações e emoções, na passagem de uma imagem para outra, e que, portanto, permite despertar o imaginativo, o mágico ou ainda o “invisível da expressão da fé”.

Procurando aprofundar essa mesma perspectiva, a obra traz dois artigos – de Vitor Grunvald e Fernando de Tacca – os quais problematizam o caráter referencial e indicial da fotografia na antropologia. Grunvald, em “Alter-retrato, fotografia e travestimento”, partindo de um retrato que não espelha ou imita “o real”, o autorretrato de Duchamp travestido de Rose Sélavy, propõe uma reflexão sobre a imagem fotográfica como um lugar de “construção de um devir”, que se situa no desejo e na imaginação. Para o autor, o autorretrato de Duchamp pode ser compreendido como um “alter-retrato”, pois o que está em jogo é a noção de simulacro. Nesse artigo, Grunvald retoma inúmeras imagens de pinturas e retratos fotográficos – como forma de abrir possibilidades visuais para pensar e acompanhar as suas reflexões – até chegar a uma importante fotografia produzida por Man Ray, datada de 1920/1921, em que lá está Marcel Duchamp travestido como Rose Sélavy.


O conjunto da obra é encerrado pelo artigo de Fernando de Tacca “Fotografia: intertextualidades entre ciências, arte e antropologia”, reiterando o aspecto de que a imagem sempre esteve impregnada de “ambiguidades e polissemias”. Tacca disserta sobre uma reflexão acerca dos lugares expressivos para o fazer antropológico, reivindicando para a fotografia “outro patamar de significação, para além de suas ‘verdades’ intrínsecas” (2015, 203). O autor ressalta a necessidade de “aliar a força do texto de uma etnografia densa nos moldes plantados e semeados por Clifford Geertz com uma expressividade do fotógrafo como criador, para além das amarras do método” (2015, 204). Tacca defende, ainda, que a antropologia visual deve se apropriar do fotográfico “para além do método e da disciplina”, lançar-se “para as fronteiras da arte, nas quais

o antropólogo pode aspirar ao artístico, ficcionando e friccionando”, e inspirar-se na forma literária para “deixar que o olhar fotográfico se solte das palavras, sem perder a ancoragem, e o fotógrafo-antropólogo que busque uma estética pessoal, uma autoria também, não somente por meio do texto” (2015, 204).

A coletânea de nove artigos é um convite aos pesquisadores interessados na produção antropológica *com* o visual e *do* visual fotográfico e instiga um exercício necessário, para que se ultrapasse o debate silente e ecoe movimentos de pesquisas ancorados pelo contributo das imagens no conhecimento antropológico. Uma leitura para indagar-se sobre modos de ver, pensar e mostrar por imagens, guiando-se não somente pela “forma realista”, mas, como sintetizará a organizadora, “empenhado em apresentá-la de um ponto de vista capaz de expressar a realidade poética visual que traz em si mesma sua verdade” (2015, 18).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bateson, Gregory e Margaret Mead. 1942. *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York: New York Academy of Sciences.
- Caiuby Novaes, Sylvia (org.). 2015. *Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia*. São Paulo: Edusp.
- Caiuby Novaes, Sylvia. 1999. “Lévi-Strauss, razão e sensibilidade” In *Revista de Antropologia* 42, 1-2. São Paulo.
- Didi-Huberman, Georges. 2011. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Fontcuberta, Joan. 2016. *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Hupsel, Rafael. 2015. “Ayahuasca e visualidade: a expressão do sagrado na narrativa fotográfica”. In Caiuby Novaes, Sylvia (org.). *Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia*. São Paulo: Edusp. pp.143-160.
- Lévi-Strauss, Claude. 1996. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lévi-Strauss, Claude. 1994. *Saudades do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Rancière, Jacques. 2009. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34.
- Roche, Denis. 1982. *La disparition des lucioles: réflexions sur l'acte photographique*. Paris: Éditions de L'Étoile.
- Samain, Etienne. 1995. “Ver e dizer na tradição etnográfica. Bronislaw Malinowski e a fotografia”. *Horizontes antropológicos*, ano 1, n. 2, p. 23-60, jul./set.
- Tacca, Fernando de. 2015. “Fotografia: intertextualidades entre ciências, arte e antropologia”. In Caiuby Novaes, Sylvia (org.). *Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia*. São Paulo: Edusp. pp.197-214.
- Villela, Alice. 2015. “Quando a imagem é a pessoa ou a fotografia como objeto patogênico”. In Caiuby Novaes, Sylvia (org.). *Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia*. São Paulo: Edusp. pp.109-121.



