ILUMINURAS

E-ISSN 1984-1191



biev

v. 23 n. 61 (2022)

Metodologias etnográficas subversivas: as poéticas das grafias

Imagem: Flávia Rieth, desenho em Canson A4. Pelotas (RS), 12 de abril de 2020.

METODOLOGIAS ETNOGRÁFICAS SUBVERSIVAS: AS POÉTICAS DAS GRAFIAS

SUBVERSIVE ETHNOGRAPHIC METHODOLOGIES: THE SPELLINGS' POETICS

Organizadores: Patrícia Pinheiro e Alexsânder Nakaóka Elias

SUMÁRIO

1. Metodologias etnográficas subversivas: as poéticas das grafias (Patrícia Pinheiro e Alexsânder Nakaóka Elias)
   Subversive ethnographic methodologies: the spellings' poetics

2. Canto, Imersão e Intensidade no *Toré* Kariri-Xocó – O audiovisual como tradução da experiência musical (Alice Villela)
   Singing, immersion and intensity in the Toré Kariri-Xocó – The audiovisual as a translation of the musical experience

3. A vazante: por uma antropologia poética (Juliana dos Santos Nunes)
   The flower: towards a poetic anthropology

4. Um guardião do guardião: o oco do mundo e as cartas etnográficas (Luan Gomes dos Santos)
   A guardian's guardian: the hollow of the world and the ethnographic letters

5. Documentar (Sara Caumo Guerra)
   The Document

6. Itinerários do corpo na cultura terapêutica contemporânea: a experiência das constelações familiares e do grupo de experimentações em oráculo corporal (Augusto Waga)
   The itineraries of the body in contemporary therapeutic culture: the experience of the family constellations and the bodily divination experimental group

7. Pérolas e peles: interseccionalidades visuais em Brown Skin Girl (Katianne de Sousa Almeida)
   Pearls and skins: visual intersectionalities in Brown Skin Girl

8. Convivendo no Quilombo de Mituaçu (PB): de uma coleção etnobotânica a uma coleção de histórias (Aina Azevedo, Aline Paixão e Patrícia Pinheiro)
   Coexisting in the Quilombo of Mituaçu (PB): from an ethnobotanical collection to a collection of stories

9. A imagem enquanto leitura e escrita do mundo: a palavraimagem e as imagensmundo (Emiliano Dantas)
   The image as reading and writing of the world: the wordimage and the imagesworld

10. Oficinas de antropologia com crianças: imagens de uma proposta de sensibilização para a diferença (Valéria de Paula Martins)
    Anthropology workshops with children: images of a proposal for critical sensibilization of the difference

DOI: https://doi.org/10.22456/1984-1191.127838

METODOLOGIAS ETNOGRÁFICAS SUBVERSIVAS: AS POÉTICAS DAS GRAFIAS

SUBVERSIVE ETHNOGRAPHIC METHODOLOGIES: THE SPELLINGS' POETICS

Patrícia **Pinheiro**[1]

Alexsânder Nakaóka **Elias**[2]

Fotografias, vídeos, escritas. Atividades ou oficinas de lambe-lambe, fanzine, manuseio de plantas, bordado, fuxico. Poesias, colagens, desenhos, arte de rua. O traçar, registrar, clicar, alinhavar, rabiscar e escrever são partes de um universo de expressões que têm atravessado o fazer etnográfico e reverberam nesse encontro que chamamos Antropoéticas. As poéticas das grafias, diversas entre si, mais do que uma novidade na Antropologia, mostram sua robustez na sensibilidade renovada e presente na busca por compreendermos os desafios impostos pelo mundo contemporâneo com novas visibilidades, texturas, montagens e processos multi-interpretáveis.

Mas o que nos dizem as grafias produzidas nesse fazer etnográfico? Elas podem trazer consigo um lugar a ser apresentado, uma narrativa a ensinar, uma memória a guardar, uma crítica a fazer, uma reflexão a manifestar, um território a proteger, uma música a embalar. Expressam parte de um processo de levar nossa atenção a detalhes que saltam aos olhos. Recobrem diferentes dimensões do que é dado a ver (Brandão, 2004), atravessadas por quem faz, quem narra, quem tem a salvaguarda da história, quem a ouviu e agora tem a responsabilidade de cuidá-la e/ou repassá-la.

Nessa perspectiva, as imagens não aparecem apenas ilustrando a cena, como se fossem testemunhas de uma determinada realidade, mas sim etnografam junto com as palavras. Para Brandão (2004: 33), a imagem (o autor fala em especial das fotografias) em um texto ou como texto pode passar "de recurso de informação complementar a um elemento lógico, crítico e também poético na leitura de um trabalho", ao agregar a imagem "como um artefato dado ao olhar, com a interpretação do seu objetivo pelo leitor olhador e, ainda, com a compreensão dos motivos pessoais do etnógrafo fotógrafo" (Brandão, 2004: 33). E mais que um traço ou enquadramento perfeito, acabam sendo permeadas por sentidos, entre o realismo daquilo que

[1] Universidade Federal da Integração Latino Americana (Unila), Brasil. E-mail: patriciasantspinheiro@gmail.com
[2] Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil. E-mail: alexdefabri@gmail.com

é dado a ver e aquilo que não é mostrado ou se o é, pode levar a várias interpretações possíveis, polissemicamente. Contém um processo, com muitas camadas de relações.

Ao longo dos últimos cinco anos, uma série de encontros fecundos tem agregado ampla gama de pesquisadoras e pesquisadores, que buscam, de algum modo, expressar as tramas polissêmicas das grafias, potencializando os diálogos entre conhecimentos acadêmicos, conhecimentos populares e suas ressonâncias. O presente dossiê surgiu a partir da organização do GT "Antropoéticas: outras (etno)grafias", por nós coordenado na 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada em 2020. Tal iniciativa deu continuidade aos encontros, oficinas e publicações (Pinheiro, Magni, Kosby, 2019) desenvolvidas pelo Grupo de Pesquisa Antropoéticas, vinculado ao "Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em Antropologia da Imagem e do Som" (LEPPAIS/UFPel), coordenado por Cláudia Turra Magni e Daniele Borges.

Essas atividades tiveram/têm como objetivo reunir pesquisadoras/es que promovam, em suas pesquisas, as relações entre poética e Antropologia na composição de uma "antropografia" (Ingold, 2015), levando em conta diferentes metodologias e formas de expressão. Foi o caso das atividades desenvolvidas durante a Pré-RAM e a RAM em 2019, respectivamente em Pelotas e Porto Alegre, durante as quais realizamos intervenções de rua como a Sala de Passar, na qual nos unimos ao Mercado de Pulgas, localizado em frente ao Mercado Público de Pelotas (RS), com uma réplica de uma sala, com várias possíveis interações, como um torno de cerâmica; uma mesa de desenhos, com papel, lápis, canetas e tintas disponíveis aos transeuntes; uma série de caixas sensoriais, nas quais as pessoas eram convidadas a sentir os objetos sem visualizar do que se tratava. Alguns desses objetos, aliás, continham também cheiros.



Intervenção antropoética com Sala de Passar, durante a Pré-RBA. Mercado de Pulgas, no Mercado Público, Pelotas/RS, autora: Aina Azevedo, 2019.

Também organizamos um pré-evento na 32ª RBA, intitulado "ABRA", que contou com uma exposição virtual (em https://www.antropoeticas.com/gt-antropo%C3%A9ticas). Essa estratégia se verificou fértil para pensarmos alternativas mais inclusivas de interação em um formato que dá ênfase ao que chamamos de "experiências virtuais-sensoriais", tais como texturas sonoras, fotografias, desenhos, filmes, escrita, poesia, performances etc., muitas vezes fruto de aproximações entre áreas de saber distintas, como as Artes, a Música, a Comunicação e a própria Antropologia. Mais recentemente, em 2021, passamos a compor, junto com colegas da Venezuela, Colômbia e México, o GT Antropoéticas da Associação Latino-americana de Antropologia (ALA).

Os múltiplos e instigantes eventos propostos até o momento, sejam eles intervenções urbanas, oficinas, grupos de trabalho, etc., promovem debates sobre os desafios teórico-metodológicos decorrentes dos diálogos antropoéticos, assim como de investigações que extrapolam as fronteiras entre pesquisa, ensino e extensão, trazendo à tona os efeitos de racismos, machismos, ataques às condições de vida no planeta e ao ensino público, mas também a vida na urbe, musicalidades diversas, grafismos, etc.

Nesse processo, a necessidade de organizar tantas reflexões e experimentações que relacionam o poético, o ético, o experimental e o estético em uma publicação tornou-se urgente. Isto porque, ao pensar, escrever e questionar (e sermos questionados/as por) grafias diversas,

as discussões que perpassam os eventos mencionados se voltam para tensionamentos e reinvenções do fazer antropológico no contexto contemporâneo e que propiciam um tipo de pensamento (multis)sensorial. Algumas delas estão sendo apresentadas neste dossiê.

"Canto, imersão e intensidade no Toré Kariri-Xocó - o audiovisual como tradução da experiência musical", de Alice Villela, é embasado na obra audiovisual "Toré" (2022). O artigo e o curta-metragem trazem várias formas de grafar o conhecimento etnográfico, seja pela escrita e/ou pelo audiovisual, sendo que este último dá lugar, ainda, à esfera narrativa, à oralidade. Essa relação entre texto, som e imagem, muito profícua e necessária, que a autora nos apresenta, expõe uma temática central para a Antropologia, a saber, o movimento de Retomada das terras indígenas, especificamente, neste caso, dos Kariri-Xocó, etnia "que vive na beira do rio São Francisco, no estado de Alagoas". Para tanto, Villela dá a ver e ouvir esse grupo, comumente invisibilizado e silenciado pelas narrativas e ações ocidentais/hegemônicas. É riquíssimo, quando, por exemplo, somos remetidos às narrativas orais de Pawanã, à mitologia e às experiências de vida, individuais e coletivas, dessas pessoas/grupo (etnobiografias). No escopo metodológico, a (re)montagem mostra-se como processo criativo e reflexivo instigante, (re)criando as performances musicais filmadas.

"A Vazante: Por uma Antropologia Poética", de Juliana dos Santos Nunes, aborda a relação entre poesia e Antropologia a partir do trabalho de campo da autora na fronteira sul do país, mais especificamente nos municípios banhados pelas águas da Lagoa Mirim, entre as cidades de Jaguarão, no Brasil; e Rio Branco, no Uruguai. Nunes, que também é poetisa, se alinha com uma etnografia e escrita criativas, nos mostrando as suas "caminhadas anfíbias", nas quais buscou perceber a cidade a partir dos fluxos das águas da Lagoa, em diálogo com as pescadoras e os pescadores artesanais da Colônia Z25 de Jaguarão.

O trabalho de Luan Gomes dos Santos, "Um guardião do guardião: o oco do mundo e as cartas etnográficas", apresenta a trajetória do "Velho do Rio", o poeta e guardião de histórias Robson Marques, e sua relação com o Vale dos Dinossauros, no sertão paraibano, em Sousa (PB). O autor relata os encontros com o Velho do Rio em diferentes momentos de sua trajetória, mostrando locais com os quais ele se conecta: o Sítio Jangada, o Vale dos Dinossauros, a cidade de Sousa e o Rio do Peixe. Tendo as "cartas para o mundo" como método de produção do conhecimento que aproximou o sábio e o pesquisador, entrelaçadas pelas poéticas, Santos traz interessantes contribuições para as relações desenvolvidas nesse processo de pesquisa e para além dele.

Sara Caumo Guerra, no artigo "Documentar", faz uma descrição detalhada sobre o encontro da pesquisadora com dois interlocutores, um homem e uma mulher socialmente vistos como loucos. Ambos apresentam a ela as materialidades burocráticas que seriam pretensamente legítimas em nossa sociedade, como documentos, reportagens em jornal impresso, etc., posicionados como provas nas lutas incessantes contra o que consideravam injustiças em suas vidas. Na ação de juntar documentos, eles são "provas verificáveis" de suas histórias, que eles constroem dentro de múltiplas possibilidades da verdade.

Em "Itinerários do corpo na cultura terapêutica contemporânea e a experiência das Constelações Familiares e do Grupo de Experimentações em Oráculo Corporal", Augusto Waga evoca a prática das Constelações Familiares como movimento "oraculista-terapêutico", "como forma de resolução de problemas de ordem 'sistêmica'". Para tanto, o autor parte de sua pesquisa com o "Grupo de Experimentações em Oráculo Corporal" (GEOC), sediado na cidade do Rio de Janeiro. A partir de uma descrição detalhada dessa prática, Waga nos mostra as etapas de sua pesquisa de campo por meio da instigante noção de "escrita com o corpo". De fato, é potente quando relata sua experiência corporal-sensorial junto aos seus interlocutores, nessa espécie de "transe", estado relatado por Rouch (1955), por exemplo, nos rituais *haouka*.

Em "Pérolas e peles: interseccionalidades visuais em brown skin girls", Katianne Almeida parte de uma experiência pessoal, após cursar uma disciplina sobre epistemologias e feminismos negros, para analisar o videoclipe da música "Brown skin girl", da cantora Beyoncé, associando-as com colagens, montagens, fotografias e desenhos de sua autoria. Neste sentido, além da centralidade do tema (interseccionalidade) para o nosso campo, é salutar a criatividade e a poética do trabalho, propiciado, especialmente, pela potência das imagens oferecidas, imagens estas que também contêm escrita.

O artigo "Convivendo no quilombo de Mituaçu (PB): de uma coleção etnobotânica a uma coleção de histórias", coautoria de Aina Azevedo, Aline Paixão e Patrícia Pinheiro, é resultado do projeto de extensão 'Histórias de quilombo', realizado em Mituaçu, no município do Conde (PB). A contribuição incorpora diversas e potentes formas expressivas, como fotografias, desenhos (com os mais variados materiais), bordados e montagens, além da própria escrita. O trabalho também se destaca pelo fato de trazer, de forma viva, a relação entre humanos e não-humanos (plantas, água dos rios, animais diversos, a partir de mitos como "Comadre Florzinha" e o "Pai do Mangue", etc.) e por ressaltar a importância da esfera

doméstica, afetiva, do cuidado, dentro desta comunidade. Tal esfera, de fato, torna-se muito potente a partir das narrativas orais das interlocutoras, pessoas dotadas de um saber/conhecimento fundamental para entender como se dá a "vivência e convivialidade no quilombo de Mituaçu". A ideia do "caranguejo metodológico" é uma analogia elaborada a partir de um elemento não-humano muito presente na comunidade, instigante para se pensar nos "fios que unem algumas ideias, pessoas, plantas, animais e imagens" na pesquisa. A partir do caranguejo, "uma metáfora do bem viver, por tratar-se de um animal supostamente não-domesticado que transita entre o rio-mangue-roça", as autoras denunciam temas de extrema relevância, como a poluição dos rios e a morte de peixes e outros animais. Ressaltamos, ainda, a relevância deste que é um trabalho colaborativo em vários sentidos e níveis: seja com as interlocutoras, que nos trazem suas narrativas, memórias, relatos e experiências de vida; seja pela coparticipação das próprias autoras no trabalho de campo e na elaboração do artigo; dando visibilidade e voz aos saberes destas/es quilombolas, historicamente vitimadas/os pelo racismo e invisibilidade.

Emiliano Dantas, no artigo "A imagem enquanto leitura e escrita do mundo: A *palavraimagem* e as *imagensmundo*", busca refletir sobre as possíveis e necessárias intersecções entre Antropologia e Educação, a partir da associação teórico-metodológica entre Paulo Freire e Tim Ingold. Para tanto, o trabalho parte de experimentações do autor em oficinas *com* imagens (desenhos e fotografias), propondo "usar as imagens como leitura e escrita do mundo em experiências compartilhadas". A prática do ensino por meio de oficinas com imagens é salutar, e a ênfase num conhecimento compartilhado a partir do "movimento em atenção" (Ingold, 2016) e "movimento dialógico" (Freire, 1989), também.

Valéria de Paula Martins nos apresenta o ensaio fotográfico "Oficinas de antropologia com crianças: imagens de uma proposta de sensibilização para a diferença", fruto de um longo projeto desenvolvido desde 2014 junto a crianças de 07 a 12 anos, pertencentes a famílias de baixa renda, na cidade de Uberlândia (MG), mais precisamente na região do Triângulo Mineiro. Os encontros dessa oficina tratam de questões fundamentais para nosso campo, como, por exemplo, relações étnico-raciais, de gênero, de trabalho, além de questões ambientais. Além disso, a oficina incentiva as interlocuções por meio de diversas grafias, como fotografias, filmes, desenhos, livros, além de registros e brincadeiras musicais/sonoras, na busca do que Martins chama de uma "Antropologia *com* crianças e não *para* crianças".

***

Assim como novas camadas de relações podem refazer um mesmo ponto de partida sob outros olhares, este dossiê se compõe como mais uma camada dos diálogos antropoéticos que buscamos fomentar, como parte de uma confabulação entre muitas e dissonantes vozes. Pensando nessas camadas multissensoriais, encerramos remetendo a uma ideia do inacabado, em toda sua complexidade, com uma imagem de um bordado que *está sendo feito* por Aline Paixão em 2022, com base em um desenho de Aina Azevedo chamado "Canoa de Dona Beré cheia de peixes mortos" - por sua vez elaborado dois anos antes, que está em forma de escrita/desenho no artigo "Convivendo no quilombo de Mituaçu (PB)". A história que dá conteúdo ao desenho, narrada pela anciã de Mituaçu, dona Beré *(in memoriam*), foi registrada em vídeo por Aline Paixão no ano de 2019.



Bordado de Aline Paixão, a partir de desenho de Aina Azevedo sobre história contada por dona Beré, de Mituaçu, PB. Fotografia: Aina Azevedo, 2022.

Referências:

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Fotografar, documentar, dizer com a imagem. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v.18, n. 1, p. 27-54, 2004.

HARAWAY, Donna. 2016. *Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes*. ClimaCom, ano 3, n. 5, "Vulnerabilidade", 2016.

INGOLD, Tim. *Estar vivo*: Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

PINHEIRO, Patrícia; MAGNI, Claudia Turra; KOSBY, Marília. Dossiê Antropoéticas: outras (etno)grafias. *TESSITURAS: Revista de Antropologia e Arqueologia*, v. 7, 2019. 413 p.

DOI: https://doi.org/10.22456/1984-1191.124254

CANTO, IMERSÃO E INTENSIDADE NO *TORÉ* KARIRI-XOCÓ – O AUDIOVISUAL COMO TRADUÇÃO DA EXPERIÊNCIA MUSICAL

SINGING, IMMERSION AND INTENSITY IN THE *TORÉ* KARIRI-XOCÓ - THE AUDIOVISUAL AS A TRANSLATION OF THE MUSICAL EXPERIENCE

Alice **Villela**[1]

RESUMO

Este texto apresenta o processo de realização do curta *Toré* - com ênfase na etapa da montagem, filmado entre os Kariri-Xocó, povo indígena de Alagoas, em uma área de retomada de terras. A proposta do filme foi a de encontrar ressonâncias e equivalências audiovisuais à experiência de imersão junto aos cantos indígenas. Esta reflexão apresenta os caminhos conceituais e técnicos em que esta produção audiovisual firmou sua base, e advoga por uma proposta do uso do audiovisual como "tradução" de uma experiência nas performances musicais.

Palavras-Chave: *Toré*. Audiovisual. Tradução. Experiência musical. Imersão. Intensidade.

ABSTRACT

This text presents the process of making the short film *Toré* - with emphasis on the editing stage, filmed among the Kariri-Xocó, an indigenous people from Alagoas, in an area of retaken lands. The purpose of the film was to find resonances and audiovisual equivalences to the experience of immersion in the indigenous singing. This reflection presents the conceptual and technical paths in which this audiovisual production established its base, and advocates for a proposal of the use of the audiovisual as a "translation" of an experience in musical performances.

Keywords: *Toré*. Audiovisual. Translation. Musical experience. Immersion. Intensity.

Recebido em: 2 de maio de 2022
Aceito em: 17 de junho de 2022

[1] Pós-doutora pelo Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo – USP, Brasil.

Introdução

> *To* quer dizer canto, *ré,* sagrado. *Toré* é o momento, cantamos quando estamos alegres, quando estamos tristes, quando queremos conversar com os que já se foram... pra guerra, quando queremos guerrear... por que tem *Toré* de todo tipo.
> (Pawanã Kariri-Xocó em depoimento para o filme *Toré*).

Sentado na soleira de um barraco coberto de lona numa área de retomada de terras, Pawanã Kariri-Xocó, mestre de cantos, pajé[2] e liderança responde às perguntas de uma equipe de filmagens. É perto das 12h e o calor é quase insuportável; depois da entrevista, ele fuma seu *pauí*, uma espécie de cachimbo, mirando o terreiro da Retomada.

A epígrafe que abre este texto inicia, também, o curta *Toré*[3]. Como cantos e danças presentes no cotidiano Kariri-Xocó são praticados em diferentes ocasiões e contextos, indica a fala de Pawanã. Mas ele vai ainda além ao dizer que "*Toré* é o momento". O momento é o presente, a presença que acontece em um fluxo de tempo e em uma circunstância que se apresenta num agora.

Os Kariri-Xocó são um povo indígena que vive na beira do rio São Francisco, no estado de Alagoas. A história deste povo é uma história de expropriação de terras e apagamentos. Desde o século XVIII diversos grupos da região foram obrigados a viver em reduções jesuíticas. Destituídos de seu modo de viver, não raro eram obrigados a trabalhar em projetos de agricultura. A quase total perda da língua nativa foi uma das tristes consequências desse duro e longo projeto de catequese. Por quase três séculos o Estado foi o principal agente do processo de expropriação de terras (Mata, 1989). E esse projeto de confiscar as terras dos indígenas foi tão eficiente e cruel que em meados dos anos 1970 os Kariri-Xocó não tinham mais nenhuma parcela de seu território tradicional, viviam todos em uma rua nas margens da cidade de Porto Real do Colégio, a "rua dos índios". Eram vistos pejorativamente como caboclos pelos moradores da cidade. Mas, de alguma forma, mantinham seus rituais secretos com o Ouricuri.

[2] Termo êmico entre os Kariri-Xocó.

[3] *Toré*. Direção: Alice Villela e Hidalgo Romero, 17min, 2022. Disponível no link: https://vimeo.com/701435740 senha: cisco. O filme e as reflexões que apresento foram produzidas no âmbito de minha pesquisa de pós-doutorado em Antropologia Social junto ao Departamento de Antropologia Social da USP. Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela bolsa de estudos (Proc. Fapesp: 17/21063-1), à Profa. Rose Satiko, supervisora dessa pesquisa, pelos comentários instigantes, aos participantes do Projeto de Pesquisa "O Musicar Local: Novas Trilhas para a Etnomusicologia" (Proc. Fapesp 2016/05318-7) pela oportunidade de compartilhar versões preliminares deste trabalho nos seminários internos do grupo, e ao Hidalgo Romero pela parceria nas reflexões e experimentos audiovisuais.

A história dos Kariri-Xocó é também uma história de luta. Foi no final dos anos 1970 que este povo iniciou o movimento de reaver o território tradicional, num processo que ficou conhecido como "Retomada". Em 1978, realizaram a primeira retomada de terras, ocupando uma fazenda estatal de um projeto de produção de sementes; terra que corresponde ao local da aldeia atual. Depois disso, houve mais duas retomadas, uma em 1994 e uma em 2015, sendo que esta última área permanece ocupada até hoje pelos indígenas, aguardando decisão judicial.

O lugar em que o filme foi gravado foi justamente na área de retomada de terras, e o momento do *Toré* realizado marca pouco mais de dois anos de ocupação, período relativamente tranquilo e com certa estabilidade, sem conflitos com os posseiros ou órgãos do governo. Embora a ocupação da área correspondente à Fazenda Três Amores tenha sido pacífica, o proprietário recorreu à justiça com o pedido de reintegração de posse e, até que a liminar fosse derrubada em meados de 2017, os Kariri-Xocó viveram meses de incertezas e inseguranças[4].

Tendo participado de alguns *Torés*[5] em diferentes situações[6], chama atenção um certo estado de imersão e intensidade que o canto coletivo, somado à dança, pode, potencialmente, alcançar, e que se realiza ao atravessar os corpos de quem se junta à cerimônia/ritual. Momentaneamente, as preocupações se dissipam e a alta concentração na atividade de canto e dança produz um estado ou experiência de fluxo.

A proposta do curta foi justamente explorar o potencial do audiovisual como um modo experiencial que tanto apreende o contexto musical como permite ao espectador acessar e conhecer as performances musicais retratadas pela via da experiência evocada e dos sentidos. A performance em questão acontece nesse contexto de luta e resistência em um território e vem para fortalecê-los, como afirma Pawanã[7]:

[4] Para mais informações sobre o processo de disputa da área de retomada Kariri-Xocó: http://conpoema.org/?p=10042#:~:text=O%20povo%20ind%C3%ADgena%20Kariri%20Xoc%C3%B3%20da%20aldeia%20de,foram%20invadidas%20por%20fazendeiros%20e%20posseiros%20h%C3%A1%20d%C3%A9cadas.

[5] Na literatura antropológica os *Torés* aparecem como cantos e danças realizados em distintos momentos da vida Kariri-Xocó, tanto quanto performance religiosa nos rituais secretos do Ouricuri quanto na aldeia e em apresentações culturais como "brincadeira" e "folguedo" (Mota, 2005). É também traço diacrítico dos indígenas do Nordeste muito presente em ações e mobilizações políticas (Grünewald, 2005).

[6] O primeiro deles, inclusive, foi em 1999, um ano antes de prestar a prova do vestibular. Certamente a experiência em rodas de *Toré* num sítio próximo de São Paulo foi decisiva para minha escolha por cursar Ciências Sociais e depois seguir pelos caminhos da Antropologia.

[7] Depoimento fornecido no dia 01/04/2022 em Campinas, São Paulo, após assistir ao filme.

> O cantar pra resistir, por que o canto ele fortalece a gente. A partir do momento em que nós estamos cantando, a gente entra numa conexão milenar muito grande com nossos ancestrais, com o céu, com as estrelas, é o que fortalece. [...] ali a gente com nossos cantos, nossos rituais, conseguia deixar tudo protegido, tudo na paz, tudo tranquilo.

Este texto apresenta os caminhos conceituais e técnicos em que esta produção audiovisual firmou sua base, e advoga por uma proposta do uso do audiovisual como "tradução" de uma experiência nas performances musicais.

Captura e remontagem das performances musicais participativas

O material que compõe o filme *Toré* foi capturado para um outro propósito, qual seja, a produção da série *Taquaras, Tambores e Violas*. A série de 26 episódios acompanhou a fabricação de 26 instrumentos musicais brasileiros em contextos de 26 manifestações populares, em 10 estados[8]. A produção foi realizada pela produtora "Laboratório Cisco"[9], situada na cidade de Campinas, São Paulo. Além de todo o processo de confecção dos instrumentos musicais, a série filmou diversas festas e celebrações populares ou performances participativas, para usar uma terminologia de Thomas Turino (2008).

O que há em comum entre uma roda de tambor de crioula num terreiro em São Luís do Maranhão, uma roda de *Toré* em uma área de retomada de terras entre indígenas Kariri-Xocó de Alagoas, uma festa de cururu num sítio na zona rural de Cuiabá, Mato Grosso, e uma cantoria em roda com gaita ponto numa comunidade quilombola no sul do estado do Rio Grande do Sul? Foi esta pergunta que se fez o diretor antes de iniciar a segunda temporada de filmes sobre estas e algumas outras manifestações em que os instrumentos construídos participam e são tocados pelos praticantes locais. A pergunta

[8] A série tem direção de Hidalgo Romero e é tema de minha pesquisa de pós-doutorado. Produzida com recursos advindos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), um fundo destinado ao desenvolvimento articulado de toda a cadeia produtiva da atividade audiovisual no Brasil, criado pela Lei nº 11.437, Decreto nº 6.299, de 12 de dezembro de 2007. A série é um produto autoral e foi exibida pelo canal de televisão CINEBRASiLTV - dedicado à produção audiovisual independente nacional, disponível para assinantes de todo o Brasil. No link http://taquaras.laboratoriocisco.org/ é possível ter mais informações sobre a série e assistir a clipes dos filmes. Apesar de ter trabalhado como pesquisadora da série, por motivos logísticos não pude estar presente nas filmagens.

[9] Ver https://www.laboratoriocisco.org/

não almeja uma resposta de caráter histórico, traçando as origens e familiaridades dos instrumentos ou das manifestações, mas lança interesse pela natureza dos fazeres musicais capaz de fornecer elementos para a elaboração de uma metodologia adequada para a filmagem das performances musicais.

As performances musicais filmadas ressoam no que Turino (2008: 26) chamou de performances participativas: "[...] um tipo especial de prática artística na qual não há distinções entre artistas e audiência, apenas participantes e potenciais participantes performando diferentes papéis"[10]. Se há algo comum entre todas as performances musicais filmadas é que em todas elas a ideia de participação, referindo-se ao senso restrito de contribuir ativamente ao som e ao movimento de um evento musical por intermédio da dança, canto, batendo palmas e tocando instrumentos musicais, é fundamental (Turino, 2008*:* 28). Não há separação, tampouco, entre os domínios expressivos (sonoro, visual, corporal, coreográfico, musical, gestual), e isto é extremamente importante pois, embora passemos a falar em "performances musicais", em referência ao papel da música na articulação destes contextos, os diferentes domínios expressivos estão presentes.

Além da ideia de participação, outro aspecto que perpassa as diferentes manifestações pode ser resumido como a intensidade e envolvimento muito particulares que as performances participativas proporcionam aos participantes. Turino argumenta que esse tipo de performance lida com um tipo de concentração muito peculiar: é preciso ter atenção total ao outro com o qual se interage por meio de som e movimento para o bom desenrolar da atividade. Um subproduto muito importante da alta concentração na atividade de música-dança participativa é que ela produz o estado ou a experiência do fluxo (*flow),* na qual preocupações, pensamentos e distrações desaparecem, e o ator está inteiramente no momento presente. Turino vai dizer que esta experiência está ligada a um sentimento de atemporalidade, de estar fora do tempo normal, e a um sentimento de transcender o *self* (Turino, 2008: 04).

É evidente que, para a performance chegar à intensidade em que os participantes entregam-se ao estado de fluxo, são fundamentais as habilidades e competências musicais e de dança (Turino, 2008: 04). Musicalmente falando, Turino ressalta a

[10] Todas as traduções dos trechos da obra de Turino foram por mim realizadas.

importância da sincronia e ritmo neste tipo de performance: os participantes têm que prestar bastante atenção aos sons e, principalmente, aos movimentos dos outros. Mover-se junto cria um senso direto de "ser/estar junto" (*being together*) e, quando uma performance está indo bem, muitas pessoas param para refletir simbolicamente que "nós estamos realmente nos movendo como um". Isto é o que é sentido durante a performance e, certamente, vai ser relembrado depois (Turino, 2008: 43). A ênfase da performance participativa estaria na produção de relações sociais, e os valores e avaliação associados ao grau de participação de todos mais do que sobre a qualidade sonora exclusivamente: "Performance participativa é como um jogo – é sobre a oportunidade de conexão de um modo especial com outros e sobre experienciar o fluxo" (*Ibid.*, 2008: 35).

A forma como a série *Taquaras, Tambores e Violas* propôs filmar as performances musicais participativas segue a iniciativa de "traduzir" a experiência sensível ligada ao universo da música em obra audiovisual[11]. Na prática, a série se valeu de um conjunto de dispositivos de captura de imagens e sons de modo a criar a sensação de imersão nos contextos musicais (Ver Villela, 2022, *no prelo*). No entanto, o material filmado das festas nas 26 localidades para a série permanece pouco explorado, pois o foco dos episódios consistiu no processo de construção dos instrumentos musicais brasileiros. Finalizado o projeto seriado, propus ao diretor Hidalgo Romero que fizéssemos um experimento de remontagem do material do ritual *Toré* dos Kariri-Xocó a partir da ideia de imersão e sensorialidade, orientações a partir das quais o material foi capturado. A proposta foi ampliada e deu origem a outra série, intitulada *Vozes da Terra*, em que Hidalgo Romero e eu realizamos a remontagem de 7 festas e celebrações filmadas por *Taquaras, Tambores e Violas* a partir da proposta de imersão nos contextos musicais[12]. O filme *Toré* é uma versão ampliada de um dos episódios da série *Vozes da Terra* e, portanto, segue as mesmas orientações do projeto seriado.

O audiovisual como tradução[13]

[11] Hidalgo Romero e eu refletimos sobre essa ideia de "tradução" em trabalho apresentado no Seminário de Imagem, Pesquisa e Antropologia realizado na Unicamp em 2018. Ver Villela, Alice & Romero, Hidalgo. ANAIS do SIPA, 2019.

[12] Ver: https://www.laboratoriocisco.org/vozesdaterra.

[13] Tradução é possivelmente uma das metáforas mais recorrentes nas definições antropológicas do que é fazer etnografia: a ideia de que aquilo que o etnógrafo faz é traduzir uma cultura nos termos de outra perpassa reflexões antropológicas em diferentes momentos da disciplina. Essa discussão é bastante interessante, mas também complexa e controversa e abarcá-la foge ao escopo deste trabalho. A proposta

> Assistir presencialmente a festas, celebrações e rituais que envolvam música e dança da cultura popular brasileira é uma experiência estética única. Registrar esses eventos audiovisualmente de modo a proporcionar ao espectador uma experiência igualmente potente é o desafio desta série.
>
> *Vozes da Terra* acompanha os preparativos e as festas de algumas das mais importantes manifestações da cultura popular brasileira. A série, em sete episódios, tem na música e nos cantos seus personagens principais.
> (Página inicial do site da série *Vozes da Terra*)

Os dois trechos apresentados acima resumem bem o desafio audiovisual a que Hidalgo Romero e eu nos propusemos. Quando iniciamos o trabalho, nossa aposta era a de que a passagem entre a performance musical e o audiovisual poderia ser operacionalizada por meio da ideia de "tradução", pois aqui o centro de interesse do projeto é encontrar equivalências estéticas, ecos e ressonâncias entre a performance e o audiovisual, e construir uma narrativa que seja capaz de evocar experiência sensória no espectador e de comunicar sobre a intensidade da experiência na performance musical.

Comecemos pelo ponto de chegada: a linguagem audiovisual. É a articulação entre imagens e sons, sujeitas à ação do tempo, que ao longo de pouco mais de um século adquiriram tamanha especificidade, em relação às outras formas narrativas, que se constituíram como uma forma expressiva própria e singular, podendo ser entendida como linguagem. O ponto de partida é o que podemos chamar de performances musicais participativas. Nestas, não há separação entre os domínios expressivos (sonoro, visual, corporal, coreográfico, musical, gestual) nem entre artistas e público (Turino, 2008).

Talvez, aqui, a maneira como Rafael Menezes Bastos (2007: 297) olha para a música dos Kamayurá, no que ele chama de "cadeia intersemiótica do ritual", possa nos ajudar a pensar. O autor estabelece, no caso Kamayurá, a música como um sistema pivô que intermedeia, no rito, os universos das artes verbais (poética, mito) em relação àqueles das expressões plástico-visuais (grafismo, iconografia, adereços) e coreológicas (dança, teatro), e generaliza o papel pivô da música na cadeia intersemiótica do ritual para as terras baixas da América do Sul.

Assim, nosso ponto de partida são as performances participativas nas quais a música é o pivô de uma cadeia intersemiótica de domínios expressivos, ou de linguagens.

aqui não é fazer um debate apenas conceitual, mas encontrar um solo conceitual para uma experimentação prática, qual seja, fazer a passagem das performances musicais para o audiovisual.

Quando propomos, portanto, a passagem da experiência na performance participativa para o audiovisual, estamos propondo uma operação de tradução entre diferentes linguagens.

Foi o linguista Jakobson que apresentou a ideia de tradução intersemiótica como a interpretação de um sistema de signos para outro. Do texto para a música, para a dança, para o cinema ou para a pintura, por exemplo. Para ele, toda linguagem apresenta um conjunto de signos que lhe são peculiares, e que, usados em uma dada ordem ou circunstância, são capazes de gerar diferentes significados. A tradução intersemiótica procura traduzir de uma linguagem para outra, utilizando os diferentes signos de cada linguagem que contenham certa equivalência de significado.

Julio Plaza (2013) faz referência à definição de tradução intersemiótica feita por Jakobson, mas amplia seu escopo.

> A Tradução Intersemiótica ou "Transmutação" foi por ele (Jakobson) definida como sendo aquele tipo de tradução que "consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais" ou "de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura", ou vice-versa, poderíamos acrescentar (Plaza, 2013: 1).

Plaza sugere que a tradução intersemiótica pode ser pensada inclusive entre linguagens não verbais, como, por exemplo, da música ou performance para o audiovisual. A ampliação do conceito de transmutação feita por Plaza abre possibilidades para que a tradução possa ser pensada no contexto de outras áreas, tais como a antropologia, a etnomusicologia e o cinema, estabelecendo diálogos entre elas.

Plaza afirma que a tradução intersemiótica é por ele concebida como uma forma de arte e como prática artística (Plaza, 2013: XI). Ele nos apresenta a ideia de que o próprio pensamento já é um exercício tradutório, por seu caráter intrínseco de transmutação de signo em signo. O pensamento para ser conhecido precisa se expressar em forma de linguagem. Pensamento e linguagem seriam atividades inseparáveis. A linguagem é quem intermedeia a consciência e o mundo real e precisa traduzir continuamente as imagens, sentimentos e ideias do pensamento em signos reconhecíveis no mundo real. Esta tradução modifica por sua vez a própria consciência, visto que cada linguagem possui normas e padrões próprios. "A expressão de nosso pensamento é circunscrita pelas limitações da linguagem" (Plaza, 2013: 19).

O autor, então, define a tradução intersemiótica como um processo de retextualização, na qual a tarefa de traduzir significa reescrever na linguagem de recepção o texto original. A operação tradutora como processo criativo de linguagem cria uma relação entre passado, presente e futuro, na medida em que o texto original concebido em determinado contexto será recriado em outro contexto. Essa relação lugar-tempo processa transformações de estruturas e de eventos da obra original.

Diferentemente de Jakobson, para Plaza, o processo de tradução intersemiótica não pode ser feito de modo a apenas recodificar as construções das linguagens isoladamente. Toda a estrutura deve ser reescrita. Não devemos buscar códigos semelhantes para traduzir determinada passagem. A narrativa inteira deve ser traduzida.

Podemos arriscar um exemplo: quando, na capoeira Angola, seus jogadores praticam um jogo "alto", com saltos e chutes, o dono da roda, ou dono do *gunga* (berimbau maior, cuja cabaça produz um som mais grave), caso venha a não gostar da performance dos dois jogadores, pode cantar: "apanha laranja no chão tico-tico, não é com a mão que se cata é com o bico". Este canto sugere que os dois jogadores parem com o jogo alto e passem a jogar próximos ao chão. A compreensão por parte dos membros da roda, ou mesmo dos jogadores, sobre o canto demonstra experiência no jogo da capoeira Angola, familiaridade com seus códigos e até intimidade com o mestre da roda, uma vez que o jogador pode usar deste pretexto para criar uma "emboscada" para seu adversário.

No curso da roda, quando situações como essa acontecem, todos os participantes experimentam uma espécie de agitação, pois foi criado um momento extraordinário naquela brincadeira e, possivelmente, algo também extraordinário pode acontecer, positiva ou negativamente. A excitação experimentada pode também se traduzir em tragédia se o desenrolar do evento se der com brigas e discussões.

Se o documentarista tivesse conhecimento daquela dinâmica, percebendo o movimento que se anuncia, e fosse tentar traduzir documentalmente esse momento, como construiria sua narrativa? O que filmaria? Com qual enquadramento? Teria a possibilidade de usar mais de uma câmera? Tentaria construir uma montagem paralela entre a experiência do mestre que canta, dos jogadores e do resto da roda? Filmaria olhares, pés e mãos se entrelaçando? Usaria o recurso de desenho de som para construir carga dramática? Dilataria o tempo cronológico? Usaria uma voz em off para tentar

explicar a situação? Faria um plano-sequência valendo-se de uma própria sensibilidade e contaria aquela situação passeando por entre os elementos da roda?

Existe uma infinidade de possibilidades de se pensar na tradução de um momento como este. O fato é que, no curso daquela roda, os elementos daquela linguagem que constroem determinado clima, quando transpostos para o audiovisual, precisam, para existir, valer-se dos recursos da linguagem audiovisual e, portanto, chegarão a alguma equivalência da experiência do espectador a partir de recursos técnicos, estéticos e sensíveis naturais daquela linguagem.

Voltemos ao caso da cadeia intersemiótica do ritual Kamayurá. O sentido de tradução trabalhado por Meneses Bastos não é a tradução sinonímica ou da repetição dos mesmos significados pelos diferentes subsistemas significantes, pois, por serem domínios expressivos diferentes, acabam por deslocar os significados ao tentar produzi-los de maneira mimética. O sentido de tradução que emerge aproxima-se mais daquele preconizado por Benjamin (2008[1923]) como "procura de ressonâncias e reverberações entre sistemas e códigos diversos" (Bastos, 2007: 298). Para Benjamin, a boa tradução não seria aquela que preza pela fidelidade por meio da literalidade das palavras, mas aquela que é capaz de apreender os pontos de ressonância, de fazer que a intenção de uma língua reverbere em outra, e aqui poderíamos ampliar para sistemas de códigos diversos em outros códigos.

Outra questão derivada do uso da noção de tradução é colocar em evidência o papel do tradutor. Para Plaza, a tarefa tradutória se insere como um processo criativo às avessas, no qual o mundo real deixa de ser a referência do artista, mas o mundo do artista se mistura com a consciência do leitor que o corporifica e o reescreve no mundo real.

> Se traduz aquilo que em nós suscita empatia e simpatia como primeira qualidade de sentimento, presente à consciência de modo instantâneo e inexaminável, no sentido em que uma coisa está para a outra conforme os princípios da analogia e da ressonância. Pela empatia, possuímos a totalidade sem partes do signo por instantes imperceptíveis. Não se traduz qualquer coisa, mas aquilo que conosco sintoniza como eleição da sensibilidade, como "afinidade eletiva" (Plaza, 2013: 33)[14].

[14] Haroldo de Campos (2013) é ainda mais radical e, ao cunhar o termo "transcriação", propõe que a tradução seja orientada por total independência em relação à obra original, sendo a primeira uma referência sensorial para a segunda, por vezes até afetiva. A tradução seria orientada pelo lema rebelionário de uma tradução "luciferina". Haveria, assim, uma força "usurpadora" diante da obra original na transcriação. O tradutor é criador e utiliza a obra original apenas como um ponto de partida. O pensamento de Haroldo de Campos tem tido eco num alargado campo artístico (artes cênicas, literatura, cinema etc.) por sua defesa da especificidade da tradução poética como um trabalho de natureza estética, análoga à própria criação; um bom exemplo é a dissertação de mestrado de Hidalgo Romero (2019) em que reflete sobre a transcriação

Esta seria, também, a tarefa do antropólogo/realizador. A experiência, por mais que em campo esteja bem informada por questões teóricas e metodológicas da pesquisa, é sempre individual e subjetiva, e ele só pode apreender a experiência do Outro se ela for revivida e tornada própria. Para que as ressonâncias e reverberações da performance musical possam ser construídas em formas audiovisuais, enfatizamos o quão produtiva pode ser a parceria da antropologia com o campo das artes, especialmente das artes visuais e do cinema, para que a construção audiovisual possa ser potente. O filme, como forma expressiva, aproxima-se do ritual, das festas e das performances participativas de maneira mais efetiva do que a escrita etnográfica, pois seu significado é proposicional e performativo (MacDougall, 1998). Além disso, nos permite explorar a experiência sensória através de imagens e sons, ou seja, fazer a passagem da experiência na performance participativa para a experiência com o audiovisual.

Montagem[15] do *Toré*

A montagem do curta *Toré* se iniciou a partir de um conjunto de questões: como o filme pode comunicar a intensidade da experiência musical que envolve todos os sentidos? Como trazer a dimensão da experiência no ritual a partir da camada sonora no filme? Como trabalhar com o tempo na montagem para construir a ideia de imersão? Como a intensidade do ritual pode ser construída? Como trazer o contexto da performance do *Toré* para escapar a uma representação exotizada dos indígenas cantando e dançando?

da obra literária para o cinema. Tanto a performance participativa quanto a linguagem audiovisual seriam relativas à função poética da linguagem, que se caracteriza "pela projeção das relações paradigmáticas (de analogia ou semelhança) sobre as relações sintagmáticas (lógicas)" (Jakobson, apud Campos, 2013: XIV).

[15] Entre vários estudiosos do cinema parece haver um consenso sobre a importância da montagem na constituição do que ficou conhecida como a linguagem cinematográfica. Aumont (1995:157) vai dizer que o material próprio do cinema é a imagem mecânica que se move, múltipla e colocada em sequência. Juntamente com Eisenstein, Vertov insistiu na montagem como o próprio fundamento do cinema: "A montagem foi estabelecida pelo cinema soviético como o nervo do cinema" (Eisenstein, 1990:51). A ideia cinematográfica de montagem também inspirou a escrita etnográfica contemporânea (ver Marcus, 1994); e permitiu aproximações entre montagem cinematográfica, teatral, literária e antropológica (Ver Grunvald e Abreu, 2016). Sem pretender estabelecer um debate com a vasta bibliografia sobre o tema, a seção a seguir apresenta a descrição de um processo de montagem a partir de aspectos significativos para a construção fílmica das performances musicais.

No início do processo de montagem, acordamos que utilizaríamos uma orientação observacional-sensorial[16] e que, portanto, não usaríamos nenhuma entrevista. A segunda decisão de partida é que iríamos abordar apenas a construção da festa como aconteceu em suas diversas etapas como roteiro da montagem: preparação da comida, organização do espaço, fogueira e todo o desenrolar da performance musical.

Na prática da montagem do curta, as preocupações iniciais foram se transformando em caminhos possíveis que são descritos a seguir. Para trazer certo *contexto* à realização do *Toré*, trabalhamos com a ideia de apresentar as ações de preparação da festa como formas de musicar (Small, 1998) que contextualizam a performance do *Toré*. Após as primeiras exibições a amigos e colegas de trabalho, ficou evidente que seria necessário incluir mais informações sobre o contexto para dar um certo enquadramento para a experiência proposta. Neste sentido, Hidalgo Romero e eu adicionamos algumas cartelas no início do filme trazendo o contexto de luta pelas terras: "Em 2015, o povo Kariri-Xocó de Alagoas retomou mais uma parcela de suas terras ancestrais, expropriadas ao longo da história brasileira"; sobre a centralidade dos cantos neste contexto: "Eles cantam para seguir resistindo. E resistem para continuar lutando", e sobre o enquadramento que o filme cria para observar o contexto etnográfico retratado: "Este filme acompanhou um dia nas terras retomadas". Por fim, escolhemos uma fala proferida por Pawanã Kariri-Xocó sobre o *Toré*, comentada no início deste texto, para abrir o filme.

Para trabalhar a ideia de *imersão* na performance musical, privilegiamos o uso de planos-sequências como uma forma de trabalhar com o tempo na montagem para construir a possibilidade de imersão do espectador. Como argumenta MacDougall (1982:10), "Planos-sequência restauram para a audiência algo relacionado à continuidade da percepção de um observador individual" e, por isso, escolhemos trabalhar com planos-sequências nos trechos que contêm música, seja no canto ao cair da tarde, seja no canto de noite ao final do filme; fez-se a opção por inserir músicas inteiras com alguns poucos cortes. A escolha das músicas deveria levar em conta não

[16] Ao olhar para a produção contemporânea de filmes etnográficos, Faye Ginsburg (2018) sugere que as realizações do campo estão avançando em duas direções: experiências formais com aspectos sensoriais do filme, que tem como precursora a escola do filme observacional, e também os cineastas antropólogos que parecem estar mais preocupados com os aspectos relacionais, produções colaborativas, compartilhadas e meios de comunicação indígenas. Na linha observacional-sensorial, ver o trabalho do Laboratório de Etnografia Sensorial da Universidade de Harvard: https://sel.fas.harvard.edu/.

apenas os aspectos performáticos mas também aspectos relativos à qualidade de captura de som e imagem[17].

A captura de imagem durante as performances musicais foi realizada tendo como orientação aproximar a observação com a câmera da experiência de alguém que participa da performance musical e a acompanha de dentro. O enquadramento foi pensado de modo a se aproximar da percepção humana, conhecido como câmera subjetiva. Fez-se a escolha de uma lente fixa, luminosa, com curta distância focal, de modo que a atenção do espectador fosse dirigida àquilo que a fotografia deseja se concentrar. Isso significa que só está em foco aquilo que é eleito no quadro, ficando todo o restante fora de foco. Há a percepção de coisas acontecendo fora do ponto focal, mas não se consegue distinguir claramente quais são. As lentes utilizadas (35 mm e 50 mm) funcionam muito bem para planos-detalhes, e planos gerais podem ser vistos exceto se nos distanciamos daquilo que está sendo filmado. O resultado disso é que a totalidade das performances musicais só se faz ver eventualmente[18].

A ideia de imersão através do filme é chave neste experimento. Imergir, do latim, significa "mergulhar em, submergir, afundar"[19], e aqui traduz-se em fazer o espectador penetrar e adentrar este universo sonoro, de cores, texturas, odores, sabores através dos sentidos, fazer com que fique envolto ao filme. Mendonça de Souza vai dizer que "os filmes que trazem o rompimento das bordas e possibilidades de visualização em sua totalidade adquirem características associadas à imersão" (2017: 21)[20] . E acrescenta:

> Durante mais de um século o cinema se restringiu à "contação de histórias" delimitado pelos *frames*[21]. Os filmes tradicionais se apresentam dentro de bordas retangulares e respeitam uma hierarquia na linearidade da narrativa. O posicionamento entre espectador e obra sempre esteve presente no modo clássico: público de um lado, filme de outro. À vista disso, faz-se necessário pensar em como romper com essa linha divisória, tal como a pertinente indagação de Chris Milk[22]:

[17] Nos demais planos, para além das performances musicais, não utilizamos longos planos-sequências e optamos pelo uso de mais cortes para conseguir trazer diversas ações de preparação do *Toré* e não alongar muito o tempo do filme. A proposta foi mesmo usar os planos-sequências nas sequências com música.
[18] Para uma descrição das orientações da fotografia na série *Taquaras, Tambores e Violas* ver Villela, 2022, no prelo.
[19] Fonte: Dicionário Micaelis on line: https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=imergir
[20] O cinema imersivo tem sido muito presente nos contextos de instalações artísticas e em experimentos tecnológicos com realidade virtual. Especialmente sobre este último ponto ver Mendonça de Souza (2017).
[21] Termo em inglês que significa uma única imagem, isto é, um quadro de uma cena que por sua vez é composta por vários (Mendonça de Souza, 2017: 21, nota 1).
[22] Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=mHzDKWoambk> Acesso em 30/04/2022.

> "como eu lhe insiro inteiramente dentro de um quadro?" (Mendonça de Souza, 2017: 21).

Trabalhar a *intensidade* da performance também foi uma proposta de partida; uma forma de trazer para a montagem a ideia de intensidade foi a escolha de planos que denotam total envolvimento com a música. A sequência mais significativa, do meu ponto de vista, é o mestre de cantos se concentrando para começar o ritual da noite[23]. A câmera enquadra em super close a maraca em sua mão que se agita, sobe para seu rosto que está concentrado, desce novamente para a maraca que continua sendo agitada e quando sobe mais uma vez para o rosto, Pawanã canta de olhos fechados extremamente concentrado (Figura 1).

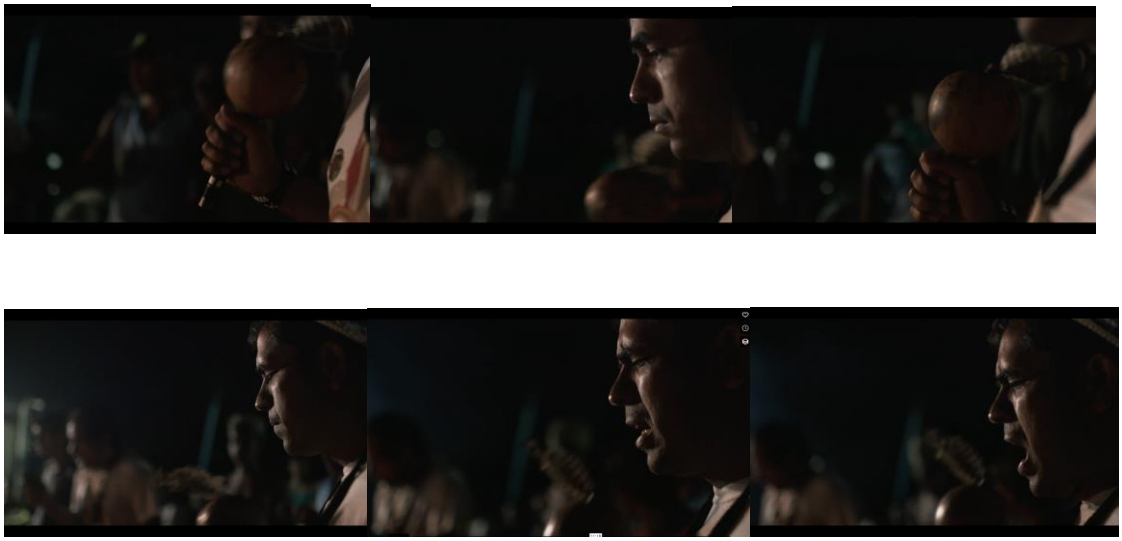


Figura 1 – *Frames* do filme *Toré.*

Outra forma de trabalhar a intensidade no curta foi construir a montagem da sequência de cantos final em um crescente. Por exemplo, no início poucas vozes respondem ao coro e, ao final, escutamos uma densa textura de vozes de homens, mulheres e crianças, enquanto dançam. Outro aspecto importante nesta construção foi o uso de um efeito de sobreposição de imagens no final do filme, que dura pouco menos de 20 segundos (Figura 2)[24], mas que, para os diretores, teve a intenção de criar a sensação de que aquele ritual se prolonga por muitas horas e que, através do canto e da

[23] O trecho pode ser visto no minuto 10'45''.
[24] Este trecho se inicia no minuto 15'22''.

dança, os indígenas vivenciam uma experiência de fluxo, como bem descrito por Turino (2008: 4).

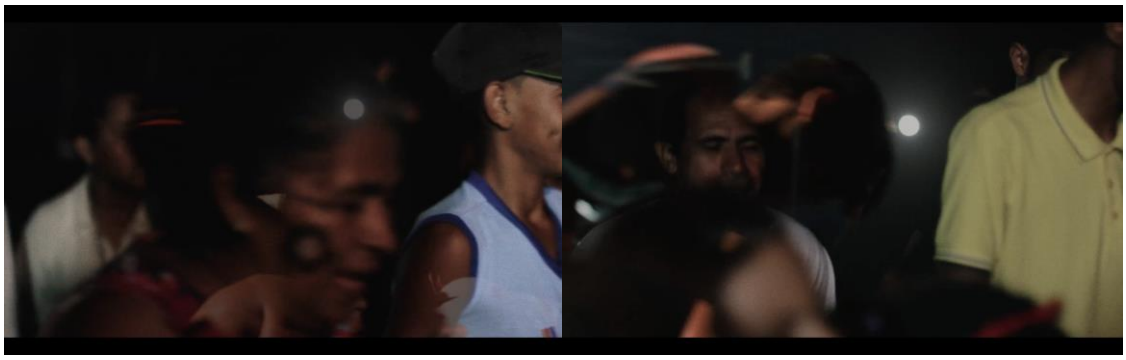
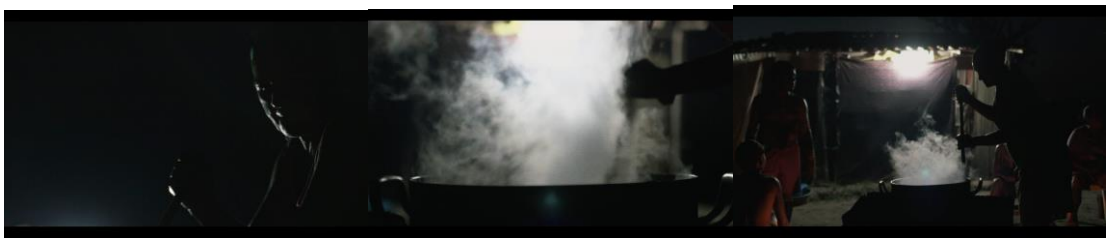


Figura 2 – *Frames* do filme *Toré.*

De partida sabíamos da importância da *camada sonora* no filme. Neste aspecto, a proposta foi explorá-la como forma de trazer a dimensão da experiência – imersão e intensidade do ritual coletivo. O trabalho de pós-produção foi muito importante para avançar nesta proposta imersiva por meio do som. A primeira orientação para Augusta Gui, profissional que realizou o desenho de som e mixagem, foi de que enfatizasse o som da ação que estivesse no centro da cena. Por exemplo, quando cai a noite, uma mulher prepara um mingau de arroz para todos presentes e mexe uma grande panela apoiada por alguns tijolos em cima de uma pequena fogueira (Figura 3)[25]. Este som estava relativamente baixo na gravação, mas ficou evidenciado no tratamento final. Sons-ambiente foram ampliados em volume e densidade. No momento do *Toré* final, a proposta que fizemos foi que ela ampliasse o som da imagem que vemos, para dar uma sensação da experiência vivida durante a presença no *Toré*, em que, dependendo de onde você está posicionado, a escuta é diferente.



[25] Ver trecho a partir de 9’30’’.

Figura 3. *Frames* do filme *Toré*.

Uma audiência privilegiada

Tive a oportunidade de fazer uma exibição a Pawanã Kariri-Xocó, o mestre de cantos que protagoniza o *Toré* filmado, na ocasião em que esteve em Campinas - SP em abril de 2022 para a gravação de um outro projeto de filme[26]. Apesar de ele já ter visto o *Toré,* possivelmente em seu celular e em versão não finalizada[27], assistir em tela grande e com som de qualidade foi uma experiência muito significativa.

O primeiro comentário após o fim da sessão foi que o filme lhe fez lembrar de muitas coisas. A memória revista mais marcante foi a de sua mãe, que faleceu há poucos meses. O filme é dedicado à memória de Suynara Kariri-Xocó, mãe de Pawanã. Olhando para o momento do passado, vendo as imagens da retomada cinco anos depois, Pawanã comenta:

> Então a gente tava dizendo ali naqueles cantos, naquele *Toré* que nós estava ali resistindo. Resistindo e existindo naquele momento. E ali foi já num momento que nós estava estabilizado, o início foi bem antes dali [em 2015] e estava já tudo bem pacífico. Mas não deixava também de vir alguns incômodos dos próprios posseiros, e a gente com nossos cantos, nossos rituais conseguia deixar tudo protegido, tudo na paz, tudo tranquilo. A gente estava mandando essa mensagem de resistência, de luta [...] O cantar pra resistir, por que o canto ele fortalece a gente.

A escolha dos cantos para a montagem da sequência do ritual da noite parece ter sido significativa para a conexão com a ideia de resistência evidenciada no trecho do depoimento reproduzido anteriormente. A primeira música fala de Canindé, o mestre Canindé. Canindé é um antepassado Kariri-Xocó,

> [...] foi um grande cacique que tinha uma grande semelhança com a Arara Azul, uma arara chamada Canindé. Esse canto abre os *Torés*, é quem inicia os *Torés*, sempre a gente faz ele pra iniciar algo, na energia e na força desse grande guerreiro, grande cacique que nós tivemos, muito antigo.

Pawanã contou que, quando está liderando uma roda de *Toré* como mestre de canto, a escolha do canto é sempre o que sente no momento. Naquela ocasião filmada, foi o momento de lembrar desse grande cacique, "[...] até porque nós estava falando de

[26] Os depoimentos desta seção me foram fornecidos no dia 01/04/2022, ocasião em que vimos o filme juntos.
[27] A etapa da finalização contou também com o trabalho de correção de cor de Tobias Resende.

força, de resistência". O segundo canto escolhido para a montagem traz a figura do galo quando canta: "O galo já tá cantando, é sinal de amanhecer, está começando um novo dia, é sinal de nós vencer [...]". O galo é o responsável por trazer o novo dia, é ele quem avisa com seu canto que vai amanhecer. Galo é também o nome do grupo cultural que Pawanã lidera, que na língua é chamado de Sabuká, grupo que tem a missão de, através dos cantos, "fazer a luta, fazer as caçadas"[28]. Naquele momento, na retomada (2017), os Kariri-Xocó estavam confiantes que o novo dia iria chegar, e eles teriam a posse definitiva das terras. O processo continua sem definição nas mãos do sistema judiciário e eles aguardam o julgamento final.

Pawanã foi a primeira pessoa a ver o filme finalizado[29]. Foi muito interessante notar em seus comentários como, do ponto de vista da estrutura interna e do conteúdo dos cantos, o sentido do que foi apresentado ou o "momento" do *Toré* ficaram presentes na narrativa fílmica. A conexão entre os cantos e a ideia de resistência ficou muito evidente. A dimensão da experiência que o filme propõe construir passou pela memória de uma experiência, e pela lembrança de situações e de pessoas queridas - como sua mãe. O que o indígena traz é que a experiência musical, tematizada e "traduzida" no filme, estava profundamente conectada com o contexto da retomada das terras e com o "momento" em que estavam quando a equipe de filmagens registrou a performance.

Alguns apontamentos

A aposta deste experimento audiovisual é não apenas que o ritual e a experiência musical são multisensoriais, mas também que o tipo de conhecimento experimental multissensorial nos permite "conhecer" de diferentes maneiras (Gubner, 2018). Que tipo de etnografia pode-se fazer com este tipo de imagens? Que experiência é tematizada e

[28] Os Kariri-Xocó se referem às jornadas aos centros urbanos para apresentações dos *Torés*, oficinas e outras atividades educativas como as "caçadas" dos dias atuais. Sem terras para plantar, sem matas para caçar e sem rios limpos para pescar, eles buscam alternativas à subsistência. Na aldeia existem mais de 20 grupos Kariri-Xocó que saem anualmente para as "temporadas de caça". É nas cidades que estão as empresas, os centros culturais, as escolas, as universidades, as ONGs, as unidades do Sesc, além de diversos coletivos. Nesses campos de caça, os Kariri-Xocó obtêm não apenas recursos que se convertem em sobrevivência de algumas famílias por meses, mas também visibilidade, apoio político e parceiros. Amizades são tecidas, laços afetivos são criados.

[29] O filme recém-finalizado deve começar a circular, por este motivo não foi possível incorporar neste artigo uma reflexão a partir da recepção de diferentes públicos.

como ela pode ser acessada pelo filme? Quais riscos estão colocados para uma pesquisa antropológica quando esta se decide como um experimento, criação de seus próprios artefatos de pensamentos - alargando os cânones?

Mais do que uma antropologia do visual, a proposta foi uma etnografia com o áudio e o visual e, nesse sentido, a parceria com Hidalgo Romero, diretor e roteirista, foi fundamental pois, para realizar a tradução proposta, é preciso dominar em profundidade a técnica e a linguagem audiovisual, da captura à pós-produção, passando pela etapa da montagem. Aliás, foi esta parceria criativa que possibilitou que a tradução ressoasse no sentido preconizado por Benjamin (2008[1923]), como "procura de ressonâncias e reverberações entre sistemas e códigos diversos", e por Plaza, quando afirma que "não se traduz qualquer coisa, mas aquilo que conosco sintoniza como eleição da sensibilidade, como 'afinidade eletiva'" (Plaza, 2013: 33). A experiência de campo aliada ao estudo orientado pela antropologia da música a partir das ideias de Turino (2008) foram o ponto de partida para eleger o que deveria ser transposto da performance musical para o audiovisual, que pretende estar entre a produção antropológica e a prática de criação artística.

Referências

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, Papirus Editora, 1990.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin:* quatro traduções para o português. Trad. De Barck Karlheinz, et. al. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008 [1923].

CAMPOS, Haroldo de**.** *Transcriação.* São Paulo, Perspectiva, 2013.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Zahar, 1990.

GINSBURG, Faye. Decolonizing documentary on-screen and off: Sensory ethnography and the aesthetics of accountability. *Film Quarterly*, v. 72, n. 1, p. 39–49, 2018.

GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo. *Toré*: regime encantado do índio do nordeste. Recife, Editora Massangana, 2005.

GRUNVALD, Vitor; ABREU, Carolina. Montagem, teatro antropológico e imagem

dialética. In: BARBOSA, Andréia, *et all* (orgs). *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo, Editora Terceiro Nome, 2016, p. 261-283.

GUBNER, Jennie. More than Fishnets & Fedoras: Filming Social Aesthetics in the Neighborhood Tango Scenes of Buenos Aires & The Making of A Common Place (2010). *Etnografie Sonore*, I/1, 2018.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo, Editora Cultrix e Universidade de São Paulo, 1969.

MACDOUGALL, David. *Transcultural Cinema*. Princeton, Princeton University Press, 1998.

MATA, Vera Lúcia Calheiros. *A semente da terra*: Identidade e conquista territorial por um grupo indígena integrado. 1989. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1989.

MENEZES BASTOS, Rafael. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte. *Mana*. Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 293-316, 2007.

MENDONÇA DE SOUZA, Guilherme. *Cinema Imersivo*: Narratividade Cinematográfica na Perspectiva da Realidade Virtual. 2017. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

MOTA, Clarice Novaes. Performance e significações do Toré: o caso dos Xocó e Kariri-Xocó. In: GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo (org). *Toré*: regime encantado do índio do nordeste. Recife, Editora Massangana, 2005, p. 173-186..

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica.* São Paulo, Perspectiva, 2013.

ROMERO, Hidalgo. *Em Câmera Lenta:* uma Transcriação. 2019. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Programa de Pós – Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

SMALL, Christopher. *Musicking:* the meanings of performance and listening. Middletown, Ct, Wesleyan University Press, 1998.

TURINO, Thomas. *Musical as Social Life*: The Politics of Participation. Chicago, The University of Chicago Press, 2008.

VILLELA, Alice; ROMERO, Hidalgo. Quando a roda acontece: o audiovisual como tradução da experiência na performance musical participativa. In: SIPA - Seminário Imagem, Pesquisa e Antropologia. Unicamp, 2018. *ANAIS do SIPA/* Unicamp. 2019.

VILLELA, Alice. Filme, música e experiência sensória: questões em torno de um projeto de filmagem de performances musicais participativas. *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology*, v. 19, 2022 (no prelo).

DOI: https://doi.org/10.22456/1984-1191.123393

A VAZANTE: POR UMA ANTROPOLOGIA POÉTICA

THE FLOWER: TOWARDS A POETIC ANTHROPOLOGY

Juliana dos Santos **Nunes**[1]

RESUMO

Esse artigo tem a finalidade de apresentar uma etnografia poética a partir da pesquisa desenvolvida nas águas do Rio Jaguarão e da Lagoa Mirim, na fronteira do Brasil com o Uruguay, tendo como interlocutores e interlocutoras as pescadoras e pescadores artesanais vinculados à Colônia Z-25, trazendo um jeito de viver em confluência com as águas e com os/as demais entes que circundam estes ambientes: peixes, vacas, cavalos, arroz, aves, cachorros e a paisagem lagunera. O tema central do presente texto é pensar uma antropologia e etnografia a partir da poesia, radicalizando sua aproximação, tensionando e friccionando os saber-fazer etnográfico em confluência com as mais variadas formas de expressão, desde a fotografia, amplamente usada na pesquisa, bem como o fazer poético que perpassou de maneira indelével o trabalho de campo realizado pela antropóloga-poeta, trazendo as linhagens líricas desse jeito de fazer e sentir a dimensão da vida, tendo postas as lentes da antropologia e da poesia, num diálogo existencial e acadêmico constante, deixando-se envolver pelo acaso, pelas caminhadas e o *sentipensar*, levando a sério esse modo de praticar a antropologia.
Palavras-chave: Sentipensar com águas; etnografia poética; confluências.

ABSTRACT

This article aims to present a poetic ethnography based on the research developed in the waters of the Jaguarão River and the Mirim Lagoon, on the border between Brazil and Uruguay, having as interlocutors the fisherwomen and artisanal fishermen linked to Colônia Z-25, bringing a way of living in confluence with the waters and with the other beings that surround these environments: fish, cows, horses, rice, birds, dogs and the lagoon landscape. The central theme of this text is to think about an anthropology and ethnography from poetry, radicalizing its approach, tensioning and rubbing ethnographic know-how in confluence with the most varied forms of expression, from photography, widely used in research, as well as the poetic work that indelibly permeated the fieldwork carried out by the anthropologist-poet, bringing the lyrical lineages of this way of doing and feeling the dimension of life, having put the lenses of anthropology and poetry, in a constant existential and academic dialogue, letting themselves be involved by chance, by walks and by feeling-thinking, taking this way of practicing anthropology seriously.
Keywords: Feeling thinking with water; poetic ethnography; confluences.

Recebido em: 31 de março de 2022
Aceito em: 17 de junho de 2022

Na linha de frente da nossa passagem à mudança existe apenas a poesia para aludir à possibilidade tornada real. Nossos poemas articulam as implicações de nós mesmas, aquilo que sentimos internamente

[1] Universidade Federal de Pelotas, Brasil.

e ousamos trazer à realidade (ou com a qual conformamos nossa ação), nossos medos, nossas esperanças, nossos mais íntimos terrores.
Audre Lorde – A Poesia não é um Luxo

A vazante, denominação hidrográfica que diz respeito ao período no qual há uma baixa nas águas dos rios e mares, escorrendo, vazando, fazendo aparecer o lodo, o barro vivo, que ficou submerso durante as cheias. Desse barro ou lodo escondido, busquei a alegoria para pensar nessa antropologia poética, proposta ao longo de minha dissertação de mestrado, desenvolvida a partir das águas na Lagoa Mirim, entre as cidades de Jaguarão, Brasil, e Rio Branco no Uruguay.

Sendo assim, é desse "charco lodoso", como refere Ferreira (2021), que começamos a perceber as intersecções entre a maneira de experienciar a vida a partir do fazer poético, e a antropologia que está imersa na dimensão do vivido, na sua existência, mas principalmente, na *relacionalidade* entre entes, coisas, seres, imagens e palavras que confluem e radicalizam essa aproximação.

Este texto, portanto, surge para reflexionar sobre as diversas possibilidades de expressão e linguagens utilizadas para pensar o fazer antropológico e as inquietações que o campo etnográfico nos proporciona ao longo de nossas caminhadas, sejam elas solitárias ou em bando, como foi o caso que desenvolvi nos dois anos que estive entre as águas doces da Lagoa Mirim e com aquelas e aqueles que praticam seus saberes através da pesca artesanal, bem como suas confluências.

Pensar numa etnografia poética e, por conseguinte, numa antropologia animada pelo espectro poético, talvez possa parecer uma novidade, mas não é, pois há uma linhagem que nos precedeu e que vou evocar ao longo deste artigo, especialmente para mostrar que nós, poetas-antropólogas, somos uma legião.

Dizer isso é trazer à tona nossas linhagens antropológicas, nos apegarmos a elas e fazer um mergulho dentro do sensível, porém sem deixar de ter em mente que estamos fazendo etnografia e contribuindo para a ampliação da antropologia, ao passo que não descolamos daquilo que somos, como aparecerá mais adiante, fazendo voz ao que disse a poeta Angélica Freitas, "ser poeta é uma maneira de estar no mundo" e essa *maneira* é atencional, sensitiva, contemplativa, desinteressada, relacional e por isso se aproxima da etnografia e do nosso fazer enquanto antropólogas em formação (em constantes desafios).

Dessa maneira, nessas bordas sutis, caiu-me em mãos um texto de Marília Kosby, poeta e antropóloga, que coorientou minha dissertação, sobre a relação entre antropologia e poesia, no qual ela nos provoca ao longo de sua escrita, rompendo algumas barreiras, avançando numa linguagem para além da metáfora. Porém não é somente a antropologia que provoca a poesia. O que Kosby nos alerta é para a poesia provocando e radicalizando a antropologia, no jeito de escrever e expressar a etnografia.

E, se antes estávamos escondidos, assim como foi Antônio Cândido, indefinidos como Leiris, ou se éramos uma "lâmpada sobre uma luz árida" feito Tina Jolas, hoje somos uma legião à mostra, em pleno sol mormacento, colocando-nos numa linhagem de poetas e antropólogos, caminhando no más por essas trilhas e descaminhos, nos envolvendo na vida em relacionalidade.

Entrando nas águas da antropologia poética

Entre as linhas tênues do horizonte fronteiriço e aquático que nada dizem de compreensível, onde os pés não estão acostumados a sentir o balançar das ondas, *despacio no más*, vai se desvelando a imensidão escura da Lagoa Mirim, fazendo o corpo pegar o jeito de se equilibrar e vivenciar inteiramente o que via por diante.

Mais que a metáfora para uma *situação* etnográfica qualquer (talvez aqui coubesse a implosão provisória desse estratagema), a entrada em campo é acompanhada pelo suador nas mãos, o medo do "outro", as pernas bambaleando, como se estivesse diante de si mesma num caminho escuro, feito a alta lagoa, com a vida se insinuando numa dimensão sensível e poética, tal qual a antropologia e a etnografia.

Essas sensações corporais, vivas dentro da nossa existência, também fazem parte do fazer antropológico e às vezes definem a maneira como vamos nos comportar diante dos silêncios iniciais das pesquisas, que igualmente compõem nossos diários de campo e que são difíceis de lidar e transpor e, além disso, conviver com o medo diante daquela e daquele que desconhecemos enquanto partícipes do nosso grupo de aproximação e que se tornam, paulatinamente, nossos interlocutores e interlocutoras.

As antropólogas Elisete Schwade e Miriam Pillar Grossi (2018), levantam um questionamento:

> Se as emoções são sociais, o desafio está em refletir sobre esse caráter considerando o encontro intersubjetivo proporcionado na pesquisa etnográfica. E então cabe-nos perguntar: os medos são os mesmos? Em que campo semântico estão inscritos os medos dos antropólogos e os medos dos interlocutores? (p.14).

O medo, num primeiro momento, partia com relação ao grupo que pretendia estudar, um medo do "estranho", do "outro" e das possibilidades de interlocução não dar certo, no entanto, estava descartado o medo que o grupo poderia ter em relação a mim e também com relação a minha própria cidade, sentia-me confortável, mas quando vi essas certezas desmoronando, deparei-me com outra Jaguarão que não mais aquela encantada dos livros de literatura e de minha própria concepção poética.

Diário de Campo – em algum momento de 2018:

Tenho tanto
Medo da vida
Que ao me dar
De golpe com o mar
Senti o gosto
Salgado dos meus braços

Nas primeiras entradas em campo o silêncio de vozes foi uma constante, porém tive a companhia dos falares dos bichos, tal qual as vacas na beira do rio no outro lado da fronteira, pelos meus sapatos ao encostar no chão durante as infinitas caminhadas que realizei e também os pneus da bicicleta e sua sinetinha anunciando os movimentos nas ruas, companheira de muitas "observações flutuantes" (Pétonnet, 2008).

Nesse começo passei a denominar o percurso de amoroso, fazendo uma referência ao poeta Fernando Pessoa em seu heterônimo Alberto Caeiro, o pastor caminhante e viageiro, e entendi que precisava mirar Jaguarão como se fosse uma grande novidade, uma descoberta de vielas, trilhas inventadas, poças d'água, braços do rio, até atinar que a cidade era moldada pelas suas águas.

Esse passo a passo pelo corpo da cidade tinha, na maioria das vezes, como destino final a beira do rio, dando de cara com a monumentalidade da ponte (a Ponte Internacional Barão de Mauá, divide a fronteira entre Brasil e Uruguay, foi o primeiro bem tombado

como patrimônio cultural binacional do Mercosul, reconhecida pelos dois países no ano de 2015 (IPHAN, 2015), com uma arquitetura fortificada, está sobre as águas do rio Jaguarão, um dos cartões postais de quem está de passo pelas cidades, marca que delimita os Estados-nação), levando um susto ao vê-la imóvel sobre aquele rio subversivo que nunca para de bailar, transitando entre as duas orillas, nos vaivéns callejeros daqueles que a cruzam tanto por cima quanto por debaixo.

A partir de então comecei a mapear as ruas que chegam até o rio, pensando naquilo que entra nessas águas, pulsando no meio do urbano, e também aquilo que sai de suas entranhas, na gemelaridade das cidades envolventes, bem como suas diferenças que vão muito além do idioma sendo também nossa contravenção pelos falares em portuñol[2] presentes em nosso linguajar cotidiano.

Assim, a escrita deste texto traz esse sinal em sua pele, de uma mulher fronteiriça caminhando, pensando, falando e escrevendo sobre a fronteira na qual cada um vive, dessa maneira, a língua que aqui escrevo é oriundo dessa mistura do português com o espanhol, tão comum em nossa fronteira, e também do *pretunhol* e aqui faço referência a Lélia González (2020: 88) que me ajudou a compreender as particularidades com as quais estamos envolvidas e, especialmente, me fez decifrar a maneira como o vô Zeca, um homem negro de pele escura, se expressava, recebendo dele a influência para me tornar poeta.

Essa língua ou dialeto é "uma língua que não se deixou definir pelas demarcações oficiais dos Estados nacionais, os sujeitos não definem com exatidão seu idioma dependendo do lado da fronteira que estejam" (p. 102). Podemos pensar que o portunhol, assim como (Anzaldúa, 2009) refere, é uma "língua que não se doma", que está sempre em trânsito, encarnada nos transeuntes.

Num domingo de sol, inverno, o frio da fronteira caindo sobre nossos corpos e sentidos, comecei a caminhada acompanhada por minha tia Marta, saímos de sua casa em direção ao Cerro da Pólvora, onde está situada a antiga Enfermaria Militar, dessa altura é

[2] Entendido não como expressão de falar estrangeiro, mas intrínseca à sociedade fronteiriça, portanto, as palavras que se encontram em espanhol fazem parte do jeito como lido com meu portunhol jaguarense e por isso não as acentuo me itálico, deixando claro que existem diversas formas de se praticar o portunhol e dependerá tanto da fronteira (seca ou molhada) como seus praticantes, sejam elas escritores, ouvintes ou apenas falantes dessa língua transeunte e callejera.

possível avistar a curva do rio que vai em direção a cidade de Rio Branco, no Uruguai, assim como parte da Ponte e o lado brasileiro.

Desse ponto, começamos a descer pela Rua 24 de Maio que antigamente se chamava Colina, essa é uma das passagens que chegam até as águas do rio, sem precisar desviar o percurso, então foi possível reparar nas mudanças de casas, vielas, sobreposições e a paisagem sendo transformada, não somente pela sensação do corpo ao sentir o sopro do vento, gelado e aquático, mas também pelos cheiros: de peixe e de lixo.

A cada passo, foi-se mostrando o tecido urbano, em algumas partes mais denso de casas, em outras mostrando as ruínas latentes e vivas que estão localizadas nessa zona central, assim foi quando chegamos mais próximo do antigo prédio da rádio cultura da Jaguarão, de onde já estávamos mais próximas do rio e da ponte.

Barcos em ruínas
Carniças de peixes
Os pássaros num festio

Nesse momento comecei a perceber o entorno, a duas quadras antes de chegar ao rio, na antiga Rua das Pombas (recebeu esse nome por conta das inúmeras casas de prostituição que havia nessa localidade) o acúmulo de lixo era notório, tantos nos terrenos baldios, quanto nas casas em ruínas, até encontrar um depósito de reciclagem.

Impressionante como o lixo e a água estavam e ainda estão próximos e o quanto isso também remete a uma potência de criação e de destruição e que ambos guardam essas semelhanças, embora constituam essa antítese aos nossos olhos, ou seja, os resíduos daquele corpo social sendo remetido diretamente para a água, que deveria ser preservada não só para o consumo humano, mas para os demais entes vivos.

Assim retomava as caminhadas etnográficas (sob influência da Tim Ingold[3]) que havia dado início em 2017 ao ingressar enquanto estudante de graduação em antropologia (essas primeiras inserções em campo se deram naquele ano de retomada dos meus estudos e ainda caminhava utilizando três suportes distintos para registro: câmera fotográfica e dois diários.), sem ter ainda a dimensão metodológica e os efeitos de reconhecer os

[3] Refiro-me aqui à leitura do artigo intitulado "O Dédalo e o Labirinto: caminhar, imaginar e educar a atenção" (2015).

lugares através dos pés, a partir das sensações e também dos movimentos *atencionais*, na presença do corpo nas ruas, flutuando entre carros, bichos, solidão e silêncios.

Nesse ponto, comecei a pensar sobre uma abordagem a partir da observação flutuante que: "consiste em permanecer vago e disponível em toda circunstância, em não mobilizar a atenção". (Pétonnet, 2008: 102) dando prioridade às caminhadas pela cidade, especialmente nas localidades próximas ao Rio e a orla de ambos os lados, como descrevi anteriormente.

No entanto, voltando o olhar para a atenção, percebi que não estava propriamente realizando uma "etnografia flutuante" aos moldes que Pétonnet nos ensina, mas sim deixando-me viver pela atencionalidade, pelo ouvir, ver e sentir – aqui me reporto aos ensinamentos de Cardoso de Oliveira (1996) – e compreender esses primeiros movimentos em busca do navegar nessas águas doces.

Logo percebi que estava aos poucos "educando minha atenção" na medida em que caminhava e apreendia os sentidos do que estava ao meu redor, expandindo o olhar, botando um jeito, indo além daquilo que convencionamos dizer sobre a objetividade e racionalidade.

Assim, estava deixando-me capturar pelas miudezas, partindo do exemplo do poeta Manoel de Barros: o som do vento, o murmúrio das pequeninas ondas do rio, os falares do *passarinhedo*, as rodas dos carros em cima da ponte e de como ela estremece ao ser provocada pelos transeuntes – vivemos o temor e quiçá o tremor, da ponte de fato vir a desabar, devido às grandes rachaduras em sua estrutura e pelo movimento que faz ao passar dos carros e caminhões, essa realidade é notória ao repararmos suas fendas evidentes, no chão, e a partir delas podemos espiar lá de cima a profundidade das águas.

Nesses movimentos de "educação da atenção", como Ingold nos sugere, o trajeto físico e sensível, ajudaram-me a repensar em como fazer a etnografia e, por conseguinte, a antropologia. A medida em que caminhava fui percebendo a mistura nas formas de registrar não somente o que via e escutava, mas também o que sentia, assim me encontrei com três linguagens que até então considerava distintas: o diário de campo antropológico, o caderno de poesias e a máquina fotográfica, ou seja, pensando a etnografia dentro da poesia e da arte.

Obviamente que construir uma etnografia e contribuir teoricamente com a antropologia, passa por linhagens de antropólogos e antropólogas que me antecederam e

pensaram nas diversas maneiras de realizar o trabalho de campo, de experimentá-lo e mais de explorar as potencialidades existentes desse fazer e segundo Mariza Peirano nos diz: "etnografia não é método; toda a etnografia é também teoria [...] se é boa etnografia, será também contribuição teórica". (Peirano, 2014: 383).

Sendo assim, toda etnografia faz parte da teoria e formação do contexto de construção do saber antropológico, portanto, ao estarmos em contato com o ambiente, os interlocutores, realizando nossas imagens e poemas, também estamos dentro do arcabouço teórico por não ser dissociado do seu fazer empírico. A partir de então, passei a não mais dividir os meus cadernos de campo, transformando-os numa só coisa, juntando definitivamente a etnografia com a poesia, passando a assumir essa maneira de vivenciar como algo que me impulsiona, não somente no campo das artes, mas também na antropologia.

Para Angélica Freitas (2020) ser poeta é muito mais do que uma maneira de expressão artística e literária, é: "uma forma de estar no mundo, de ser próximo de uma canção, de estar antenada". Assim, assumir essa categoria perante a vida é reassumir-se diante da antropologia, ampliando o espectro de como podemos *montar* nossas etnografias, confluindo o sensível existencial com a ciência acadêmica, ou melhor, mostrando que não são excludentes, mas que se friccionam e dialogam.

Retornando o caminho para a construção de uma metodologia vazante e poética, segui o percurso, entre caminhadas, diários, poemas, criação de imagens, até a proposta de uma viagem etnográfica para a cidade de Jaguarão, atividade do Grupo de Estudos Etnográficos Urbanos das professoras Louise Alfonso e Flávia Rieth. Esse passeio de extensão foi o precursor para a feitura do primeiro Diário Gráfico intitulado Às Margens da Jaguarão: Viagem etnográfica entre os Cerros e os Rios (Rieth et al. 2019) publicado na Revista Áltera, que realizamos e assim, pude pela primeira vez, pensar os caminhos a partir da confluência entre as linguagens: desenhos, poemas, fotografias, áudios e as mais variadas capturas artísticas e antropológicas, numa verdadeira artesania etnográfica.

Em cada experimento novo, mais meu coração ponteiro e poeta tornava-se uma vazante de coisas que iam surgindo no meio do caminho, até esse momento solitário, porém fundamental para a busca de chegar aos interlocutores e interlocutoras, foi o tempo de me perder e me encontrar nesse "emaranhado de vida". No mesmo ano de nossa "viagem etnográfica" (2018), ou seja, ainda no prelúdio etnográfico poético-vazante,

embalada pelas leituras mágicas de Aldyr Garcia Schlee, estive em sua residência através do Inventário Nacional de Referências Culturais – Lida Campeira, coordenado pela prof.ª Flávia Rieth, esse encontro tomou um rumo inesperado e encantador, onde tive a oportunidade de ouvi-lo por horas e assim mapear a cidade, especialmente as ruas que antigamente recebiam nominação com referência às águas, pois no começo de minhas caminhadas pelo corpo da cidade, passei a me dirigir por ruas cujos nomes faziam referência aos corpos hídricos ou que tinham relação com profissão de pescador, por exemplo: Rua do Pântano, Rua dos Pescadores, Rua Beira Rio, Rua do Peixe, dentre outras, a partir das quais se chegava e ainda se chega, com grande facilidade, a orla do rio Jaguarão e, por conseguinte, pode se ver a ponte e parte da cidade de Rio Branco.

Com a interlocução de Schlee voltei para Jaguarão e retomei o percurso a partir do que havia me dito sobre a cidade e suas águas, os mistérios e jaguares e aos poucos foi pegando corpo de coisa a se insinuar e assim me deixei levar pela companhia poética dos pássaros, gentes, ervas e toda espécie vivente e uma coragem de entrar de vez nas águas foi me tomando até chegar a costa do rio Jaguarão, de onde ouvia-se o gemido das pedras sendo abraçadas pelas ondas e os falares das vacas na outra linha da fronteira.

Esses trajetos a partir das memórias do escritor, misturados com as minhas lembranças ao deslocar-me fisicamente por vielas e ruas de uma cidade quase desconhecida, fez reconfigurar os espaços oficiais traçados pelo plano diretor, num esforço para descortinar outro lugar que não mais o senso comum dos sentidos, numa narratividade do caminhar, para ir existindo no presente. Como bem afirma as autoras Eckert & Rocha sobre essa cidade narrada, sobre as camadas temporais e as histórias que constituem esses lugares do vivido:

> Não há assim confusão entre a história da cidade e a memória restaurada na narrativa dos habitantes que tomam a cidade como objeto temporal. Narram sobre o cotidiano, sobre as formas de sociabilidade, trajetórias e estilos de interagir e de pertencer, de distinguir e de conviver na cidade que os abriga. Mas essa cidade também os narra, uma representação mais ampla que ultrapassa redes e comunidades locais. Para tanto, os habitantes narram esta experiência de acomodar em múltiplas camadas do tempo vivido as trajetórias pensadas (Eckert & Rocha, 2010, p. 125).

Assim sendo, tudo começou pelos movimentos que foi se fazendo a passo pelos trajetos e percursos, não somente no sentido de alcançar um ponto final das ruas, vielas, becos, lugares desconhecidos, mas do processo caminhante, no balanço do corpo em

contato com as matérias – sensíveis, visíveis ou invisíveis – encontradas ao longo do caminho.

Retornando à exploração do território, tendo em mente aquele encontro com Schlee, fui novamente para a beira do rio, parei um tempo e aproveitei a oportunidade para tentar um diálogo com dois pescadores que se encontravam na porta de uma peixaria, notei que observavam o horizonte e a calmaria daqueles dias; fiz algumas perguntas, percebendo a resistência não estendi o assunto e segui flutuando com versos na cabeça.

Caminhando com vagar, sentindo a fluidez do corpo em contato com os lugares, o ritmo dos passos, procurando fazer o caminho ou quem sabe sonhar com as asas de Ícaro, uma *voyeur fronteiriça* ou pampera (Certeau, 1998: 170), seguindo o ritmo do rio até dar de golpe com os "encantados" que por ali se escondem, as histórias que nos contam, o risco vermelho na ponte e o marco aquático que divide nossa fronteira (Demutti, 2015).

Esse *andarilhar*, ou como referiu Peixoto & Silveira (2019: 03), essas "caminhadas anfíbias" permeou todo processo de perceber a cidade a partir das águas, ou melhor, pareceu-me um desvelar da cidade a partir desses fluxos aquáticos e da interlocução que se seguiu junto às pescadoras e pescadores artesanais, vinculados à Colônia Z25 de Jaguarão, passo importante para o mergulho profundo nas águas marrons da Lagoa Mirim, a fim de compreender a vida sofrida sentida na pele, no corpo, nos afazeres diários, Dona Rosa certa vez me disse: *"tudo começou aqui, e eu brigo muito pela valorização".*

Rosa é uma personalidade de grande importância para a luta e valorização da classe trabalhadora pesqueira, especialmente no que tange o direito à aposentadoria e reconhecimento das mulheres pescadoras artesanais embarcadas da colônia, presidida e fundada por ela e outros pescadores. Essa categoria exerce sua profissão em regime de economia familiar. Assim, a etnografia que desenvolvi esteve diretamente ligada à família de Rosa, especialmente o casal Rosângela, filha de Rosa e Santiago e à pesca realizada na Lagoa Mirim, corpo hídrico que divide a fronteira entre Brasil e Uruguai.

Nesse sentido, penso a partir da frase de Rosa, que o rio oferece uma dádiva (justamente a água não somente como recurso, como também no simbolismo, nas relações de amizade e afeto e de sustentabilidade, para as cidades, não podemos esquecer que se trata de uma fronteira, demarcada justamente por suas relações com as águas, são elas o primeiro ponto de contato entre aqueles que ocupam os dois lados de cada banda.

Seguindo o deslocamento, num *modus transeunte,* tão caro para quem vive e está entre fronteiras, e fundamental para quem tem a água como principal meio de subsistência e locomoção, Ingold (2015) nos revela o seguinte: "... as ruas não são labirinto. Nós andamos por elas não pelo que revelam ao longo do caminho, mas porque elas nos permitem transitar de um ponto ao outro" (p. 24).

Vagando entre expectativas e frustrações de entradas em campo, finalmente consegui conversar com um pescador, o presidente do sindicato de pescadores de Jaguarão e assim, despacio no más, foi-se botando sentido a ideia de navegar nessas águas, estando não mais com duas lentes, ora antropologia, ora a poesia, mas me fazendo valer dessas múltiplas visões para atentar ao espaço, tempo, ontologias em diálogo e disputa, mirando bajo a um cristal, formando um prisma colorido.