FABIANA BRUNO é doutora em Multimeios (IA/Unicamp) e pesquisadora vinculada ao Departamento de Antropologia (IFCH) da Unicamp, onde se pós-doutorou em Antropologia Social. É cofundadora e pesquisadora do LA'GRIMA-IFCH/Unicamp (Laboratório Antropológico de Grafia e Imagem). Obteve o Prêmio Capes de Melhor Tese da área de Ciências Sociais Aplicadas (2010) com a pesquisa "Fotobiografia – Por Uma Metodologia da Estética em Antropologia", orientada pelo Prof. Dr. Etienne Samain. Orienta e organiza projetos, curadorias de exposições e fotolivros em parceria com o Ateliê Fotô e Fotô Editorial, em São Paulo. E-mail: fabybruno@uol.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: 22/11/2018

Aprovado em: 28/03/2019

SCHNEIDER, ARND ALTERNATIVE ART AND ANTHROPOLOGY: GLOBAL ENCOUNTERS

DOI
[https://dx.doi.org/10.11606/
issn.2525-3123.gis.2019.162344](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.162344)

Schneider, Arnd. 2017. *Alternative art and anthropology: global encounters*. London: Bloomsbury Academic.

ORCID
<https://orcid.org/0000-0002-5101-6817>

PAOLA LAPPICY
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010
fla@usp.br



O livro *Alternative art and anthropology: global encounters*, editado por Arnd Schneider, traz uma conversa entre antropólogos, artistas, etnógrafos e curadores de fora do eixo euro-americano, que discutem as suas experiências antropológicas na arte contemporânea. Entre artigos, entrevistas e imagens de autores de diversos lugares do mundo, Schneider reitera a proposta de uma conversa global, que amplie o debate entre antropologia e arte contemporânea, até recentemente uma discussão metropolitana centrada num eixo ocidental. O campo da antropologia foi dominado por discussões sobretudo ocidentais acerca de arte e antropologia. O livro propõe uma descentralização desse debate, por meio da leitura de outras experiências que há pouco tempo não estavam no eixo de discussão.

Em cada capítulo, o editor amarra narrativas que constroem um envolvimento entre os campos da antropologia e da arte contemporânea, por meio de diferentes perspectivas e interpretações. O livro recolhe histórias pessoais de artistas, antropólogos e curadores que exploram arte e pesquisa antropológica nos seus países. Depois de cada relato de experiência, há um capítulo com a transcrição da entrevista de Schneider ao artista, antropólogo ou curador, debatendo a experiência e interpretações da experiência, trazendo perspectivas fundamentais para o debate entre arte e antropologia.

O livro discute arte contemporânea por meio de fotografia, filme, som, instalações, pinturas, esculturas, poesia e outras formas de arte. Em cada capítulo, há imagens dos espaços e exposições dos artistas entrevistados. A partir dessas imagens, das conversas e das histórias de cada um, entra-se num debate acerca de metodologia e teoria no campo de discussão.

A premissa que perpassa todo o livro é a intersecção entre arte e antropologias. O foco do volume é trazer outras tradições de arte contemporânea e antropologia para a discussão e colocá-las como centrais no debate, tendo como base as noções de diferença e alteridade.

Schneider disserta sobre alteridade, e como esta implica o que é irredutível. O autor sugere que há formas de ir além da alteridade para transcender a própria alteridade radical. Essas formas consistem na possibilidade de comunicação, e especialmente de tradução. O autor aponta uma questão sobre arte contemporânea num sentido temporal e espacial – quanto contemporânea é a arte ocidental quando vista pelo ponto de vista não-ocidental? Quanto contemporânea é a arte produzida nestes outros espaços? Desta forma, quais são as condições específicas do nosso contemporâneo, quando pensamos no encontro entre arte e antropologia?

Antropólogos trabalham com a tradução de textos escritos e orais e, de forma mais ampla, a “tradução” entre culturas, ou seja, a antropologia

pode ser considerada parte de uma ciência mais abrangente de tradução. Schneider afirma que devemos entender as diferenças e a contemporaneidade da diferença, envolvendo alianças entre diferentes percepções de mundo ou ontologias. É possível pensar uma transversalidade entre a antropologia e as artes contemporâneas, que usam também etnografia em sua abordagem. O autor chama de “hermenêutica desigual” uma forma de entender e aprender pelo Outro que não ocupa o seu território semântico. As propostas dos projetos que estão no livro tentam descentralizar qualquer discurso universal ou unificado sobre arte contemporânea e antropologia.