Porém, gostaria e até imaginava que fosse cair de chofre na observação participante (Foote-Whyte, 1975), buscando uma melhor aproximação com os interlocutores e interlocutoras, visando alcançar o "ponto de vista nativo" que Malinowski (1978) nos ensina, mas esse passo não foi (e talvez não seja) o mais importante e percebi somente durante o percurso e indagando-me: como realizar uma observação participante se não sei pescar? Como entrar nas águas se não sei nadar? A cada tentativa a observação participante foi parecendo distante e isso, por alguns momentos, provocou-me angústia e uma sensação de que o trabalho não seria o suficiente para ser considerado uma etnografia.

Contudo, tendo mais evidente as "lentes" que me levaram ao deslocamento do olhar, trazendo as sensações corporais e sensíveis para dentro do diário de campo, estando atenta, fui compreendendo o fazer da pesquisa e aqui novamente me recorro a Ingold: "Como a poesia, a antropologia é uma busca pela educação no sentido original do terno, diferente do sentido que ele veio a adquirir ao ser assimilado pela instituição da escola" (2016: 408).

Essa educação, como refere o autor, deve ser pensada a partir da exposição, de colocar-se no mundo, na experiência e também nos perigos que isso acarreta, entendidos não pela violência explícita que conhecemos, mas pelo existencial que nos oferta a caminhada até estarmos de frente com o outro e, consequentemente, diante de si mesma e da própria antropologia.

A poeta e antropóloga Marília Kosby (2016) também se referiu sobre a antropologia, a poesia e a educação, radicalizando a aproximação que Ingold faz entre a

antropóloga e a poeta: "Tim Ingold (2014) sugeriu ao aproximar a postura epistemológica do antropólogo do poeta, ou melhor, ao localizar o encantamento que os poetas provocam (e que provoca os poetas) como agindo também no cerne da sensibilidade antropológica. (p.120).

Entre a poesia e a antropologia, perspectivas que até então pareciam dissonantes e volta e meia se excediam (por compreender a antropologia dentro da política racional, uma disciplina reconhecida institucionalmente), podem ser tratadas, epistemologicamente, pensando justamente numa antropologia poética, em consonância entre esses falares e saber-fazer.

Para chegar nessa aproximação foi preciso transitar de um lugar ao outro, vendo e sentindo as coisas ao passar pelos caminhos e assim compreendendo a maneira pela qual a poesia e a antropologia estão em diálogo. Nessa provocação poética e antropológica, fui sentindo esse encantamento que Marília refere e de como ia se associando a etnografia de maneira vazante, sensível, mas antenada, para retomar a citação da poeta Angélica Freitas.

Entender e fazer poesia, vai muito além da simples contemplação desconexa do mundo ou do verso da "poetisa" sofrida pelo amor malogrado, mas ao contrário é um estado de estar apegada ao mundo, ao *sencillo*, aos falares que não tem palavras, ao lixo e seus restos, nas miudezas que a ninguém importa, aos bichos e os modos como eles vivem e interagem conosco e a tudo o mais nos oferece de potências criadora e também destruidoras.

Ao fazer-me antropóloga-poeta andarilhando pelos caminhos, foi-se descortinando também outra possibilidade de etnografia de maneira a habitá-la, passando por ela atencionalmente, expondo-me às fraquezas, aos "etnodelírios" (Kosby, 2015), aos sonhos:

> O fazer está dentro do passar por algo. Isso é o que distingue como um ato da experiência, visto que realizar uma experiência – em qualquer coisa que não seja um sentido dramatúrgico banal – é estar sempre dentro dela, é habitar nela. Assim, através do fazer que passa por algo, como Dewey reconheceu, nós habitamos o mundo (Ingold, 2020: 41).

Esse passar por algo, nos faz ter a dimensão da vida envolvendo-se nela, assim como pretendemos participar durante nossos fazeres antropológicos, porém para que o corpo e a mente peguem esse *jeito* penso que precisamos nos entregar ao efeito poético-

etnográfico, ir ao encontro dos dragões ou melhor, das jaguares que volta e meia aparecem nas beiras dos rios.

Reconhecer as limitações de não conseguir realizar uma observação participante aos moldes tradicionais, também é uma forma de atualizar um método tão caro para nós antropólogas, ou talvez, reinventar essa perspectiva que nos leva a tirar os olhos do cristal eurocentrado de uma racionalidade proposta e termos em mente nossos "saberes localizados" dentro da América Latina.

Essa maneira também pode se aproximar daquilo que explicita Holbraad (2014) e nos dá as condições de criarmos um "paraquedas coloridos" aos moldes de Krenak e alargar os horizontes de nossa disciplina: "crear las condiciones bajo las cuales uno puede ver las cosas en sus datos etnográficos, que de otro modo, nunca hubiera visto" (Holbraad, 2014: 131).

Neste sentido, Holbraad nos colocaria uma metodologia a partir do *giro ontológico* como uma forma de reflexividade para o campo antropológico, mas também como um *modus operandi*, "que esta reorientación metodológica implica, llamando la atención en especial a la inversión básica que implica entender el problema del cristal con el que se mira como un problema ontológico" (p. 132).

Assim sendo, colocamos uma metodologia que leva em consideração não somente os saberes com quem estamos em interlocução e esses os mais importantes para entrarmos em diálogo com outras ontologias, mas também pensar em quem está por trás da realização da etnografia, de onde vem a antropóloga que escreve e sente, a poeta-antropóloga, mestiza (tendo como referência Anzaldúa, 2009), latina e jaguarense.

Situar dessa forma é subverter por dentro da própria antropologia e usando do seu saber, para "suspender o céu", não com a intenção de romper com as teorias e metodologias clássicas, mas para atualizar e contribuir com a reflexividade da própria disciplina, aquilo que Roberto Cardoso de Oliveira pensa enquanto "Ser" ou como Mariza Peirano e a Mariza Corrêa ao trazer as mulheres antropólogas para essa seara de etnógrafas que realizam seus experimentos, tirando o véu de que a subjetividade é inerente ao feminino.

Para chegar a uma poética metodológica, revisitei as linhagens de poetas, escritores e antropólogos[4] que constituem o panteão de referenciais e que me lançaram luzes para pensar na possibilidade de alinhamento desses paradigmas, sendo um dos primeiros nomes o do antropólogo e escritor Michel Leiris, evocado em outro capítulo, como um dos representantes.

Leiris, em sua "África Fantasma", nos brinda com uma *montagem* na sua escrita em formato de diário, mostrando as sensações, visagens, sonhos e experiências vividas entre os seus pares e também na relação com o "outro", ou seja, há um trânsito não somente de grafias, mas uma espécie de maravilhamento diante da vida.

Além disso, também encontrei um grupo de antropólogos poetas chilenos que há muito estão discutindo questões relativas a escrita antropológica e suas relações com a literatura, especialmente a poesia e também sobre a maneira experimental que se apresenta a etnografia, Ianko Cangas (2001) apresenta em suas investigações onde teria se originado essa tendência dentro do campo antropológico:

> "los antecedentes más inmediatos para compreender esas ultimas tendências en esta disciplina podemos encontrarlas en la teoría literaria, la fisolofía, los estúdios de género, y las obras propriamente literarias, desde los collages, hasta la literatura surrealista" (p. 247).

Para a discussão o autor se remete ao crítico literário Mikhail Bakhtin e ao conceito "dialógico del lenguaje" justamente pelo vínculo entre a linguagem e o contexto que não pode ser desconsiderado, essa aproximação coloca a relação com o fazer da etnografia: "el que no puede ser separado del contexto donde ocurre pues está ligado al continuo de la comunicación" (p. 248).

Nessa vertente, não se pode deixar de ter em mente que a etnografia passa por um processo de experimentação, não somente no que tange a sua desvinculação de um método rígido, mas pensá-la bajo a um caleidoscópio, assim, Cangas chama atenção para a ideia de subversão: "la presentación del relato etnográfico como subversión literária y propriamente antropológica" (p. 248).

Sendo subversiva, essa antropologia poética está atenta para uma etnografia em que possa haver uma abertura às experimentações e aqui penso que isso significa a

[4] Aqui, gostaria de evocar o nome de Antônio Cândido, um "antropólogo escondido", como refere Mariza Peirano (1989): "Antônio Cândido não é nem foi o único a fazer antropologia escondido. Mas ele é exemplo excelente pela qualidade e atualidade do seu trabalho, além de ter estado sempre muito perto, sempre namorando a antropologia".

maneira sensitiva e atencional com a qual vamos estar em campo e também sobre como esse relato vai ser escrito:

> La antropología poética, se liga a la corriente experimentalista en la medida en que la presentación del relato es su preocupación fundamental, y expresa el quiebre de la tradición "narrativa" en la etnografía, sustituyendola por los recursos y las formas tradicionalmente propias de la poesía, como los tropos o figuras retóricas: la metáfora, la hipérbole, el hipérbaton, la metonimia; además de las estructuras que ha adoptado: la oración quebrada, el verso libre (Cangas, 2001: 249).

Há uma intenção epistemológica poética que está em diálogo ou que visa apresentar à ciência canônica que é possível existir uma polissemia linguística em deixar de ser entendida como teoria, ou seja, a poesia também é um *jeito* e uma categoria teórica e metodológica de se olhar para a "real realidade" como refere o autor citado acima

Essa real realidade seria vista a partir de um trânsito entre ser poeta e antropóloga, não somente no texto escrito de maneira a pensar nele a partir da literatura, mas de como somos "provocados e do que nos provoca", como refere Marília Kosby, durante o trabalho de campo, ou seja, envolvendo nosso olhar com os demais viventes em relação de aprendizagem, de pesquisa, de experiência.

Nesse caso, a questão vai muito além de uma decisão simplista de escolher um lado para se agarrar, mas sim de estar nessas duas maneiras de escritas numa espécie mescla, na fricção, na tensão, na convergência e na confluência dessas formas de linguagem e assim evidenciar que é possível haver quebra ao cânone cientificista racional de pensamento e mostrar que existem outras maneiras de se escrever e sentir o saber.

É justamente essa tensão entre linguagens que nos permite trazer para dentro da antropologia essa poética vazante (Ver Ingold, 2012), esses ruídos atencionais, essa maneira de portar o corpo e as sensibilidades, e por conseguinte as palavras, sem que para isso precise haver uma espécie de troca imediata, entre antropóloga e poeta, mas sim aquilo que o poeta-antropólogo Iván Carrasco sugere de sermos: "peregrinos extraviados entre ambos mundos, que recorren la senda de un lado a otro y no se deciden por ninguno, o quieren oscilar entre los dos para cosechar algo de ambos." (p. 1166).

Essa maneira de vivenciar e experimentar a metodologia e a teoria por dentro da antropologia, passa também pela crise do conhecimento racional e positivista, Carrasco (2001), bem como sua neutralidade advinda das ciências naturais e que foram expandidas para as humanidades.

Assim sendo, a antropologia poética se quer distinta do padrão tradicional de escrita europeu e norte-americano, que tem como referencial as ciências naturais, conformando um *jeito* diverso do paradigma da neutralidade, do des-envolver, para envolver-se, emaranhar-se na vida e nas coisas (Ingold, 2012). Para além deste *jeito* de escrever envolvido e emaranhado, acrescento que a antropologia poética é também uma metodologia em fronteiras:

> La antropología poética es una escritura de límites imprecisos, fronteras movibles, zona de indeterminación genérica, tipológica, temática. En una dimensión netamente textual, constituye una manifestación de la mutación disciplinaria, una de las transformaciones más intensas de la discursividad literaria contemporánea, derivada de la influencia de la interdisciplinariedad, la interculturalidad, el debilitamiento y la crisis de las fronteras disciplinarias (Carrasco, 2001: 1167).

À vista disso, é a etnografia que passa por um realinhamento, um choque, um tensionamento desde uma mirada da poesia, reanimando o subjetivo e a livre postura (atencional) durante as saídas de campo, mais interessadas no sentir e deixar-se passar pelo momento de convívio, do que simples ato registrar aquilo que se ouve, vê e sente.

Por isso, também estamos diante daquilo que Arturo Escobar (2016) chama de *sentipensar*, pois a poesia e a antropologia vêm desse lugar sensível, de vivenciar *com* outros a fruição da vida e as suas tensões, as contradições, as desigualdades e as semelhanças, ou seja, tecendo os caminhos juntos.

Entretanto, relembrando o trecho do poema de Mário Quintana: "mas eu me debruçava inquieto a uma e outra janela: faltava-lhe alguma coisa. Faltava..." nesse caso faltavam as interlocutoras e interlocutores, dar o passo importante no fazer etnográfico: a escuta e o olhar atentos, o corpo esperando as sensações de frio e tremor, para assim, compreender esses fazeres e seus modos de saber de maneira artesanal.

Então, quando fiz a retomada do trabalho de campo (havia feito uma entrada pontual no começo de 2019, mas foi sendo frustrada, ao ponto de não ter mais contato com o primeiro interlocutor), comecei a perceber as "artimanhas do acaso" (Peirano, 1992), porque na medida em que começava a me deslocar ia encontrando, *ao acaso*, as pescadoras e pescadores ligados à Colônia Z-25, que era o objetivo que desejava alcançar.

O *acaso* perpassou diversas etapas da minha pesquisa de campo, desde os encontros casuais e até mesmo inesperados, aos pontuais e agendados e mesmo nesses

casos o imponderável se fazia presente, pois ao chegar no local me deparava com mais interlocutores do que o esperado.

Pensar sobre as possibilidades do *acaso* é animar a própria antropologia, ou seja, circunstâncias inesperadas têm a ver com a fruição da vida, das escolhas e rumos que vão nos guiando ou também nos desviando – intencionalmente e atencionalmente – e dessa maneira se vai desenhando nossos itinerários e reflexões.

Por conseguinte, o *acaso* é uma via de aberturas, de potencialidades e que vai se tornando necessário, se refinando, na medida em que encontra aquilo que se buscava ou se tensionava, tal como diz o poeta Ferreira Gullar sobre o *acaso* e a poesia:

> Quando eu escrever a primeira palavra eu reduzo a possibilidade, quando eu escrever o segundo verso, pouco a pouco eu vou reduzindo o acaso, a probabilidade deixa de ser infinita. Eu vou tornando necessário o que era mera casualidade. Quando chega a certa altura, o poema está de tal maneira estruturado que ele determina o que cabe ou não cabe ali. Então o que era o acaso, vira necessidade (Ferreira Gullar, Fronteiras do Pensamento, 2017).

Aqui podemos perceber a aproximação entre antropologia, metodologia e poesia, ao remeter a escrita poética para algo inexistente num primeiro momento, Ferreira Gullar nos diz que aquela surge precisamente do *acaso*, ou seja, o poema surge dessa ação da vida e das suas possibilidades.

Para Mariza Peirano a questão relacionada ao *acaso*, refletindo a partir de Malinowski, pode ser entendida como: "os imponderáveis da vida real que não invalidam, mas, ao contrário, enriquecem e dão aquela dimensão humana essencial à compreensão dos fenômenos sociológicos". (p. 19).

Nessa radicalização, é interessante perceber e situar que o *acaso*, a poesia, a antropologia e essa maneira de fazê-las, estão juntos com a vida latente, na sua fruição de coisas, gentes e sentidos, logo estamos numa dimensão não somente sensível do fazer antropológico, mas apegado aos viventes que dela são partícipes.

Assim, numa tarde resolvi me deslocar até o bairro Vencato, em Jaguarão, lugar conhecido por ser violento (Fladiane Teixeira, 2019) e também por apresentar diversas particulares, dentre elas o fato de estar entre fronteiras: centro-periferia e Brasil-Uruguai.

Nesse dia saí disposta a encontrar a casa da pescadora Juliana, mas não havia referencial algum que pudesse me levar até lá, apenas algumas indicações e, pela estrutura quase circular do bairro, quase nos perdemos, até que de longe enxerguei um barco em

frente a uma casa e também uma placa indicando que ali se vendiam peixes, bolinhos, então pensei, deve ser nesta rua!

Ao dobrarmos o carro – estava junto com meu companheiro – avistei Juliana na porta de sua residência, para minha alegria e alívio! Assim nos reencontramos depois de muitos anos – nossos pais eram amigos e convivemos boa parte de nossa infância, compartilhando brincadeiras. Comentei com ela sobre a minha pesquisa sobre as águas e o que desejava, ela prontamente me responde: "vou falar porque é pra ti".

Além desse acaso, outro se sucedeu logo ao entrar na casa: Dona Rosa – presidenta da Colônia Z25 de pescadores - estava de visita, pois Juliana é sua nora, e dessa maneira pude conhecê-la pessoalmente e estabelecer um contato para posterior encontro em sua casa.

Naquele dia mesmo não hesitei em perguntar o que significava o rio para ela, como era ser pescadora e viver nas águas e então dona Rosa responde: *"o rio é um trânsito, é só um trânsito"* (Diário de Campo, outubro de 2019). A potência dessa frase ficou reverberando durante um bom tempo e creio que o seu sentido só consegui compreender depois de estar *pra fora*, na Lagoa Mirim.

A partir desses *acasos poéticos-antropológicos*, passei a ter uma postura menos pessimista quanto ao andamento do trabalho de campo – até então havia tido uma interlocução e depois só havia o silêncio das "caminhadas anfíbias" e uma expectativa de se realizar as observações, o que foi sendo aos poucos desvelado, pois para se estar na água é necessário deixar fluir, tal qual a vida e suas vicissitudes.

Assim, busquei pensar a antropologia e o fazer etnográfico, situando-os a partir de uma relação dialógica e de aproximação radical com a poesia, evidenciando a importância dessa perspectiva poética para a antropologia, trazendo alguns murmúrios para dentro de nossa disciplina e também mostrando como o acaso (e aqui também dentro do espectro poético conforme explicita Ferreira Gullar) foi parte integrante e fundamental dessa caminhada rumo às águas.

Portanto, pensar a antropologia agarrada à poesia (e aqui mora a contribuição da poesia e que este texto tentou mostrar) é ter o sentido da trama da vida e do sensível, das miudezas e de como isso tem a ver com os nossos movimentos em campo, em busca do encontro etnográfico e assim perceber, no olhar atencional da poesia, a própria etnografia

como sua coirmã, entre confluências e tensionamentos, mas, sobretudo, formando um caleidoscópio onde se pode mirar de maneira mais colorida o fazer antropológico.

Referências Bibliográficas

ANZALDÚA, Glória. Como Domar uma Língua Selvagem. *Cadernos de Letras da UFF* – Dossiê: Difusão da Língua Portuguesa, nº 39, p. 297-309, 2009.

_____ *La Frontera*. Capitán Swing Libros, Madrid, 2016.

BARROS, Manoel. *Poesia Completa*, Leya, São Paulo, 2010.

BLASER, Mário. Reflexiones sobre la Ontología Política de los Conflictos Meioambientales. *Conferência Pronunciada no Seminário Internacional de Pensamento Contemporâneo*, Universidade de Cauca, 2015.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. O que é isso que chamamos de antropologia brasileira? In: *Sobre O Pensamento Antropológico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Brasília: CNPq, 1988, p. 109-128.

_____O Trabalho do Antropólogo: Olhar, Ouvir e Escrever. In: *O Trabalho do Antropólogo.* Editora Unesp, São Paulo, 2000

CANGAS, Ianko Nuevas Prácticas Etnográficas: el Surgimiento de la Antropología Poética. *Tomo l. Actas del Segundo Congreso Chileno de Antropología*. Santiago de Chile, 2001.

CARRASCO, Iván Antropología poética: Literatura, Estilo o Tipo de Discurso? *IV Congreso Chileno de Antropología.* Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Santiago de Chile, 2001.

DAMATA, Roberto. O Ofício do Etnólogo, ou como ter "Anthropological Blues". *Museu Nacional*, Rio de Janeiro, 1974.

ESCOBAR, Arturo. Cultura y diferencia. *Revista de Investigación en Cultura y Desarrollo*, 2012.

_____Sentipensar con la Tierra: Las Luchas Territoriales y la Dimensión Ontológica de las Epistemologías del Sur. *Revista de Antropología Iberoamerica*. Volumen 11, número 1, enero-abril, Madrid, 2016.

FERREIRA, Clarissa. *Gauchismo Líquido* - Reflexões contemporâneas sobre a cultura do Rio Grande do Sul. Editora Coragem, Porto Alegre, 2021.

FREITAS, Angélica. *O útero é do tamanho de um punho*. Companhia das Letras, 2012.

FLOR, Juliana. *Chá de Murta:* Campo y Poesia. Editora Yaguarú, 2020.

GULLAR, Ferreira. Poesia entre o Acaso e a Necessidade. *Fronteiras do Pensamento*, 2017. Acesso em:

GROSSI, Miriam; SCHWADE, Elisete; MELLO, Anahi Guedes de; SALA, Ariana (org). *Trabalho de Campo, Ética e Subjetividade*. Copiart: Florianópolis, Tribo da Ilha, 2018.

HARAWAY. Donna. Saberes Localizados. *Cadernos Pagu* (5) 1995: pp. 07-41.

INGOLD, Tim. O dédalo e o labirinto: caminhar, imaginar e educar a atenção. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 21, n. 44, p. 21-36, 2015.

_____Trazendo as Coisas de Volta à Vida. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n.37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

_____ *Estar Vivo*. Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Editora Vozes, São Paulo, 2015.

_____ Caminhando com Dragões: em direção ao lago selvagem. Cultura, Percepção e Ambiente. *Diálogos com Tim Ingold. Carlos Alberto Steil e Isabel Cristina de Moura Carvalho (org.).* Terceiro Nome, São Paulo, 2012.

_____ Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia. *Educação - Revista quadrimestral*, v. 39, n. 3, p. 404-411, Porto Alegre, set.-dez. 2016.

_____ *Antropologia e/como Educação*. Editora Vozes, São Paulo, 2020.

KOSBY, Marília. *Os Baobás do Fim do Mundo*. Editora Escola de Poesia, Porto Alegre, 2015.

_____ *Mugido* [ou o diário de uma doula]. Editora Garupa, Rio de Janeiro, 2017.

KRENAK, Ailton. *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*. Companhia das Letras, São Paulo, 2019.

_____ *A Vida não é Útil*. Companhia das Letras, São Paulo, 2020.

LEIRIS, Michel. *A África Fantasma*. Cosacnaify, São Paulo, 2008.

PEIRANO, Mariza, Etnografia não é Método. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 20, n.40, p. 377-391, jul./dez. 2014.

_____ A Antropologia at home. In: A Teoria Vivida e outros ensaios de antropologia. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2006, p. 37-52.

PÉTONNET, Colette. Observação Flutuante: O exemplo de um cemitério parisiense. Antropolítica, *Revista Contemporânea de Antropologia*, Universidade Federal Fluminense. Niterói, n. 25, 2º sem. p. 99-111, 2008.

DOI: https://doi.org/10.22456/1984-1191.123394

UM GUARDIÃO DO GUARDIÃO: O OCO DO MUNDO E AS CARTAS ETNOGRÁFICAS

A GUARDIAN'S GUARDIAN: THE HOLLOW OF THE WORLD AND THE ETHNOGRAPHIC LETTERS

Luan Gomes dos **Santos**[1]

RESUMO

As pegadas dos dinossauros, enquanto cartas de histórias da natureza (Ingold, 2015) e as histórias narradas por Robson Marques desde 1975, o Velho do Rio, guardião do Vale dos dinossauros, em Sousa/PB, constituem a base de referência dessa pesquisa. O objetivo desse artigo é expor a complexidade do modo de pensar e de viver do Velho do Rio, guiado pelos seguintes lugares: o vale dos dinossauros; o sítio Jangada; a cidade de Sousa/PB e o Rio do Peixe. O método epistolar foi o artifício para a construção de uma etnografia antropoética, em que foram escritas sete cartas, orientadas por horizontes temáticos. A lição de Robson Marques é a de que a Educação para a vida deve levar em consideração o ensino da condição humana, apostando no imperativo ético: *"ESPERAR NÃO CANSA, CANSA É NÃO ESPERAR NUNCA".*
Palavras-Chave: Oco do mundo; Peregrinar; Cartas etnográficas.

ABSTRACT

The footprints of dinosaurs, as letters of nature stories (Ingold, 2015) and the stories narrated by Robson Marques since 1975, the Velho do Rio, guardian of the Dinosaur Valley, in Sousa/PB, constitute the reference base of this research. The purpose of this article is to expose the complexity of the way of thinking and living in Velho do Rio, guided by the following places: the valley of the dinosaurs; the Jangada site; the city of Sousa/PB and the Rio do Peixe. The epistolary method was the artifice for the construction of an anthropoethical ethnography, in which seven letters were written, guided by thematic horizons. The lesson of Robson Marques is that Education for Life must take into account the teaching of the human condition, betting on the ethical imperative: "WAITING DOESN'T GET TIRED, TIRED IS NEVER WAITING".
Keywords: Hollow of the world; pilgrimage; Ethnographic letters.

Recebido em: 31 de março de 2022
Aceito em: 17 de junho de 2022

[1] E-mail: luangomessantos@terra.com.br

Introdução

Para Robson Marques, guardião incansável de histórias!

Observar o mundo sempre me exigiu, enquanto antropólogo, de ir além das aparências que ofuscam uma aproximação da vida em suas raízes, até adentrar no oco do mundo. O contato com o poeta Robson Marques é reflexo de uma busca, ou melhor de uma obsessão cognitiva pelas sabedorias dos sujeitos simples, que guardam reservas antropológicas de mundos em extinção, neste mundo em que tudo se torna mercadoria.

O objetivo central deste texto é realizar um exercício epistemológico de apresentar a história do guardião de histórias, reconhecendo que esse ato poético é um convite a se tornar outro guardião. Mas o que significa mesmo ser um guardião? Guardião de quê? Como isso se dá num movimento do espaço-tempo? E o que as cartas têm de relação com o pesquisador e com o interlocutor da pesquisa?

Algo em comum marca a relação entre pesquisador e interlocutor: a busca por sabedoria, compreendida como "um saber que pulsa vivo, em incubação e permanente metamorfose" (Almeida, 2018: 9). Então nessa obsessão por sabedoria, o antropólogo encontra o interlocutor que abriria os portais da observação do mundo, em que as cartas se tornam espaços de invenção, de diálogo entre ciências e arte, entre ciências e poéticas, guiadas pela *poiésis,* o ato de criação inclui o rigo e a ousadia da invenção, tão rara nos bancos acadêmicos contemporâneos.

Neste artigo, ainda se apresenta uma relação de indissociabilidade entre pensamento e poesia, que resiste às forças de disjunção cartesianas. A poética de Robson Marques ensina que um poeta interpreta um mundo, tem algo a dizer do mundo. Por mais de 40 anos ele se dedicou a escrever crônicas, histórias e contos, sua sede por dizer a palavra ao sertão paraibano era imensa e contagiante. O artigo segue por uma trilha de lugares que constituem o modo de pensar do Velho do Rio: o Sítio Jangada, o Vale dos Dinossauros, a cidade de Sousa e o Rio do Peixe. A voz do poeta caminha por entre esses lugares materiais e imateriais que estabelecem diálogo com a sua escrita viva e dinâmica. Não há separação entre poesia e ciência, mas distinção e complementaridade, pois,

> Ora, basta ver que todos os grandes poetas, a exemplo dos grandes pensadores, lidam com a mesma matéria e trabalham para o mesmo fim: poesia e pensamento são formas de interrogar o mundo, uma espécie de

> "ciência" das coisas e do homem no mundo. [...] Se se encontra profundidade em um poeta, esta profundidade parece ser de outra natureza que não a de um filósofo ou de um sábio (Novaes, 2005: 9).

A sabedoria do velho do rio se tornou um caminho conduzido pela antropoética e pela antropolítica, ambas apontam o compromisso ético-político com outra sociabilidade, que não a do capitalismo. Elas atuam como antídotos à barbárie capitalista. Sendo assim, antropólogo e interlocutor caminham lado a lado, em diálogo para tecer as seguintes linhas deste artigo: *Caminhos da pesquisa: devires de uma sabedoria da natureza,* trata da narrativa da pesquisa realizada com o poeta em seus ambientes de conhecimento. *Seguindo as linhas das cartas da natureza: na escuta dos ecos do oco do mundo*, a descoberta das cartas como métodos propícios para articular pensamento científico e pensamento poético. *O vale dos dinossauros e o Velho do rio: duas faces, um mesmo caminho,* uma breve caracterização do ambiente primordial que funda as ideias matrizes do pensamento do velho. *A viagem, o viajante e o poeta andarilho,* nesse item, poeta e antropólogo, numa amizade, se unem na observação do mundo. *O pesquisador e o guardião ou um guardião do guardião,* nesse ínterim, o antropólogo se torna uma espécie de guardião de memórias ancestrais, fato este que rompe com a ideia objetificadora, própria de trabalhos que fazem a assepsia das experiências sensíveis. E por último, algumas considerações a respeito do texto, trazendo o convite de guardar aquilo que é da ordem da permanência e da transcendência: a sabedoria.

Caminhos da pesquisa: devires de uma sabedoria da natureza

No fundo os livros são acidentes; as cartas, acontecimentos: daí sua soberania. E.M. Cioran, Manie épistolaire

No ano de 2013 fui morar em Sousa/PB, cidade do alto sertão paraibano, por motivações de trabalho. Ao chegar na cidade, arrumei as minhas malas no apartamento e decidi que passaria a semana conhecendo os lugares da cidade sorriso. Um dos pontos que eu não poderia deixar de visitar era o Vale dos Dinossauros, sítio arqueológico, que dista aproximadamente 8km da cidade. Na entrada do Vale sou acolhido por um senhor de 73 anos de idade, chamado Robson Marques, figura icônica, conhecido como um

guardião do Vale dos Dinossauros. Algo me chamou a atenção quando escutei atentamente o velho sábio narrar as histórias em torno das pegadas dos dinossauros, com um entusiasmo ele se autodenominava de velho do rio, por causa do rio do peixe, que corta a cidade de Sousa e o Vale dos Dinossauros. Após realizar um projeto de extensão sobre as histórias e memórias desse mestre, compreendi que o mesmo pode ser situado no interior de uma cartografia, que é composta por cinco lugares que configuram o seu modo de pensar a vida e o mundo. Os cinco lugares são: a cidade de Sousa, o Vale dos Dinossauros, o rio do Peixe, a universidade (UFCG) e o Sítio Jangada.

Robson Marques, há 40 anos é guardião do Vale dos Dinossauros, sua vida é dedicada a tornar pública a história dos dinossauros para Sousa/PB e para o mundo. Todos os dias às 06h da manhã ele toma a sua bicicleta monark, dá um beijo na sua companheira dona Creuza, de 74 anos e sai em direção ao Vale dos Dinossauros. Ao chegar no Vale, esse homem de uma elevada estatura e de uma barba comprida e branca, com voz branda e olhar sereno, atende a todos os que visitam o monumento histórico.

O Rio do Peixe atravessa a cidade de Sousa/PB e corta o lugar misterioso onde se encontram as pegadas fossilizadas dos dinossauros que viveram ali muito antes da humanidade existir. Para Robson, esse rio é um lugar de contemplação da sua infância, de encontros de amores e de amizades, de assombro e mistério. Para ele, mesmo com os períodos de seca, o rio resiste porque é uma história a se contar. Ele e o rio se sentem irmanados, e mantêm uma relação de respeito. Pude observar esses dois lugares já descritos com a companhia do Robson, caminhando com ele por esses lugares ao sol do sertão.

O terceiro ponto em que habita Robson é a cidade de Sousa, esse lugar de admiração e de louvação pela Paraíba, é nas calçadas dessa cidade que ele encontra a matéria de suas poesias. É nesse lugar que ele se posiciona politicamente por meio de sua poesia crítica, de suas crônicas que falam da vida do povo sousense e dos problemas do sertão.

O quarto ponto que reflete na história de vida do sábio é o sítio Jangada, uma comunidade rural que fica localizada nas proximidades do Vale dos Dinossauros, ali Robson viveu a sua infância e juventude com a sua família recém-chegada de Florânia/RN. Recordo que na ida ao sítio jangada ele me contou dos seus ancestrais, das histórias de seus avós, de como começou a escrever poesia, e de como o seu avô descobriu as pegadas dos dinossauros, hoje reconhecidas no mundo.

O quinto e último ponto de nossa parada foi a Universidade de Campina Grande, eu e uma turma de aproximadamente 30 alunos, do grupo de estudos Edgar Morin, escutamos a tarde inteira Robson falar do Vale dos Dinossauros e de que a partir disso, compreendíamos a relevância de relacionar saberes científicos e saberes da tradição.

Após ter apresentado as narrativas dos lugares que compõem a noosfera do Velho do Rio, vale ressaltar que esses lugares se interpenetram, dialogam entre si, mantêm distinções e possibilitam a emergência do oco do mundo.

> [...] um operador cognitivo que poderia restaurar o singular, o concreto, a dialógica global-local; expressão de valores como solidariedade, honra, hospitalidade, esperança no improvável e aspiração à harmonia; recusa a um universal abstrato e aos mitos do desenvolvimento e do progresso sem limites (Almeida, 2011: 114).

O oco do mundo é lugar dos andarilhos, como professa o poeta Manoel de Barros em "o livro das pré-coisas (2007)", aparentemente um nada, um vazio, que está prenhe de criatividade, de uma esperança em um mundo que inclua outros saberes, cosmologias e espiritualidades. E isso também é algo percebido em *A hora da estrela* com Clarice Lispector,

> Estou esquentando o corpo para iniciar, esfregando as mãos uma na outra para ter coragem. Agora me lembrei de que houve um tempo em que para me esquentar o espírito eu rezava: o movimento é espírito. A reza era um meio de mudamente e escondido de todos atingir-me a mim mesmo. Quando rezava conseguia um oco de alma – e esse oco é o tudo que posso eu jamais ter. Mais do que isso, nada. Mas o vazio tem o valor e a semelhança do pleno. Um meio de obter é não procurar, um meio de ter é o de não pedir e somente acreditar que o silêncio que eu creio em mim é resposta a meu – a meu mistério (Lispector, 1998: 14).

O oco do mundo é e não é um lugar físico! Não é um espaço definido conceitualmente, ou estático, mas sua dinâmica é semelhante a uma espécie de nomadismo no espírito, e isso é presente no modo de pensar do Velho do Rio que pode ser apreendido no mesmo registro daquilo que Almeida chama de pensamento nômade.

> [...] sem boias e salvo-condutos o pensador nômade navega entre as duas margens de um rio, sem ver mais o porto de onde saiu nem, ainda, a margem de chegada. Dois pensamentos, entretanto, o movem e são suficientes para manter o ritmo de sua trajetória errante. De uma parte, a obstinação em

> construir um mundo mais justo, uma humana ciência, criativa, amorosa; de outra parte, a convicção de que, sem riscos, ousadias e desconfortos pessoais não pisaremos, jamais, novos territórios (Almeida, 2017b: 184).

O oco do mundo é movido por nomadismos, em que os sujeitos, seus habitantes, são como cartas, por vezes vão ao encontro de alguém sem saber como serão recebidas e podem até não ser compreendidas. Por vezes, ficam parados nas estações e ainda podem ser extraviadas, errando o destino. Assim, os sujeitos do oco do mundo são sujeitos da "diáspora", viajantes que carregam saudades, esperança e esquecimento e que peregrinam em busca de um mundo melhor, mais justo e solidário. Sendo assim, as cartas etnográficas em torno do pensamento desse filósofo do oco do mundo expressam um movimento de perambulação entre os lugares nômades, transitórios, logo,

> Quando a carta cai na casa do filósofo, é como se ela também descesse um nível, da rua para a casa. E quando a pega e a leva até a sala de estar (em vez, de, digamos, à cozinha), cai um nível ainda. Embora, na realidade, a carta chegue às suas mãos por ter sido transmitida ao longo do percurso, tais como a caixa de correio, o departamento de classificação e assim por diante, têm-se a impressão de que ela "desceu" a ele através de um refinamento progressivo da escala espacial, de todos os lugares para algum lugar, ou do espaço para o lugar. Abrindo a carta em sua sala de estar, ele pode fazer uma pausa para refletir sobre como os conceitos de "vida" e de "sala" vieram a ser conjugados na denominação desta área de sua casa. No vernáculo inglês a palavra "sala", neste contexto, significa simplesmente uma parte interior do edifício cercada por paredes, piso e teto. E "vida" abrange um conjunto de atividades internas comuns que seriam realizadas pelos ocupantes desta sala partícula. Mas, como Kenneth Olwig apontou, quando os termos "vida" e "sala" são unidos em alemão, eles produzem um conceito totalmente diferente, qual seja o de *lebensraum* (2002: 3). Aqui, o significado de vida aproxima-se do que Martin Heidegger identificou como o sentido fundamental do habitar: não a ocupação de um mundo já construído, mas o processo mesmo de habitar a Terra. A vida, neste sentido, é vivida ao ar livre, em vez de estar contida dentro das estruturas do ambiente construído (HEIDEGGER, 1971). Por conseguinte, também a "sala" de lebensraum não é uma clausura, mas uma abertura que permite crescimento e movimento. Não tem paredes, apenas os horizontes progressivamente revelados ao viajante conforme ele passa ao longo de uma trilha; nenhum piso, apenas o chão sob os seus pés; nenhum teto, apenas o céu arqueando acima (Ingold, 2015: 216-217).

As cartas, não são apenas textos escritos, são também linhas que se movem em diversas direções e mobilizam o modo de pensar e de viver do viajante. Nessas cartas, pude viajar pelo modo de pensar do guardião, que se apresentava como modos de habitar em linhas, que inaugura um modo inteiramente novo e antigo de viver: o peregrinar, uma característica intrínseca de diversas tradições do pensamento antropológico. Com o guardião aprendi a ser um antropólogo que se põe a caminho, lendo as cartas da natureza,

por meio da relação entre narrativa e vida, escutando os ecos de histórias narradas no movimento entre as linhas, percorridas na contação de histórias, isto é,

> Trilhando o caminho de um lugar a outro na companhia de outros mais experientes do que eles, e ouvindo suas histórias, os novatos aprendem a conectar os eventos e experiências das suas vidas passadas no processo de fiar a sua. Mas, ao contrário do crochê ou do tricô, o fio que está sendo fiado agora e o fio tomado do passado são ambos o mesmo fio. Não há nenhum ponto em que a história termine e a vida comece. E na história, como na vida, é no movimento de lugar a lugar – ou de tópico a tópico – que o conhecimento é integrado (Ingold, 2015: 236).

Por isso, o caminhar com os ouvidos no chão permite compreender de maneira mais ampla a reconstituição de um modo de pensar integral, multidimensional, entrelaçado nas dinâmicas de saberes e experiências. Enquanto antropólogo, exigiu que eu performasse uma escuta sensível aliada a arte de perambular entre os espaços e os lugares, no modo de habitar.

Seguindo as linhas das cartas da natureza: na escuta dos ecos do oco do mundo

Me mudei novamente, e de certa forma, Robson ficou distante de mim. Eu passei a morar um tempo em Natal, RN. E ele permaneceu em Sousa, PB. E uma das formas de manter o vínculo de amizade e de pesquisa foi enviar cartas. Essas cartas são tatuadas imaginariamente por esses lugares que tive a oportunidade de conhecer e viver com esse velho sábio. Li recentemente em algum lugar, que uma carta é como um raio de luz de uma estrela distante. Sua luz chega até nós e nos ilumina. Nos mostra o caminho na escuridão, mesmo que sua fonte tão distante, e muitas vezes nem exista mais. É uma maneira de estar presente quando se é ausente.

Dessa forma, o modo de escrita deste artigo toma como base metodológica a concepção etnográfica de James Clifford e George Marcus, em que a etnografia se torna um campo vivo de expressões de múltiplas vozes, onde o controle objetivo de muitos antropólogos escapa. Isso implica reconhecer que o meu campo de pesquisa ou o fenômeno em estudo é o poeta e intelectual da tradição Robson Marques, que está situado em uma cultura, em uma sociedade. Vale salientar que a relação grupo-indivíduo nos estudos da antropologia, pois nas etnografias clássicas as descrições e observações são realizadas em torno de aspectos da cultura, da sociedade, das religiões, das mitologias dos

grupos, mas não especificamente de estudos de membros pertencentes a um grupo. Para embasar a minha escolha de investigar o poeta Robson, situando-o numa cultura, tomo a voz de (Clifford, 2014: 47), para quem:

> Os etnógrafos têm geralmente evitado atribuir crenças, sentimentos e pensamentos aos indivíduos. Mas não têm hesitado em atribuir estados subjetivos a culturas. A análise de Sperber revela como frases tais como "os nuer pensam..." ou "o senso nuer de tempo" são fundamentalmente diferentes de citações ou traduções do discurso nativo. Tais declarações não têm "nenhum falante específico" e são literalmente equívocas, combinando de forma contínua as afirmações do etnógrafo com as do ou dos informantes.

Nesse sentido, a autoridade etnográfica que construí em relação ao poeta Robson é flexível, pois ele não necessita de tradutor para pensar o mundo e opinar sobre a vida. Ele não é apenas um informante na pesquisa, mas um interlocutor, com quem compartilho compreensões. Se estabelece dessa maneira uma relação de complementaridade entre os saberes científicos, saberes tradicionais e a literatura. Em Robson, pude enxergar o guardião do Vale dos Dinossauros (ou melhor um guardião de histórias transmitidas por seu pai e seu avô), também é um poeta e um artista plástico (seus desenhos geométricos falam de um mundo misterioso) que aprendeu a desenhar e a ver a mundo pelas pegadas dos ancestrais dinossauros.

Essas pegadas dos dinossauros que estão presentes em várias partes do Vale dos Dinossauros em Sousa são motivo de inspiração e de criatividade para o Velho do Rio, que chega a afirmar que cada pegada conta a história de um novo acontecimento na história da Terra. Ele vive a pintar desenhos diversos, e narra que uma das suas motivações é deixar marcas na história, como os ancestrais dinossauros. Além de permitir imaginar como se comportava a flora, a fauna do ambiente do Vale, chega a dizer que a Natureza é o tipo mais sublime de arte. O guardião, ao falar das pegadas, sempre as associa ao Rio do Peixe. Para ele, o fato de o rio viver em constante seca, devido às condições edafoclimáticas do sertão paraibano, possibilitou a emergência desses icnofósseis, que ele chama de tesouro científico. Ainda para ele o Rio do Peixe não deixou de existir, está contido nas pegadas e as pegadas revelam a história desse rio, que

> [...] são escritas móveis, água que corre sobre a terra, rasgando-a em meio à mata de madeira como tinta que corre sobre o papel ou pincel que corre sobre a tela, desenhando marcas de sinuosidades e linearidades, deixando a sombra do gesto. Quando percorrem os sulcos, deixam certas marcas e apagam outras tantas (Baitello Jr.., 2018: 47).

E por último, mas não menos importante, o Velho do Rio referencia Sousa/PB, município do sertão paraibano, antigamente chamado de Jardim do Rio do Peixe, hoje também conhecido mundialmente como a capital dos dinossauros. Ela é a Terra pátria de Robson, e não se limita à extensão territorial, mas alcança o mundo inteiro. Sua percepção é de que Sousa/PB está no mundo e o mundo em Sousa.

Para compreender quem é Robson Marques fui em direção ao espaço geográfico que o torna uma espécie de intelectual, ou pesquisador, esse local é o Vale dos dinossauros, espaço mítico, político, cultural e poético que se desdobra nas narrativas tecidas por esse guardião. Ainda do ponto de vista etnográfico, o modo como eu venho concebendo essa relação de entender Robson como produtor de um conhecimento, pode ser fundamentado pela experiência de Victor Turner e Muchona,

> As etnografias de Turner oferecem retratos soberbamente complexos dos símbolos, rituais e crenças ndembu; e ele forneceu também alguns vislumbres incomumente explícitos dos bastidores. [...] Turner oferece um melhor retrato de seu melhor informante. Muchona, um curandeiro ritual, e Turner se unem por meio do interesse compartilhado pelos símbolos tradicionais, as etimologias e os significados esotéricos. Ambos são "intelectuais", intérpretes apaixonados das nuances e profundezas dos costumes; ambos são scholars desenraizados partilhando "a insaciável sede de conhecimento objetivo". Turner compara Muchona a um professor universitário; seu relato desta colaboração inclui mais do que simples insinuações de que ele é seu "duplo" psicológico (Clifford, 2014: 47).

Antes de ir ao Vale dos Dinossauros, na noite do dia 20 de abril de 2018, recebi o convite de Robson e da esposa dona Creuza, para visitá-los em sua residência. Me serviram um lanche, doce de leite e queijo coalho caseiros, coisas que ainda se vê pelo sertão da paraíba. Pude registrar esse momento em uma fotografia.



Nessa imagem pude perceber a relação de complementaridade e de diálogo entre o saber científico e o saber não científico, onde a autoridade etnográfica pode ser questionada. Quanto a isso (Clifford, 2014: 51) complementa:

> A estratégia de autoridade de "dar voz" ao outro não é plenamente transcendida. Segundo a própria ideia de autoria plural desafia a profunda identificação ocidental de qualquer organização de texto com a intenção de um único autor. Ainda que essa identificação fosse menos forte do que quando Lafitau escreveu seu Moeurs des sauvages américains, e a crítica recente a tenha colocado em questão, ela ainda é uma poderosa imposição sobre a escrita etnográfica. Todavia, há sinais de movimento nessa área. Os antropólogos terão cada vez mais de partilhar seus textos, e por vezes, as folhas de rosto dos livros, com aqueles colaboradores nativos para os quais o termo informante não é mais adequado, se é que algum dia o foi.

Sendo assim, a composição deste artigo seguiu inicialmente um itinerário de apresentar uma justificativa do modo como escolhi estudar esse tema por meio de uma perspectiva antropológica, em que o sujeito e o contexto se plasmam e se conectam num circuito dialógico entre parte e todo. Após isso, apresento uma caracterização do lócus de produção do conhecimento e da vida do poeta Robson Marques: o Monumento Histórico Vale dos Dinossauros.

Chegamos por volta das 08:30h da manhã no famoso Vale dos Dinossauros, monumento natural paleontológico no município de Sousa, no Alto Sertão Paraibano. Eu e Geovânia Toscano, professora que me orientou na monografia na minha primeira graduação em interface Serviço Social – Ciências Sociais na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, em Mossoró/RN. A nossa visita ao Vale dos Dinossauros foi uma parada de caráter turístico. Ao entrar no Vale já desejava conhecer, olhar e observar as

pegadas dos dinossauros, famosas no mundo inteiro. Mas fui pego de surpresa por uma figura que guiava alunos e professores que visitavam aquele lugar, era um velho de barba grande, com olhar sereno, de alta estatura e com um chapéu sobre a cabeça. Alguns começaram a chamá-lo de Velho do Rio, outros de poeta, outros de espiritualista, outros de guardião do Vale. Seu nome é Robson Marques, um velho de 75 anos, nascido em 19 de abril de 1944, que há mais de 40 anos vem contando a história das pegadas de dinossauros, encontradas e estudadas na região do alto sertão paraibano.

Sentei-me naquela roda de contação de histórias, e fiquei a escutar pacientemente aquele homem, que por meio da história das pegadas dos dinossauros acrescentava outras histórias, poesias, crônicas, poemas. A sua maneira de contar histórias era envolvente, reconstruía imaginariamente o cenário de vida, dos ecossistemas que há milhares de anos habitaram no Vale dos dinossauros. Por isso, escolhi compreendê-lo como um narrador, ou melhor um guardião de histórias. Para fundamentar essa concepção numa perspectiva complexa, de situá-lo numa vida de guardião de contextos múltiplos, isto é, "[...] vida de um guardião de histórias é uma combinação de pesquisador, curandeiro, especialista em linguagem simbólica, narrador de histórias, inspirador, interlocutor de Deus e viajante do tempo" (Estés, 1998: 10).

Compreender Robson Marques enquanto um guardião de histórias, é concebê-lo como um fenômeno de ordem complexa, "[...] isto é, longe do equilíbrio, dinâmico e em grande parte imprevisível, que se caracteriza pela mutabilidade e abertura. Dessa perspectiva, quanto mais dialoga com as várias dimensões mutantes de um fenômeno, mais rigorosa será a interpretação" (Almeida, 2010: 33). Esse fenômeno complexo é apreendido e tecido com rigor em outros contextos, narrativas, lugares geográficos físicos e imaginários.

O modo de pensar dele é construído num interior de um movimento de retroalimentação entre todo e partes, percebi isso, quando o escuto afirmar que sua vida e a vida do Vale dos dinossauros são como uma coisa só, mas ao mesmo tempo vejo Robson além do Vale, num movimento de produção de conhecimentos, ideias e experiências que se espalham pelas ruas da cidade de Sousa/PB. É nesse movimento entre lugares, com trocas, fluxos, que a narrativa foi se delineando, mas não dentro de um lugar fechado, pois:

> Minha objeção é que vidas são vividas não dentro de lugares, mas através, em torno, para e de lugares, de e para locais em outros lugares (INGOLD, 2000ª: 229). Eu uso o termo peregrinar para descrever a experiência corporificada deste movimento de perambulação. É como peregrinos, portanto, que os seres humanos habitam a terra (INGOLD, 2007a: 75-84). Mas, do mesmo modo, a existência humana não é fundamentalmente situada, como Christopher Tilley (2004:25) o afirma, mas situante. Ela desdobra-se não em lugares, mas ao longo de caminhos. Prosseguindo ao longo de um caminho, cada habitante deixa uma trilha. Onde habitantes se encontram, trilhas são entrelaçadas, conforme a vida de cada um vincula-se à de outro. Cada entrelaçamento é um nó, e, quanto mais essas linhas vitais estão entrelaçadas, maior é a densidade do nó. Lugares, então, são como nós, e os fios a partir dos quais são atados são linhas de peregrinação. Uma casa, por exemplo, é um lugar onde as linhas de seus residentes estão fortemente atadas. Mas estas linhas não estão contidas dentro da casa tanto quanto fios não estão contidos em um nó. Ao contrário, elas trilham para além dela, apenas para prenderem-se a outras linhas em outros lugares, como os fios em outros nós. Juntos eles formam o que chamei de malha (Ingold, 2015: 220).

Para exemplificar isso, ele costuma escrever contos, crônicas, poesias, poemas, desenhos, depois os organiza em livretos e sai a distribuir pelo Vale, pelas ruas de Sousa, pelo mundo.

O Vale dos dinossauros e o Velho do Rio: duas faces, um mesmo caminho

O Vale dos Dinossauros é um sítio geológico e paleontológico localizado na bacia do Rio do Peixe na cidade de Sousa/PB. Seu reconhecimento enquanto monumento natural se deu pelo Decreto nº. 23.832/02, legitimando-o como um bem patrimonial de significativo valor histórico, científico e cultural da cidade sertaneja. Há estudos já desenvolvidos sobre o Vale numa perspectiva de implementar políticas culturais conforme Silva (2009), o que percebemos ser de grande riqueza para a ciência pois denuncia o descaso do poder público e da sociedade na defesa da valorização por meio de práticas preservacionistas do Vale. Entre os dias 20 e 22 de abril de 2018 pude mais vez visitar o Vale dos dinossauros, ao passar pela porteira rústica, acompanhado de um sol que só o sertão pode nos conceder, fui em direção ao Museu paleontológico que fica localizado no setor da administração do Vale. A estrutura administrativa do Vale dos dinossauros conta com direção e vice-direção, um historiador, um biólogo, um pedagogo e 2 guias de turismo, além dos vigilantes e de Robson que se mantém na estrutura do Vale como um membro fundador, pois foi a partir de seu avô que descobriu os rastros antes considerados de bois e de ema, e depois de estudos arqueológicos validados como pegadas de dinossauros. Essa história atravessou a família do poeta, e o mesmo vem

contando durante os 40 anos do Vale, incansavelmente Robson tinha o apoio do paleontólogo Giuseppe Leonardi, italiano que vez por outra visita a Sousa e a Robson, amigo de luta.

Cheguei no Vale no dia 21 às 08h da manhã, estava determinado a passar toda a manhã, ao me direcionar para a recepção, perguntei por Robson, e o vigilante apontou na direção de uma cabana, lá estava um homem alto, de barba grande, no silêncio, com uma caneta na mão e um caderno. Fui na direção de Robson, e ao me perceber, vem em minha direção e me diz, "há quanto tempo! Eu já esperava a sua visita!" Nessa manhã, fiquei em silêncio a observar o Vale, que em meio a seca do sertão estava com a aparência desbotada, mas viva, além disso, algumas escolas visitaram o Vale nesse dia, e pude ver Robson contando a história das pegadas de dinossauros e recitando de improviso uma poesia. Mas nessa manhã algo me marcou, do ponto de vista etnográfico, Robson reescrevia as poesias. O vale após a saída das crianças, se mantinha em silêncio, onde se podia escutar só o som dos saguis. Deram 12:00h despedi-me de Robson e fui para a pousada ali descansei durante a tarde.



No segundo dia, 22 de abril de 2018, retomei a visita ao Vale dos dinossauros, desta vez fui de moto táxi, no dia anterior fui a pé, para conhecer os 08km que dista da cidade de Sousa/PB. Dessa vez, Robson me mostrara as pegadas do Vale, que em período de seca ficam mais visíveis, requerendo um cuidado para não se obstruírem pelos processos de erosão.



Sai do Vale ao meio-dia, comuniquei a Robson do trabalho de transcrição dessa pesquisa, e o mesmo me deu o consentimento de escrever do meu modo as vivências desses três dias.

A viagem, o viajante e o poeta andarilho

As histórias de Robson me encantaram e entravam em comunhão com o meu modo de pensar a vida. Ele sendo cordelista, contista, cronista, artista plástico e poeta, tinha a contribuir com saberes para o mundo. Em uma das minhas primeiras viagens percebi a pontualidade dele. Na última viagem que eu fiz, entre os dias 20 e 22 de abril de 2018, ele me convidou para visitar uma comunidade rural, lugar em que ele cresceu e viveu com os seus pais. Jangada é uma zona rural, localizada às margens do Rio do Peixe, e cercada pelo Vale dos Dinossauros. Robson construiu uma casa para poder escrever com mais paz, assim ele afirma, lá ele pode cultivar o seu modo de vida rural. Na visita quero sublinhar dois acontecimentos: 1) a distância do centro da cidade de Sousa à zona rural Jangada, eram de 8km², isso se fôssemos caminhando.

E foi a nossa escolha, saímos bem cedo, umas 6hs da manhã, conheci um pouco da história de Robson, de seu engajamento político no Movimento pelo Vale dos Dinossauros. Sua história se confunde com a do Vale. 2) o que me chamou a atenção é que essa visita me lembrava da minha infância e adolescência no meio rural. Robson me questionava quanto ao conhecimento da fauna e da flora daquela região. A caatinga, a flor de mofumbo, emburana, o xique-xique, a flor do cacto. Soins-Saguis, carcarás, bem-te-vi, rouxinol, beija-flor, raposa e as pegadas dos dinossauros. Foi um dia de conversas

sobre a sua vida. Um verdadeiro convite a me declarar como um peregrino nos caminhos do fazer antropológico, pois,

> O peregrino está continuamente em movimento. Mais estritamente, ele é o seu movimento. Assim como acontece com o Inuit no exemplo apresentado acima, o peregrino é exemplificado no mundo como uma linha de viagem. É uma linha que avança da ponta conforme ele prossegue, em um processo contínuo de crescimento e desenvolvimento, ou de autorrenovação. Conforme prossegue, no entanto, o peregrino tem que se sustentar, tanto perceptiva quanto materialmente, através de um engajamento ativo com o país que se abre ao longo do seu caminho. Embora de vez em quando ele tenha que fazer uma pausa para descansar, e pode mesmo voltar repetidamente ao mesmo lugar para fazê-lo, cada pausa é um momento de tensão que – como segurar a respiração – se torna cada vez mais intenso e menos sustentável quanto mais tempo dura. Na verdade, o peregrino não tem destino final, pois onde quer que esteja, e enquanto a sua vida perdure, há algum outro lugar aonde pode ir (Ingold, 2015: 221).

O meu primeiro contato com o Velho do Rio aconteceu no ano de 2014. O conheci pelo motivo de ter ido realizar uma visita ao Vale dos Dinossauros. Patrimônio natural do Município de Sousa/PB. Desde 1975, Robson Marques atua como o guardião do Vale dos dinossauros, por mais de 40 anos dedica a sua vida ao Vale dos Dinossauros. Sua história se confunde com a história do Vale.

> Meu "querido", o Vale dos Dinossauros não é meu, não é seu, aliás, não é de ninguém, porém, é de Sousa (município sede) é da Paraíba, é do Brasil, enfim, é do Mundo inteiro; mas ninguém mesmo, modéstia parte, pode deixar de reconhecer, de provar que eu e Giuseppe Leonardi salvamos, derramamos suor, lágrimas e sangue, com muita honra e dignidade... O VALE DOS DINOSSAUROS é daqueles que queiram com honestidade e dedicação defendê-lo, amá-lo ou trabalhar honestamente para vê-lo como o grande paleontólogo Giuseppe Leonardi relatou: "O mais importante sítio arqueológico do Mundo!" (Marques, 2012: 32).

Mas quem é Robson afinal? Ele é apenas um velho trovador. Desde 2014, que o conheci, temos construído uma relação de amizade. Ele tem se tornado dia após dia um mestre para mim. Aos 74 anos de idade, nascido aos 19 de abril de 1944, em Alexandria/RN, é Potiguar de nascimento e paraibano de coração. Ele é poeta, contista e cronista. Pesquisador da fauna e flora, estudioso da Paleontologia e Arqueologia Sertaneja. E tornou-se um símbolo do Monumento Natural Vale dos dinossauros. É autodidata, ama escrever e ler. É um escritor exímio de poesias. Publicou vários livros e

folhetos de cordel, sendo premiado em vários concursos literários da região, atualmente seus escritos são divulgados pelo próprio autor para turistas de todo o mundo.

Para ele, a natureza é a sua fonte de criação. É da sua experiência de proximidade com a natureza que emergem as poesias, os poemas, as crônicas, as pinturas. O pensamento de Robson vai se delineando pela dimensão poética, seu método de escrita é permeado de criatividade e de surpresas. Gosta de afirmar que é "preciso ousar com obediência". É autodidata, e registra os acontecimentos diários do Vale dos dinossauros. Ele costuma afirmar que não pode faltar papel onde estiver, pois as ideias são mensageiras de sentidos que se não anotados, são perdidos.

Em alguns dos nossos diálogos Robson me comunicou que havia feito a leitura do livro "Grandes Sertões Veredas" de Guimarães Rosa por duas vezes me estimulou a reler essa obra, pois para ele a literatura tem muito a dizer sobre o homem e o mundo. O "velho do Rio" olhava com simplicidade e falava-nos da seca no sertão paraibano, defendendo-a como um problema político. Ele destacou dois trechos do livro "Grandes Sertões Veredas: "Conto ao senhor é o que eu sei e que o senhor não sabe; mas principalmente quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba. (...). Não gosto de me esquecer de coisa nenhuma. Esquecer, para mim, é quase igual a perder dinheiro" (ROSA, 2015: 15). Ele nos orientou a pensar que essa literatura nos transporta para a seca no sertão paraibano. Em um dos meus diários havia registrado uma afirmação do velho, "a literatura pode ajudar vocês na Universidade a entender de política".

Quando questionado sobre o seu método de escrever as suas poesias. Ele conta que o seu ato de criar é imaginário, e que muitas vezes não sabe como explicar as suas criações, mas cria. Em um dos meus diários, Robson fala de seu método estratégico para criar as poesias, crônicas, pinturas. "Eu vou seguindo o desejo de escrever, no início não me importo com a cara que vai ter, depois leio e releio. Não escrevo para ninguém. Se alguém lê o que eu escrevo, disso não sou culpado. Mas, quando me sinto incomodado por um fato de injustiça, escrevo poesias, poemas e crônicas. Envio à rádio da cidade, e quem quiser se identificar que se identifique, mas o recado foi dado. Eu não sou cientista, não preciso provar nada, sou um velho trovador. Tarado por poesia. Uma das poesias que mais me marcou é "velha carcaça de boi". Certo dia passei em frente a cabeça de um boi morto e aquilo não saiu da mente, escrevi naquele momento algumas estrofes e depois de alguns acrescentei as últimas estrofes. Você chama isso de método, eu chamo de invenção".

A seguir a poesia "velha Carcaça de boi", um exemplo de estratégia de método criada pelo "Velho do Rio".

"Velha Carcaça de boi"
Velha carcaça de boi
Que no passado já foi
De um boi de estimação.
Hoje, és apenas carcaça
Vives achando graça
Na mais triste solidão!

Quando o vento sopra brando
Tu pareces chorando
Dentro do atar soledade
Tu, carcaça, até pareces
Rezar uma santa prece
No rosário da saudade.

O teu dono te esqueceu
Por certo que já morreu
E te deixou aí, carcaça
Para cumprires o teu fado
Sobre o chão crestado
Tu vives achando graça...

Já correste em vaquejada
Quando era madrugada
E as flores se abriam
Tu corrias pelos campos
E à noite os pirilampos
Umas preces te faziam...

Hoje, estás abandonada
Olhas o céu deslumbrante
E vês distante, distante
Os campos que foram teus...

Se nesta lânguida hora
Nesta triste aurora
Um vaqueiro te visse aqui
Dar-te-ia a alma
Num abaixo a ti!

Dos olhos lânguidos do vaqueiro
Honrado, bravo, ordeiro
Cairiam lágrimas geladas
Lembrando com devoção

As festas de apartação
E as tardes de vaquejadas.

Boi velho amigo
O chão é o teu último abrigo
É o teu último horto
O teu dono te esqueceu
Por certo que já morreu
E tu estás aí morto!

Feliz és tu, velho boi
Que no passado já foi
De um boi de estimação
Um dia hás de renascer
E pelos campos correr
Noutras festas de apartação!

O pesquisador e o guardião ou um guardião do guardião

Aprendi uma coisa com as leituras do James Clifford e do George Marcus, que a escrita etnográfica se constitui de conhecimentos e verdades parciais, e o que observei é que ao pesquisar esse tema, e ao escrever essa etnografia há uma "[...] interação sutil entre componentes pessoais e disciplinares na pesquisa etnográfica" (Clifford, 2014: 54). Além disso, esse trabalho de campo me possibilitou o exercício de etnografar como aquele que incorpora uma reflexão, não bastando somente a descrição do ambiente e dos sujeitos. Logo, isso é reforçado por (Clifford, 2016: 47):

> Um subgênero da escrita etnográfica surgiu: o "relato de campo" autorreflexivo. Às vezes sofisticados, às vezes ingênuos, ora confessionais, ora analíticos, esses criam um fórum importante de debates sobre uma ampla gama de temas epistemológicos, existenciais e políticos. O discurso do analista cultural não pode mais ser, simplesmente, o discurso do "observador" experiente, descrevendo e interpretando costumes. Os ideais da experiência etnográfica e da observação participante passam a ser vistos como problemáticos. Novas estratégias textuais são experimentadas. Por exemplo, a primeira pessoa do singular (nunca banida das etnografias, sempre pessoais de forma estilizada) passa a ser empregada de acordo com novas convenções. Com o "relato de campo", a retórica da objetividade experienciada cede lugar à autobiografia e ao autorretrato irônico.

A partir desse princípio de implicação do sujeito no conhecimento, o exercício de observação pôs em contato uma leitura do ambiente, no caso o Vale dos dinossauros, e uma relação de interlocução entre o observador e observado que também observa. De

maneira complementar, (Ingold, 2015: 283) descreve como o olhar viaja pelas paisagens: "Claramente, tanto o desbravamento de caminhos quanto as viagens guiadas implicam o exercício da visão. Conforme prosseguem em seu caminho, tanto o desbravador quanto o viajante devem andar com atenção e olhar para onde estão indo, o primeiro para fazer a trilha, o último para não tropeçar enquanto monitora as características do terreno conforme aparecem".

A necessidade do método epistolar se impôs como uma estratégia de produção do conhecimento tendo em vista que pesquisador e interlocutor escrevem cartas para o mundo. Como que por um princípio antropoético de sabedoria do velho, a carta se materializa nas pegadas dos dinossauros. Esse dado da natureza não é simplesmente um artefato arqueológico, mas um elemento da memória ancestral do poeta. Logo, as cartas são como recados marcados nas pedras do Vale dos dinossauros, coube ao sábio preservar interpretações, mas também ampliá-las, dinamizando a história tradicional.

Do ponto de vista da relação entre pesquisador e interlocutor cabe ressaltar alguns elementos etnográficos que constituíram a poética do velho do Vale, a aproximação com ele permitiu inicialmente a escolha pelo método da escrita em cartas, essas foram os meios mais viáveis de comunicação com o sábio. Nessas cartas (5 cartas) trocadas ao longo de dois anos de trabalho de campo (2016 e 2017), pode-se perceber os elementos ou categorias analíticas que foram moldando a proposta da pesquisa. Assim, as cartas trouxeram à tona de arquitetar o categorial analítico, sempre relacionando ciências e poesia.

À guisa de conclusão

Uma pesquisa é um projeto de vida. Seu alcance perpassa tanto o pesquisador, caminhante na busca por sabedoria, quanto dos interlocutores e interlocutoras que têm algo a guardar e a dizer sobre o diálogo com os mundos. O guardião de histórias se uniu numa passagem cosmológica no ano de 2021[2], se tornando uma carta de outros mundos possíveis, neste tempo de deterioração do *antropos.*

[2] Robson Marques, guardião do Vale dos dinossauros em Sousa/PB, fez a passagem para outro plano cosmológico em 13 de junho de 2021, deixando um legado para o Sertão Paraibano.

Sua partida me tocou profundamente enquanto pesquisador e pessoa, sem cisão, configurando-se como um convite a ser um guardião da sabedoria de outro guardião. No final das contas, esta pesquisa não terminou, mas trouxe um processo contínuo de metamorfoses que reverberam em escritas ousadas, pois o guardião com a sua sabedoria me deu a possibilidade de ser um antropólogo que peregrina, que viaja pelas linhas do mundo.

Na medida em que fui conhecendo as principais linhas do modo de pensar do sábio pude visualizar um desenho imagético das sete cartas construídas sob a base de sua sabedoria. Restava então, escolher os interlocutores cientistas, filósofos capazes de dialogar e realçar as categorias do modo de pensar dele. Como numa espécie de mosaico, a tessitura das escritas das cartas foi bordada levando-se em conta os lugares que conformam o pensamento do velho: o Vale dos dinossauros, a cidade de Sousa, o sítio jangada e Rio do Peixe. Esses lugares mobilizaram a imaginação poética do sábio durante toda a sua vida, acionando uma leitura das pegadas dos dinossauros nas pedras, recuperando histórias em torno desses ambientes que guardam consigo múltiplas temporalidades. Entre essas o tempo do pensamento do sul, das vozes que foram caladas na história dos vencedores da civilização ocidental capitalista colonial. O ofício do velho do rio se colocou na oposição dessa civilização da mercadoria, seu objetivo era contar as histórias do fim do mundo, do oco do mundo, lugar de esperanças e resistências. Certamente a semente da esperança como um ato político foi lançada, espera-se um novo alvorecer de outros mundos possíveis, ainda que demore;

Referências

ALMEIDA, Maria da Conceição de. *Complexidade, saberes científicos, saberes da tradição.* São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010 e 2017.

ALMEIDA, Maria da Conceição de. Para despertar a sabedoria adormecida. In: BAITELLO JUNIOR, Norval; WULF, Cristoph (Orgs.). *Sapientia* – uma arqueologia de saberes esquecidos. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

BAITELLO JR, Norval. *A carta, o abismo, o beijo* – os ambientes de imagens entre o artístico e o mediático. São Paulo: Paulus, 2018.

BARROS, Manoel de. *Livro de Pré-coisas*: roteiro para uma excursão poética no Pantanal. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política.* São Paulo: Brasiliense, 2012.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.

CLIFFORD, James; MARCUS, George (Orgs). *A escrita da cultura*: poética e política da etnografia. Rio de Janeiro: Eduerj, 2016.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *O Dom da História* – uma fábula sobre o que é suficiente. Rio de janeiro: Rocco, 1998.

INGOLD, Tim**. Estar vivo:** ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis/RN: Vozes, 2015.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. 12 ed. São Paulo: Papirus, 2012b.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARQUES, Robson. *O Velho do Rio* – História dos dinossauros. Sousa/PB, 2010.
MARQUES, Robson. *Alice no País dos Dinossauros***,** Sousa/PB, 2012
MARQUES, Robson. *Catando orvalho no assoalho de Sousa*. Sousa/PB, 2014.
MARQUES, Robson. *O velho e os Urubus e as duas meninas com amor***.** Sousa/PB, 2006.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos.* Tradução de Jesus Raniere. São Paulo: Boitempo, 2010.

MORIN, Edgar; CASSÉ, Michel. *Filhos do Céu* – entre vazio, luz e matéria. Tradução Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MORIN, Edgar**.** *Para um pensamento do Sul.* São Paulo: Sesc, 2010a.

MORIN, Edgar. *Rumo ao Abismo?* – Ensaio sobre o destino da humanidade. Tradução de Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011 d.

MUNDURUKU, Daniel. *Mundurukando 02* – roda de conversa com educadores-sobrevivências, piolhos e afetos. São Paulo: Uk'a Editorial, 2017.

NOVAES, Adauto. *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DOI: https://doi.org/10.22456/1984-1191.123395

DOCUMENTAR[1]

TO DOCUMENT

Sara **Caumo Guerra**[2]

RESUMO

Este trabalho é fruto de um exercício de expressão posterior a dois encontros temporalmente distintos com uma mulher e um homem socialmente tomados como loucos. Os encontros tiveram o corpo da antropóloga como matéria de contato, um corpo não posicionado para a pesquisa propriamente dita, mas imerso num movimento de vida que já tem a pesquisa como parte de sua ação no mundo. Desses encontros, a pesquisadora sublinha uma recorrência, a preocupação dessa mulher e desse homem com a produção de seus próprios documentos. Documentos que pretendem comprovar a existência de outras pessoas, de relações entre pessoas, de circunstâncias de vida possíveis, porém não acontecidas. A produção do documento pelo "louco", conclui-se, é fato que coloca lado a lado o irreal do pensamento com a sua materialização através de um suporte burocrático pretensamente legítimo e demonstra o poder de sugestão, subjetivação e mobilização deste objeto tornado familiar nas sociedades letradas.
Palavras-chave: Documentar. Comprovar. Irreal. Loucura. Realidades.

ABSTRACT

This work is the result of an exercise of expression after two temporally distinct encounters with a woman and a man socially taken as mad. The meetings had the anthropologist's body as contact material, a body not positioned for the research itself, but immersed in a life movement that already has research as part of its action in the world. Of these meetings, the researcher underlines a recurrence, the concern of this woman and this man with the production of their own documents. Documents that intend to prove the existence of other people, of relationships between people, of possible life circumstances, but not happened. The production of the document by the "crazy", it is concluded, is a fact that places the unreal of thought side by side with its materialization through a supposedly legitimate bureaucratic support and demonstrates the power of suggestion, subjectivation and mobilization of this object made familiar in literate societies.
Keywords: To document. Prove. Unreal. Craziness. Realities.

Recebido em: 31 de março de 2022
Aceito em: 17 de junho de 2022

[1] Uma versão deste trabalho foi apresentada na 32ª RAM 2019, no GT 81: No limite do indizível: como ver e narrar em meio a névoas e ruínas, coordenado por Daniela Feriani (USP), Annette Leibing (Université de Montréal) e Fernanda Miranda da Cruz (UNIFESP). Anoto meu agradecimento às professoras Daniela e Fernanda e às colegas e aos colegas que ouviram a leitura do texto e comentaram suas entranhas e estranhamentos.

[2] Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.

Palavras

Irreal: [de ir- + real]. Adj. 2 g. Não real; imaginário.

Documento: [do lat. *documentu*]. S.m. 1. Qualquer base de conhecimento, fixada materialmente e disposta de maneira que se possa utilizar para consulta, estudo, prova, etc. 2. *Restr*. Qualquer registro gráfico. 3. *Ant*. Recomendação, preceito.
Novo Dicionário Aurélio (1975)

Não é por acaso que o título escolhido para este exercício de expressão que também é o próprio pensamento materializando um caminho marcado por vários encontros, se resume a um verbo, a uma ação. Não porque a ação de documentar propriamente se resolve através de um único ato, ao contrário, o registro guarda em si uma heterogeneidade de relações que para além do acontecido, como este texto pretende deixar passar, também carrega o não acontecido. O trabalho que apresento não veio de um movimento propriamente pensado de preparação acadêmica, embora seja um produto direto do aprendizado da pesquisa acadêmica encarnada na vida. É possível pensar sem todos os tempos de uma pesquisa projetada, mas com outros tempos capazes de fazer o pensamento apresentar perguntas e ensaiar problematizações?

Se sentei para escrever foi porque acredito na capacidade de pensar antropologicamente nos momentos mais inusitados, porque acredito em uma antropologia que além de disciplinar é orientadora de formas de questionar e de receber questionamentos. Mais do que uma antropologia sempre pronta a prover a melhor interpretação sobre a representação de uma representação, sobre a forma de simbolização das relações, sobre os outros, acredito numa antropologia que possa estar entre outros, encarando o fato que não poderá dar as melhores nem piores interpretações, mas que estará ali, chamando a atenção para o que nem sempre é percebido como acontecimento. O que faço nisto que estou nomeando como exercício é colocar a antropologia para levantar um problema, convocar outras a observar o que se passa com a produção de documentos pelas pessoas ditas comuns, particularmente pelas pessoas confrontadas com a dúvida diante de sua própria sanidade.

Aqui desenrolo impressões que pretendem dialogar com provocações de outros tempos tanto em termos da realização dos fatos quanto em termos de conflitos e estabilizações políticas diante do que significa viver com pessoas ditas fora do normal, mas que também operam no normal através de uma manipulação imaginativa de seus elementos legitimadores; tempos,

forçoso assinalar, estranhamente insistentes no atual contexto brasileiro, o qual tem nos colocado diante de velhas perguntas, para as quais não devemos ensaiar antigas respostas, sob pena de reificarmos os mecanismos da distorção oficializada. Mas me afasto do que quero trazer para este texto e fazer passar com ele.

Forma tão usual das Ciências Sociais, o texto. Ainda chamado para sintetizar a composição de forças implicadas na fabricação de uma tentativa de pensamento. Porque é isso que se pretende aqui, uma tentativa de pensamento sobre uma evidência: a elaboração de documentos. Não nos estranha pensar nesta atividade tão ocidental, tão próxima a nós que é a elaboração de documentos. A produção de suportes diversos que carregam informações variadas, resumindo a definição de documento dos nossos colegas arquivistas, a qual, de alguma forma, espelha o verbete do dicionário de Aurélio Buarque de Holanda, o qual serve de epígrafe para nossa conversa.

Enquanto escrevo para virtuais pesquisadoras e pesquisadores e interessadas, para mim mesma, produzo um documento que, por sua inscrição no contexto do debate intelectual e também acadêmico, já guarda alguma legitimidade. Talvez, depois de conversarmos sobre o que aqui está se fazendo, o texto-documento possa perder sua legitimidade, tensionado por alguma inconsistência do conteúdo que o anima. Possa deixar de ser texto, arruinando sua existência documental. Contudo, de qualquer maneira, a materialidade da produção, dependente do contexto da qual emerge e, não menos importante, de minha vinculação institucional, garante que eu possa expressar relações e perguntas e que o texto que apresento possa figurar como "prova" dos meus pensamentos. E assim, para cada uma de nós que tentamos pegar alguma coisa do universo das vivências cotidianas, daquilo que a princípio tem dificuldade de se tornar palavra ou imagem ou mesmo som. Para cada uma de nós que fazemos uso da palavra como modo de pensamento registrável.

Se começo por este exercício simples de pensar a legitimidade do documento, aliás, se simplifico todas as recomendações históricas e técnicas da Diplomática, ciência responsável por atestar a veracidade e, daí em diante, a legitimidade dos documentos escritos, o faço não por ignorar a complexidade dos procedimentos de verificação – densidade do papel, tipo de letra, qualidade da tinta, estrutura do próprio documento, etc. – mas para assinalar que os documentos produzidos nos encontros que tentarei narrar passam por outros tipos de verificação, se passam e quando passam. E isso porque o lugar sociopolítico de quem produz um documento diz muito sobre sua legitimidade para além da materialidade do objeto que temos em mãos. Aliás, antes de prosseguirmos nesta conversa, faço notar que a falsificação é

a outra face da moeda da Diplomática. Se não fossem as falsificações de documentos, humoradamente narradas no livro *Cemitério de Praga (2011)*, de Umberto Eco, por exemplo, e se não fosse o valor de verdade e de garantia sobre a mesma e sobre as propriedades, talvez nossa relação com estes objetos fosse menos neurótica e, em alguns casos, psicótica.

Esta outra face da moeda, a falsificação, depende de uma intenção e parte de um conhecimento sobre o que é considerado verdadeiro na produção de uma peça documental ou de uma obra de arte. Não pretendo entrar, porém dou um pequeno passo em direção à discussão sobre as magníficas produções de "falsificadores" que antes de replicar alguma obra já realizada, replicaram uma técnica, inventando novas obras, exemplo dos mais conhecidos é o do falsificador do pintor holandês Johannes Vermeer (1632-1675), o qual, ao dominar o gesto de Vermeer, também assinou sua própria "fase" com o nome do outro. Esse caso, nos indica que falsificar é criar, criar inclusive algo novo, mas criar de acordo com um universo de inteligibilidade já dado, capaz de ser confundido através de suas próprias regras.

Não pretendo dizer que Marta e Alberto[3] sejam falsificadores, mas sugiro que talvez possamos pensá-los como pessoas sabedoras das regras, através das quais buscam criar seus próprios materiais de legitimação. Se estes materiais implicam relações com outras pessoas, especialmente com aquelas que representam o Estado e suas demandas documentais, importa reconhecer logo de saída que são produções que exigem muita energia e muito trabalho das pessoas produtoras. E quando alguém empenha a energia de seu corpo-pensamento-inteiro realizando um trabalho de "pesquisa" e produção de "evidências" registradas e formalizadas como documentos, temos que algo de importante acontece, que o cotidiano da vida acontece. E na vida produzimos realidades o tempo inteiro, realidades essas que mesmo com muito esforço dificilmente podem ser apreendidas na sua totalidade. O real é um problema tão grande quanto o irreal, se pensarmos profundamente sobre isso em termos de possibilidade de compreensão de seus múltiplos efeitos. E aqui não sugiro que o real e o irreal possam ser lidos como pares duais. Porque se co-produzem não em oposição, mas em conflito e associações mais ou menos duradouras.

Contudo, antes de prosseguir, mais uma vez me permito um pequeno desvio, daquele tipo que ajuda na definição de perguntas ou das perguntas que me acompanham aqui: quais os

[3] Marta e Alberto são pessoas reais, mas antes de suas pessoalidades, o que o presente trabalho pretende enfocar é o aspecto produtivo de suas interações com a pesquisadora, particularmente marcadas pela mediação dos documentos. Por isso, seus nomes foram deliberadamente trocados por mim e suas biografias não foram extensivamente apresentadas. Não conto aqui a história dessas duas pessoas, conto sim um aspecto de nossa interação, aspecto que me pôs a pensar.

caminhos produtivos do "delírio"? Onde são interrompidos ou, em outras palavras, quais são os seus limites ou quem e o quê o limita?

O desvio ou fazendo o retorno

> *Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro o que me impressiona.*
>
> Clarice Lispector, 1998.

Numa quarta-feira de julho de 2019, uma participante do Grupo Antimanicomial de Atenção Integral (doravante Gamai), que compõe o Serviço de Assessoria Jurídica Universitária (SAJU), do qual sou membra, como antropóloga, desde 2016, envia um texto do pensador, professor, artista Peter Pál Pelbart. O pequeno texto foi apresentado num encontro em São Paulo, em comemoração à luta antimanicomial, no dia 18 de maio de 1989. Esse encontro reunia trabalhadoras e trabalhadores da Saúde Mental, no final dessa década que tantas reviravoltas trouxe à dinamização de ações antimanicomiais. Um texto pequeno, não chega a dez páginas, mas provocativo desde seu título: "Manicômio Mental - a outra face da clausura".

Imaginem esse grupo de trabalhadoras e trabalhadores, batalhadores pelo fechamento da maquinaria manicomial, ouvindo Peter Pál Pelbart falar a respeito dos perigos de domesticarmos a desrazão ou a loucura. De criarmos um ambiente socioantropológico incapaz de se relacionar com a "estranheza, a ameaça, a alteridade radical, tudo aquilo que uma civilização enxerga como o seu limite, o seu contrário, o seu outro, o seu além" (Pelbart, 1989:133). O argumento do autor vai desenrolando a problemática de que contestar a clausura das paredes do manicômio não implica, por extensão, acabar com o que ele chama de "clausura mental", aquela fixada nos parâmetros, também imprecisos, da razão. O problema daquele que fala está em fazer impregnar a vida de desrazão, dar espaço de passagem, não homogeneizar o pensamento. Problema com o qual estou em contato há bastante tempo, desde que comecei a prestar atenção nas produções da loucura e nas pessoas produtoras de desrazão.

Mas nesse texto há duas perguntas que vêm quase iniciando a conversa que o autor pretende manter, as quais servem muito bem para pensarmos o que se passa depois das Leis

Estadual do Rio Grande do Sul (1992)[4] e Federal (2001)[5] da Reforma Psiquiátrica, aqui estão elas:

> O que significa de fato, no plano da cultura, essa utopia asséptica de uma sociedade em que os loucos não mais estariam confinados nos asilos, nem discriminados nas famílias, nem segregados no trabalho? Quando derrubarmos definitivamente os muros do manicômio e acolhermos entre nós seus antigos inquilinos, quando passarmos a considerá-los serenamente como nossos vizinhos, em suma, quando os loucos passarem a fazer parte integrante de nossa paisagem cultural e antropológica a mais cotidiana - aí, nesse futuro longínquo mas a cada dia mais próximo, o que acontecerá efetivamente com os loucos, e com a loucura? (Pelbart, 1989:132)

A pergunta que remete ao futuro, quase uma ficção marcada pela preocupação com a interrupção do pensamento disruptivo, nos coloca no espaço das relações possíveis e impossíveis. Nos coloca como potenciais participantes de um mundo capaz de deixar acontecer relações novas, relações habitadas por quem antes não era visto, escondido estava entre muros, pauperizado em buracos úmidos, encurralado por fármacos, eletroconvulsoterapias, fome. Se de fato nunca eliminamos a maquinaria manicomial de nossas realidades terapêuticas, talvez por ser difícil de quebrar o "manicômio mental" que insiste em atualizar velhas torturas sob os rótulos "da última novidade do mercado (de fármacos)", ainda assim, dos anos 1990 até agora, muitas experiências diferentes foram engendradas ou estão tentando fazer qualquer coisa que saia do protocolo exclusivo do: diagnostica, medica, interna por 30 dias quando necessário, acompanha e, se nada resolver, interna novamente. Nenhum paraíso, e isso é positivo: podemos trabalhar através do mundano, podemos tentar algum gesto. Enquanto há tentativa, há abertura para invenções, realizações novas, articulações menos dependentes de poucos gestores, de poucos técnicos, de poucos bem-aventurados pregadores.

Esse por vir localizado lá no final dos anos 1980, do qual fala Pelbart, me aconteceu, me acontece não exatamente na forma de uma vizinhança de porta, mas pelo deslocamento nas ruas e pela presença num espaço institucional, o Gamai, que como grupo vinculado à UFRGS, é parte também das tecnologias de governo, nos termos de Michel Foucault. Mas somos um tipo de tecnologia que se faz por tentativas e por conflitos, articulando pessoas distintas, de áreas distintas (nem tanto - Educação, Saúde Coletiva, Psicologia, Ciências Sociais), as quais buscam caminhos para deixar as pessoas em situações de loucura "passarem". Essa visão do Gamai como espaço de passagem para a loucura é de minha inteira responsabilidade, além daquela que ao acontecer na prática como tentativa, me faz chamar Fernand Deligny (2015)

[4] http://www.al.rs.gov.br/legis/M010/M0100099.ASP?Hid_Tipo=TEXTO&Hid_TodasNormas=15281&hTexto=&Hid_IDNorma=15281 - Lei nº 9.716 de 07 de agosto de 1992.
[5] http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/leis_2001/l10216.htm - Lei nº 10.216 de 06 de abril de 2001.

para esta escrita, para a aposta real e insuspeita na vivência efetiva com aqueles que desconhecemos, para a atenção, para a criação de metodologias de vida e de inscrição da vida, para a não necessidade de converter tudo o que passa aos sentidos de acordo com um "projeto pensado", projeto exterior ao que pode o humano. Projeto que o desumaniza, em última instância, já que no entendimento de Deligny, o humano já está antes do ato que age nele pelas brechas do que ainda não foi capturado, classificado e normatizado. O humano é a latência que acontece antes do enquadramento.

Esta poesia aracniana que vai se fazendo do fora, onde ainda não há suporte (pensem na aranha fabricando a sua teia), é a poesia do movimento do deserto em certo sentido. E também é palavra do movimento-tempo dos encontros com gentes ainda não sabidas, com pensamentos ainda dispersos, quase impossíveis, estas gentes que aconteceram e acontecem na minha própria vida, essas gentes que encontram no cotidiano (com suas instituições familiares, policiais, judiciais, com suas celebridades e notícias distantes) o material indispensável para continuarem produzindo a si mesmas e ao mundo.

Quando nós vamos fazendo o mundo ou desfazendo qualquer coisa

Não sei como lia. Seguia.
Como a mulher que conheci outrora
Com os pés gastos de andar pela cidade.
Corpo sem morada de endereço.
Corpo em fuga de moradas marcadas.
Ela ainda vive. Tenho uma mala preta
Cheia de papéis, ocultados, nunca vistos.
Porque prometi guardar.
Arquivista da mulher sem lugar.
Arquivista cegada pelo silêncio.
Arquivista que não arquiva.
Te li na [rua] Giordano Bruno.
Agora estou seguindo uma leitura de escrita.

Este pequeno texto também chegou até mim há pouco tempo e me causou estranhamento. Porque eu não sabia quem exatamente o escrevera. Ele veio sem autoria, enviado por uma amiga que se exercitou na pesquisa da cidade e agora, mais recentemente, tem estudado sonhos, simultaneamente à pesquisa do que pode a palavra na pesquisa. Seria dela? Mas era tão próximo a uma realidade vivida, parecia tão parte da minha história com Marta, da minha escrita influenciada por Marta, da insistência de Marta no pensamento, que não poderia ser de outra mão esses traços. Contudo, esse excerto sem autoria, "poesia" nas palavras de minha amiga escritora, causou confusão, vontade de identificar a autoria, afinal é

meu isso que já não tenho certeza de ter vindo de mim? Sim, é e não é, foi o que este envio mais uma vez confirmou; desta vez, antes pelo sentimento pensado de dúvida que propriamente por um conhecimento já encontrado em outras gentes de letras. Nos perdemos do texto ou, de outra forma, o texto se perde nos mundos e nos deriva.

E aqui a loucura da palavra escrita, marcada numa folha de papel, sem assinatura, em um exercício proposto durante a defesa da dissertação de mestrado[6] de Laura Barcellos Pujol de Souza, no Instituto de Psicologia da UFRGS. Ali, convocava-se a escrever rastros da leitura, rastros daquele momento, impressões, imprecisões, escrever nada, desenhar, rabiscar, o que fosse, o que fosse do gesto e da vontade e até mesmo da rebeldia de cada uma, de cada um. A dissertação-documento acadêmico era sobre o escrever através do lixo encontrado pelas ruas, ruelas e avenidas de Porto Alegre. Um belo texto. Texto-inspiração. Mas também texto-documento. Que me fez voltar para Marta, para o dia em que a reencontrei, em 2012, na Avenida Osvaldo Aranha, ao lado da Lancheira do Parque. Este arquivo silencioso ainda está escondido em minha casa, intocado, cheio de papéis-documentos, os quais Marta nunca mais veio buscar. Papéis-documentos que na época de seu ocultamento garantiriam, segundo ela, a sua segurança. Por isso, que eu nem mencionasse onde pretendia escondê-los, muito provavelmente meus telefones e até mesmo as quatro paredes de minha casa estariam grampeadas. Interesses internacionais. Marta havia mexido com peixes grandes, nas minhas palavras, nas dela, leitora de Michel Foucault, Antonin Artaud, interessada em Claude Lévi-Strauss, era a inteligência internacional associada a sua polêmica posição em relação às cotas raciais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Não esqueçamos, o ano era 2012. Nessa época eu ainda estava no primeiro ano do mestrado em Antropologia e, na verdade, praticamente só respirava e pensava antropologia (quase um afogamento). Por isso, esse encontro não foi nada parecido com um encontro etnográfico programado, não havia necessariamente um outro objetivado como outro, afinal eu já conhecia Marta e Marta me aconteceu naquela noite e naquele contexto. Para dar o tom daquele momento, incorporo neste texto de hoje, um pedaço do movimento que registrei[7] no calor dos acontecimentos. Faço isto

[6] "A cidade escrita, a escrita em imagens: rastros de um Hotel dos Viajantes", dissertação de Laura Barcellos Pujol de Souza, defendida no Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, numa tarde de sexta-feira, sem sol e sem chuva, em 2018, era o dia 25 de setembro, disso lembro porque tomei nota da primeira leitura que fiz do texto ainda na sua forma digital.

[7] Para incorporar um recorte do registro escrito em outro tempo, optei por uma fonte diferente como um recurso visual de destaque. Não tenho certeza se tal recurso será ou não eficaz para dimensionar as diferenças temporais de como as coisas se fazem e se dizem mesmo partindo da mesma base, ou seja, do encontro, quando o tempo do acontecimento é retomado produzindo outros acontecimentos a partir de novas associações. Mas sigo testando.

não só pelo tom, mas para chamar atenção para estas temporalidades do pensamento que fazem produzir outras leituras, outras tentativas de pensamento. Essa coisa que Jeanne Favret-Saada (2005) menciona entre o tempo da afetação da participação e o tempo outro que, nos meus termos, ecoa afetos que persistem, mas seleciona mais, ou edita mais (produção de realidades, marcada pelos mais diversos procedimentos).