Os variados formatos de juntar arte e antropologia trazem uma multiplicidade de diálogos para o texto. Os ensaios que compõem o livro apresentam reflexões de artistas interessados em teoria antropológica e trabalho de campo, textos acerca do que deveria ser antropologia da arte, exposições que partiram de práticas etnográficas, propostas de curadoria como forma de pesquisa antropológica e estudos antropológicos sobre prática artística e o uso do trabalho de campo para juntar artistas e antropólogos. Todas essas reflexões pensam arte e antropologia como intersecção, e se propõem a produzir e problematizar o conhecimento a partir da junção dessas duas disciplinas.

Diversos ensaios do livro trabalham conjuntamente como contrapontos para o entendimento do que constitui a antropologia da arte. Shinichi Nakazawa, por exemplo, se pergunta: como somos capazes de combinar arte e antropologia em um só campo? O que resulta dessa síntese e quais os benefícios dela? O autor afirma que podemos ir além das disciplinas das ciências sociais confinadas ao pensamento racional, e recriar a antropologia como uma nova disciplina, que pense por meio do intelecto fluido. Esse pensamento revela o campo da antropologia da arte. Na conversa com Schneider, Shinichi postula que, no conceito de antropologia da arte, está a oposição entre a lógica racional assimétrica da linguagem e o fluido lógico simétrico da arte. A linguagem, para ele, tem tempo linear; o inconsciente, por outro lado, não. É importante para Shinichi pesquisar a arte combinando a mente simétrica e a expressão de fora da mente, usando estruturas lineares. A partir daí, para ele, surge a ideia da intersecção de arte e antropologia.

Lili Fang, dentro da mesma discussão de antropologia da arte, discute por que diferentes cidades chinesas começaram a construir distritos de arte em espaços de fábricas no final da década de 1990. Ela reconhece que os ideais artísticos e a indústria cultural nem sempre têm os mesmos interesses, mas ao mesmo tempo há entre eles uma relação simbiótica. Assim, Lili Fang coloca a ideia do artista como parte da vitalidade política e econômica da cidade pós-moderna.

X. Andrade, adentrando a mesma discussão de forma mais provocadora, se coloca de forma crítica em relação a projetos artísticos públicos a partir de reflexão sobre a colaboração da Full Dollar com a arte no Equador. Trabalhando em projetos colaborativos principalmente com não-artistas, a Full Dollar usa estratégias de apropriação para desenvolver um olhar etnográfico crítico institucional sobre diferentes economias visuais. Por “economias visuais”, o autor entende formas complexas como imagens são afetadas por fazer parte de processos concretos de produção, distribuição e consumo. X. Andrade fala sobre dois projetos em que o método etnográfico foi usado para colaborar com artistas e artesãos – em ambos os projetos, a crítica à forma como as ideologias neoliberais homogeneizam o espaço público toma centralidade.

Muitos outros ensaios refletem acerca da exposição como forma de propor encontros interdisciplinares entre diferentes culturas. Nesses textos, há a discussão acerca da transformação de uma cultura quando em diferentes contextos. Almira Astudillo Gilles, por exemplo, traz reflexões pessoais sobre o contexto que envolveu o projeto “Art and anthropology: portrait of the object as Filipino”, concentrando-se na intersecção entre arte e antropologia com o objetivo de pensar a produção do conhecimento. Focando tanto no processo quanto na criação artística, cinco pintores das Filipinas e cinco filipino-americanos de Chicago criaram arte que retratava sua identidade cultural e sua relação com o objeto etnográfico. O projeto foi inspirado pela noção de cocuradoria, mas também pensava as construções específicas de identidade cultural. A pergunta “o que é ou quem é um Filipino?” é feita, e os resultados do diálogo são compartilhados com o público.

Tomoko Niwa e Tadashi Yanai também se colocam como curadores-antropólogos, que buscam não necessariamente trabalhos finalizados, mas pensam numa função mais ativa do trabalho de campo e pesquisa. Eles propõem uma exposição que combina elementos da vida rural em Shanbei com trabalhos manuais de flores de janela – recortes de papel usados pelas pessoas do local para decorar suas casas no festival de primavera. A partir daí, surge um projeto ambicioso de uma exposição de arte-antropologia, que permitiria ir a campo para exibir e filmar cenas cotidianas.