Encostada naquela cortina de ferro, ao lado da porta da Lancheria, escrevendo sem parar as palavras soltas daqueles dois homens-rapazes, Ela não me deixou seguir. Parei. Que estava na rua e com problemas com o pai de sua filha, Ela disse. Falei com a face, pois não estava disposta a ouvir o problema, naquele dia não. Ela insistiu, uma vez que de certa forma eu estava a par da situação. Vou para casa: eu disse seca e Ela seguindo ao meu lado, falando, falando, falando e eu pensando que Ela vai acabar chegando na minha casa e terei que convidá-La para subir, mas eu não quero que Ela suba, não quero fazer nada, não posso, hoje, não! Conversamos na esquina da rua da minha casa com a avenida por alguns minutos, minha impaciência crescia, fome, compromisso marcado, tinha que chegar ao apartamento para esperar por um telefonema. A conversa se estendia sobre a ameaça de internação psiquiátrica que Ela havia recebido do pai de sua filha, Ela sempre chamava esse homem de "o pai da minha filha" e sua filha, às vezes, de "a menina". O problema não era ignorável. Envolvia uma pessoa de carne e osso que me pedia ajuda e envolvia todos os pensamentos sobre a instituição psiquiátrica e a fabricação da loucura que por muito tempo vêm tomando conta dos meus momentos de interesse. Tentava encontrar alguma coisa para dizer que tivesse alguma eficiência concreta. Que a encaminhasse a uma outra ajuda, que a abrigasse e cuidasse de seu pé – pois Ela estava com o pé inchado em decorrência de ter permanecido acordada e andando de um lado para outro durante toda a noite. Estava insone, estava agitada, estava com medo, estava abandonada a sua própria resistência física. Quando se é ameaçado, quando falta onde parar, o único lugar é o próprio corpo e esse, sendo corpo de mulher, não pode se dar ao luxo de ficar parado, anda, anda, anda e faz do pé um órgão do desespero, um ícone da fraude, da força, da armadilha que um "outro" – e são vários nessa história – pode produzir. Que que eu vou fazer? – pensei. Uma obrigação moral de fazer alguma coisa. E ao mesmo tempo uma vontade de que Ela me livrasse desta obrigação, mas Ela insistia e disse que tinha entrado em contato com um representante dos EUA de uma ONG de proteção dos direitos humanos. Eu, em dúvida. Delírio Dela? Não tenho o direito de pensar em delírio e essa tensão a todo tempo me questionando, questionando a minha capacidade de "levar o outro a sério". Ela disse que tinha tentado ir numa *lan house* para enviar os documentos, mas não tinha dinheiro suficiente porque tinha gastado para fazer uma boa

refeição. E Ela continuava dizendo e insinuando... se tivesse... que precisava... e assim, podes enviar o documento pela minha casa, tenho internet. Ela muito contente e eu muito descontente, com um aperto no peito que se experimenta quando algo não está bem, tudo aquilo era muito pesado.

Entre! Ela tirou os tênis e sobre o chão vermelho da cozinha um rastro branco de: pele, talco, pomada, dor, desespero, preocupação. Ela informada por Foucault e sempre reafirmado as redes de detenção daquele que diverge, daquele que não está nem próximo ao igual e fazendo a vida uma vida de detetive, porque sim, disseram a Ela que Ela podia ser uma detetive e poderia ser mesmo uma excelente investigadora, uma vez que pesando sobre os ombros, carregava duas sacolas, uma delas cheia de documentos, documentos que não podem ser encontrados, não podem desaparecer e Ela pensava que de alguma forma aquilo tudo estava em perigo, o seu tesouro, as suas investigações, as relações dos algozes, tudo poderia ser apreendido, tudo poderia ser revirado e virado prova contra si, contra a sanidade, contra a visão da perseguição. Ela começou a tirar papéis e mais papéis depois dos tênis e eu querendo por a mesa para comer. Comes carne? "não", disse. Eu mesmo assim coloquei dois pratos na mesa, enquanto Ela escovava os dentes no banheiro porque não tinha conseguido escovar os dentes e estavam dizendo que tinha problemas bucais e ela bem sabia, porque precisava de dinheiro para ir ao dentista e ver se tudo se resolvia, se conseguia um trabalho porque daquele jeito como poderia pleitear um, como poderia sair daquela dinâmica de ministério público e porta na cara, pois os Alguéns do ministério não levam muito a sério, sempre estão de saída os homens do poder, sempre numa saída que reproduz as instituições e não deixa acontecer a carne e o osso, porque se fossem de carne e osso as demandas implodiriam o sistema. Kafka persistente na absurdidade das dinâmicas. Ela queria enviar seu documento, Ela escreveu o seu documento. Um relato informado juridicamente, o que me fez lembrar de uma conversa passada na qual Ela havia me contado que era formada em Direito, mas nunca mais falamos sobre formação, exceto da minha, sobre a qual Ela manifestava um misto de curiosidade e dúvida. Ela com uma desconfiança de longa data da Universidade, desconfiança que fala – porque não parou de falar desde um encontro inesperado que tivemos num Restaurante Universitário há anos – sobre sistemas de controle, um controle que se daria diretamente através da utilização dos computadores da universidade. Sentada à mesa, com o garfo na mão, comendo um carreteiro que a princípio não comeria por causa da carne, Ela disse que estava bom e que tinha inimigos na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Ela tinha sido contra as cotas para pessoas negras e egressas de escolas públicas e a estavam perseguindo e Ela estava, inclusive,

apreensiva que esta atitude política pudesse comprometer seu pedido de assistência àquela ONG de direitos humanos. Eu perguntei como eles iriam saber da posição Dela sobre as cotas, que o mundo não estava necessariamente interessado em tudo que Ela fazia e pensava e perguntei se Ela sabia qual era a minha posição sobre o mesmo assunto, querendo demonstrar que essa informação não teria relação direta com o documento que ela pretendia enviar para a tal organização (como entender essa lógica?). Comemos e finalizamos com uma maçã cada uma. E os documentos continuavam saindo da bolsa e chegando às minhas mãos: "essa é a folha do caderno do pai da minha filha"; "a escritura do apartamento da médica que me manteve em cárcere privado, eu consegui, não pode ser coincidência que ela more no prédio da frente onde eu estava morando, no apartamento do tio do pai da minha filha [que ocupa um cargo público cuja função não recordo]"; "o boletim de ocorrência" [prestou ocorrência da moradia da médica psiquiatra, foi por isso morar com o pai da sua filha na vila em Viamão[8] – uma vila onde, segundo Ela, as pessoas ouvem funk, o filho da senhora evangélica que cuida de sua filha ouve funk – o funk constava como caracterização do seu atual lugar de moradia no documento que materializava sua investigação]; atestado do Conselho Tutelar situado na Rua Giordano Bruno grafando (depressão pós-parto?) escrito de punho assim entre parênteses e com ponto de interrogação; e muitos outros papéis autenticados em cartório que devem ter lhe custado muito dinheiro, um dinheiro que Ela fez questão de empenhar nesses documentos. Esses documentos são uma peça importante de nossa relação, da continuidade de nossa relação, esses documentos são uma peça importante na sua estratégia de sobrevivência. Eles atestam a rede de impedimentos, as relações que estão definindo o seu virtual aprisionamento físico e real aprisionamento psíquico. Vejamos: documento do Hospital de Clínicas que a envia para um ambulatório no IAPI onde a psiquiatra trabalha, psiquiatra que é conhecida do tio e do pai da sua filha, o qual mantém relações com o conselheiro tutelar da Rua Giordano Bruno. O tal tio tem alguma relação com o judiciário do Estado do Rio Grande do Sul. Nesta trama, poucos espaços para pleitear proteção, estão todos dizendo que "eu sou louca". Ela tinha um atestado de um psiquiatra alegando que Ela tinha perfeitas condições de cuidar da filha, esse documento foi ignorado por todas as instituições interligadas nesta rede de conhecidos. É fácil fazer enlouquecer quando se quer que o "outro" esteja louco. Se fabrica um ser em estado de diferença, a pessoa é espremida de tal maneira que cada palavra não diz de si, não diz da

[8] Cidade localizada a leste da capital do Estado do Rio Grande do Sul, constituinte da chamada região metropolitana.

relação, do fato, diz da sua loucura. Se faz loucura através do esgotamento físico e mental, simples assim: e muitas pessoas sabem disso há tempo!

O telefone tocou. Eu, como disse, esperava um telefonema de minhas amigas com quem deveria me juntar naquela noite. Era uma delas dizendo que havia conversado com a outra para que ficássemos aqui em casa. Não, falei silenciosamente, vocês precisam me tirar de casa de qualquer maneira e acrescentei que explicaria a situação depois, uma vez que falar sussurrando, enquanto Ela estava na cozinha, poderia fazê-la pensar que eu estava envolvida na rede de seus inimigos. Que tipo de precauções eu já estava tomando?! As amigas viriam me buscar dentro de no máximo meia hora. Voltei à cozinha e disse a Ela que sem demora eu estaria saindo de casa, portanto precisávamos enviar o tal do documento. Ela queria que eu fizesse uma leitura do material. Tudo bem. Mas quando ela abriu o arquivo e vi oito laudas, espaçamento simples, letra tamanho dez, pensei impossível concluir naquele tempo, mas me pus a ler e discutir cada parágrafo. Ficamos discutindo o caso a partir de seu próprio texto, isso significava que me era permitido questionar algumas relações argumentativas. O aparecimento e desaparecimento de sujeitos no texto e as suas ligações enviesadas com o caso propriamente dito. Ela estabelecia uma relação com frases ou ações-sentidos ditos no passado por uma pessoa que repercutiam numa ação-sentido-fala no presente. As relações eram muito sutis e tinham verdade pela intensidade da sua memória, mas não podiam constar como relações sólidas para uma análise judicial, uma vez que seria muito difícil que alguém conseguisse tornar inteligível aqueles aparecimentos sem estar ao lado Dela. Conversamos e fomos marcando o texto com vermelho onde ela poderia repensar. Obviamente as amigas chegaram antes de acabarmos a leitura do documento. Tínhamos lido-falado somente uma folha e meia. Fui até a janela e pedi um tempo para as gurias, responderam que iriam dar uma volta na quadra e voltariam logo em seguida. Ela sempre presente e ciente da movimentação, mas a ignorando quase completamente porque eu insistentemente a relembrava de meu compromisso. Como deixar o campo ocupar a casa? Como deixar o campo ocupar a casa e ele ocupa, eu sabia disso de campos falados por outras pessoas. Não se tem poder para deixar ou não, isso é forçoso, se dá, é parte da relação. Mas nesse caso, nessa casa, não era exatamente resultado de uma relação afirmada pelo lugar da pesquisa. Lá estava a pesquisadora. Lá estava uma pessoa que queria conversar com as amigas, presa numa situação quase absurda, um concreto absurdo. Ela decidiu não enviar o documento porque precisava que eu terminasse a leitura, porque tinha urgência, porque estava correndo perigo de ser internada compulsoriamente, quando eu estaria em casa? Quando poderíamos terminar aquilo? Respondi: terça-feira à tarde da próxima semana. Não estava muito bom, mas

não dei muita chance. Onde eu estaria no final de semana? Que viajaria para minha cidade natal uma vez que domingo seria o dia das mães. E o que ela faria? Que enviasse de uma vez o tal do documento! Tudo isso no tempo de uma quadra. Antes de desligar o computador, eu com pressa, Ela verificou se seu arquivo não estava gravado em algum lugar da máquina. Eu estava subindo pelas paredes! Saímos e ela ficou de me ligar na segunda entre meio dia e uma hora para falar como estavam as coisas. Ela não telefonou, eu teria que procurá-la.

Este era o ritmo do meu pensamento-pulso e da nossa relação. Frenético porque eu estava frenética e cansada, assim como Marta. Me tornei a arquivista de uma defesa, ou melhor, de parte de uma possível defesa documental contra todos os implicados na realidade que Ela produzia e que a produzia. Guardando essa história junto aos arquivos de Marta, meus interesses, aqueles sobre as coisas da loucura, que já apareciam neste escrito de 08 de junho de 2012, me conduziram ao GAMAI em 2016, onde no início de 2017, conheci Alberto. Eu não estava mais aquela quase afogada estudante de mestrado, havia ganhado bastante tempo para estudar e para ter um pouco de calma. Mas Alberto não tinha muito tempo já em 2017 quando o conheci e assim estamos desde então, tentando contornar o tempo da vida e da justiça. Não vou poder contar aqui estes quase cinco anos de conversas trocadas e, às vezes, de escutas prolongadas pelos monólogos, cheios de detalhes, de Alberto. Assim como Marta, Alberto é um detalhista e também é um obstinado que anda pelos prédios públicos da cidade em busca de disposição, documentos, aliados. Em nosso primeiro encontro, ele me conta a história que já contara para outras mulheres de um grupo do SAJU, que o considerou "delirante", depois de "verificar" as informações passadas por ele, as quais pareceram muito estranhas para elas. E por que estranhas? Porque como demandante de justiça, ele buscava reconhecimento de paternidade de dez crianças que tivera com uma prima de segundo grau. Intencionava entrar com uma ação judicial para ter direito à guarda compartilhada das pessoas que considera serem parte de sua "prole". Estranhando um homem reivindicar o direito de estar com os filhos, bem como a quantidade anacrônica, para moças brancas de classe média, dos mesmos, elas entram em contato com a alegada "mãe" dos filhos, vindo a saber que estas crianças não existiam para além da realidade fabricada e performada por Alberto.

Assim como qualquer outra realidade, a de Alberto não prescinde de uma elaboração minuciosa sobre os acontecimentos que envolvem o nascimento das crianças, as particularidades fenotípicas (o dedão que parece com o seu, por exemplo), o trabalho de constituição de um dossiê de "provas" documentais, as quais deveriam ser suficientes para garantir ao restante do mundo que estas crianças nasceram, estudam, passeiam com a

"genitora", brincam com os dois cachorros da família numa praça de bairro considerado nobre da capital gaúcha e que estão injustamente afastadas dele. Alberto coleciona uma série de documentos provenientes de sua relação com o judiciário gaúcho, que o tem como réu em alguns processos, um dos quais referente a sua alegação de que é pai e de que quer participar da criação de seus filhos. Durante uma de nossas conversas, da sua pastinha plástica, Alberto retirou uma série de "evidências" que tornariam verificável sua palavra ou sua história com "H" maiúsculo. Entre esses documentos, além dos produzidos no âmbito da maquinaria do judiciário, estavam fotos fabricadas por ele mesmo, em cenários com pessoas e objetos (carros, casas) só identificáveis por ele. Assim como no caso de Marta, as "evidências" cuidadosamente produzidas com a intenção de comprovar a verdade, só poderiam fazer sentido quando acompanhadas por ele, uma vez que em si eram peças aleatórias que nada diziam para alguma outra pessoa. Contudo, esta aleatoriedade não era desacompanhada do conhecimento sobre as exigências de comprovação de qualquer enunciado, aquela que implica registrar, carimbar, autenticar, etc. Se eu digo que tenho filhos, preciso de alguma maneira demonstrar que estes filhos existem. Então começo pelo exame de DNA e não satisfeito com o resultado, resolvo procurar outros meios para acessar o meu direito à paternidade, ampliando cada vez mais este direito através da quantidade de crianças que eu coloquei no mundo, da casa que eu ajudei a construir, da mulher que nega tudo por ser manipulada pela família, especialmente pela mãe e pelo irmão louco dela. Meus documentos são materialidades que tornam meus pensamentos compartilháveis e que me colocam também sob o risco da contestação e da ruína.

A obstinação em fazer viver quem não tem fisicalidade colocou-o diante da lei, na vara criminal, acusado por "Perturbação da Tranquilidade", uma vez que a "genitora", aproveitando-se dos contatos feitos a partir do SAJU, conseguiu montar um processo acusando-o por perseguição; já que a intenção de Alberto de "provar" a "verdade" o fez enviar a ela muitas mensagens de celular, acompanhar de longe os seus movimentos em alguns espaços públicos, além de tê-la levado ao tribunal algumas vezes, bem como ao laboratório. Ela, antes de tomar a decisão de processar Alberto mais uma vez, e desta vez com suporte dos documentos produzidos a partir do SAJU[9], tentara pedir ajuda para os irmãos de Alberto a fim de que os mesmos interviessem nesta "loucura". Foi ignorada.

[9] Alberto foi inicialmente atendido por um grupo do Saju que se dedica a questões de família. Como apresentado, ao demandar às integrantes desse grupo, uma advogada e uma psicóloga, o direito à paternidade, essas procuraram o contato da suposta mãe das crianças e lhe enviaram um e-mail, o qual a mulher salvou. Além disso, de alguma forma a mulher, advogada, teve acesso a um "laudo" produzido pela psicóloga que o atendeu, o qual acabou sendo anexado ao processo, laudo esse que não tinha razão de ser produzido. O Gamai foi contatado pelas integrantes

Faz meses que não nos falamos e aqui deixo de fora muitos detalhes da grande história de Alberto que foi, ela também, à revelia de manter seu núcleo duro - a existência de uma "prole" e de uma "genitora" e de um pai afastado do amor da família - incorporando novos elementos que falavam ainda sobre família, mas daí sobre seus misteriosos e poderosos genitores. Tudo isso, na sequência de convocações do poder judiciário por oitivas e audiências e com o perigo sempre presente de uma internação compulsória, consequência da famigerada medida de segurança. E neste momento, a relação entre provar a sua história e defender-se das acusações sobre ele imputadas, tem produzido um emaranhado de documentos oficiais que são contestados pelos documentos fabricados pelo próprio Alberto. Aqueles de sempre. E isso é interessante porque os documentos que comprovariam a verdade da sua realidade já existem, mas são ignorados pelos poderes públicos, gerando "novos" documentos oficiais que beiram ao absurdo. Ou seja, a própria interação de Alberto com o poder, faz o poder delirar.

Tentando

> *Tudo isso, sim, a história é história. Mas sabendo antes para nunca esquecer que a palavra é fruto da palavra. A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo. E a palavra não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela. Bem, também é verdade que queria alcançar uma sensação fina e que esse finíssimo não se quebrasse em linha perpétua. Ao mesmo tempo que quero também alcançar o trombone mais grosso e baixo, grave e terra, tão a troco de nada que por nervosismo de escrever eu tivesse um acesso incontrolável de riso vindo do peito. E quero aceitar a minha liberdade sem pensar o que muitos acham: que existir é coisa de doido, caso de loucura. Porque parece. Existir não é lógico.*
>
> Clarice Lispector, 1998.

Posso dizer que angústias mil acompanharam o momento de reencontro com Marta e os primeiros tempos com Alberto. São duas pessoas, não as únicas, que vieram me mostrar os mais diversos papéis onde uma parte de suas vidas está inscrita. Não me parece difícil entrar nesse movimento, mais difícil é saber que todo este trabalho encontra limites, limites que vêm

do grupo que atendeu Alberto quando elas o consideraram com "problemas mentais". Pediram nossa ajuda para dar um destino ao caso que não fosse jurídico, já que sua demanda não tinha materialidade para ser encaminhada. Eu também fiz contato com a mulher através de uma ou duas mensagens via SMS, as quais ela salvou e incluiu como "evidência" [do delírio e da perseguição] no processo.

antes dos próprios documentos, limites que estão nas pessoas que os recebem ou não. E também limites, os barramentos da própria história. Porque uma coisa deve ser dita, os funcionários do Estado deixam passar muitos fluxos através das formalidades do poder. Contudo, se num primeiro momento essa passagem permite que as pessoas em situações de loucura encontrem alguma ressonância para suas demandas, logo este movimento perde sua força de sustentação da ação cotidiana, encerrando suas portas. E isso se dá tanto pela natureza do movimento de um processo - que mesmo tardando - deve chegar a um fim - seja o arquivo seja o hospital psiquiátrico seja o manicômio judiciário - quanto pelo cansaço real dos funcionários, já que não devemos ignorar que as pessoas que anseiam ser ouvidas, que estão obstinadas na comunicação de suas histórias, insistem e insistem muito, intensamente. Insistem em tornar suas histórias prováveis. As provas que nós mesmos tentamos encontrar para as nossas próprias histórias, desde nossos documentos acadêmicos até aqueles verbais que vamos distribuindo na intenção de nos colocarmos no mundo em relação, são as provas que a loucura a todo tempo tenta encontrar para se fazer palavra, alguma palavra possível que diga do que está na cabeça-corpo, daquilo que tem feito uma vida se mover e se mover de uma maneira nada fácil.

Peter Pál Pelbart se perguntava lá no século XX (ora, o século XX!) o que seria do louco e da loucura quando já não estivessem encerrados entre as quatro paredes das casas de orates. E as respostas são variáveis, assim como as situações de loucura e as pessoas em relação. Se começamos a ser mais abertos com essas produções de pensamento, também não deixamos de invocar a "verdade" de algo, alguém, situação, como parâmetro do que levaremos mais ou menos a sério. Isso quer dizer que a abertura do corpo-pensamento, para ser real, precisa de práticas atentas, precisa das tentativas de Fernand Deligny (2018; 2015) e do ensaio de novas inscrições. Uma mente-corpo aprendiz que se relaciona com o que está ali, não em outro lugar mais profundo, sempre inacessível, sempre à espera de algum especialista. E isto não significa negar os procedimentos terapêuticos, mas assinalar que há momentos em que a desconfiança recai sobre esses procedimentos e isso não quer dizer que as pessoas não busquem diálogo, não busquem tornar factível aquela realidade que cuidadosamente e até ostensivamente produzem - o tempo inteiro e com o corpo inteiro. Se há uma verdade em tudo isso é a verdade de se manter vivo e no mundo, não prescindir dele, de seu respeito, de um espaço e das suas referências. Mas habitar um mundo como sujeito de uma história que não tem testemunhas a não ser a si mesmo não é fácil. Não é nada fácil.

A capacidade de imaginar junto, mas também de imaginar através da nossa própria realidade: ser compassível não é uma alternativa, é uma traição. Uma traição ao chamado de

habitar mundos compostos pela desrazão, porque ela está aí, perto de nós, em nós. Não se trata, assim, de encenar uma relação mas de realizá-la. Resolver este tenso entrelaçamento de nós mesmos com um desejo de "prova", verdade e verificação. Se o olhar não alcança o real e se o real não pode ser confundido com a realidade e essa com a verdade, temos uma gama de caminhos para produzir realidades, encontrar as verdades dessas produções e de, a partir daí, quem sabe, dialogar sobre o real. Os documentos produzidos fora de um circuito de inteligibilidade compartilhada nos permitem encarar não só a configuração desses circuitos de inteligibilidade, mas também a própria falibilidade dos documentos, especialmente daqueles que não estão amparados por instituições que garantem logo de saída sua credibilidade. Esses documentos feitos para dizer ao Estado, mas que não podem dizer por conta de seus agentes de produção, mostram o caráter parcial do próprio Estado que fala de si para si como se abrangesse o universo da população de um território. Por fim, esta materialidade, este não ter gerado dez filhos, este não ser monitorada pelos Estados Unidos da América, esta materialidade possível, mas não verificável, não seria real porque possível? Sendo assim, o irreal, essa face tão desprezada no mundo feito absurdo pelos mais convictos defensores do "bem" (atualmente, uma corruptela de bens), resta para nossas existências a fim de tentarmos fabricar realidades, até agora, insuspeitas.

Referências

BRASIL. **Lei nº 10.216, de 6 de abril de 2001**. Dispõe sobre a proteção e os direitos das pessoas portadoras de transtornos mentais e redireciona o modelo assistencial em saúde mental. Brasília, DF, Casa Civil da Presidência da República, 2001. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/leis_2001/l10216.htm>. Acesso em set. 2022.

DELIGNY, Fernand. *Os vagabundos eficazes: operários, artistas, revolucionários: educadores.* São Paulo: n-1 edições, 2018.

DELIGNY, Fernand. *O Aracniano e outros textos.* São Paulo: n-1 edições, 2015.

DE SOUZA, Laura Barcellos Pujol. *A cidade escrita, a escrita em imagens: rastros de um Hotel dos Viajantes.* Dissertação de Mestrado, Instituto de Psicologia/UFRGS, 2018.

ECO, Umberto. *O Cemitério de Praga.* Rio de Janeiro: Record, 2011.

FRAVET-SAADA, Jeanne. "Ser afetado". Cadernos de campo, n.13, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PELBART, Peter Pál. “Manicômio mental - a outra face da clausura”. 1989.

RIO GRANDE DO SUL. **Lei nº 9.716 de 07 de agosto de 1992**. Dispõe sobre a reforma psiquiátrica no Rio Grande do Sul, determina a substituição progressiva dos leitos nos hospitais psiquiátricos por rede de atenção integral em saúde mental, determina regras de proteção aos que padecem de sofrimento psíquico, especialmente quanto às internações psiquiátricas compulsórias, e dá outras providências. Porto Alegre, Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul, 1992. Disponível em: <http://www.al.rs.gov.br/legis/M010/M0100099.ASP?Hid_Tipo=TEXTO&Hid_TodasNormas=15281&hTexto=&Hid_IDNorma=15281>. Acesso em set. 2022.

DOI: https://doi.org/10.22456/1984-1191.123340

ITINERÁRIOS DO CORPO NA CULTURA TERAPÊUTICA CONTEMPORÂNEA: A EXPERIÊNCIA DAS CONSTELAÇÕES FAMILIARES E DO GRUPO DE EXPERIMENTAÇÕES EM ORÁCULO CORPORAL

THE ITINERARIES OF THE BODY IN CONTEMPORARY THERAPEUTIC CULTURE: THE EXPERIENCE OF THE FAMILY CONSTELLATIONS AND THE BODILY DIVINATION EXPERIMENTAL GROUP

Augusto **Waga**[1]

RESUMO

No decurso de seis anos de pesquisa, em contato com cartomantes, oraculistas e videntes no Rio de Janeiro, o encontro com a prática das Constelações Familiares transformou a inquietação em torno da temática da 'percepção extrassensorial', ou 'mediunidade', entendidas, aqui, como habilidades corporais ou incorporadas [*embodied*] em pergunta de pesquisa. A hipótese da qual parte o presente trabalho é que a 'percepção extrassensorial', como é chamada, na verdade, não está além dos sentidos do corpo, integrando, todavia, uma modulação das atenções do corpo que requer escuta corporal específica. Nesse intuito, o Grupo de Experimentações em Oráculo Corporal (GEOC) foi fundado em 2019, resultado do esforço de seis oraculistas cariocas. Esse processo de pesquisa integra a propriocepção, entendida como percepção do corpo enquanto modulação das atenções relacionais, que é ativada em cenas construídas a partir de demandas dos consulentes. Nesse sentido, o oráculo corporal integra a atenção corporal das sincronicidades, em que são ativados movimentos significativos espontâneos que integram cenas construídas para as demandas dos consulentes. Foram realizados 10 encontros com 6 membros fixos do GEOC, variando o número de consulentes. Explorarei, a título de uma investigação preliminar, a partir do registro escritural dos encontros, traçar os rastros que conectam oráculo e corpo no bojo desses encontros. Nossa pergunta de pesquisa, antes de uma hipótese, constrói-se uma metapergunta, sobre como podemos registrar escrituras de acontecimentos, que operam, muitas vezes, como catarses cujos significados escapam às representações e simbolismos?

Palavras-chave: Oráculo; Corpo; Intuição; Memória de futuro; Imagem.

ABSTRACT

In the course of six years of research, in contact with fortune-tellers and cartomancers in Rio de Janeiro, the encounter with the practice of Family Constellations transformed the concern around the theme of 'extrasensory perception', or 'mediumship', understood here as bodily or embodied perceptions, in our research question. The hypothesis the present work states is that the 'extrasensory perception', as it is known, is actually not beyond the bodily senses, integrating, however, a modulation of the body's attention that requires specific listening to the body. With this aim, the Bodily

[1] Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: augusto_waga@yahoo.com

Divination Experimental Group (*GEOC*) was founded in 2019, the result of the effort of six fortune-tellers from Rio de Janeiro, Brazil. This research process is led by the proprioception, conceived as the perception of the body as a modulation of relational relationships, which is activated in scenes constructed from the demands of the consultants. In this sense, the bodily oracle integrates the proprioception with synchronized scenes, when the most diverse sequences are made by the querents' demands. 10 meetings were held with 6 permanent members of the *GEOC*, varying the number of consultants. I will explore, as a preliminary investigation, from the arque-writing of the encounters, drawing of the record traces that connect the body in the midst of these encounters. Our research question, before a hypothesis, builds a meta-question, about how can we register writings of events, which operate meanings that often escape from representations and symbolism?

Keywords: Fortune-telling; Body; Intuition; Future memory; Image.

Recebido em: 31 de março de 2022
Aceito em: 17 de junho de 2022

Introdução

Minha pesquisa de mestrado, intitulada *A Profissão do Intangível: cartomantes, oraculistas e videntes no Rio de Janeiro* (Waga, 2019) me levou a conhecer um campo muito amplo de perspectivas em relação ao trabalho com os oráculos e à construção difusa desse campo profissional no Rio de Janeiro. Conheci, nesse contexto, as Constelações Familiares, uma prática muito em voga na cultura terapêutica contemporânea no Rio de Janeiro.

Não é de hoje que os oráculos tomam conta da cultura terapêutica. Há uma tendência contemporânea do que procuro chamar de 'oráculo-terapia': o duplo movimento da eclosão de práticas oraculares em cenários terapêuticos, assim como a "terapeutização" das práticas oraculares, para além do que pesquisadores como Tavares (2014) chamam de "espiritualidade terapêutica" (Waga, 2019).

Nesse sentido, o movimento Tarô e Constelações Familiares surge na Espanha no contexto dos anos 1980, e eclode a partir da publicação do casal Encarna Sánchez e Daniel Rodes, *Tarot y Constelaciones Familiares* (Sánchez; Rodes, 2009). Assim, as práticas que remontam, respectivamente, ao século XIV e ao século XX, com a inovação de Bert Hellinger na terapia sistêmica, conjugaram-se formando um novo saber. A terapia dá lugar a um oráculo psicodramático que, movido pela prática de oraculistas cariocas, foi ressignificado e entendido como *Oráculo corporal*, pesquisa-viva que se estabelece como experimentos de escuta do corpo.

A prática das Constelações Familiares e do movimento Tarô e Constelações Familiares foram-me apresentadas durante a pesquisa por alguns oraculistas-terapeutas que propunham a Constelação Familiar como forma de resolução de problemas de ordem 'sistêmica': querelas familiares, de trabalho ou mesmo amorosas que demandavam um olhar ampliado sobre a questão. As Constelações Familiares se propõem, então, a elucidá-las sob um 'campo' em que representantes 'encenam' personagens e conceitos em interação, a partir de movimentos espontâneos. Esses movimentos, porém, não possuem qualquer explicação lógica, dado que os representantes não precisam ter qualquer conhecimento prévio da questão ou dos envolvidos nela.

Surge, então, uma inquietação em relação a uma percepção corporal que coordena a prática entendida, a princípio, como "percepção extrassensorial", que, na

Parapsicologia, assume, a partir de um ideário de 'ciência do mesmo' própria do século XVI (Foucault, 1971: 158 ss.), a experiência de uma espécie de corpo fraturado, já que as diversas percepções são divididas a partir dos sentidos do corpo: clariaudiência, clarividência, clarissenciência etc.

Essa inquietação de pesquisa que me afetou enquanto pesquisador foi elaborada de forma que propus experimentos sensíveis em grupo para entender como se dá essa construção de cenas. Entendendo a antropologia como antropografia, ou seja, como reflexão mesma sobre a escrita ou os modos de construir uma escritura antropológica, como uma proposição e não apenas em sentido descritivo. Nesse sentido, foi fundado o Grupo de Experimentações em Oráculo Corporal (GEOC) a partir dessa pesquisa e da interação com outros oraculistas cariocas.

Nossa prática passou a contar, então, com o *oraculista*, geralmente apenas um integrante que coordena a ação, o *consulente*, aquele que trará suas questões para o oráculo e os *motores*, aquelas e aqueles cujos corpos estarão disponíveis a pessoas, objetos ou situações. Em nossas práticas, vale ressaltar, os *motores* não possuem qualquer informação prévia acerca do consulente ou de sua questão a ser consultada pelo oráculo. A intuição conecta os motores com um campo de informações do inconsciente do consulente a que nunca tiveram acesso. No momento de atribuição de papéis, o *consulente* ou o *oraculista* tocam o motor, sem necessidade de rituais muito demarcados.

A escrita desse artigo é centrada, então, em captar os rastros do processo de descoberta do corpo enquanto oráculo, entendendo o conhecimento incorporado nas cenas construídas, seja nas Constelações Familiares, seja nas proposições do Grupo de Experimentações em Oráculo Corporal. As reflexões presentes no texto refletem discussões ocorridas durante os diversos encontros do Grupo.

Para isso, relato, primeiramente, meu encontro com as Constelações Familiares; proponho uma leitura entre Espinosa e Bergson sobre intuição como possibilidade de conhecimento centrado no corpo a partir da observação do que Bergson chama de duração, que transcende o tempo cronológico; escrevo sobre duas das intervenções do GEOC para, em seguida, propor uma leitura do que Deleuze e Guattari entendem como memória de futuro, como uma categoria fundamental pautada na possibilidade oracular da experiência interior coreografada pelos participantes.

As Constelações Familiares como conhecimento incorporado

A questão do corpo e dos oráculos já havia se colocada desde o início da pesquisa de mestrado, em 2017, quando me deparei com relatos de oraculistas videntes que diziam ver imagens e espíritos em suas consultas, que diziam ouvir vozes, sentir alterações físicas que indicavam doenças de seus consulentes, por exemplo. Foi, então, que percebi que o corpo e a vivência dessa experiência incorporada (Csordas, 2002) haveria de ser abordada no trabalho, como também mais bem compreendida.

No decurso do ano de 2018, durante a pesquisa de mestrado, a terapeuta holística Rosa[2] intuiu, segundo suas palavras, que eu deveria participar de uma sessão de Constelações Familiares apenas para conhecer. Eu, que nunca ouvira falar da prática, aceitei o convite, mesmo que, a princípio, esta se afastasse do meu escopo inicial de pesquisa.

Ao chegar ao local, uma grande sala alugada em um edifício comercial na Zona Sul do Rio de Janeiro, havia cerca de 20 a 30 pessoas no recinto. A Constelação Familiar é uma prática terapêutica coletiva que pretende encenar questões do consulente a partir da interação entre seus familiares. Por isso, cada familiar envolvido na questão é representado por um dos presentes. Além deles, outras figuras mais abstratas podem ser representadas, por exemplo, o Amor, o Trabalho, o Pertencimento etc.

Sentados em roda, a consteladora, Teresa, psicóloga à época ativa no Conselho Federal de Psicologia, começa a sessão com uma rápida conversa com o constelado. A primeira delas, Maria, procurava saber onde estava sua irmã desaparecida, que sumiu de casa e que nunca mais retomou o contato com os irmãos. Teresa procede à Constelação, chamando alguns participantes para o centro da roda. Maria, a irmã desaparecida, o pai, a mãe e a Solidão são alguns dos representados.

Ainda sem entender, recorro a Rosa, que havia me levado para as Constelações Familiares, que me diz, então, que eu não entenderia as Constelações caso não

[2] Em respeito à privacidade dos envolvidos, todas as pessoas relatadas no presente trabalho terão suas identidades preservadas.

participasse delas. Prefiro, então, não descrever, e sim tentar escrever com o corpo, pensar como ato simples, como diria Bergson.

Como não participei da Constelação de Maria, registro apenas a atmosfera afetiva de muita emoção, identificação e sensibilização de todo o grupo. A Constelação de Maria tocou a muitas pessoas no recinto, provocando lágrimas, provavelmente dada a identificação dos participantes com Maria ou com os demais participantes. A ausência de sua irmã e a tentativa quase desesperada de Maria de que sua irmã retornasse por meio de uma Constelação explicam muito da tristeza envolvida[3].

Em seguida, Teresa procede à Constelação de Marcelo, engenheiro, por volta de 50 anos, que comenta que 'não acredita' em Constelação Familiar. Diz que sua esposa o obrigou a procurar a prática, dado que Marcelo se recusa a fazer qualquer tipo de terapia. Ela ameaçou a continuidade do casamento caso Marcelo não participasse da Constelação. O registro inicialmente jocoso logo deu lugar à construção de uma cena. Teresa e Marcelo, em particular, conversavam sobre o caso, enquanto todos os outros presentes esperavam.

Sem saber quem representaria qual personagem, Teresa chamou uma moça e, em seguida, eu. Ela pediu que fechássemos os olhos e mergulhássemos na cena. De repente, uma súbita falta de ar e um incômodo inexplicável me atravessaram. 'Quero sair daqui!', dizia eu, em tom alto, sério e enfático. Eu não conseguia fitar os olhos sobre a moça, que quase me perseguia. Durante a cena, entendia que ela estaria representando um homem e que esse rapaz estaria apenas querendo um abraço, de forma quase infantil, o que minha personagem recusava.

Algumas outras personagens foram sendo incluídas por Teresa até que todos os participantes da cena impusessem suas mãos sobre as costas dos outros participantes, em linha, formando uma figura análoga à de um trem. Esse trem possuía um componente inicial, formado pela personagem que eu representava, até um elemento final, formado pelo representante de Marcelo. Ele, então, entrava no centro da cena da

[3] Existe, segundo minhas observações de campo e mesmo no embasamento teórico-prático das Constelações Familiares, a dimensão de que a Constelação funcionaria como 'magia', no sentido de um ato de vontade que transforma a realidade. As Constelações Familiares ativariam, segundo seus praticantes, uma rede informacional de memória familiar denominada 'campo'. Quando o campo é ativado, alguns movimentos de membros da família são identificados como decorrentes da prática das Constelações Familiares. Essa leitura é muito inspirada nos estudos do biólogo Rupert Sheldrake. Por isso, julgo que Maria estivesse à procura de realizar a Constelação justamente para que o encadeamento informacional do campo promovesse, quem sabe, algum movimento de sua irmã em direção ao seio familiar. Essa questão mereceria desdobramentos outros não inscritos nos objetivos do presente artigo.

Constelação, dizendo a cada um dos representantes, orientado por Teresa, dizeres típicos de Constelação, como: "Agora eu te vejo"; "Eu te incluo"; "Sinto muito"; "Você faz parte do meu sistema"; "Você é importante".

Nesse momento, percebo que cada integrante da Constelação se trata de um ancestral masculino de Marcelo: pai, avô e bisavô; este, representado por mim. Após abraços e lágrimas, Teresa encerra os trabalhos e todos sentam-se em roda. Após a Constelação, Marcelo começa a contar a história de sua família: seu bisavô (representado por mim) teria vindo da Itália e teria morrido afogado muito cedo, sem que, segundo ele, pudesse dar amor a seu filho, encarnado pela moça que ficava atrás da minha personagem demandando afeto. Isso explicou a falta de ar que senti, bem como o não reconhecimento desse filho.

Segundo Marcelo, sua esposa justamente procurava as Constelações para entender por que Marcelo não conseguia se conectar com seu filho, já que, segundo ela, ele se mostra sempre distante e sem qualquer demonstração de carinho, justamente como seu bisavô agiu em relação a seu avô, que, por conseguinte, não foi educado para o amor, ou não teve repertório emocional o suficiente para dar amor ao pai de Marcelo, e assim sucessivamente.

A consteladora Teresa ainda colocou um representante do filho de Marcelo, ao final, quando se observou que o filho dava as costas para o pai, bem como todos seus ancestrais faziam em cena. Isso demonstrou, corporalmente, que, caso a Constelação e as frases terapêuticas proferidas, bem como os abraços não se sucedessem, a relação de Marcelo com o filho não seria afetuosa e, portanto, o objetivo de sua esposa não teria sido atingido.

***

As Constelações Familiares são uma prática que ganhou notoriedade recente na cultura terapêutica carioca, principalmente entre aqueles setores afeitos ao que Tavares entende como "espiritualidade terapêutica" (Tavares, 2012). A questão que proponho sobre as Constelações Familiares reside não em seu ideário, em suas implicações simbólicas ou em seu entendimento de mundo, como por exemplo, a ideia de que todos precisam pertencer ao sistema, sobre a demanda de amor de uma certa condição humana ou de diversas outras concepções em jogo.

Certamente, o ideário das Constelações Familiares tem sido alvo de polêmicas, principalmente porque o Sistema Único de Saúde incluiu a prática de Constelações Familiares nas Práticas Integrativas e Complementares de Saúde (PICS) no rol de suas diretrizes, facultando aos psicólogos a prática. Porém, alguns movimentos do Conselho Regional de Psicologia do Distrito Federal, por exemplo, negam veementemente a possibilidade de psicólogos conduzirem a prática no exercício da profissão[4]. O assunto ainda vigora em debate, dado que o Judiciário brasileiro tem indicado sessões de Constelações Familiares para diversos litígios, não somente no direito de família. Rosa, por exemplo, relatou diversas experiências muito satisfatórias, segundo ela, no âmbito judicial no Rio de Janeiro, das quais teria participado como representante. Algumas acusações são feitas, ainda, em relação ao machismo de alguns profissionais em casos sensíveis como estupros[5].

A microbiologista Natalia Pasternak, que ganhou muita notoriedade durante a pandemia de Covid-19, tem sido uma porta-voz de acusações contra a institucionalização das Constelações Familiares[6], que, com certeza, merece atenção pública em relação não somente à formação dos consteladores, bem como se a prática tem sido indicada como forma de os juízes e mediadores de conflito não cumprirem seu ofício. Tais questões extrapolariam os limites do presente trabalho.

O que mais me chamou atenção sobre a experiência de participar de uma Constelação Familiar foram, sim, as sensações físicas e psíquicas, ou seja, os afetos envolvidos na prática, bem como a 'eficácia terapêutica' da prática, dado que Marcelo pareceu sair aliviado e satisfeito com os desdobramentos e os sentidos propostos pela Constelação. Se, em Lévi-Strauss, a eficácia simbólica das práticas têm a ver com o exercício coletivo de significação (Lévi-Strauss, 1967), prefiro investir na perspectiva do conhecimento incorporado [*embodiment*], que pretende afastar uma perspectiva analítica voltada para a cultura como mero ato de representação ou simbolização; o *embodiment* enquanto fundamentação teórico-metodológica procura entender o corpo

[4] Ver https://www.crp-01.org.br/page_3908/Nota%20t%C3%A9cnica%20sobre%20a%20pr%C3%A1tica%20de%20Coaching. Acesso em 23/06/2022.
[5] Ver https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2022/03/24/defensores-e-criticos-debatem-constelacao-familiar-na-cas. Acesso em 23/06/2022.
[6] Ver https://politica.estadao.com.br/blogs/gestao-politica-e-sociedade/falsificacao-da-ciencia-nao-deve-ter-lugar-no-judiciario/. Acesso em 23/06/2022.

como um resultado de uma camada textual e semiótica, mas também, na esteira da fenomenologia, como um ser-no-mundo (Csordas, 1994).

Também segundo Le Breton, a sociologia do corpo tem como escopo a corporeidade: tudo o que se experimenta no mundo social é vivenciado *no* e *pelo* corpo. Nesse sentido, o corpo passa a se tornar um fenômeno social e cultural, motivo simbólico, objeto de representações e imaginários. Nesse sentido, é importante abandonar abordagens estritamente biológica, médica e filosófica (em sentido transcendentalista) e enfatizar o elemento relacional, interacional e cultural dos usos do corpo, mas também inverter epistemicamente todo o pressuposto de que o corpo opera como mero veículo, como lembra Csordas. Por isso, a perspectiva do *embodiment* é tão fundamental. Assim, por mais que as diversas acusações contra certos profissionais das Constelações Familiares precisem ser apuradas, afastamo-nos de certo militantismo supostamente científico que se propõe cético e demasiado cartesiano como o de Pasternak e de alguns críticos das Constelações, sem, todavia, defender a institucionalização da prática na esfera pública.

Assim, este trabalho não se propõe a discutir as implicações simbólicas, ideológicas, éticas ou mesmo cosmológicas das Constelações Familiares, ainda que a aborde criticamente, e sim propor um debate sobre os mecanismos vivenciais incorporados que possuem certa eficácia terapêutica, a partir da prática do oráculo corporal, além de propor uma reflexão acerca das fronteiras entre oráculos e terapias, como pude observar como uma tensão propulsora de diversas controvérsias no campo profissional dos oraculistas e terapeutas holísticos (v. Csordas, 1994).

Intuição como percepção corporal de Espinosa a Bergson

Para entender a relação vivencial do corpo como oráculo, é preciso partir de alguns pressupostos dentre os quais a ideia de que, seja nas Constelações Familiares, seja nas consultas oraculares de ‘videntes’ e pessoas com capacidades parapsíquicas, é preciso dar um passo atrás e entender que o corpo não é apenas um objeto, e sim uma forma de vivenciar o mundo da experiência. Para ‘levar a sério’ a vivência dos oráculos, é preciso, além disso, avançar não somente no sentido de uma fenomenologia da experiência incorporada, mas também da intuição como forma de conhecimento legítima para esses atores.

A clássica análise de Evans-Pritchard sobre os Azande possui uma passagem muito interessante justamente sobre a relação entre o corpo e o oráculo quando os adivinhos proferem uma sentença oracular. O autor identifica entre os Azande o trinômio: magia, bruxaria e oráculos, segundo o qual a 'crença' dos Azande de que algures cometam feitiços, entendidos como recursos mágicos para afetar tragicamente seus inimigos trazem efeitos práticos para a vida dos mesmos. Os adivinhos cumprem um papel, então, na sociedade Zande, de identificar a bruxaria ou o feitiço cometido contra um deles e desfazê-los, com o uso da magia, entendida como remédio ao feitiço[7].

Algumas observações de Evans-Pritchard são centrais em seu trabalho: "Um adivinho não adivinha apenas com a boca, mas com o corpo inteiro. Ele 'dança' as questões que lhe são colocadas." (Evans-Pritchard, 1978: 130). Evans-Pritchard consegue alcançar que os adivinhos não apenas produzem um ato intelectual para proferir suas sentenças, mas também 'dançam' com o corpo, mesmo que essa dança esteja associada, também, no contexto dos Azande, ao transe e rituais alheios ao oráculo propriamente dito. Dessa forma, as sentenças oraculares produzem e são reflexo da relação entre o corpo do adivinho e o instrumento oracular.

"Uma sessão [oracular] dá ao adivinho a oportunidade de chamar a atenção sobre si mesmo, em um papel que lhe permite afirmar sua superioridade e dramatizar seu comportamento." (Evans-Pritchard, 1978: 163). Essa observação permite estabelecer uma relação direta ao entender o oráculo como um ritual que irrompe o cotidiano, tal como Turner entende o "drama social" (Turner, 1975): existe, então, no fazer oracular, uma dramaticidade tanto no sentido próximo da performance ou da teatralização, mas também de resolver "terapeuticamente" (em termos modernos) dramas pessoais de histórias de vida.

Essa dimensão de Turner sobre o drama social que se resolve em termos coletivos também figura em Lévi-Strauss importante questão, ainda que, como mencionado, Lévi-Strauss insista na dimensão linguística e simbólica associada à 'cura' de enfermidades em termos coletivos com o que chamou de 'eficácia simbólica'. Ao aproximar o ofício do xamã que procura transformar as aflições físicas de uma mulher grávida em significantes, ao ofício do psicanalista, o autor afirma que

[7] Cabe mencionar, ainda, que os oráculos entre os Azande possuem diversos outros atributos para além da detecção da 'substância-bruxaria', como resolver questões maritais, identificar e prognosticar ervas, os chamados 'venenos', para curas de doença etc.

> os conflitos e as resistências se dissolvem não por causa do conhecimento, real ou suposto que a doente adquire deles progressivamente, mas porque este conhecimento torna possível uma *experiência específica*, no curso da qual os conflitos se realizam numa ordem e num plano que permitem seu livre desenvolvimento e conduzem a seu desenlace. (Lévi-Strauss, 1967: 229, grifos nossos).

Em que pesem as diferentes fundamentações e implicações teóricas dos autores em questão, o que deixam muito claro é a relação do oráculo como uma experiência incorporada e coletiva, ainda que esses autores não invistam nas diversas implicações epistêmicas dessa perspectiva. Assim, analogamente, tanto a experiência das Constelações Familiares quanto do Oráculo Corporal precisam ser investigadas à luz de uma perspectiva que associe os oráculos como experiência incorporada cujos 'dramas' são performados por diversos atores em ressonância.

Aposto, então, em uma leitura específica de Espinosa, segundo a qual os afetos produzidos pelo corpo associam-se à intuição como forma de conhecimento. Quando Espinosa lança o questionamento "o que pode o corpo?", muitos se esquecem da primazia que o filósofo atribui à intuição. O terceiro gênero do conhecimento justamente estaria mais afeito à percepção da natureza a partir do corpo. O vislumbre de Espinosa parte do pressuposto inicial e final de que Deus é a natureza; seríamos nós, então, partícipes de uma una e múltipla substância divina.

Com Espinosa, produzimos uma leitura ou aposta de que corpo, intuição e oráculo fundamentam seus princípios norteadores, para, assim, chegarmos aos fundamentos da prática do Oráculo Corporal. Essa prática surge como uma aposta no sentido de uma sociologia e de uma antropologia não mais descritivas sobre práticas, e sim propositoras de novas formas de práticas. Para isso, precisamos entender os pressupostos espinosistas segundo uma leitura coletiva do trabalho de estudos e experimentações em curso.

Espinosa parte da concepção judaica de *Elohim*, o sentido de Deus no plural: unidade na multiplicidade. Deus é uma substância única com uma infinidade de atributos. Mais do que universalista, ele é cosmopolita, ou melhor, cosmo-prático. Deus é, então, unidade na multiplicidade. No *Tratado Teológico-Político*, Espinosa propõe uma exegese das Sagradas Escrituras. Em um minucioso exame de temas como os milagres, as profecias, a eleição do povo judeu e a organização política do Estado,

Espinosa propõe seu argumento fundamental: as Sagradas Escrituras, a partir de sua interpretação, nada mais se referem do que a Deus como manifestação da Natureza. Segundo ele, nada acontece contra a natureza, por se tratar de uma "ordem eterna, fixa e imutável" (Spinoza, 2014: 139).

Quando os apóstolos ouvem a Deus, estão ouvindo o sussurrar do vento. Quando Deus se manifesta, uma árvore cai, o chão treme, dentre diversos outros exemplos. O esforço dos judeus, para ele, foi mostrar que Deus não era a natureza, tal como os deuses pagãos (Sol, Lua, estrela etc.) (Spinoza, 2014: 138). Assim, Espinosa equipara o pensamento transcendental ao pensamento mágico.

A superstição, como pensamento mágico, transcendental, imaginativo e especulativo, tem por causa o medo: a superstição deriva da falta de controle sobre a vida e os golpes da fortuna. A esperança, por outro lado, como oposta ao medo, coloca o homem na posição do extremo individualismo e do orgulho, como se fosse independente da Natureza (Spinoza, 2014: 43). O milagre, como superstição, estaria para além da natureza, aproximando-se do delírio. Se a superstição se afina aos afetos da paixão e ao medo, a natureza estaria afeita à alegria da razão do entendimento da natureza.

Quando Espinosa apresenta o problema do adivinho – questão fundamental em termos de uma pesquisa sobre oráculos – classifica-o como dotado de "alma triste e medrosa" (Spinoza, 2014: 44-45). A questão é que os adivinhos que Espinosa examina propunham controlar a natureza, não aceitando a razão, ou seja, o entendimento das causas da natureza. Trata-se do pensamento mágico, que procura, a todo custo, controlá-la, assim como o cientista, acrescenta ele. O que permeia toda essa vontade de poder é justamente o medo, afeto mais triste, que mistifica a natureza, tornando-a incognoscível.

Porém, Espinosa rejeita o oráculo utilizado de maneira rasa, como prática alegadamente sobrenatural, para além da natureza: como superstição. Ele diz: "Li também alguns cabalistas e tomei conhecimento de suas bobagens e fiquei confuso com sua demência" (Spinoza, 2014: 205). Para ele, Cabala e Astrologia não passam de 'puerilidades laboriosas' (Spinoza, 2014: 205).

Com Espinosa, o oráculo, sim, pode ser um vetor de superstições e do medo, da vontade de controle da natureza, mas também contra Espinosa, o oráculo então, pode ser tanto pautado na esperança: atitude filosófica produtora de fluxos de vida, e não de

engessamentos e enquadramentos. Como diz Espinosa, "beatitude", entendimento e controle das paixões – do hebraico *baruch*, de onde vem seu nome.

Proponho, então, uma nova chave: se o adivinho é entendido, em Espinosa, como dotado de "alma triste e medrosa", podemos entendê-lo, por um lado, como dispositivo de poder e controle, como projeção do medo sobre o imponderável e o mistério da existência, como forma de controle dos afetos e, por outro, como imaginação, projeção de desejo por sobre o fluxo da vida.

Se o oráculo pode, sim, ser 'dispositivo', em sentido foucaultiano como saber-poder, também pode operar como agenciamento intuitivo, ou seja, como linha de força capaz de entender intuitivamente a natureza. Com isso, a aposta da prática do Oráculo Corporal entende que o oráculo opera como intuição das intensidades simbólicas, construtor de símbolos que movimentam a potência de encontros alegres a partir dos afetos. Nesse sentido, a intuição atua como potência de produzir pensamento virtual e que mobiliza a alegria e a multiplicidade.

Intuição, em Espinosa, vale ressaltar, tem a ver com "ideias claras e distintas". Se Deus é causa naturante, provém da cadeia causal uma ordem temporal que pode ser captada a partir dos três gêneros de conhecimento, retomando sua clássica discussão sobre os mesmos (Spinoza, 2016: 81). O primeiro gênero interpreta o mundo a partir da imaginação ou opinião: escravo das afecções e paixões, sem entender a implicação do seu próprio corpo na natureza; vítimas de afetos sobre os quais nada se entende (Spinoza, 2016: 75; 81). "Experiência errática", a imaginação se expressa por signos e símbolos, além de palavras. Imaginação, em Espinosa, instaura-se como memória afetiva: "quando Paulo imagina Pedro, se Paulo achar que Pedro é a imagem que faz dele, isso induz ao erro" (Spinoza, 2016: 69).

A intuição, para ele, opera pela lógica do 'só-depois', oitava superior do pensamento que acessa o virtual e o terreno da memória de futuro, que discuto a seguir. Quando Espinosa diz que "sob forma de relato, a Escritura prediz o futuro" (Spinoza, 2014: 134), está se referindo a apóstolos e exegetas que conseguem se conectar com formas de entendimento do real próprios do oráculo – entendidos, aqui, como 'profecias' – que só depois conseguem transformar sua intuição em pensamento e, por isso, verificar sua matematicidade, sua realidade, sua prova de verdade, apontando para a memória de futuro.

A partir dessa contribuição de Espinosa que fundamenta outra filosofia mais além do cartesianismo e do iluminismo, o oráculo pode ser entendido como intuição acessada por símbolos; intuição da lógica simbólica. Contra Espinosa e com autores como Jung e Warburg, afirmamos a potência das imagens no processo não da imaginação, mas da intuição[8]. Os pressupostos de Espinosa são excessivamente logocêntricos, como diria Derrida, apesar da ênfase na intuição, muito cara à prática oracular. Vale ressaltar que pensamentos são ideias, e não palavras, já que, para ele, a linguagem não consegue nomear as coisas de maneira adequada (Spinoza, 2016: 87), o que faz sentido se pensamos a partir de uma *epistéme* da semelhança, e não da representação, na esteira de Foucault (1971)[9].

Pensar, então, é anterior a atribuir conceitos e palavras. Articular todos os sentidos permite elaborar o pensamento, o que é diferente de nomear. Espinosa caminha a passos anteriores ao que Foucault entende como a virada epistêmica da representação. Ele está imbuído da cosmologia em que palavras e coisas são inseparáveis. A palavra e a imaginação aprisionam o pensamento em Espinosa; por isso, para ele, escrever é difícil, assim como a representação é disruptiva e tensa.

Proponho, a partir dessa chave, que o 'problema do adivinho' esteja, agora, mais bem colocado. O adivinho é articulador da intuição: capta tão rapidamente a natureza que transcende a causalidade, intuindo-a em sua própria racionalidade. Porém, o 'adivinho' ou o oraculista opera a partir de imagens. Contra Espinosa, pensamos a partir da potência das imagens e de seus símbolos, sem, todavia, cair na tentação representacionista de afastar o afeto como forma de entendimento do real. Ainda assim,

[8] Na prática do Oráculo Corporal, as imagens apresentam centralidade em sua condução. Ressalto, ainda que, em Warburg, a imaginação opera por um sentido muito além do que Espinosa a entende. Para Warburg, as imagens representam uma possibilidade de expressar experiências intensas do que chamou de engrama, espécie de memória social que aciona imagens sobreviventes que se atualizam mediante tais experiências. Essa intensidade, que Jung pretendia captar com a permanente atualização das 'imagens arquetípicas' no inconsciente coletivo, mas que se subordinariam, segundo ele, à força arquetípica da 'função transcendente', em Warburg, não passa de intensidade imanente, com quem sigo na mesma direção. Assim, a imaginação em Warburg pode acionar imagens sobreviventes que remetem a experiências outras que não aquelas em questão; imagens podem, então, acionar outras temporalidades históricas, dimensão esta que Bergson pretende captar no sentido que propõe sobre a 'duração', como discutiremos a seguir.

[9] Se Deus, a natureza, possui uma ordem acessível e cognoscível à experiência humana, já que o intelecto e o corpo são sua expressão, disso deriva que (i) é possível e desejável conhecer a natureza, como vimos, e (ii) nada é contingente na ontologia espinosista: não há espaço para o acaso pois nada se encontra fora da natureza (Spinoza, 2016: 84), ou seja, tudo é passível de ser conhecido.

Espinosa reconhece que há mistério no real, já que os atributos humanos não coincidem com a expressão de Deus.

Assim como Espinosa, Bergson é outro autor magistral ao recolocar a intuição em perspectiva filosófica como forma de percepção do fluxo da vida e avançar sobre a problemática. Nesse sentido, a filosofia deve partir de um ato simples, em suas palavras.

Bergson parte de outra intuição fundamental: o tempo real escapa à contagem matemática. Essa é outra questão central para a experiência oracular. Para ele, a filosofia clássica sempre associou o tempo como experiência falha, privação de eternidade, além de associar metáforas espaciais para o tempo ('longo', 'extenso' ou 'curto'); "a inteligência só consegue reter dele uma série de posições" (Bergson, 2013: 23), tal qual intervalos de uma série de pontos demarcados. Para Bergson, o tempo é, em si, incapturável, já que o tempo se trata da duração mesma, sentida e vivida.

Como, então, captar a mudança, e não sucessões de permanências? Em Bergson, ao contrário de Espinosa, que parte de um Deus imutável, natureza naturante, parte-se do puro movimento, segundo o qual o tempo é entendido como duração, como "evolução criadora", que recria a cada momento perpétuas possibilidades de criação de virtualidades; "criação contínua de imprevisível novidade que parece prosseguir no universo" (Bergson, 2013: 105).

Se o mundo inorgânico é, para ele, "uma série de repetições e quase-repetições infinitamente rápidas que se adicionam em mudanças visíveis e previsíveis" (Bergson, 2013: 106) – tal qual Espinosa entenderia a partir da apreensão do segundo gênero de conhecimento, das ideias adequadas – dada a matematicidade da Natureza (Espinosa), ou da matéria (Bergson), o mundo espiritual é fundado na mudança e na duração. "O tempo é essa vacilação mesma, ou não e, em absoluto, nada" (Bergson, 2013: 107).

A movente originalidade das coisas, em Bergson, atua para quem é capaz de acionar o pensamento a partir da intuição, que tem a ver com captar a imanência da duração. Assim, (i) intuição não seria oposta ao real, como capacidade de captar o "eterno", como certas proposições filosóficas advogam; (ii) trata-se, sim, de seguir as ondulações do real, e não postular metafisicamente conceitos dos quais os demais dependeriam.

> A intuição da qual falamos se refere, então, antes de tudo, à duração interior. Capta uma sucessão [duração] que não é justaposição [de temporalidades espacialmente definidas], e sim um crescimento por dentro, o prolongamento ininterrupto do passado em um presente que se monta sobre

> o porvir [devir]. É a visão direta do espírito pelo espírito. [...] Intuição significa, antes de tudo, consciência, porém consciência imediata, visão que apenas se distingue do objeto visto, conhecimento que é contato e, inclusive, coincidência (Bergson, 2013: 139).

A perspectiva da intuição como contato de durações interiores, a 'visão direta dos espíritos' parte, sem dúvida, do sentido espinosista de ciência intuitiva e se aproxima da ideia de intuição como conhecimento a partir do contato, da 'comunicação de inconscientes' de José Gil (2001) e como o pensamento da coincidência ou 'sincronicidade' em Jung (2019). Pensar intuitivamente, portanto, significa pensar em duração. Assim como a inteligência parte da matéria, da natureza e do imóvel – progressiva e compassadamente móvel –, a intuição é a inteligência do espírito, da duração e das coincidências, que incidem em conjunto, sincronicamente.

Bergson diz a intuição se tratar da "atenção que o espírito se presta a si mesmo, como por acréscimo, enquanto se debruça sobre a matéria, seu objeto. Essa atenção suplementar pode ser metodicamente cultivada e desenvolvida" (Bergson, 2013: 92). Infiro a partir dessa definição a intuição como possibilidade de modulação das atenções corporais, muito bem entendida por Potter (2008), que pode ser desenvolvida por qualquer um, à diferença da conceituação espinosista, que não explicita tal relação com o corpo. Não se trata, portanto, a intuição de uma 'percepção extrassensorial' como na Parapsicologia, ou de 'dom' ou 'mediunidade', segundo a categoria espírita kardecista. A aparente dicotomia entre matéria e espírito, em Bergson, trata-se, na verdade, de uma dualidade que precisa ser superada, de modulações de fenômenos que se misturam.

Nesse sentido, Bergson propõe uma abordagem tão audaciosa quanto singular: a filosofia como "ato simples", conjugação do *homo faber* e do *homo sapiens* contra o *homo loquax*, este entendido como o pensamento especulativo próprio da metafísica tradicional (Bergson, 2013: 143), que deve ser vivenciado como observância da duração a partir da intuição, em suas palavras.

"Nossa iniciação no verdadeiro método filosófico data do dia em que rechaçamos as soluções verbais [mesma atitude de Espinosa], tendo encontrado na vida interior um primeiro campo de experiência" (Bergson, 2013: 103). Trata-se de uma forma análoga à 'correção do intelecto' como quer Espinosa, ao 'cuidado de si', segundo Foucault e Hadot, ou à antropologia como 'educação dos afetos' em Ingold, com ressalvas de suas diferenças.

A escolha do objeto da pesquisa também segue diretamente a direção bergsoniana: por um lado, entender a duração da experiência interior, propor a intuição como modulação da percepção dos atravessamentos corporais e das atmosferas afetivas, e por outro, sempre ao mesmo tempo, entender como essas linhas metodológicas afetam outros agentes.

"Antes de filosofar, faz falta viver", segundo Bergson (2013: 155). "A mobilidade constitui a estabilidade da vida" (Bergson, 2013: 144). Quando nos voltamos à percepção direta da mudança e da mobilidade, percebe-se que toda mudança e todo movimento são indivisíveis.

> O movimento é a realidade mesma, e o que chamamos imobilidade é certo estado de coisas análogo ao que se produz dois trens andam, com a mesma velocidade, no mesmo sentido, sobre duas vias paralelas; cada um dos trens é, então, imóvel para os passageiros do outro. (Bergson, 2013: 162).

Essa alegoria da suposta imobilidade da percepção bergsoniano trata da ressonância, observância do movimento enquanto ser movente, ou como quer Gil, comunicação de inconscientes; (co)coreografias virtuais. Na prática dos oráculos, isso se dá como se o oraculista pudesse operar no plano da completa imanência.

Se, em Bergson, a intuição é captada a partir da 'experiência interior', abrangendo todos seus atravessamentos, a vida interior é mudança incessante. A personalidade aparece como unidade e multiplicidade: o sujeito é um com o tempo, variando e vacilando o tempo inteiro: "continuidade indivisível de mudança" (Bergson, 2013: 168). Por isso, Bergson valoriza a vertigem: a capacidade de acostumar-se ao balançar da duração.

Para ele, "a realidade é mudança, e a mudança é indivisível e que, em uma mudança indivisível, o passado forma corpo com o presente" (Bergson, 2013: 174) e, acrescentaria, com devires e linhas de fuga que apontam para o futuro. "Quanto mais nos habituarmos a pensar e perceber as coisas *sub specie durationis*, mais nos fundimos na duração real" (Bergson, 2013: 177).

Ele insiste na mesma questão de Espinosa, de um radical continuísmo próprio da *epistéme* das similitudes (Foucault, 1971). Bergson, então, entra em uma questão central para a discussão do oráculo, quando distingue o símbolo, como entidade metafísica que gira ao redor do objeto, como apreensão relativa do objeto, do absoluto,

que acessa o objeto sem mediação simbólica (Bergson, 2013: 179). A perfeição do absoluto se contrapõe à representação e à simbolização do relativo (Bergson, 2013: 182).

> Disso, segue-se que o absoluto só poderia ser dado em uma *intuição*, enquanto que todo o resto depende de *análise*. Chamamos aqui de intuição à *simpatia* por meio da qual uma pessoa se transporta ao interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e, por conseguinte, de inexpressável. Pelo contrário, a análise é a operação que reduz o objeto a elementos já conhecidos, comuns ao objeto e a outros. Analisar consiste, então, em expressar uma coisa em função do que ela não é. Toda análise é, assim, uma tradução, um desenvolvimento em símbolos, uma representação tomada desde pontos de vista sucessivos em que uma pessoa nota tantos contatos entre o objeto novo, que se estuda, e outros, que se crê já conhecê-lo. (Bergson, 2013: 183).

A metafísica é, então, a ciência que pretende lançar mão de representações e símbolos para acessar o absoluto. O acesso ao absoluto, ao irrepresentável, então, dá-se por meio da vivência interior da duração. Em Bergson, a duração é entendida como a "quantidade de elementos que se prolongam uns nos outros participa da unidade, como da multiplicidade, mas essa unidade movente, mutável, colorida, viva, apenas se parece com a unidade abstrata, imóvel e vazia, que circunscreve o conceito de unidade pura" (Bergson, 2013: 191). Ao observar a duração pelo ato simples da intuição, percebe-se que a duração é unidade na multiplicidade.

> A duração interior é a vida contínua de uma memória que prolonga o passado no presente, tanto que o presente encerre de maneira clara a imagem sem cessar crescente do passado, quanto mais bem que testemunhe, por meio de sua contínua mudança de qualidade a carga sempre mais pesada que uma pessoa arrasta atrás de si à medida que envelhece. Sem essa sobreposição do passado no presente, não haveria duração, e sim instantaneidade." (Bergson, 2013: 201).

A duração é síntese, portanto, de um momento único, da indivisibilidade do tempo (unidade), mas também da mudança perpétua e constante (multiplicidade); eternidade de vida, eternidade vivida e movida.

Bergson distingue, nesse sentido, análise e intuição: "a análise opera sobre o imóvel, enquanto a intuição se situa na mobilidade ou, o que remete ao mesmo, na duração. Essa é a linha mais clara de demarcação entre a intuição e a análise" (Bergson, 2013: 202). A linguagem prescinde de símbolos, portanto, trata-se de análise. Por isso, a intuição tem dificuldade de ser expressa na linguagem: "a intuição, uma vez

alcançada, deve encontrar um modo de expressão e de aplicação que seja conforme aos hábitos de nosso pensamento e que nos proporcione, em conceitos bem definidos, os pontos de apoio sólidos cuja necessidade tão grande temos" (Bergson, 2013: 215).

"A ciência e a metafísica se reúnem, então, na intuição. Uma filosofia verdadeiramente intuitiva realizaria a união tão desejada entre a metafísica e a ciência" (Bergson, 2013: 216). Em Bergson, a metafísica, tradicionalmente especulativa, deve romper com os símbolos, para se tornar "experiência integral" (Bergson, 2013: 225).

Entendido o oráculo como intuição, acesso privilegiado ao virtual a partir de sua vivência como acesso corporal à experiência interior, a espontaneidade da prática do Oráculo Corporal faz revelar relações de posições, palavras e gestos que se tornam afetivos e significativos para o consulente.

José Gil, quando analisa o movimento do Contato-Improvisação na dança, refere-se à comunicação de inconscientes: os dançarinos entram num fluxo em que é capaz de se captar corporalmente a virtualidade do movimento. É justamente essa capacidade ou modulação de atenção corporal exigida pelo Oráculo Corporal em termos dos motores. O princípio da 'comunicação dos inconscientes' tratam-se de 'planos de imanência' que se encontram num 'plano de consistência', em termos de Deleuze e Guattari (2004: 288). Nesse sentido, pode-se dizer que os motores movem fluxos, desejos, atravessamentos e intensidades do inconsciente do consulente.

Como discutido anteriormente, o pensamento ocidental não se acostumou a captar o virtual. A Parapsicologia parece apresentar alguns avanços em relação à percepção da dimensão do 'invisível' no bojo da hegemonia da cultura visual, mesmo que sequer ensaie pensar uma nova *epistéme*, como desafia Foucault. Porém, é inegável seu esforço de levar a sério a intuição como percepção corporal do movimento imanente da duração (v. Rhine e Pratt, 1979).

Abrir toda a capacidade de leitura do virtual significa cartografar os desejos a partir do corpo vibrátil (Rolnik, 2016) que inclui acionar as múltiplas capacidades 'parapsíquicas', ou melhor, intuitivas tanto do oraculista, quanto dos motores e, também, do consulente, que segue em fluxo sua virtualidade de existência.

Assim, o trabalho com o Oráculo Corporal centra-se nessas diretrizes básicas: complexas, mas intuitivas, que coordenam um trabalho com resultados talvez inusitados, mas com base na observância da duração interna cujos afetos mobilizam novas percepções do próprio corpo, da multiplicidade de si e do mundo.

Tais reflexões se constituem como uma proposta inicialmente individual do entendimento de uma certa *epistéme* oracular, ou seja, como se pode entender os oráculos, levá-los a sério, já que mobilizam a ação social de diversos agentes, bem como me mobilizaram e me afetaram como pesquisador, não somente na experiência com as Constelações Familiares.

A proposta do Oráculo Corporal surgiu, então, posteriormente, como um resultado desses encontros, mas também como uma proposta de antropologia viva, de uma construção escritural propositiva a partir do entendimento de que o antropólogo ou o sociólogo são seres-no-mundo, e não apenas observadores ou espectadores; indivíduos múltiplos que agem e afetam o mundo a partir de suas vivências, e não observações.

O Grupo de Experimentações em Oráculo Corporal surgiu como esforço de experimentação e pesquisa de seis oraculistas cariocas durante o ano de 2019. Nesses encontros, sempre com leituras prévias e experimentações, surgiram alguns temas e questões a serem trabalhados, não somente em âmbito familiar, seguindo, a princípio, a metodologia das Constelações Familiares com o uso do Tarô. Durante as experiências, as cartas do Tarô eram colocadas em forma circular no chão, viradas para baixo, o que delimitava o campo das cenas construídas. Eu fui designado como o oraculista, ou seja, quem conduzia a ação dos demais participantes. Muitas vezes, eu mesmo entrei nas cenas, por necessidade de mais participantes.

A construção das cenas se deu de forma que o consulente (aquele que possui uma queixa ou questão a ser colocada ao oráculo) dirigia-se somente a mim, sem que os demais participantes tivessem muito conhecimento prévio sobre sua história de vida. A maioria dos participantes havia se conhecido por volta de meses anteriores à prática. Apresento, agora, alguns rastros que apontam para a possibilidade de escritura do corpo oracular.

Cena 01[10]

[10] Os relatos em questão não defendem a prática do Oráculo Corporal como definitiva resposta a problemas. Ao contrário, o Oráculo Corporal é um indiciador de problemas. Entendemos a prática no lugar de um oráculo, e nunca pelo viés terapêutico. Não aceitamos participantes ou membros que não passem por acompanhamento psicológico prévio e concomitante à prática.

A consulente Natália estava passando por crises no relacionamento. Recém-formada, seu namorado, pelo qual está apaixonada, é um rapaz, segundo ela, muito preguiçoso que costuma 'fumar maconha e não fazer nada', em suas palavras. Ela ressaltou que acha esquisito seus dois pais e os pais do namorado agirem de forma muito parecida em relação aos filhos e ao relacionamento.

Ao montar a cena do Oráculo, peço que escolha motores para os pais dela e dele, um para ela e um para ele. Sou escolhido para apresentar o namorado. Imediatamente, eu e Natália nos sentamos no chão e os pais começam a discutir sobre o futuro dos filhos. A representante da mãe parece muito angustiada. Pedimos, para aqueles motores que se sentirem confortáveis, que tirem cartas de Tarô dispostas ao chão em volta do campo oracular.

Senti que o problema estava na família dela. Sua mãe se dirigia ao pai em tom alto. Os pais do namorado retiraram arcanos do Tarô muito tranqüilos, o que indicava que a questão a ser vista não se encontrava ali. Retiramos os motores da cena. A mãe dela tirou a carta d'A Torre. Imediatamente, perguntei se alguém havia se suicidado na família. Natália respondeu: meu tio, irmão da minha mãe. O motor do tio foi colocado na cena. A motora, uma mulher, assumiu tão rapidamente uma performatividade masculina que deixou a todos em choque. No ambiente, uma porta de vidro começou a se mexer, emitindo um som alto, como se alguém nela mexesse, sem que ninguém a encostasse, o que assustou a todos.

Depois de algumas palavras entre a mãe e o irmão, seguidas de um abraço, o Anjo da Morte, clássica personagens das Constelações, entrou em cena e levou seu tio para fora dali. Depois desses simples gestos, todos se sentiram aliviados. Com mais alguns movimentos, minha personagem e Natália conseguimos levantar e olhar para a frente, sem a sensação de infantilização operada pelos pais, e capaz de 'olhar para a vida'. A cena se encerra e todos aplaudem.

Cena 02

O consulente Fábio reclama de sua relação com o dinheiro. Ele diz que "mal consegue se manter no Rio de Janeiro". Intuí que seu problema deveria ser visto pelo prisma da ancestralidade materna, o que é respaldado pelas Constelações Familiares: questões de relacionamento e financeiras, geralmente, têm a ver com o "lado

feminino"[11] do consulente, que engloba sua capacidade de amar e de cultivar o autocuidado.

Colocamos o motor da mãe, assim como o próprio consulente na cena oracular. Quando a mãe entrou no campo, parecia se colocar no lugar de vítima de circunstâncias, acusando outras pessoas. Ela retirou a carta d'A Papisa, que representa, dentre outras questões, a avó. Então, a avó da mãe foi colocada no campo. Fábio fez uma associação: ele disse que sua bisavó materna, avó de sua mãe, teria vindo de Pernambuco, fugida de uma relação tão conturbada quanto misteriosa com o bisavô, que Fábio não conheceu; apenas ouvira sua família falar poucas vezes.

Estando na cena Fábio, a mãe, a avó e a bisavó, colocamos o motor do bisavô. Ele parecia desconfiado, de início, e dizia não sentir nada – nada, ele enfatiza – pelas outras pessoas. Ele adquiria, cada vez mais, um ar debochado, como se fosse um misto de 'malandro', 'cafajeste', 'safado', 'trambiqueiro' – palavras e definições surgidas no contexto. De repente, o motor da avó de Fábio começa a fazer gestos que escapavam ao meu entendimento, como se desfalecesse ao chão. Fábio arregala os olhos.

Tento fazer o bisavô expressar algum carinho pela mulher e pela filha, ainda sem entender muito bem o quadro. Sem sucesso, o bisavô diz, enfático, de forma grosseira: "eu não acredito em nada do que você está falando". Viro-o de costas, retiro-o do campo e coloco toda a ancestralidade materna em fila. Quando chamo Fábio para conversar com cada uma delas e reconhecer seu espaço em sua memória, uma emoção incontrolável invade a todos, inclusive a mim, que procuro me controlar, mas não consigo.

Fábio então acalma a todos e diz que Oxum havia aparecido no Oráculo, trazendo para a cena a potência do feminino, Orixá de cabeça de sua mãe e avó e herdado pela linha do Candomblé. Oxum é conhecida por chorar no momento da incorporação, além de ser associada ao ouro, à beleza, à prosperidade e à riqueza. A cena de todas as mulheres em fila, dando força uma à outra, invadiu a memória de todos, selando um inesquecível momento. Hoje, Fábio constrói uma pesquisa artística em torno da bisavó e está cuidando de seus Orixás.

[11]A expressão do lado feminino nas Constelações Familiares, apesar de ser controversa, não se confunde com a mãe. Quando se fala do aspecto feminino, refere-se ao aspecto *anima*, em oposição ao *animus*, segundo Jung, que não se confundem com a expressão de gênero do consulente e muito menos com a ancestralidade materna. Apenas nesse caso julguei ter pertinência a associação, dado meu prévio conhecimento sobre o caso e conforme o que Fábio havia acordado previamente comigo na anamnese.

***

A etnografia, classicamente, teria como objetivo descrever o mundo, pautada na separação geertziana entre o estar-lá e o estar-aqui, que lhe garantiria legitimidade (Geertz, 2009). Ao contrário, a antropografia, no sentido ingoldiano, propõe repensar as condições de possibilidades de existência no mundo, apontando para outras formas de vida possíveis. Para tanto, Ingold a define como "uma pesquisa sobre as condições e possibilidades da vida humana no mundo" (Ingold, 2017: 21).

O simples exercício de admitir-se como narrador do trabalho, ou melhor, uma espécie de cartógrafo do trabalho de campo constitui, sem dúvida, o que pressupõe admitir que o antropólogo não descreve, e sim interfere e institui realidades em seu exercício etnográfico. Parto da hipótese de que o antropólogo, a partir do ato performativo de pretensa retirada da escrita e da produção de um cenário etnográfico em que ele pretensamente não se inclui justamente *produziu* o encontro colonial e a forma como a disciplina se constituiu e se institucionalizou.

A partir de Tim Ingold, propomos uma antropologia de um objeto em construção, ou melhor, uma antropografia, a partir não de uma escrita *sobre*, mais além de uma escrita *com*, e sim um escrita *em*: uma escritura corporal das múltiplas expressões subjetivas de si. Nesse sentido, uma antropografia como escritura, em sentido derridiano, permite que registremos os rastros de um conhecimento incorporado a partir de uma experiência da vivência interior em coreografia, atento ao que Ingold chama de 'atmosferas afetivas'.

Outra camada de entendimento central para a prática é não somente 'levar a sério' os oráculos, mas também propor novas formas de fazer oraculares. Assim, à prática profissional dos oraculistas que usam cartas, Tarô ou mapas astrais ou dos consteladores familiares que prescindem de um saber-prático específico da cultura terapêutica, adiciona-se o corpo e a percepção incorporada desses encontros como uma escritura propositiva de novos encontros e afetos.

Nesse sentido, podemos propor o oráculo como fazer performativo. Entendo, portanto, o oráculo como prática que integra as dimensões hermenêutica, cosmológica e ontográfica em único ato instituinte. Oráculos podem ser performados como dispositores de sincronicidades, porém estas são apenas uma espécie do gênero oracular. Instaurar o corpo como oráculo requer, como pressuposto, a observância e

confirmação de sincronicidades a partir desse conhecimento incorporado. Resta entender, agora, como a duração da vivência interior pode ser ampliada a partir dos conceitos de inconsciente e de memória de futuro.

Inconsciente e memória de futuro

O universo da "experiência interior", da captação da duração pela intuição torna-se, então, o cerne da pesquisa. Aprimorar capacidades ditas 'extrassensoriais' acionam o virtual, ou, mais precisamente, a memória de futuro de uma linha de força do inconsciente do consulente.

Deleuze e Guattari, em sua crítica à psicanálise, insistem que o inconsciente é maquínico, dado que se conjuga ao modo de produção capitalista de desejo. A crítica dos autores à psicanálise, ou melhor, à forma como a prática psicanalítica embasada nesse discurso vem desempenhando um reforço da máquina desejante capitalista, centra-se em dispositivos de poder que acionam a memória de passado. Nesse sentido, a crítica dos autores à psicanálise centra-se na ênfase à construção de identidades fixas pautadas na memória de passado do indivíduo, que, em cada sessão, são rememoradas como forma de justificação do sujeito e de seu consequente engessamento.

A narratividade do passado fixaria sintomas psíquicos que, antes de favorecer a diferença e a multiplicidade, enredam o sujeito em narrativas repetitivas que o constrangem em sintomas e repetições que compõem tanto um modo de ser, quanto um modo de produzir riqueza socialmente. Assim, a questão não se trata de esquecer o passado, seus traumas e marcas, mas sim de ativar as marcas como fluxos, e não como pesos e fardos.

Segundo eles, quando a psicanálise diz que 'o pai é anterior ao filho', está justamente investindo em uma lógica analítica, e não em uma simultaneidade, em coexistência, ou seja, pai e filho vivem na coexistência familiar e social. A anterioridade do pai sobre o filho tem, aí, apenas sentido hipotético. O primeiro e premente campo, nessa esteira, é o social. A ideia de que a família pré-existe sobre o social é o que os autores chamam de 'familiarismo', justamente o ideário da psicanálise (Deleuze; Guattari, 2004: 286).

Existem, então, três categorias de inconsciente em jogo: o inconsciente freudiano, o inconsciente em Jung, que se desdobra como inconsciente pessoal e

inconsciente coletivo, que fundamenta a noção de sincronicidade, e o inconsciente maquínico em Deleuze e Guattari. Com Freud, o inconsciente como ruptura epistemológica contribui para fundar o que Foucault entende como *epistéme* das ciências do outro, no século XIX (Foucault, 1971: 334 ss.). Já Jung propõe um modelo de ressonância entre o mundo interior e o mundo exterior, quando pensa a possibilidade de que conteúdos individuais do inconsciente do sujeito possam ser sincrônicos com acontecimentos exteriores a ele, o que fundamenta o conceito de sincronicidade (Jung, 2019)[12].

Já Deleuze e Guattari produzem essa crítica mordaz à psicanálise, que não faz justiça a toda a complexidade entre o discurso e a prática psicanalítica. Nesse sentido, aproveitamos o lampejo dos autores quando mencionam, em oposição ao que alcunham "memória de passado", uma "memória de futuro", pautada na pressuposição da coexistência, que melhor seria entendida na perspectiva da duração bergsoniana.

No Oráculo Corporal, a coexistência se expressa no sentido de integrar vivências passadas e futuras em fluxo de duração, de forma a construir ativamente a memória de futuro. As questões surgem, então, não a partir de sintomas psíquicos, e sim nas co-constituições das formas como poder e desejo são coreografados pelas famílias e pelos 'sistemas' em oráculo.

A crítica de Deleuze e Guattari segue direcionada à psicanálise, quando, na verdade, deveria se voltar a todo discurso tornado ação ou prática social que *pode* promover a fixidez do indivíduo, identificado com suas marcas. Nesse sentido, (i) o desejo como falta; (ii) o inconsciente como representação e (iii) o tempo como fonte de traumas constituem o dispositivo da memória de passado, que os autores rapidamente identificam com a Psicanálise.

Os oráculos, ao contrário, *podem* operar como memória de futuro, enfocando o desejo como potência que inclui o sujeito em seus múltiplos atravessamentos, apontando, a partir de sua dinâmica, para o devir. Assim, olhar para o passado como memória de futuro significa entender e ressignificar o passado como ato único e singular, apontando para as múltiplas possibilidades de vida – o que pode se operar inclusive no enquadre de uma clínica psicanalítica. Assim, o oráculo como

[12] O inconsciente enquanto categoria analítica requer muito mais aprofundamento do que seria possível nos termos do presente artigo. Uma síntese dos conceitos freudianos e junguianos é operada pelo próprio Jung (1991, 2000).

agenciamento, e não como dispositivo, pode constituir uma possibilidade de estética da existência (Foucault, 2004).

Assim, nossa concepção de Oráculo Corporal parte do acesso ao inconsciente do *consulente*, mas procuramos ativar, a partir do oráculo, sua memória de futuro. Reformulando a proposta inicial das Constelações Familiares, mas também partindo dela, a primeira fase do Oráculo Corporal consiste na apresentação do problema. Por apresentação, entendemos tanto (i) uma espécie de anamnese, em que o *consulente* procura definir seu problema ou sua questão, quanto (ii) a *imagem apresentativa* que ganhará corpo durante o processo, segundo um movimento anti-interpretativo (Hillman, 2018). Com isso, queremos enfatizar a dimensão afetiva e pré-reflexiva sob a qual a coreografia formará uma imagem, que será posteriormente analisada pelo *consulente*. As imagens estarão presentes nas cartas do Tarô, nos diversos objetos disponíveis para a construção do oráculo, nas expressões dos *motores* e, invariavelmente, do *oraculista*, e na coreografia completa e movente do oráculo.

Geralmente, como temos observado, predominam no oráculo questões de relacionamento ou de projeto de vida, expresso principalmente pelo trabalho que são postas em cena. O *oraculista* será o encarregado de ministrar o oráculo. Este participante, via de regra, será o último a ser convocado a "representar", quando necessário.

O termo "representante" surge da obra-prática de Bert Hellinger. Como entendemos que não se trata de representação, e sim de apresentação, preferimos chamar os clássicos representantes de *motores*, também na esteira da metáfora de Deleuze e Guattari. O *consulente* escolherá quem moverá a ele mesmo, alguma pessoa, objeto ou esfera da vida. Por exemplo, o *motor* do pai, o *motor* do futuro, o *motor* da bolsa de estudos, o *motor* da doença etc. Assim, atuar como *motor* significa tanto mover o desejo, o fluxo e o inconsciente ou a memória daquele sujeito ou objeto, quanto incorporar uma unidade no contexto de uma multiplicidade.

O segundo aspecto ressaltado aparece quando os motores entram em interação e o cenário começa a se delinear como uma totalidade coreográfica. Neste momento, irrompe o que poderíamos chamar, na esteira dos autores, de imagem apresentativa (Hillman, 2018) ou imagem-afecção do oráculo (Deleuze, 2018): a imagem que irrompe da "primeiridade" do contato com o oráculo e que provoca uma qualidade de afeto infrassensível, que coaduna imagem, intensidade e reflexividade (Massumi,

1995). Este é justamente o momento catártico do oráculo corporal. Como discutimos, a imagem-afecção produz uma camada infrarracional e sensória fundamental para o processo, que instaura, posteriormente, a reflexão[13].

Aqui, a parte mais sensível do trabalho do *oraculista* começa. É necessário modular suas atenções para a atmosfera afetiva que circunda a coreografia apresentada. Nesse sentido, há duas possibilidades: aquela imagem produzir uma catarse que ative a memória de futuro, ou seja, a memória que desperta o devir, a virtualidade de outro futuro possível para o *consulente*. Nesse caso, o trabalho com o oráculo se encerra e inicia o trabalho com a vida. Em outro sentido, se o *oraculista* percebe que há participante(s) ou mesmo o próprio consulente que se enreda(m) em memórias de passado, ou seja, sintomas, traumas que o impedem de acionar sua potência de vida, será necessário conversar com a imagem e os representantes, para que o fluxo da vida se re-estabeleça.

Observou-se, também, a partir de estudos e práticas, ruptura radical com a concepção de ordem em Bert Hellinger, além de sua concepção de Deus e de vida. A fundamentação do trabalho do autor se assenta sobre bases cristãs, dicotômicas e de reforço da identidade do sujeito, do patriarcado e da violência de gênero própria do início de sua obra (v. Hellinger, 1998). Assim, Hellinger aciona a *ordem*: "ordens do amor", "ordens da ajuda", "ordens do sucesso", dentro de um contexto hierárquico em que todos do sistema familiar devem ser incluídos. Estar incluído no sistema familiar justifica-se, para ele, pelo amor investido por todos. "Hierarquia", "ordem" e "inclusão" aparecem, então, como chaves de seu trabalho com as Constelações Familiares. A crítica do trabalho de Bert justamente aparece na segunda parte da prática, quando o oráculo dá lugar a um tipo de terapia que aciona a memória de passado[14].

[13]Segundo Massumi, existe uma ordem da intensidade, caracterizada pela "força ou duração do efeito da imagem" (Massumi, 1995: 84), que se constitui como ordem primária e precedente de percepção, frente à ordem da significação, consciente e racionalizante. Para ele, "A intensidade é o inassimilável" (Massumi, 1995: 88). Propomos uma complexificação do que coloca Masumi, quando, com Bergson, somos capazes de entender o simbolismo intensivo.

[14] Essa tendência se intensifica no trabalho de Hellinger se analisarmos as Constelações Familiares durante os anos 1980 e, progressivamente, nos anos 1990 (Hellinger, 2007). Se, a princípio, as Constelações tinham como o objetivo principal ver as imagens produzidas (Hellinger, 2007: 40 ss.) como apresentação, no sentido atribuído por Hillman, depois Hellinger acaba incorporando um repertório terapêutico difuso, do qual não partilhamos, pelos motivos já apresentados. A confusão ainda se acentua, dado que em *A Simetria Oculta do Amor* (Hellinger, 1998), seu primeiro compilado de textos, encontra-se uma dose acentuada de asserções indiscutivelmente discriminatórias.

Esse rápido exame na teoria-prática de Bert Hellinger nos ajuda a entender sua afinidade com uma espécie de funcionalismo hierárquico: cada familiar possui uma posição hierárquica no conjunto de um sistema. Se uma das partes é rejeitada ou se rebela contra alguma das "ordens", o sistema se torna disfuncional. Nesse sentido, a aposta preliminar do Grupo foi construir uma possibilidade de leitura que fugisse do funcionalismo para uma abordagem em tons pós-estruturalistas, sem deixar de entender as questões de forma holística, mesmo para que as intensidades corporais não se perdessem, bem como para que a dinâmica da cena pudesse ter uma narrativa coerente.

Em vez de "ordem", preferimos entender o oráculo corporal como uma prática focada no engajamento ativo do sujeito com o devir. Em vez de "hierarquia", busca-se o entendimento de que os ancestrais viveram dentro de sua potência e limites existenciais, além da conexão do sujeito com a totalidade e a construção ativa do destino. Em vez de "inclusão", aciona-se que tipo de sintoma familiar está a serviço de "máquinas inconscientes" comprometidas com o patriarcado, o machismo, a heteronormatividade e mesmo contestar a suposta tradição, sem perder de vista o lugar que o sujeito ocupa em sua história, construindo a "tradição" como força ativa de memória de futuro.

Assim, o fundamental da obra de Bert Hellinger não está, como propomos argumentar, particularmente, em sua resolubilidade terapêutica, e sim em sua potência oracular. Nesse sentido, apontamos como identidade chave de nosso trabalho a prática do *Oráculo Corporal*, justamente porque Hellinger não analisa de que modo as imagens de suas constelações se formam; como modular as atenções do corpo e no corpo para acessar os afetos e as reflexões que a prática evoca.

Conclusão

A pesquisa parte da intuição fundamental de que o oráculo corporal se trata da vivência da experiência interior a partir do corpo. Partimos do pressuposto de Ingold, para o qual a Antropologia se constrói como "educação dos afetos", sensibilização e capilarização do próprio pesquisador a seu universo de pesquisa. Acrescento, ainda, a necessidade de uma pesquisa social incorporada [*embodied*], cuja mediação corporal é inevitável e constitui, também, pressuposto teórico-metodológico (Csordas, 1994). Não

procuro, então, produzir uma sociologia ou antropologia dos oráculos ou sobre os oráculos, e sim instaurar o oráculo como possibilidade epistêmica a partir do corpo.

O trabalho parte do conceito de ressonância, de comunicação dos inconscientes em ressonância a partir da instauração de um oráculo, que está para além das sincronicidades. Para isso, é possível, a partir do desenvolvimento de percepção *sensorial* do corpo, acionar essa faculdade do corpo como oráculo. Assim, o trabalho tem como objetivo acionar a 'memória de futuro' a partir justamente da escritura, dos rastros que se constroem e se reinventam ao acionar a virtualidade de novas possibilidades de construção de novos fluxos de vida.