Outra exposição que compõe um ensaio no livro é *Dobrak!*, uma exposição de cinco projetos colaborativos desenvolvidos por artistas especialistas de campos da antropologia, estudos culturais e ciências sociais. A colaboração teve curadoria de Adeline Ooi e Mella Jaarsma, e os cinco projetos resultam de processos de seis meses de parceiros em cada equipe, cada qual escolhendo a forma como queria trabalhar. A palavra *dobrak* significa, na Indonésia, “quebrar”. No projeto, quebrar foi pensado no sentido positivo, como processo de renovação, quebra de tradições. A exposição dá espaço a processos colaborativos como alternativa para a

individualidade característica do mundo artístico. Os cinco trabalhos trazem interpretações de temas que refletem contextos e camadas do cotidiano na Indonésia, desde pensar religiões como espetáculos até uma reflexão acerca do batik (método manual de estampar tecido).

Nessa construção de narrativas, *Alternative art and anthropology* se torna uma produção fundamental para expandir os campos da antropologia e da arte contemporânea. O volume traz para a discussão tradições de arte contemporânea e antropologia que estão fora do eixo euro-americano e as coloca como centrais no debate. Sendo assim, Schneider, como editor, constrói uma narrativa que contribui para o campo da antropologia por meio de vozes de diversos lugares do mundo, descentralizando o debate e deixando evidente o potencial da pesquisa artística para a antropologia, e da antropologia para a arte contemporânea.

O livro não se atém a relações em que a antropologia se engaja com a arte como uma forma de tradução, ou em que a arte se utiliza de métodos etnográficos sem um posicionamento crítico. O volume vai além dessas discussões, e propõe de fato uma forma de produção de conhecimento tanto artístico quanto etnográfico. Sendo assim, durante todo o livro se pensa a arte não como um fim em si mesmo, mas como uma forma de produção de conhecimento. A proposta de Schneider de apresentar artistas, curadores e antropólogos que não estão no centro do debate ocidental enriquece o eixo de discussão do livro. Desta forma, o debate é descentralizado, e a leitura abre a reflexão para os caminhos de intersecção entre arte, antropologia e práticas sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Schneider, Arnd. 2017. *Alternative art and anthropology: global encounters*. London: Bloomsbury Academic.

PAOLA LAPPICY é doutoranda em Antropologia Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Sua pesquisa é voltada à área de Antropologia das Formas Expressivas, com ênfase em Etnomusicologia. É pesquisadora do PAM (Pesquisas em Antropologia Musical), coordenado por Rose Hikiji e também pesquisadora do projeto temático "Musicar Local - novas trilhas para a etnomusicologia" coordenado por Suzel Ana Reily. No doutorado, pesquisa cantos e relações musicais no cotidiano do presídio e, no mestrado, desenvolveu uma pesquisa relacionada a cantos e relações musicais de catadores de lixo na cidade de São Paulo. E-mail: paola.gomes@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: 30/05/2019

Reapresentado: 06/06/2019

Aprovado em: 20/07/2019


ACHADOS NA REDE

DISCURSO DE AILTON KRENAK, EM 4/09/1987, NA ASSEMBLEIA CONSTITUINTE, BRASÍLIA, BRASIL



**DISCURSO DE AILTON KRENAK, EM 4/09/1987,
NA ASSEMBLEIA CONSTITUINTE, BRASÍLIA, BRASIL**
3'26", 1987

Revista GIS, vol. 4, 2019



Ailton Krenak é líder indígena, ambientalista e escritor. Nasceu em 1953 no estado de Minas Gerais, na região do Médio Rio Doce. Aos dezesseis anos de idade, mudou-se com sua família para o estado do Paraná, onde se alfabetizou e se tornou produtor gráfico e jornalista. Na década de 1980, passou a dedicar-se exclusivamente ao movimento indígena. Em 1985, fundou a organização não governamental *Núcleo de Cultura Indígena*, que visa promover a cultura indígena. Foi durante a Assembleia Constituinte, em 1987, que Ailton protagonizou uma das cenas mais marcantes da mesma: em discurso na tribuna, vestido com um terno branco, pintou o rosto com tinta preta para protestar contra o que considerava um retrocesso na luta pelos direitos indígenas. Em 1988, participou da fundação da *União dos Povos Indígenas*, organização que busca representar os interesses indígenas no cenário nacional. Em 1989, participou da *Aliança dos Povos da Floresta*, movimento que busca o estabelecimento de reservas naturais na Amazônia onde fosse possível a subsistência econômica através da extração do látex da seringueira, bem como da coleta de outros produtos da floresta. Retornou a Minas Gerais, onde passou a se dedicar ao *Núcleo de Cultura Indígena*. Desde 1998, a organização realiza, na região da Serra do Cipó, em Minas Gerais, um festival idealizado por Ailton: o *Festival de Dança e Cultura Indígena*, promovendo a integração entre as diferentes populações indígenas.