Os eixos centrais do trabalho gravitam em torno do inconsciente, no sentido de afirmar uma camada de entendimento pré-lógico e não consciente; a ideia de temporalização como uma observância da duração, como quer Bergson, o que permite o acesso ao conhecimento como intuição, desde Espinosa; a construção de imagens em ação a partir das cenas coreografadas espontaneamente e percebidas por meio do corpo e a construção de uma memória de futuro como uma possibilidade de estética da existência.

Todos esses eixos teórico-práticos vivenciais ressoam com o que Csordas entende como um impasse entre o corpo como representação e como ser-no-mundo, ou seja, entre a dimensão simbólica e representativa da vida e a dimensão fenomenológica e intensiva. Derrida também caminha por essa diferenciação quando afirma que a escritura é a possibilidade de rastros que são o signo mesmo, que não representam nada. Para ele, a ênfase que o logocentrismo atribui à representação é a dificuldade mesma que prende a filosofia no transcendentalismo (Derrida, 2017).

Para isso, sem propor uma resposta definitiva a essa questão tão complexa, entendo que a vivência da experiência interior a partir do corpo como oráculo se constitui como agenciamento que possibilita pensar com forças para além de formas; sair do representacionismo sem abandonar, todavia, o símbolo como intensividade imagética, enquanto "energia conservada" que "remete a experiências intensas e primordiais" (Warburg, 2015: 13), ou como quer Bergson, de uma intensividade simbólica que acesse o absoluto, sem cair, por exemplo, na armadilha conceitual transcendentalista que privilegie uma consciência *a priori*, recaindo na clássica dicotomia mente/corpo que isola este último como mero receptáculo cultural, em termos sociológicos e antropológicos (v. Le Breton, 2012).

Assim, a experiência do que chamamos 'oráculo corporal' propõe uma vivência de uma síntese simbólico-movente em que as imagens não representam ou simbolizam no sentido de estar *no lugar de* outra coisa, como no sentido clássico do símbolo, como um significante que remete a uma camada outra, como proposto por Durand (1988). Ao contrário, as imagens oraculares segundo a operação do GEOC se constituem como forma viva por meio do corpo e como afetos que acionam a memória de futuro do consulente. A prática do Oráculo Corporal permitirá, então, acesso privilegiado ao corpo e à vivência interior como síntese simbólico-movente de forças e formas.

Referências bibliográficas

Waga, Augusto Maciel. *A profissão do intangível:* cartomantes, oraculistas e videntes no Rio de Janeiro. 2019. 147 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

BERGSON, H. *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires: Cactus, 2013.

CSORDAS, T. *Embodiment and experience*: the existencial ground of culture and self. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1994.

CSORDAS, T. *Body/meaning/healing*. Hampshire: Palgrave MacMillan, 2002.

DELEUZE, G. *Cinema 1 – A imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-Édipo*: capitalismo e esquizofrenia. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

DURAND, G. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.

EVANS-PRITCHARD, E. *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo Veintiuno, 1971.

FOUCAULT, M. *Hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GIL, J. *Movimento total*: o corpo e a dança. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

HELLINGER, B. *A simetria oculta do amor*. São Paulo: Cultrix, 1998.

HELLINGER, B. *Ordens do amor*: um guia para o trabalho com Constelações Familiares. São Paulo: Cultrix, 2007.

HILLMAN, J. *Uma investigação sobre a imagem*. Petrópolis: Vozes, 2018.

INGOLD, T. *Estar vivo:* ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.

JUNG, C. G. *Psicologia do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1991.

JUNG, C. G. *O eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, C. G. *Sincronicidade*. Petrópolis: Vozes, 2019.

LE BRETON, D. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2012.

LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

MASSUMI, B. *The autonomy of affect*. Cultural Critique, n. 31, p. 83-109, 1995.

POTTER, C. Sense of motion, senses of self: becoming a dancer. *Ethnos: Journal of Anthropology*, v. 73, n. 04, p. 444-465, 2008.

RODÉS, D.; SÁNCHEZ, E. *Tarot y constelaciones familiares*. Madrid: Oceano Ambar, 2009.

RHINE, J. B.; PRATT, J. G. *Parapsychology*: frontier science of the mind. Springfield: Charles C. Thomas, 1974.

ROLNIK, S. *Cartografia sentimental*: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016.

SPINOZA, B. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

SPINOZA, B. Tratado da correção do intelecto. In: GUINSBURG, J. et al. *Obra completa I*. São Paulo: Perspectiva, 2014a.

SPINOZA, B. Tratado teológico-político. In: GUINSBURG, J. et al. *Obra completa III*. São Paulo: Perspectiva, 2014b.

TAVARES, F. *Alquimistas da cura*: a rede terapêutica alternativa em contextos urbanos. Salvador: Edufba, 2012.

TURNER, V. *Revelation and divination in Ndembu ritual*. London/Ithaca: Cornell University Press, 1975.

WARBURG, A. *Histórias de fantasma para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DOI: https://doi.org/10.22456/1984-1191.123238

PÉROLAS E PELES: INTERSECCIONALIDADES VISUAIS EM BROWN SKIN GIRL[1]

PEARLS AND SKINS: VISUAL INTERSECTIONALITIES IN BROWN SKIN GIRL

Katianne de Sousa **Almeida**[2]

RESUMO

No contexto contemporâneo, em que se multiplica a quantidade de imagens que perpassam nossas atividades cotidianas, de que forma somos sensibilizadas(os) por elas? Em quantos momentos singulares acende uma faísca que nos afeta para uma investigação quanto às estratégias possíveis de deslocamento do racismo? As expectativas advindas das referências afrocentradas do videoclipe Brown Skin Girl, interpretado pela cantora Beyoncé, são relativamente altas quando se almeja urgentemente superar as ambiguidades do sistema racializado de representação. No caminho em busca das respostas, para além da análise imagética do videoclipe, a proposta foi construir uma narrativa visual com desenhos, colagens e poesia. No entrelaçamento das construções narrativas, as intenções foram diversas, podendo destacar a inversão dos estereótipos negativos, a aceitação e celebração da diferença, assim como, a percepção dos limites e fragilidades em se desafiar os regimes hegemônicos de produção e representação das imagens.

Palavras chave: Videoclipe. Narrativa visual. Raça. Gênero. Desenhos.

ABSTRACT

In the contemporary context, in general, the number of images that permeate our daily lives multiply. How do these images sensitize us? In how many unique moments does a spark light up that strikes us for an investigation of possible strategies to displace racism? Expectations arising from the Afro-centered references to the music video Brown Skin Girl performed by singer Beyoncé are relatively high when there is an urgent need to overcome the ambiguities of the racialized system of representation. On the way in search of answers, in addition to analyzing the video clip image, the proposal was to build a

[1] Este artigo é um dos desdobramentos da disciplina "Antropologia, visualidades e diferenças", ministrada pelo Prof. Dr. Glauco Batista Ferreira, ofertada no primeiro semestre de 2021 no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás (PPGAS/UFG). O texto foi discutido e revisado na disciplina "Tópicos de Antropologia I: Escrita e Publicações de Textos e Experimentações Antropológicas". ministrada pelos docentes: Carlos Eduardo Henning, Indira Caballero e Talita Roim. No espaço fértil de diálogo propiciado pelos debates desta disciplina, agradeço especialmente às considerações atentas e generosas das professoras e do professor, assim como das colegas Milena de Sousa e Rosana Schmidt.

[2] Artista e Doutoranda em Antropologia Social pelo PPGAS/UFG, Brasil. Neste programa, desenvolve a pesquisa "Fissuras Epistêmicas na Antropologia: Desenhar para Conhecer", sob a orientação do Prof. Dr. Glauco Ferreira Batista, dentro da linha de pesquisa "Etnografia dos conhecimentos e experimentações etnográficas". É pesquisadora integrante do LABareDA (Laboratório de Desenho e Antropologia-UFPB), coordenado pela Prof. Dra. Aina Azevedo. E-mail: katianne_almeida@discente.ufg.br. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0225-7374.

visual narrative with drawings, collages, and poetry. In the intertwining of narrative constructions, the intentions were diverse, highlighting the inversion of negative stereotypes, the acceptance, and the celebration of difference. But also the perception of limits and weaknesses in questioning the hegemonic regimes of image production and representation.

Keywords: Video clip. Visual narrative. Race. Gender. Graphics.

Recebido em: 28 de março de 2022
Aceito em: 17 de junho de 2022

A construção da narrativa visual

Brown skin girl
Your skin just like pearls
The best thing in the world
Never trade you for anybody else[3].
(música interpretada por Beyoncé, com estrofe inicial cantada por Blue Ivy, sua filha)

Em diversas atividades do cotidiano há relações mediadas por imagens. Ao acordarmos, notamos nossa presença atravessada pelo espaço, ou seja, visualizamos onde estamos. A imagem está também permeada pelo tempo, ao acessarmos o relógio, seja ele analógico ou digital. E as associações com as imagens continuam pelo restante do dia: estando em casa, ligamos a televisão, ou checamos as redes sociais, ou durante o translado para o trabalho, nas marcas estampadas pelos *outdoors* da cidade, as manchetes dos jornais impressos, aquele panfleto que recebemos na rua indicando um restaurante para o almoço, ou a solução dos problemas afetivos e financeiros, no anúncio da senhora que joga búzios.

Enfim, se enumerarmos a quantidade de imagens que somos expostas(os) ao longo do dia, com certeza chegaríamos a centenas delas. Todavia, não somos afetadas(os) por todas essas imagens. A palavra "afeto", aqui, quer dizer mais que o sentimento de carinho, ou melhor, quero a partir desse momento reconfigurar a forma de falar em afeto, de substantivo para assumir a sua posição como verbo: afetar, exercendo um sentido de despertar a atenção por meio de ações.

Ora, em vez de usar os significados e sinônimos comuns identificados pelo dicionário, "afetar" aqui não tem a sua definição correspondente a: incomodar, prejudicar, fingir, simular, ou causar lesão. Considero a palavra "afetar", na proposta deste trabalho, como um processo transformativo de abertura íntima, em que novos sentidos se desdobram a partir de uma experiência, encadeando perguntas e inquietações que se articularam para o desenvolvimento deste artigo.

Ao trazer para a superfície outros sentidos para a palavra, amplio a sua dimensão léxica ortodoxa e a compreendo em contexto, de forma relacional e integrativa. Nesse mesmo processo, para que a leitora ou o leitor caminhe junto comigo nesta construção

[3] Em tradução livre: Garota de pele marrom
Sua pele é como pérolas
A melhor coisa do mundo
Nunca troquei você por ninguém.

textual, posso citar também como exemplo a palavra "negro". Em seu léxico tradicional, ela foi[4] e, infelizmente, ainda é identificada como funesto, perigoso, ilícito, sombrio, infeliz, tétrico, aflito[5]. Corroborando com essa análise, Shohat e Stam (2006: 51) afirmam que "a fala cotidiana associa o preto a algo negativo (ovelha negra, dia negro), os negros são quase sempre postos no lado do mau". Acrescentando mais uma abordagem ao verbete, Cardoso (2014) reconhece que:

> Além de "humor negro", outras expressões como "lista negra", "magia negra", "ovelha negra", "mercado negro" ou até mesmo "o lado negro da força" sempre nos fazem remeter a palavra negra/negro como algo ruim. São expressões usadas no cotidiano e com certeza alguém virá dizer que isso não é racismo cultural, que a cor preta é a ausência de cor, logo é utilizada para expressar o que está escondido nas sombras. Poderia questionar esse "escondido nas sombras", mas será mesmo que não há nenhuma associação? Nossa língua é viva e perpetua-se pelo tempo de acordo com os usos que as pessoas fazem dela. Se uma palavra recebe constantemente uma conotação que a desvaloriza, como se sentem as pessoas que se identificam com ela? (Cardoso, 2014, s/p).

Lélia Gonzalez (2018: 207), com seu jogo de cintura e dando uma rasteira na classe dominante com seu "pretuguês", também pergunta: "Por que será que tudo aquilo que incomoda é chamado de coisa de preto? Por que será que ao ler o Aurélio, no verbete negro, a gente encontra uma polissemia marcada pelo pejorativo e pelo negativo?"

Até o momento apresentei dois vocábulos: "afetar" e "negro". Logo, é a partir de suas enunciações e das possíveis expansões dos seus significados que foi possível produzir desenhos, colagens e interlocução destes com as palavras. Contudo, antes de compartilhar o processo que desencadeou a produção deste artigo e me fez elaborar uma narrativa visual sobre pérolas e peles, tendo como suporte o videoclipe "Brown Skin Girl", performado pela artista Beyoncé, gostaria de falar à leitora e ao leitor, na próxima seção, sobre a minha posicionalidade como antropóloga que assumiu recentemente sua identidade política como mulher negra.

---

[4] Alguns dicionários mudaram a forma de apresentar o verbete "negro". O dicionário online Aulete Digital traz a palavra "pej" para indicar os sentidos pejorativos que a palavra "negro" tem. Em seu significado de número 8, escreve: "Pej. Que anuncia infortúnios; infausto; adverso, funesto (negra sina, negro fardo): Um negro destino o aguardava". Entretanto, no significado de número 9 ainda permanece uma relação negativa, "que se acha sujo, encardido". Quanto ao item 10 retoma: "Pej. horrendo, execrável, maldito, pavoroso (negra traição, negra morte)". O dicionário online Priberam dispõe em parêntese a palavra "figurado" para os sentidos negativos relacionados ao verbete negro. Quanto ao significado de número 4, apresenta: "[figurado] que demonstra ou aparente tristeza (ex.: negro estado de espírito) = lúgubre, sombrio, triste ≠ alegre, feliz, festivo". Neste dicionário ainda há o segundo sentido figurado, "que contém em si desgraça ou infortúnio (ex.: tinha um destino negro pela frente; viveu momentos negros na sua vida). = desgraçado, funesto, infeliz, nefando, sinistro ≠ favorável, feliz, propício".

[5] Em comparação, o verbete "branco" é descrito como: que tem a cor da neve ou do leite, alvo, considerado puro, inocente, cândido, limpo.

Posicionalidades: os caminhos da compreensão da identidade pessoal e política

Tudo começou no ano de 2019. Eu com 36 anos, já mestre em Antropologia Social pela UFG desde 2011, iniciei novo ciclo na Universidade fazendo outra graduação em Design de Moda e queria muito retomar minha formação como antropóloga no doutorado na UFG. Sendo assim, para estabelecer uma aproximação com o departamento, com as(os) professoras(es) e com as temáticas das linhas de pesquisa, decidi entrar no site do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFG (PPGAS-UFG) e ver as disciplinas que seriam oferecidas naquele ano para as (os) alunas(os) especiais[6].

Diante da oferta semestral apresentada, aquela disciplina que me chamou atenção foi "Epistemologias e Feminismos Negros", ministrada pela Profª. Drª. Luciana de Oliveira Dias. O objetivo da disciplina era romper com a imparcialidade teórica e o silenciamento de pensadoras negras. Esta perspectiva agregava completamente à minha busca teórica por literaturas que desafiassem os cânones acadêmicos de produção do conhecimento. Para além disso, naquele momento amadurecia meu projeto de tese, no qual almejava pensar o desenho como um método capaz de romper os limites das palavras, sendo estas, muitas vezes, não ditas pelas dores do epistemicídio ou pelas narrativas universalizantes. Enfim, buscava aporte teórico para pensar o desenho como potencializador da argumentação do pensamento científico antropológico.

Em síntese, eu procurava compreender epistemologias não hegemônicas e a disciplina oportunizou interlocuções com as intelectuais Sueli Carneiro, Angela Davis, Audre Lord, Neusa Santos Souza, Patrícia Hill Collins e, principalmente, com Lélia Gonzalez, que ajudaram a ampliar meus horizontes sobre a produção de conhecimento, bem como entrar num fluxo do exercício constante de um pensamento crítico, que desafia a maneira tradicional de se pensar e validar o que é "ciência". Ao participar do movimento das linguagens, dentro de um diálogo criativo, dinâmico e heterogêneo, estava

[6] Tipo de vínculo da(o) aluna(o) com a disciplina sem ser aluna(o) regular. O vínculo garante que, ao ter a frequência mínima de 75% das aulas e cumprir os requisitos da atividade de avaliação, a(o) aluna(o) obtenha a menção como aprovada(o) e possa fazer o aproveitamento da disciplina, em no máximo dois anos, ao se tornar aluna(o) regular do PPGAS-UFG.

comprometida com o pacto de não perpetuar os instrumentos do epistemicídio[7] na Antropologia.

Além das oportunidades teóricas, a disciplina foi um espaço onde pude vivenciar, pela primeira vez, a aproximação entre a Arte e a Antropologia, assim como o Design e a Antropologia, ou seja, as possibilidades de se explorar novas metodologias para a construção do pensamento científico dentro da Antropologia. Logo, o desenho se inseriu como estratégia para compreender as complexas subjetividades e categorias de uma pesquisa.

A professora Luciana deu abertura para o processo de experimentação dentro da produção do artigo final da disciplina. Neste, produzi seis ilustrações que tinham como objetivo pensar as categorias de análise das pensadoras negras citadas no parágrafo anterior, a saber: a linguagem como um campo de disputa, a transformação do silêncio em resistência, os processos de agenciamento, os conceitos de Lélia Gonzalez: "pretuguês[8]" e "Amefricanidade[9]", a fusão entre teoria e prática e a ideia de empoderamento que advém das ações coletivas. Considero que o exercício de aliar o desenho a alguns pensamentos feministas trouxe um olhar criativo para alguns conceitos, estes que acredito estarem fundamentados numa contínua fluidez.

Para evocar a polissemia das linguagens proponho compor uma grande teia epistemológica, em que as diversas grafias desafiam os velhos hábitos mentais de construção do pensamento científico. Por exemplo, o processo de ilustrar um conceito começa com a elaboração de um mapa mental que se assemelha à ação de confeccionar

[7] Epistemicídio é um conceito trabalhado por Sueli Carneiro em sua tese e advém do pensamento de Boaventura Sousa Santos (1997), "para quem o epistemicídio se constituiu e se constitui num dos instrumentos mais eficazes e duradouros da dominação étnica/racial, pela negação que empreende da legitimidade das formas de conhecimento, do conhecimento produzido pelos grupos dominados" (Carneiro, 2005: 96). Desta forma, quando me comprometi a não perpetuar os instrumentos do epistemicídio na Antropologia rompi com a ideia de produção de uma única forma de conhecimento válido, em que se exclui a diversidade dos saberes, assim como o processo persistente de enunciação de uma produção teórica no campo disciplinar da Antropologia citando apenas antropólogos brancos, do norte global. Para uma certa produção de conhecimento antropológico, seja ela desde os movimentos coloniais até a contemporaneidade, os corpos negros são vistos como fontes de saber, mas não como produtores de conhecimento, ou como interlocutores no diálogo acadêmico.

[8] Pretuguês para Gonzalez (2020) significa a marca da africanização do português falado no Brasil.

[9] A categoria Amefricanidade ultrapassa vários limites sejam eles de caráter territorial, linguístico ou ideológico. Desta forma, incorpora "todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada". Portanto, a Améfrica é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente Americano como um todo (Sul, Central, Norte e Insular), inspirados em modelos africanos (Gonzalez, 2020: 220-235).

uma rede, ou seja, ao costurar as imagens com as palavras, as ideias vão se expandindo em vários fluxos sejam do centro para as margens, como das margens para o centro.

Ao investigar os conceitos dos pensamentos feministas negros aliados à potencialização dos múltiplos sentidos e sensorialidades na articulação entre as linhas, as formas, as cores e as texturas, portanto, com os desenhos, as colagens e a poesia, convoco uma relação expandida entre as palavras e as imagens, estimulando a imaginação como uma estratégia para se enxergar os invisíveis, os pormenores das construções narrativas e até mesmo para contribuir com os modos de ver e conhecer o mundo.

Isto posto, levando em conta o estímulo proveniente das leituras, das conversas em sala de aula e da produção dos desenhos, me somo às outras pesquisadoras e pesquisadores que são multiplicadores de tessituras criativas. Assim como apresentam Haraway (2016) e Ingold (2015) quanto à confecção de redes e do percorrer caminhos que aproximam as ciências e as artes, explicar conceitos graficamente é uma prática pedagógica-metodológica em que o fazer – o aprender – e o conhecer estão encadeados no intuito de eliminar a rígida oposição entre o texto e a imagem.

Na sequência a aproximação com os pensamentos feministas negros, para além da experiência como aluna de disciplina de um Programa de Pós-Graduação, as teorias, os debates, as relações afetivas estabelecidas com o grupo incentivaram que eu aprofundasse minha relação com a temática racial e que deveria atravessar os muros da academia. A busca teórica tornou-se uma busca pessoal de compreensão da minha identidade. Eu, que nunca tinha refletido sobre isso de forma mais atenta, sempre fui aliada às políticas de ações afirmativas ou de reparação, mas nunca me senti integrante do próprio movimento negro.

Se nunca me gritaram "negra", em referência às experiências ditas no poema de Victoria Santa Cruz (1960), o que eu sou afinal? Eu sabia da problemática aliada a palavra "pardo", por acompanhar as falas da influenciadora digital Nátaly Neri[10]. Ela considera pardo como cor de papel e não uma identidade, mas de que forma eu me chamaria e também como as(os) outras(os) me reconheceriam? Ao me olhar no espelho, vejo que eu não tenho traços que provavelmente são associados a pessoas negras, pois meu cabelo é liso e o nariz fino, contudo tenho lábios grossos. Então, o que eu sou?

[10] Para compreender em detalhes as observações da influenciadora digital Nátaly Nery, sugiro assistir o vídeo referenciado no final deste artigo.

Conversando com os livros, amigas(os), colegas, percebi em pouco tempo que não teria respostas prontas. Foi num evento científico que me coloquei como mulher branca e me apontaram em contrapartida: "não, você não é branca"... Então continuei naquele conflito: "o que sou?". Foi então que meu cunhado afirmou que minha mãe era uma mulher negra[11] e meu pai um homem branco. Assim, finalmente caiu a ficha que eu tinha submergido no silenciamento das armas do racismo e pelo efeito do processo de miscigenação havia rompido a relação com minha ancestralidade.

Em resgate a essa conexão, recorri a vários espaços possíveis para construir afinidades. Entrei no Coletivo Rosa Parks da UFG, aumentei o número de influenciadoras negras que eu seguia nas redes sociais, assim como as(os) artistas. E, nessas buscas e encontros, me matriculei no curso de conversação de inglês da escola AfroClass[12], que desencadeou a elaboração do material de campo para a análise proposta neste artigo. Nas anotações do meu caderno de estudos mostradas abaixo, demonstro como meu processo de compreensão da identidade negra, como ato pessoal e político, ainda estava no início.

> Segunda-feira à noite, março de 2021, estava na aula de inglês do grupo de conversação da escola AfroClass quando a professora apresentou o clipe da música "Brown Skin Girl", interpretada por Beyoncé. A atividade após o clipe foi a compreensão da letra e a construção de significados em torno das pluralidades dos tons das peles negras. Bem, logo de início, perguntei: não entendi a relação entre a pérola e a diversidade dos tons das peles, sendo que a imagem da pérola remete ao branco, o que é antagonista ao negro. Qual o sentido de usar pérolas, então? A professora rebateu: e quem disse que só existe um único tom de pérola e que seria apenas o branco? Esse diálogo permaneceu na minha memória por longos dias, meses e ali estava mais um momento marcante de quanto o racismo cerceava, de maneira mais profunda, as possibilidades de imaginar uma diversidade para o entendimento das palavras e das metáforas possíveis (anotações da aula de inglês, março de 2021).

As sutilezas dos diálogos me revelaram, mais uma vez, a engenhosa habilidade do racismo de, além de fazer parte dos textos e das imagens, também estar entranhado na minha mente, no meu imaginário. Por isso, é importante que a leitora e o leitor entenda que a elaboração desse artigo enfatiza uma produção sensível e viva de construção da ciência, que combina a linguagem dos desenhos e colagens de modo a me somar nos

[11] Digo isso porque, quando viva, minha mãe e eu nunca falamos de seu pertencimento de raça.
[12] AfroClass - Projeto de escola online de professoras(es) negras(os) e negres que acreditam na educação, através do empoderamento linguístico do povo preto. Informações contidas no perfil da página do Instagram @afroclasslanguages.

esforços atuais de variadas(os) pesquisadoras(es) na promoção de transformações epistemológicas que a Antropologia passa no contemporâneo.

Para a primeira colagem deste trabalho, trago como referência a pintura de Sandro Botticelli, "O Nascimento de Vênus", obra que destoou das produções artísticas do final do século XIV, tornando-se uma das pinturas mais emblemáticas do Renascimento italiano. As características que tornaram a pintura revolucionária foram: a) retrata o primeiro nu não religioso desde a antiguidade; b) a pintura não foi produzida mediante um contexto bíblico; c) primeiro quadro sobre tela na Toscana (Nunes, 2021, s/p).

Por intermédio de todas essas características audaciosas, a criação da primeira colagem deste trabalho ressalta, em seu centro, a artista Beyoncé sentada em uma concha, molusco que, em circunstâncias raras, produz uma das joias mais caras do mundo: a pérola. Ademais, realço a conexão geracional com uma mulher mais velha e uma criança representada na colagem e as raízes ancestrais simbolizada pela árvore ao fundo.



Imagem 1 – Título da obra: Your skin just like pearls, colagem digital, produção da autora, 2021[13].

[13] Gostaria de ressaltar que as imagens foram retiradas dos bancos de imagens de uso gratuito dos seguintes sites: pixabay, unsplash e pexels. Apenas as imagens da cantora Beyoncé são do seu site oficial. Todas as

A pesquisa, em seu início, foi motivada por uma aventura pessoal e a produção dos desenhos e das colagens, como exercícios do trabalho de campo, tinha como objetivo produzir conhecimento antropológico a partir de um videoclipe. Há que se considerar, em síntese, os fenômenos visuais, em seus usos sociais, afetivos, políticos e ideológicos e nas práticas culturais e educativas que emergem do seu uso (Martins; Sérvio, 2013).

Na próxima seção, elaboro de forma mais detalhada minhas interpretações quanto às cenas iniciais do videoclipe, por exemplo, a brincadeira do bate-mão, e como o conhecimento de algumas características físico-químicas das pérolas desestruturou minhas certezas apresentadas no diálogo contido no meu caderno de anotações da aula de inglês. Sendo assim, as pérolas se tornaram um símbolo de relação com a diversidade e multiplicidade dos tons de pele.

A pérola e o incômodo da história única

As relações das imagens com as palavras e a produção de desenhos e colagens neste trabalho têm como objetivo "dialogar com" e não "falar sobre"[14] os recursos audiovisuais evidenciados pelo videoclipe, apontando as representações e produções negociadas sobre a identidade, diversidade e relações assimétricas de poder envolvendo as categorias gênero e raça.

outras imagens têm o seu uso liberado pelos autores, desde que não sejam usadas para fins comerciais. As colagens seguintes também foram produzidas a partir das imagens cedidas por estes mesmos sites.

[14] A perspectiva de "dialogar com" repercute a partir da reflexão de Trinh T. Minh-ha em "Speaking Nearby" (1992). A cineasta e teórica literária vietnamita nos convida, em suas obras, a enxergar que o processo de fazer um filme não se identifica com uma prática de captura de um objeto, ou para explicar um evento cultural, ou, muito menos, com um panfleto informativo. Quando se emite uma imagem, uma palavra ou mesmo o silêncio eles têm um conjunto de significados, uma função e um ritmo próprio dentro do seu próprio mundo. E para se alcançar o objetivo de "dialogar com" em vez de "falar sobre", a linguagem é onde se materializa a reflexividade e a multivocalidade, pois quando se quer "dialogar com" o nosso tema não pode se apresentar como distante, ou com sujeitos distantes, ou mesmo estar ausente o lugar de fala. A postura de "dialogar com" reflete sobre como o meu trabalho como pesquisadora é apresentado e como eu me coloco neste trabalho, pois "dialogar com" não é uma técnica ou metodologia, na verdade, é uma atitude na vida, uma forma de se posicionar em relação ao mundo.



Imagem 2 – Título da obra: I never trade you for anybody else - técnica mista de desenho digital com fotografia, produção da autora, 2021.

O videoclipe Brown Skin Girl, em suas primeiras cenas, mostra mulheres, em uma provável relação entre avó e neta, mãe e filha e garotas amigas se divertindo na brincadeira de bate-mão, uma atividade lúdica, talvez hoje em dia pouco vivenciada no ambiente doméstico, mas que é incentivada nas escolas em períodos do ensino pré-escolar ou fundamental para auxiliar na coordenação motora, equilíbrio e memória.

A conexão realçada por esta brincadeira me fez imaginar jogando o bate-mão com o videoclipe, nesse processo de doar e receber, em que se cruzam perspectivas, quando estamos produzindo conhecimento antropológico. Seria essa a minha travessia à beira do surreal, em que criei circunstâncias narrativas para que eu fosse "pega de surpresa", almejando um mínimo de abertura possível no atravessamento das fronteiras dicotômicas que limitam o pensamento científico canônico, seja na separação entre natureza *versus* cultura; subjetividade *versus* objetividade; sujeito *versus* objeto (MacDougall, 1997).

Ao compartilhar, dentro da narrativa visual, a imagem 2, na qual misturei as técnicas do desenho digital com a fotografia, demonstro desde o primeiro momento, ao visualizar o videoclipe, emoções muito profundas. Adentrando, de forma muito íntima, nas lembranças da minha infância e nas relações de parentesco, recordei histórias sobre a

ancestralidade de minha família e tudo que havia sido silenciado e rompido na minha construção como sujeito social, detalhes que explanei na seção sobre posicionalidade.

Nesta narrativa visual, em que precisei me deter em vários detalhes para a produção dos desenhos e das colagens, assim como para a análise escrita e relacioná-las às referências bibliográficas, eu continuei a me comover. Portanto, em todas as etapas eu estava afetada tanto pela música, quanto pelas imagens.

Acredito que as histórias, as emoções e as narrativas afetadas devem fazer parte da produção conceitual, pois, como considerou Lélia Gonzalez (2018: 26), "ressaltar a emoção, a subjetividade e outras atribuições dadas ao nosso discurso não implicam na renúncia à razão, mas, ao contrário, num modo de torná-la mais concreta, mais humana e menos abstrata e/ou metafísica".

E como a Antropologia é uma disciplina inquieta, ser afetada por esta inquietude, para além da produção de uma pergunta teórica, mobilizou a modificação do meu próprio estoque de imagens. Neste ponto recordo a leitura de hooks[15] (2019) que nos convoca a ampliar as fronteiras das imagens e o quanto elas estimulam a todas(os) nós a nos mantermos criticamente vigilantes. A téorica negra feminista estadunidense nos convida ao questionamento, à contestação, a ousar e a nos ver de maneiras diferentes com o objetivo da descolonização de todas(os) nós.

> Uma vez que a descolonização como um processo político é sempre uma luta para nos definir internamente, e que vai além do ato de resistência à dominação, estamos sempre no processo de recordar o passado, mesmo enquanto criamos novas formas de imaginar e construir o futuro (hooks, 2019: 39).

Ora, eu fui interpelada por conceber que as pérolas são caracterizadas apenas por uma cor e esta seria exclusivamente branca. Retomando a nota feita no início do artigo, o branco é relacionado ao que é puro, alvo, limpo. Pela minha ignorância eu fui tomada por um olhar centrado e hegemônico, ao que Chimamanda Adichie (2009) considerou como o perigo da história única, pois de imediato não visualizei outras narrativas, ou possibilidades de relação entre as pérolas e o enaltecimento da beleza das diversas tonalidades da pele preta, visto que as pérolas também são consideradas símbolos de beleza e raridade.

[15] A intelectual bell hooks usava seu nome em minúsculo como ação política na escrita contra os padrões canônicos do estilo de publicação científica, para enfatizar a substância de seus livros e não quem ela era.

Apresento, abaixo, uma descrição detalhada sobre a formação das pérolas, suas características e tipos, assim como os locais mais conhecidos, nos quais se podem encontrá-las tanto em sua forma natural, quanto na sua forma cultivada.

> A pérola é a mais antiga pedra preciosa conhecida e já foi tida como a joia mais cara do mundo devido à raridade com que se encontra. As pérolas naturais são extremamente raras, haja visto a proporção de 1 em 1 milhão para que ocorra a ação natural de um agente intruso provocar uma irritação no molusco e este produzir camadas de nácar. O nácar é composto quase exclusivamente por carbonato de cálcio (sob a forma de cristais de aragonite) e por uma substância proteica denominada conchina. Embora atualmente o mercado das pérolas esteja baseado quase exclusivamente em pérolas de cultura, em alguns países ainda há procura de pérolas naturais, como por exemplo em Bahrein, Dubai, Tailândia, Myanmar e Sri-Lanka. Geralmente, podemos agrupar as pérolas em três grupos, de acordo com a sua proveniência. As chamadas pérolas japonesas ou pérolas de cultura Akoya, provêm da ostra Akoya, cujo nome científico é *Pinctada imbircata*; estas ostras também vivem em águas da Coréia, China, Hong Kong e Sri-Lanka; as pérolas australianas ou pérolas de cultura dos mares do sul provêm de espécies maiores, de lábio branco, como a *Pinctada máxima*, elas provêm de vários países: Austrália, Indonésia e Filipinas; as pérolas negras do Tahiti e das Ilhas Cook são produzidas pelas ostras de lábio negro ou *Pinctada margaritifera*. Existem, portanto, diversas cores de pérolas: branca, creme, dourada/champagne, acinzentada, negra, azul, verde e rosa. As pérolas possuem uma alta variedade no que diz respeito às cores, desde a cor branca até a negra, logo, existem variações intermediárias (Bastos, s/d).

Observando os dados da citação anterior que informam aspectos históricos, geográficos e biológicos, é possível compreender, minimamente, a dimensão representativa que veio assumir a pérola tanto no aspecto discursivo, na letra da música, quanto visual no clipe. Os regimes de verdade sobre a beleza, que foram e ainda são estabelecidos pelo ponto de vista branco ocidental, restringem de forma intencional, ao usar as ferramentas racistas, as maneiras como fazemos as conexões entre as palavras e as imagens correspondentes.

Como exemplifica Mirzoeff (2016), as representações sempre terão limites, pois a realidade é dialética e inventada. Consequentemente, ao ser friccionada para ampliar meu escopo visual sobre a coloração das pérolas, também sou instigada a pensar sobre a relação entre beleza e as peles negras de tons mais escuros. Desse modo, sou impulsionada a *dialogar com* a visualidade do videoclipe e não somente *falar sobre* este produto visual.

A ideia de "dialogar com" significa, portanto, me engajar analiticamente sobre as imagens, sem tratá-las de forma instrumental ou como ilustração do texto. No caso específico aqui investigado, não considero as imagens um pano de fundo para o que está

sendo dito na letra da música. Além desse posicionamento, "dialogar com" significa pensar os usos das imagens do videoclipe como potencialidades críticas aos processos de colonização, assumindo as existências das desigualdades presentes nas relações de poder, em que se problematizam essas relações e suas assimetrias. A ação de "dialogar com" relaciona-se com o fato de como as imagens nos provocam, nos afetam, pois elas possuem agência.

Como afirma Mitchell (2006: 14), "as imagens têm vida própria e não podem ser explicadas simplesmente como instrumentos comunicacionais ou retóricos ou janelas epistemológicas para a realidade". O autor acrescenta que, quando acionamos as imagens, nossas perspectivas não se estabelecem em vias de mão única, uma vez que se produz intersecções múltiplas. Portanto, quando estou "dialogando com" as imagens não estou interessada apenas no que elas significam ou o que elas fazem, mas, sobretudo minha indagação está voltada para as suas vontades.

A imagem 1, ao replicar uma estrofe da música "Your skin just like pearls" (em tradução livre: "sua pele é como pérolas"), coloquei como central a raridade, o brilho e a beleza da pérola negra, assim como destaquei o elemento que será tratado na seção posterior: a ancestralidade.

Esta tem a importância do amparo geracional para o enfrentamento tanto da invisibilidade e dores traumáticas do processo diaspórico ocidental (luta contra a violência do aniquilamento – racista, heterossexista e eurocêntrico) quanto corrobora para o processo de afirmação da identidade, ao que Jurema Werneck (2009: 154) sintetizou na frase "nossos passos vêm de longe". Ou seja, diferentes vozes, comunidades heterogêneas que resistiram à travessia transatlântica nas condições sub-humanas, resistindo ao regime de aniquilamento e ao terror do racismo.

O lúdico como símbolo de sobrevivência: narrativas ancestrais

Como escrevi anteriormente, o início do clipe enfatiza a brincadeira do bate-mão e o que mais me impactou nas cenas foram as corporalidades representadas. Inicialmente temos uma senhora com uma criança, ao que identifiquei como uma relação de parentesco, ou seja, o elo de avó com a neta, depois uma mulher adulta com uma criança, em que as enxerguei como mãe e filha, e, por último (dentro desta primeira ideia de apresentar a brincadeira), várias crianças em duplas continuando o movimento. Ao

começar este produto visual enfocando uma atividade lúdica, a diretora nigeriana-britânica Jenn Nkiru destaca uma saudação sobre a dimensão da tradição e o seu valor em transferir o conhecimento através das gerações.

Todo esse jogo de imagens fez com que eu remetesse à ideia de ancestralidade; com a ênfase para a oralidade, uma vez que no jogo você precisa decorar inúmeras frases; a habilidade motora com as mãos, ou seja, é um jogo também de percepção; a mesma maneira a relevância da união, em razão do jogo apenas ser possível com, no mínimo, duas pessoas.

Ao celebrar a ancestralidade recordamos as maneiras da produção do saber nas sociedades não hegemônicas em que a memória, a fala, a produção de ontologias são outras. Nessas sociedades, nas quais o conhecimento é perpassado pelas gerações, por meio da oralidade, são as narrativas orais os instrumentos de resistência e da proteção das crenças e valores.

A imagem 3, intitulada "If ever you are in doubt, remember what mama told me" (em tradução livre: "se algum dia ficar em dúvida, lembre o que a mamãe me disse") refere-se ao trecho número 20 da música "Brown Skin Girl". Com essa imagem construo a ideia do plantar e colher, que só é possível pela intersecção do tempo, da espera, da comunhão relacional, assim como existe o fator multiplicativo que conecta a ancestralidade, perpassando de forma geracional os saberes que constroem as culturas, as identidades, enfim, as subjetividades de resistência das mulheres negras.



Imagem 3 – Título da obra: If ever you are in doubt, remember what mama told me, técnica mista de desenho digital e colagem digital, produção da autora, 2021.

Ousei fazer intervenções em desenho na colagem para enfatizar que as narrativas orais de resistência da ancestralidade perpassaram o processo diaspórico violento e forçado aos quais alguns povos africanos foram submetidos durante o período colonial. Os desenhos mostram o entrelaçamento do continente africano com o continente americano, nos quais retomo o conceito de amefricanidade de Lélia Gonzalez (2018:25) por meio de linhas e cores. "A amefricanidade dá conta da experiência dos afrodescendentes nas Américas e resgata a intensa dinâmica cultural da reelaboração da herança africana no chamado Novo Mundo".

E, neste processo de reformulação, desloco também a padronização da visualidade comum, encontrada nos mapas do continente americano. Em outras palavras, ao disponibilizá-lo na horizontal, desestabilizo a sua forma representativa centralizada, no contexto contemporâneo, que mantém certa posição de poder e dominação. Alterar as posições na imagem é um recurso visual que estimula a percepção sobre as construções canônicas de verdade e das práticas de como se vê o mundo, como assinalou Mitchell:

> A forma como vemos é uma construção cultural aprendida e cultivada e não somente concedida pela natureza. [...] A visão e as imagens visuais, coisas que (para os leigos) são aparentemente automáticas, transparentes e naturais, são na verdade construções simbólicas, como que uma linguagem a ser aprendida, um sistema de códigos que lança um véu ideológico entre nós e o mundo real (Mitchell, 2006: 3-8).

Já o desenho da folha de bananeira pode remeter ao símbolo das monoculturas associadas às *plantations*, locais de histórias de violações, trabalho forçado brutal, dores infindáveis das mortes de descendentes, avós, mães e filhas. Todavia, no desenho, a folha se manifesta com outros sentidos, como um potencial esconderijo, em que foi possível manter vivas as mulheres torturadas, estupradas e queimadas pelas violentas ferramentas da escravização. Como signo do acolhimento, o coletivo é o espaço da sobrevivência das pessoas negras e o reduto de transmissão geracional de saberes.

No processo de produção das colagens, de fato, tento alargar os sentidos que as palavras do videoclipe descrevem e, para além desta percepção, exploro as potencialidades contidas no audiovisual, por meio do fazer imagens a partir do meu imaginário.

Na próxima seção apresento mais duas composições integrantes da narrativa visual, que exploram as estratégias de resistência por meio das relações geracionais e que são também trabalhadas para a celebração da beleza negra, ao que hooks (2019) indica como "olhar opositor", este capaz de desafiar corajosamente a mudança da realidade por meio do olhar.

Abraçando a ancestralidade

Narrar é resistir e resistir é viver. Para conseguir romper com a violência incessante da branquitude, um dos princípios dos feminismos negros é encontrar estratégias no coletivo. O videoclipe "Brown Skin Girl" é marcado por várias cenas de mulheres unidas formando uma rede de apoio. "É pelas alianças em grupo que se viabiliza o engajamento, a resistência e o empoderamento. É o coletivo que transforma as concepções hegemônicas" (Almeida, 2019: 114).

Todavia, para hooks (2019:200) as mulheres negras fazem mais do que resistir, pois além da reação existe o princípio da ação. "Como espectadoras críticas, mulheres negras participam de um amplo espectro de olhar, contestação, resistência, revisão, questionamento e invenção em múltiplos níveis".

Particularmente em "Brown Skin Girl" há um olhar protagonizando os tons mais escuros das peles pretas e as imagens se conectam com a letra da música em um processo de solidificação do enaltecimento da diversidade das pessoas negras. A articulação encontra consonância quando a letra nomeia pessoas com a tonalidade referida, a citar a modelo Naomi Campbell, a atriz Lupita Nyong'o e a cantora e compositora Kelly Rowland. Demonstro abaixo os trechos em questão:

> Pose like a trophy when Naomi's walk in
> She need an Oscar for that pretty dark skin
> Pretty like Lupita when the cameras close in
> Drip broke the levee when my Kellys roll in
> [...]
> Melanin too dark to throw her shade
> [...]
> There's complexities in complexion
> [...]
> Your skin is not only dark, it shines and it tells your story (Compositores: Beyonce Knowles, Stacy Barthe, Blue Ivy Carter, Michael Uzowuru, Adio Marchant, Jay Z, Saint Jhn, Anatili)[16].

Destaco a frase *There's complexities in complexion*, porque acredito que ela faça parte do debate sobre colorismo que, algumas vezes[17], infelizmente, serve como ferramenta para rivalizar pessoas negras. Concordo com Carneiro (2004) quando ela reitera que "uma das características do racismo é a maneira pela qual ele aprisiona o outro em imagens fixas e estereotipadas, enquanto reserva para os racialmente hegemônicos o privilégio de serem representados em sua diversidade" (s/p). Sendo assim, como a frase da música salienta, existem complexidades na aparência. Portanto, as pessoas negras assumem visualidades e corporalidades múltiplas.

[16] Em tradução livre:
Posa como um troféu quando a Naomi chega
Ela precisa de um Oscar por aquela pele escura
Bonita como a Lupita, quando a câmera se aproxima
A represa arrebentou quando minhas Kellys chegaram
[…]
Melanina é muito escura para ofuscá-la
[…]
Há complexidades na aparência
[…]
Sua pele não é apenas escura, ela brilha e conta sua história.

[17] Digitando a palavra colorismo no portal Geledés encontram-se várias publicações, nas quais há o debate sobre esse termo, gostaria de destacar o texto de Sueli Carneiro, 2004. A referência completa estará no final do artigo.

Assumindo que o discurso constrói objetos materiais e é um sistema de escolhas, dentro da produção do videoclipe, a cantora e compositora Beyoncé afirmou durante uma entrevista no programa "Good Morning America" (2020), que as mulheres foram filmadas sob uma luz real para evidenciar a diversidade dos tons das peles pretas, principalmente, a pele retinta.

Por esse motivo, a imagem 4 – Your skin is not only dark, it shines and tell your story (em tradução livre: "Sua pele não é apenas escura, ela brilha e conta sua história") – tem ao fundo uma joia com diamantes, assim como a letra da música sendo inscrita sobre a pele da mulher adulta. Da mesma maneira, na pele das crianças, foi adicionado o diamante como um elemento tatuado em todas elas e integrando à estampa dos turbantes, como mais um símbolo de reforço para o brilho tão efusivamente apontado na canção.



Imagem 4 – Título da obra: Your skin is not only dark, it shines and tell your story, técnica mista de desenho digital e colagem digital, produção da autora, 2021

O único elemento não citado e explicado no parágrafo anterior foi o espiral que perpassa por todas as corporalidades. Acredito numa essência tão profunda da ideia de circularidade que, para conversar com a imagem, trago uma poesia de minha autoria.

> A circularidade da linhagem
> vidas marcadas pela diáspora
> atravessar o Atlântico penetrou os corpos
> resistentes ao açoite do racismo
> inventam estratégias de nascimento
> linhas parentais entrecruzam múltiplas mulheres
> onde semeiam trajetórias das subjetividades de uma Amefricaladina
> (Katianne Almeida, 2021).

O conceito de "Amefrica Ladina" elaborado por Lélia Gonzalez (2018) serviu como eixo de sustentação para a confecção da imagem anterior e da poesia. No contexto de formulação do conceito citado acima, Gonzalez compreendeu as estratégias de resistência e luta dos povos marcados pelo racismo e como eles são, na contemporaneidade, invisibilizados, apagados e silenciados em qualquer perspectiva de conhecimento, seja ela consciente ou inconsciente. Ao interseccionar a categoria de gênero nessa estrutura, as mulheres negras são atingidas por violências da colonialidade do poder duplamente.

Retomando a imagem 4, a ideia em se repetir vários elementos que contivessem o sentido de brilho (fundo, palavras, tatuagens e estampas) foi uma estratégia para convergir com o espírito de enaltecimento à beleza negra, contribuindo para que meninas na sua mais tenra idade, a exemplo da filha de Beyoncé, Blue Ivy Carter, sintam-se orgulhosas de sua pele, de seu cabelo, enfim, da sua própria existência.

A representação é importante, pois para além do espelho, que também é destacado na música "oh, have you looked in the mirror lately?"[18], é importante para as garotas negras terem referências de mulheres de sucesso que se pareçam com elas, também ouvir canções e vídeos comentando sobre o orgulho de ser negra.

> Que todas as tentativas de reprimir o nosso direito – das pessoas negras – de olhar produziram em nós um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde, um olhar opositor. Ao olhar corajosamente, declaramos em desafio: 'Eu não só vou olhar. Eu quero que meu olhar mude a realidade'. Mesmo nas piores circunstâncias de dominação, a habilidade de manipular o olhar de alguém diante das estruturas de poder que o contêm abre a possibilidade de agência (hooks, 2019: 184).

[18] Em tradução livre: "Oh, você tem se olhado no espelho ultimamente?".

A partir da citação de hooks, no videoclipe caminhamos com um olhar desafiador para as narrativas hegemônicas e a proposta de "Brown Skin Girl" é pela autoaceitação, crescimento individual, a força do coletivo, por meio do amparo da comunidade. O olhar profundo de solidariedade e confiança, ao compartilhar histórias semelhantes, identificado quando duas mulheres se fitam frente a frente dizendo "but when you're in the room, they notice you. Cause you're beautiful. Yeah, you're beautiful"[19]. A partir deste momento, as imagens explodem em festividade apontando um possível cenário de agenciamento conquistado, o que será comentado a seguir.

Em síntese, a celebração da amplitude tonal da beleza negra vem aos poucos no decorrer das cenas. Se no início temos uma garota com laço de fita no cabelo perpassando hesitante por vários espaços para enfim chegar ao seu baile, ao longo da letra da canção e das imagens do videoclipe temos uma ascensão e força ancoradas a partir da ancestralidade, que vão incentivando o processo de autoestima das garotas diante da cultura branca.

Aqui, trago mais uma combinação de desenho digital com colagem. A imagem 5 faz parte da tentativa de enaltecer o cuidado dos cabelos dentro da intergeracionalidade. Contudo, não quero expressar que esse processo tem um único sentido ingênuo de ternura familiar, pois o cuidar dos cabelos foi, e ainda, é, um espaço de sofrimento e violência materializado pelas ferramentas como o pente quente, os produtos para "amaciamento", relaxamento, alisamento, o secador térmico, a chapinha e muitos outros processos químicos tóxicos que alteram e agridem a estrutura natural do cabelo.

[19] Em tradução livre: "mas quando você está no pedaço, eles te notam. Porque você é linda. Sim, você é linda".



Imagem 5 – Título da obra: Entrelaçando gerações, técnica mista de desenho digital e colagem digital, produção da autora, 2021.

Se nessa seção foi importante apresentar as concepções de hooks (2019) quanto à contestação e à resistência por meio do olhar opositor das mulheres negras, a seção final salienta os desafios para as ações de contestação do regime racializado de representação da beleza na sociedade contemporânea. Nos parágrafos seguintes, exponho uma breve discussão sobre o colorismo e a passabilidade[20] das mulheres negras de tez mais clara, o que demonstra outro obstáculo do racismo a ser desestruturado.

Ponderações Finais

Stuart Hall (2016) já afirmava que contestar um regime racializado de representação é um desafio. Ao longo do artigo tentei entrelaçar as palavras, desenhos,

[20] Para Mariah (2021), o termo "passabilidade" (em inglês, "passing") significa a possibilidade de uma pessoa ser lida socialmente como membro de um grupo identitário diferente do seu pertencimento originário. Ou seja, é a capacidade de uma pessoa negra se passar por branca. Os objetivos de "se passar" por outra categoria de identidade vão desde a sobrevivência, em casos em que há perigo de morte, até a obtenção de recompensas.

colagens, poesia, as várias propostas de positivação das mulheres negras trazidas pelo videoclipe "Brown Skin Girl", performado por Beyoncé.

Desta maneira, trago na última imagem a produção de um desenho e colagem desta artista sendo coroada, como menção ao seu apelido "Queen Bey". No videoclipe, Beyoncé performa algumas cenas com poses "típicas" dos quadros Renascentistas. A sua familiaridade e desenvoltura me fazem refletir sobre o quão eficaz pode ser a sua mensagem de celebração da beleza negra.

Importante pontuar que Beyoncé é uma mulher negra de pele clara, o que lhe dá uma maior "passabilidade", consequentemente, esta característica afeta a sua projeção como artista negra, assegurado sua aceitação diante do império da branquitude. Sabendo do seu alcance na indústria da música pop, a artista utiliza seu espaço para colocar em foco a multiplicidade das pessoas negras e no clipe enaltece, especificamente, as(os) negras(os) retintas(os).

Do mesmo modo, acredito ser oportuno analisar as cenas expostas no videoclipe que desafiam alguns pressupostos de figuras clássicas tanto nas obras de arte, em que se apresentam os retratos da realeza apenas de pessoas brancas, e a segunda correspondência quanto à alta costura, que têm mulheres brancas também como maioria das modelos.

O título da imagem 6 é o verso de número 53 da canção "Same skin that was broken be the same skin takin'over" (em tradução livre: "A mesma pele que foi despedaçada, será a pele que dominará"). No meu ponto de vista, esse verso é o resumo da proposta da construção e produção do videoclipe, ou seja, é uma elaboração de uma narrativa audiovisual através dos olhos daquelas(es) que sofreram silenciamento e invisibilização pela hegemonia branca.



Imagem 6 – Título da obra: Same skin that what broken be the same skin takin' over - técnica mista de desenho digital e colagem digital, produção da autora, 2021.

As pigmentações múltiplas são um conceito chave no discurso da música, ressalto o verso “Melanin too dark to throw her shade”(em tradução livre: “a melanina é muito escura para ofuscá-la”). Em relação ao racismo, as discriminações e ataques às pessoas negras dependem do tom da pele, da pigmentação da pessoa, pois é a partir desse fator que se estabelecem as diferenças de tratamento quanto às oportunidades de emprego, a forma como ocorre a abordagem em locais públicos, a presença e os papéis em programas de televisão, filmes, séries, propagandas, *outdoors*, a maneira como se dá a intervenção policial. Logo, tudo depende de quão escura é a pele.

Este artigo não tem a pretensão de se desdobrar sobre a categoria do colorismo, entretanto, é importante destacar as considerações feitas por Mariah (2021):

> O colorismo é uma estrutura hierárquica que impõe a superioridade branca enquanto ideal de poder. Quanto mais próximo do ideal de brancura o sujeito está, melhor será sua condição socioeconômica. Dessa forma, cria-se uma estratificação entre pessoas negras, que as diferencia e tem como objetivo reforçar essa lógica de ordenamento racial, mantendo sujeitos de pele escura nas piores condições e oferecendo aos sujeitos de pele clara benefícios e recompensas por se aproximarem do ideal racial de brancura (s/p).

Acrescentando à abordagem de Mariah (2021), para fazer um breve aprofundamento quanto ao colorismo, trago as considerações de Rios (2019) que dialoga em seu texto com os apontamentos de Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro, ao afirmar que tornar-se mulher negra é um ato político, sendo esta uma forma de criticar a ideologia da "mestiçagem". Rios (2019), ao parafrasear Gonzalez, pontua que "a gente nasce preta, mulata, parda, marrom, roxinha dentre outras, mas tornar-se negra é uma conquista".

> Nesse sentido, assim como para Gonzalez, a autora paulista Sueli Carneiro vê que o fortalecimento da identidade racial no Brasil deveria levarem conta a multiplicidade cromática e as diferentes formas de ser negro, e não o encerramento ou a essencialização de um certo perfil racial, até porque tal confinamento racial é, na verdade, enredar-se na lógica do racismo (Rios, 2019: s/p.).

A citação acima refere-se a uma análise quanto ao contexto do racismo no Brasil. Todavia, mesmo que o enfoque desta publicação seja um videoclipe produzido pela indústria da música pop estadunidense, ou seja, partindo de outro ponto de vista sobre as vivências das pessoas negras, há que considerar as consequências da diáspora para a Améfrica que trazem dilemas que envolvem tanto a branquitude, quanto o colorismo e a negritude[21].

> Ontem como hoje, americanos oriundos dos mais diferentes países têm desempenhado um papel crucial na elaboração dessa amefricanidade que identifica na diáspora uma experiência histórica comum que exige ser devidamente conhecida e cuidadosamente pesquisada. Embora pertençamos a diferentes sociedades do continente, sabemos que o sistema de dominação é o mesmo em todas elas, ou seja: o racismo, essa elaboração fria e extrema do modelo ariano de explicação, cuja presença é uma constante em todos os níveis de pensamento, assim como parte e parcela das mais diferentes instituições dessas sociedades (Gonzalez, 2020: 235).

[21] Para as leitoras e os leitores que queiram se aprofundar nessas questões, indico as publicações de Carneiro (2004) e Munanga (2004).

Neste texto Lélia (2020) nos alerta que existem distinções importantes entre o racismo estadunidense, "racismo aberto", em que o grupo branco para manter ideologicamente a sua pureza e reafirmar sua superioridade a miscigenação é algo impensável, já o racismo brasileiro, ou o racismo disfarçado, nas palavras de Lélia "o racismo por denegação", prevalece a democracia racial, em que a mestiçagem como ideologia sustenta como ilegítima qualquer reivindicação de diferença racial ou cultural.

Para retomar o que me referi no início desta seção, quanto à seguinte indagação: o regime dominante de representação pode ser desafiado? A quebra do paradigma da beleza *mainstream* causou reações nas redes sociais. Cito como exemplo, ocorrido após a exibição do videoclipe no Youtube, as usuárias do Twitter criaram o desafio[22] #brownskingirlchallenge, que se tornou viral[23]. Entretanto, uma contraproposta a este desafio também surgiu nesta mesma rede social com a *hashtag*[24] #whiteskingirlchallenge.

Não tenho aqui espaço e tempo suficiente para discutir o alcance dos debates nas redes sociais sobre a perspectiva da recepção da produção audiovisual em questão, mas trouxe a disputa acima como um exemplo da dificuldade de se compartilhar os espaços, pois para alguns celebrar a diversidade e a identidade é uma afronta.

Outra questão também se coloca diante das corporalidades evidenciadas no videoclipe, pois quando vemos as personalidades vestindo roupas da alta costura, tais como Lupita Nyong'o, Naomi Campbel e Kelly Rowland, estas são mulheres magras. Isto posto, então onde estão as mulheres negras gordas? Igualmente onde estão as mulheres negras transexuais? Onde estão as mulheres negras com deficiência? E não esqueçamos, onde estão as mulheres negras lésbicas? Como expressa Hall (2016) os negros poderiam entrar para o *mainstream* – mas só à custa de se adaptarem à imagem dos brancos e de assimilarem as normas de estilo, aparência e comportamento dos brancos.

Mesmo que Hall (2016) afirme que não será possível haver uma vitória final, ou que essas tentativas são apenas estratégias para vender produtos, mais do que uma sincera

[22] A música "Brown Skin Girl" inspirou as internautas a fazerem um desafio, no qual as mulheres negras devem cumprir uma única regra: enaltecer a si mesma. Na rede social Twitter usando a *hashtag* #brownskingirlchallenge, as usuárias compartilharam suas fotos e textos mencionando a música de Beyoncé com o sentido de autoestima e valorização da beleza negra.

[23] O termo "viral", neste caso, é utilizado para marcar os conteúdos que acabam sendo divulgados por muitas pessoas e ganham repercussão na web, ou, especificamente, na rede social.

[24] *Hashtags* é um composto de palavras-chave, ou de uma única palavra, que é precedido pelo símbolo ♯. Geralmente tornam-se instrumentos para mecanismos de busca na web.

declaração política, é indispensável que meus olhos e corpo de pesquisadora e aliada devem estar "vivos" e atentos para admitir os avanços, mas também compreender as ambiguidades e os limites das(os) interlocutoras(es) dentro dos jogos de poder.

Referências bibliográficas e visuais

ADICHIE, Chimamanda. O Perigo da História Única. Vídeo da palestra da escritora nigeriana no evento Tecnology, Entertainment and Design (*TED Global 2009*). Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt. Acesso em: 4 jul. 2021.

ALMEIDA, Katianne de Sousa. Fissuras Epistêmicas: Ilustrações e Pensamentos Feministas Negros. *Humanidades & Inovação*, Edição Especial: Epistemologias e Feminismos negros v. 6, n. 16, p. 109-117, 2019. Disponível em: https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/1833. Acesso em: 9 jul. 2021.

BASTOS, Ana Pestana. Pérolas. *Portal São Francisco*. Disponível em: https://www.portalsaofrancisco.com.br/geografia/perolas. Acesso em: 04 jul. 2021.

CARDOSO, Bia. Humor negro é o que combate o racismo. *Blogueiras Negras*, 17, 02, 2014. Disponível em: http://blogueirasnegras.org/humor-negro-e-o-que-combate-o-racismo/. Acesso em: 1 jul. 2021.

CARNEIRO, Sueli. Negros de pele clara. *Portal Geledés*, 29, 05, 2004. Disponível em: https://www.geledes.org.br/negros-de-pele-clara-por-sueli-carneiro/. Acesso em: 5 jul. 2021.

CARNEIRO, Sueli. *A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
CRUZ, VICTORIA SANTA. *Gritaram-me negra*. Youtube, 27 ago. 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RljSb7AyPc0&t=50s. Acesso em: 24 out. 2021.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (org.). *Por um feminismo afro-latino-americano*: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro, Zahar, 2020, p. 220-240.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro, PUC-Rio, Apicuri, 2016.
HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble*: Making Kin in the Chthulucene. Durham and London, Duke University Press, 2016.

hooks, bell. Introdução: atitude revolucionária. In hooks, bell. *Olhares negros*: raça e representação. São Paulo, Elefante, 2019, p. 32-45.

hooks, bell. Olhar opositor: mulheres negras espectadoras. In hooks, bell. *Olhares negros*: raça e representação. São Paulo, Elefante, 2019, p. 182-203.

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

MACDOUGALL, David. De quem é essa estória? *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: UERJ, v. 5, n. 2, p. 93-106, 1997.

MARIAH. Morena. A passabilidade e a política de embranquecimento. *Blog Editora Intrínseca*, Rio de Janeiro, 10, 06, 2021. Seção Quintas Pretas. Disponível em: https://www.intrinseca.com.br/blog/2021/06/a-passabilidade-e-a-politica-de-embranquecimento/. Acesso em: 24 out. 2021.

MARTINS, Ricardo e SÉRVIO, P. P. Polêmicas e indagações acerca de classificações da cultura: alta, baixa, folk, massa. *Visualidades*, v. 10, n. 1, p.129-149, 2013. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/23088. Acesso em: 7 jul. 2021.

MITCHELL, W. J. T. Mostrar o ver: uma crítica à cultura visual. *Interin*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagem. Curitiba: Universidade Tuiuti do Paraná, n. 1, 2006. Disponível em: https://interin.utp.br/index.php/i/article/view/20. Acesso em: 6 jul. 2021.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. ETD. *Educação Temática Digital*. Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745-768, nov. 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/315060754_O_direito_a_olhar. Acesso em: 10 jul. 2021.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil*: Identidade Nacional Versus Identidade Negra. Belo Horizonte, Autêntica, 2004.

CHEN, Nancy N e Minh-ha, Trinh. Speaking Nearby: a conversation with Trinh T. Minh-ha. In TAYLOR, Lucien. *Visualizing Theory*: selected essays from V.A.R. 1990-1994. Nova York e Londres, Routledge, 1994, p. 433-451.

NEGRO. In.: *Aulete Digital*. Rio de Janeiro: Lexikon editor digital ltda, 2021. Disponível em: https://www.aulete.com.br/negro. Acesso em: 21 dez. 2021.

NEGRO. In.: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (DPLP) [em linha], 2008-2021. Disponível em: https://dicionario.priberam.org/negro. Acesso em: 21 dez. 2021.

NERI. Nátaly. *Colorismo, ser negro e os 3 mitos da mulher negra*. Youtube, 1 fev. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DGGaLz_NYDo. Acesso em: 21 dez. 2021.

NUNES, Sabrina. O Nascimento de Vênus – o primeiro nu feminino depois de um milênio de arte. *Coluna Opinião*. 30 jan. 2021. Disponível em:

https://clickmuseus.com.br/o-nascimento-de-venus-o-primeiro-nu-depois-de-um-milenio-de-arte/. Acesso em: 11 jul. 2021.

RIOS, Flávia. O que o colorismo diz sobre as relações raciais brasileiras? *Portal Geledés*, 28, 11, 2019. Disponível em: https://www.geledes.org.br/o-que-o-colorismo-diz-sobre-as-relacoes-raciais-brasileiras/. Acesso em: 24 out. 2021.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. Do eurocentrismo ao policentrismo. In SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*: multiculturalismo e representação. São Paulo, Cosac Naif, 2006, p. 37-88.

UCPA, União dos Coletivos Pan-Africanistas. *Lélia Gonzalez*: Primavera para as rosas negras. Rio de Janeiro: Diáspora Africana, 2018.

WERNECK, Jurema. Nossos passos vêm de longe! Movimento de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. In: *Vents d'Est, vents d'Ouest*: Mouvements de femmes et feminismes anticoloniaux. Genève: Graduate Institute Publications, 2009, p. 151-163. Disponível em: https://books.openedition.org/iheid/6316. Acesso em: 6 jul. 2021.

Beyoncé shares special message on 'Brown Skin Girl' video, *programa Good Morning America*, 24, 08, 2020. Disponível em: https://www.goodmorningamerica.com/culture/video/beyonc-shares-special-message-brown-skin-girl-video-72566861. Acesso em: 8 jul. 2021.

Bancos de imagens para as ilustrações e colagens:

https://pixabay.com/pt/
https://unsplash.com
https://www.pexels.com/pt-br/
https://www.beyonce.com

DOI: https://doi.org/10.22456/1984-1191.123398

CONVIVENDO NO QUILOMBO DE MITUAÇU (PB): DE UMA COLEÇÃO ETNOBOTÂNICA A UMA COLEÇÃO DE HISTÓRIAS

COEXISTING IN THE QUILOMBO OF MITUAÇU (PB): FROM AN ETHNOBOTANICAL COLLECTION TO A COLLECTION OF STORIES

Aina **Azevedo**[1]
Aline **Paixão**[2]
Patrícia **Pinheiro**[3]

RESUMO

A vivência e convivialidade no quilombo de Mituaçu (Conde, Paraíba) – uma comunidade afrodescendente que se autorreconhece como remanescente de comunidade de quilombo – são afetadas por diversas metamorfoses: o processo colonial e as alterações provocadas pela poluição do rio Gramame, até o ciclo de vida das plantas, dos caranguejos e outros seres que habitam a região. Aqui, partimos da trajetória de conhecimentos quilombolas desenvolvida com as plantas e os animais para desenvolvermos uma "coleção de histórias", que nos mostram como as espécies estão relacionadas (Merian, 1705) e como a biodiversidade é cultivada criativamente (Tsing, 2019) e valorizada na busca de um bem viver nesses territórios ao longo do tempo. Feita de desenhos, bordados, fotografias e registros audiovisuais, essa coleção tem início com um passeio pelo quintal de Dona Beré (uma de nossas interlocutoras) e é costurada pelos caminhos percorridos por um caranguejo metodológico (inspirado nos seres ctônicos de Haraway 2016a).

Palavras-chave: Remanescente de comunidade de quilombo. Conhecimento quilombola. Convivialidade. Biodiversidade. Multiespécies.

ABSTRACT

The living and conviviality are affected by several metamorphoses in Mituaçu (Conde, Paraíba) – an afro descent community which recognize itself as *remnants of quilombo communities* – is affected by several metamorphoses: the colonial process and the changes caused by the pollution of the Gramame river, until the cycle of life of plants, crabs and other beings that inhabit the region. Here, we depart from the trajectory of quilombola knowledge developed with plants and animals to develop a "collection of stories", which show us how species are related (Merian, 1705) and how biodiversity is creatively cultivated (Tsing, 2019) and valued in the search for a well living in these territories over time. Made up of drawings, embroidery, photographs and audiovisual recordings, this collection begins with a walk through the backyard of Dona Beré (one of our interlocutors) and is sewn by the paths traveled by a methodological crab (inspired by the chthonic beings from Haraway 2016a).

Keywords: Remnants of quilombo communities. Quilombola's knowledge. Conviviality. Biodiversity. Multispecies.

Recebido em: 31 de março de 2022
Aceito em: 17 de junho de 2022

[1] Universidade Federal da Paraíba, Brasil.

[2] Universidade Federal da Paraíba, Brasil.

[3] Instituto Escolhas e Universidade Federal da Paraíba, Brasil.



Ninguém vive em todas as partes;
todo mundo vive em algum lugar.
Nada está conectado a tudo;
tudo está conectado a algo.
Donna Haraway, *Staying with the trouble*
[tradução nossa][4]

Como reunir tudo isso em uma coleção?

Coletar, colecionar, não são verbos fáceis. Eles rimam com classificar e catalogar, outras vezes, com colonizar e roubar. Para evitar essas associações, a ideia de fazer uma coleção etnobotânica das plantas de Mituaçu surgiu em um processo de longa duração: o projeto de extensão "Histórias de quilombo"[5], que existe desde 2016 e no ano seguinte passou a atuar junto à comunidade quilombola de Mituaçu, no município do Conde, litoral sul da Paraíba. Não se tratava de ir à comunidade, pegar as plantas e não mais voltar, tampouco de falar em "resgate" dos conhecimentos outrora mais intensos, mas sim de levar e trazer os materiais de uma coleção em permanente produção. Coletávamos folhas, ramos, sementes junto com as crianças da escola Ovídio. Levávamos de volta exsicatas[6] com as quais as crianças produziam desenhos e colagens, agregando informações colhidas entre seus parentes sobre seus usos e propriedades curativas. Juntos, fizemos desenhos e tintas com plantas, terra, sementes, algodão e açafrão em pó.

Com o passar do tempo, fomos reformulando nossa presença e para isso contamos com metodologias compartilhadas que permitiam construções coletivas e instigavam reflexividades

[4] No original: "Nobody lives everywhere; everybody lives somewhere. Nothing is connected to everything; everything is connected to something." (Haraway, 2016a: 14).

[5] Vincula-se também ao projeto "Práticas e conhecimentos quilombolas na Paraíba e no Rio Grande do Sul: experimentações de extensão, ensino e pesquisa etnográfica com materiais sensíveis", viabilizado pelo Edital universal do CNPq (2018). O projeto foi executado especialmente em parceria com a escola Ovídio Tavares de Morais e as atividades percorreram turmas de crianças do 5º ano do ensino fundamental e de jovens e adultos (EJA).

[6] Consiste na desidratação de uma amostra completa (folhas, flores e raízes) de uma determinada espécie de planta, na sequência o exemplar é anexado em um papel cartão juntamente com uma ficha informativa.

e perspectivas quilombolas, como a produção de tintas naturais e sabonetes com elementos vegetais da comunidade. O objetivo nunca foi apenas descrever o conhecimento quilombola sobre as plantas, mas criar momentos para compartilhar o conhecimento de forma criativa, dando atenção a processos e contextos e não somente a produtos.



Imagem 1 - Desenho de uma aroeira durante a oficina de pintura com a turma do 5º ano, feito pela estudante Ingrid, 2018.



Imagem 2: Capa da Coleção Etnobotânica. Montagem com fotografia e desenho de Patrícia Pinheiro e Thayonara Santos, 2018.

Durante o início da pandemia de Covid-19 em 2020, readequamos as atividades e ações do projeto "Histórias de quilombo", que passaram a se voltar para o combate da pandemia por meio de campanhas informativas e projetos que viabilizavam a arrecadação e distribuição de itens essenciais, além de procurarmos manter os laços de afetividade com a comunidade (Azevedo; Paixão; Pinheiro, 2022, *no prelo*). Também seguimos nos reunindo para fazer leituras, organizar e analisar o banco de dados audiovisual do projeto, quando foi possível rever lugares e relatos de pessoas que não pudemos encontrar em 2020 e tampouco em 2021.

Ao visitarmos um registro audiovisual de Dona Beré — uma das anciãs da comunidade, falecida em 2019 —, a encontramos em sua cadeira de balanço na varanda, ouvimos sua história de vida e passeamos com ela pelo seu quintal repleto de plantas medicinais. Depois somos levadas ao sítio: uma área nos fundos de sua casa, cheia de árvores frutíferas plantadas por ela. Em meio a esse passeio e essas conversas – Dona Beré era também pescadora, além de

agricultora –, ouvimos histórias de pescaria e do rio Gramame que, assim como o rio Jacoca, circundam Mituaçu[7].

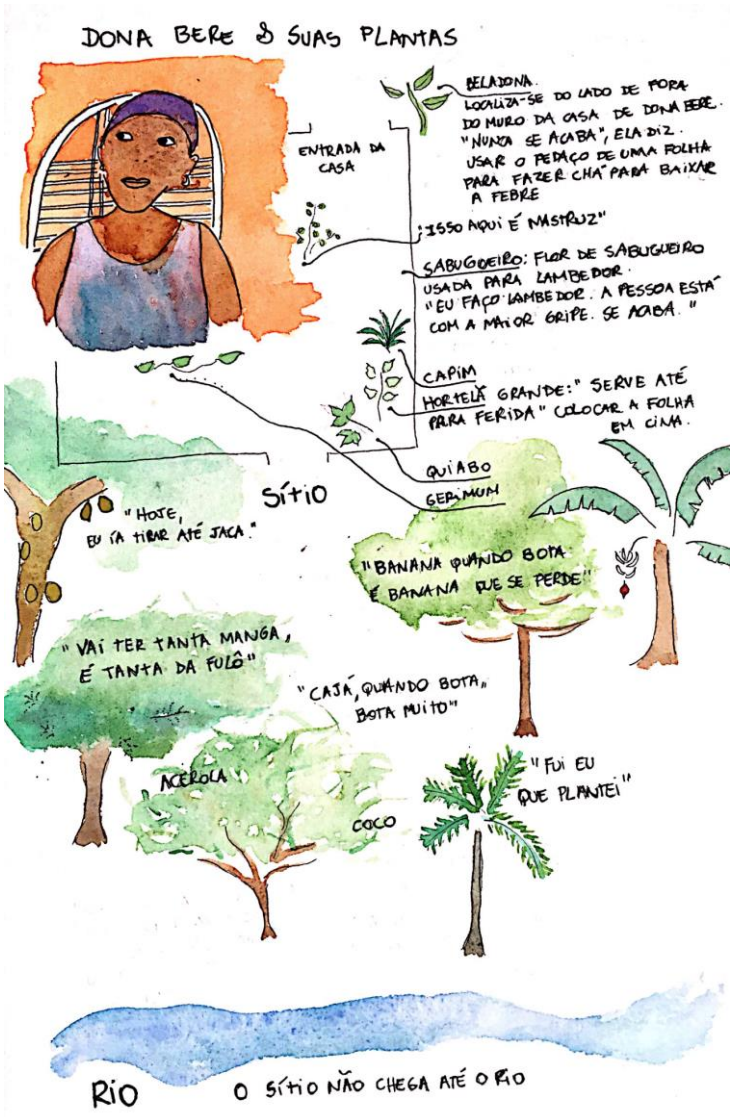


Imagem 3: Dona Beré e suas plantas. Desenho de Aina Azevedo, 2020.

[7] Em tupi-guarani, Gramame significa povoado na margem do rio. Por sua vez, Mituaçu é uma "combinação de duas palavras, *mutum* que significa um tipo de pássaro e *açu* que significa grande, logo *mutum* + *açu* significa um tipo de pássaro grande." (Paixão, 2014: 23). Já Jacoca - que foi também o nome da Aldeia que deu origem ao município do Conde, formada por indígenas Tabajara - têm diferentes interpretações, segundo a prefeitura municipal do Conde (em https://www.conde.pb.gov.br/portal/a-cidade/historia, acesso em 20 de janeiro de 2022). Uma remete à expressão *tchea – koka*, que teria significado de "abraça-me", outra seria que a palavra *jacuoca* significa morada dos "jacus".

Notamos que as plantas de nossa coleção etnobotânica eram como um portal para diversas práticas — medicinais, alimentares e protetivas — e também para o conhecimento das paisagens e das relações de convivência humanas e não humanas presentes em Mituaçu. Assim, para pensar a coleção de uma forma mais ampla, além de Dona Beré e suas histórias, inspiramo-nos na pintora naturalista Maria Sibylla Merian e na antropóloga Anna Tsing. Entre os séculos XVII e XVIII, Merian (1705) desenhava o ciclo de vida dos insetos, suas metamorfoses e as possibilidades expressivas que daí decorriam — ao contrário dos registros em que espécimes eram retiradas do contexto para fins comparativos —, nos ensinando sobre as conexões existentes na natureza, na vida. Em suas pesquisas com cogumelos matsutake, Tsing (2019: 24) nos instiga a não apenas catalogar a diversidade e sim "narrar histórias em que a diversidade emerge — isto é, admitir suas formas animadas e, portanto, contaminadas."

Plantas do mato, não domesticadas, como a cebola de xém-xém, curam picada de cobra e participam de mitos locais. Há também plantas domesticadas que ficam na entrada da casa para trazer proteção; outras precisam ser protegidas das galinhas "arengueiras" (ou seja, que brigam muito) ou de cachorros mais audaciosos. Algumas plantas falam das relações entre parentes e vizinhos, pois suas mudas circulam como presentes, sejam elas plantas que trazem proteção ou que servem de alimento, como a maniva da macaxeira, trocada em busca de cruzamentos fecundos para a produção da melhor farinha. Árvores frutíferas, como as mangueiras, contam histórias de devastação fúngica que marcaram o tempo. Um tempo que também se torna visível pela altura dos coqueiros e copa das jaqueiras. Canoas cheias de peixes podem indicar, ao invés de fartura, a morte em decorrência da poluição do rio. Uma visita ao roçado é uma ocasião em que se encontram os frutos da terra, mas também capivaras e caranguejos.

A vivência e convivialidade no quilombo de Mituaçu é afetada por diversas metamorfoses, que vão desde as transformações decorrentes do crescimento urbano e as alterações provocadas pela poluição do rio Gramame (Pinheiro; Paixão, 2019) até o ciclo de vida das plantas, das pessoas, dos caranguejos e outros seres que habitam a região. Essas relações com a biodiversidade também são comuns a outras comunidades quilombolas e indígenas que convivem no sul da Paraíba.

Como reunir tudo isso em uma coleção? Como excluir certas coisas que nos pareciam tão próximas, embora pertencentes a diferentes reinos? Umas eram histórias de vida, outras

mitos da comunidade; umas eram plantas, outras eram peixes e caranguejos; umas eram histórias da terra e seus roçados, outras eram histórias do rio e do mangue.

Com o desafio de contemplar essas relações, partimos de uma coleção etnobotânica à uma coleção de histórias de convivência no quilombo de Mituaçu, contada por meio de desenhos, bordados, fotografias, montagens e folhas secas, que apresentamos neste artigo e que também farão parte da cartilha "Plantas que têm história: Mituaçu" (Pinheiro et al., 2022)[8]. Ao longo desse processo, tivemos a contribuição de cada integrante que está ou esteve no projeto de extensão "Histórias de Quilombo": Aina Azevedo, Aline Paixão, Ana Julia Guimarães dos Santos, Beatriz Gusmão, Elayne Felix, Gabriela Novaes, Luciana Chianca, Patrícia Pinheiro e Thayonara Santos. Contamos sempre com o olhar atento de Aline Paixão, uma das autoras deste artigo, para nos esclarecer certas histórias, seja por meio de seus trabalhos acadêmicos como antropóloga ou por suas relações de parentesco com as pessoas de Mituaçu.

Procuramos dar protagonismo a materiais interativos voltados para uma aprendizagem situada (Lave, 2015) e que relacionem convivialidade, diferença e reconhecimento. E assim o desenho, o bordado e a costura têm sido revelados não como meios para documentação que jaz em gavetas secretas (Azevedo, 2016) mas ainda enquanto caminhos que permitem reativar relações multiespécies (Tsing, 2015) dentro da comunidade a partir de diferentes perspectivas. Assim, com as plantas e suas funcionalidades, características e as interações sociais que as rodeiam são também traçadas outras superfícies, nas quais as experiências interpretadas no papel ou no tecido realizam um fazer-interpretativo que vai além da busca por representações verossímeis do que é observado. São esses caminhos que serão apresentados neste artigo.

Na companhia do caranguejo metodológico

Por meio dos fios que unem algumas ideias, pessoas, plantas, animais e imagens, vemos surgir o desenho de uma aranha, de um cupim, de um polvo, ou melhor, de um caranguejo. Suas patas assimétricas nos dizem que todas as relações que o estão formando são importantes, mas que umas são maiores ou mais fortes que as outras — quais seriam elas aqui, é o que talvez a

[8] Vale salientar que este trabalho teve a sua primeira versão apresentada no pré-evento da 32º Reunião Brasileira de Antropologia e que a maior parte das imagens que o compõem estão disponíveis no site da Exposição Virtual Antropoéticas (Azevedo et al., 2020).

gente descubra, se quisermos. Mas pensamos que podemos fazer o que diz Bateson (1986: 17) e, simplesmente, ignorar uma diferença de tamanho para dar preferência à analogia formal entre as patinhas e as patolas. Desse ponto de vista, independente do tamanho das patas, há simetria: cinco para um lado, cinco para o outro. Isso significa que todas as relações terão um lugar importante na forma desenhada do nosso caranguejo metodológico. Seu corpo "ovado" — assumindo que seja uma fêmea e que ela está "grávida" — é onde serão gestadas as novas ideias[9].

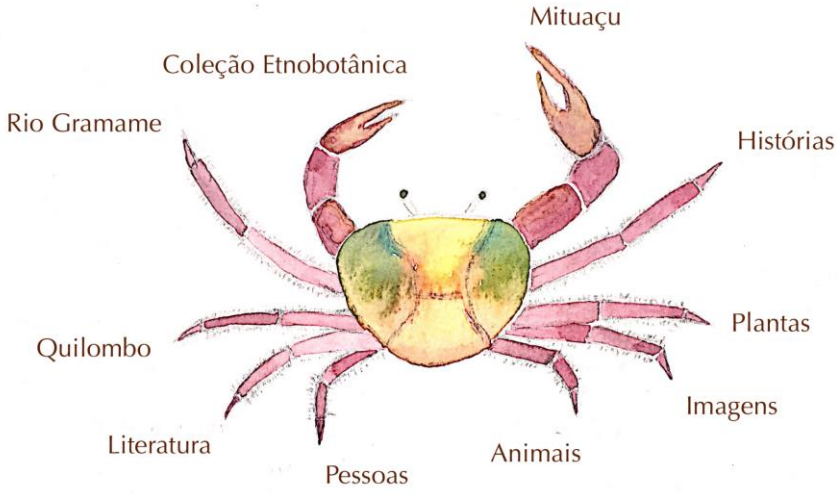


Imagem 4: Caranguejo metodológico. Desenho de Aina Azevedo, 2020.

Os caranguejos são seres parcialmente ctônicos, no sentido dado por Haraway (2016a). Preferem passar um tempo de suas vidas em espaços fechados, subterrâneos, escuros e úmidos, habitando buracos na terra perto dos manguezais. Ali dentro, esses seres perdem as suas estruturas e ficam moles, quando trocam suas carapaças e se metamorfoseiam em versões

[9] Quando o caranguejo fêmea traz ovos em seu abdome, é chamado de caranguejo "ovado" na região onde se situa a comunidade quilombola de Mituaçu, foco deste artigo. Em outros lugares, a fêmea com ovos recebe, por exemplo, o nome de "patachoca" (Silveira; Buti, 2020).

maiores de si mesmos. Entram ali de um jeito e saem de outro, como se o buraco na terra fosse o seu casulo, a sua composteira, o seu lugar de transformação, de compor com outros modos de ser[10].

Mas, como dissemos, os caranguejos são só parcialmente ctônicos, pois também saem de suas casas terrâneas e passeiam muito. Afastam-se das proximidades do mangue para se alimentarem em lugares nada alagados como os roçados, onde comem folhas, macaxeira e outros frutos da terra. Os caranguejos fazem relações com muitos ambientes diferentes, precisam da diferença e são em si mesmos diferentes. Nas palavras de Silveira e Buti (2020: 120), os caranguejos "(…) não são exatamente animais terrestres nem aquáticos, não vivem exatamente no mangue ou na floresta."

Os caranguejos habitam as margens indomáveis do capitalismo, no sentido dado por Tsing (2015): esses lugares em que a vida prolifera em sua biodiversidade de seres e formas sociais. Chamam-se margens os limites do mundo em que a igualdade se faz ausente. Entre uma natureza morta e outra, entre uma monocultura e outra, uma *plantation* e outra, há pequenas descontinuidades, pequenos refúgios de modos de vida diversos.

A imagem do caranguejo que se esconde e se move, que anda perto dos mangues e das roças, que é diferente e vive da diferença, nos leva a contar outras relações de convivência na paisagem em que ele habita no litoral sul da Paraíba. Essa paisagem não está na beira da praia. Mas um rio que passa por ali e deságua no mar, traz relações salobras ao lugar devido à maré que o movimenta. Nas margens-manguezais dos rios Gramame e Jacoca, entre doce e salgado, vivem peixes, camarões, caranguejos, e até mesmo os assustadores jacarés e as simpáticas capivaras.

[10] Seres ctônicos são seres que vivem dentro da terra. Para Haraway. "Chthonic ones are beings of the earth, both ancient and up-to-the-minute. I imagine chthonic ones as replete with tentacles, feelers, digits, cords, whiptails, spider legs, and very unruly hair. Chthonic ones romp in multicritter humus but have no truck with sky-gazing Homo. Chthonic ones are monsters in the best sense; they demonstrate and perform the material meaningfulness of earth processes and critters. They also demonstrate and perform consequences. Chthonic ones are not safe; they have no truck with ideologues; they belong to no one; they writhe and luxuriate in manifold forms and manifold names in all the airs, waters, and places of earth. They make and unmake; they are made and unmade. They are who are." (Haraway, 2016a: 04)



Imagem 5: Paisagem multiespécies de Mituaçu. Desenho de Aina Azevedo, 2020.

Essa paisagem geográfica, cujos contornos remetem às curvas do rio Gramame e também do rio Jacoca, é uma paisagem igualmente mítica e sócio-histórica. Ali, há muito tempo, existe Mituaçu, um território quilombola. Recordando a história do lugar, Dona Maria Aparecida, uma das anciãs da comunidade, nos fala sobre os limites e conexões da paisagem:

> Mituaçu não tinha nada, não. Não tinha nem caminho, chamava-se vereda. Até hoje você vê que esse lugar da gente tem entrada mas não tem saída, porque a saída daqui é pelo rio, se quiser. Dizem que, no começo, as barcaças vinham por aí dos povos que viajavam pelo mar, porque nós não temos o rio Gramame e ele não é um braço de mar? Então, as barcas vinham por aí, eles iam pelo mar e subiam no braço do rio Gramame e vinham parar aqui. (Informação áudio visual, 2018).

O rio Gramame, esse braço de mar tentacular, é por onde se entrava em Mituaçu antigamente; hoje, é como se o rio fosse a saída, já que a entrada que nos leva à Mituaçu, desde João Pessoa, termina ali. Ou melhor, a estrada deveria continuar trafegável até Jacumã —

localidade litorânea central do município do Conde, onde Mituaçu está situada —, mas isso não acontece. É como se Mituaçu fosse uma toca, o refúgio de um caranguejo, com entrada, mas sem saída, onde é possível "entapar-se"[11] e compor-compostar diversas relações. Mas na verdade, como disse Dona Maria Aparecida, se você quiser — se você for peixe ou barco —, Mituaçu tem entrada e tem saída, sim, pelas águas do rio. O Gramame é fluxo, é maré e é mudança.

As águas do rio Gramame, no entanto, não trazem somente mudanças boas com suas marés, e isso não é de hoje. Há muito tempo, suas águas são contaminadas pelas indústrias que, criminosamente, despejam substâncias mortais no leito do rio. Dona Beré, antiga moradora de Mituaçu já falecida e mencionada anteriormente, contou que aprendeu a pescar com sua mãe e que uma vez encheu a sua canoa de peixes mortos em função dos resíduos despejados no rio Gramame, popularmente denominado pelos moradores como "calda".

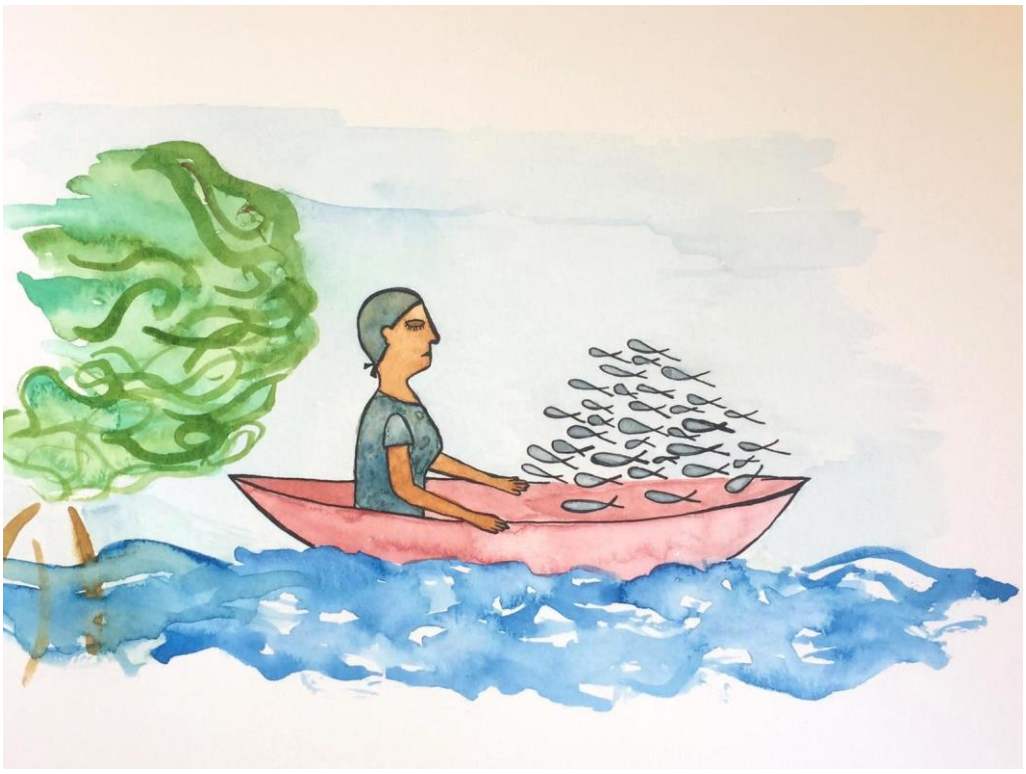


Imagem 6: Canoa de Dona Beré cheia de peixes mortos. Desenho de Aina Azevedo, 2020.

Nos anos de 2018 e 2019, outros ataques, igualmente mortais, foram provocados pelos crimes ambientais de despejo de soda cáustica e resíduos de papelão nas águas do Gramame

[11] Em Mituaçu, o verbo que designa a entrada do caranguejo no buraco para mudança do exoesqueleto é "entapar".

(Pinheiro; Paixão, 2019). A morte do rio vem sendo administrada há muito tempo e a vida aquática, aos poucos, vai desaparecendo. Essa morte, que não tem nada a ver com o ciclo natural da vida, é chamada por Rose (2011: 82) de "man-made mass death": uma morte em massa promovida com exclusividade pelos humanos que assassinam as possibilidades de continuação da existência[12].

As pessoas de Mituaçu temem pela morte do seu rio, pois como os caranguejos, são seres terrestres e também aquáticos, apreciam o lado molhado de sua paisagem. São pescadores e pescadoras. Gostam dos frutos do rio-mar, gostam do mangue e de tomar banho de rio. Apesar de todas essas bem-vindas atividades, moradores e moradoras de Mituaçu vivem também uma contradição: sem as indústrias que poluem o rio, muitas pessoas perderiam seus empregos, fundamentais para suas existências, como o é o próprio rio.

Por outro lado, como seres terrâneos, também são agricultores, agricultoras e cultivam os frutos da terra. Mulheres e homens, além de pescar, também sabem revolver a terra e nela semear roçados de macaxeira, inhame, milho, feijão, cará e batata. Gostam de plantar árvores frutíferas nos sítios. As mulheres, em especial, cultivam muitas plantas medicinais nos seus quintais.

[12] Essa é uma das marcas do Antropoceno, era da extinção em massa, ao contrário da era geológica que o precedeu, conhecida como Holoceno, em que a perturbação humana lenta deu origem a ecossistemas antropogênicos diversos (Tsing, 2019: 23).



Imagem 7: Macaxeira. Bordado de Gabriela Novaes, 2020.

Nos roçados, os caranguejos só aparecem de vez em quando para se alimentar, mas não são pragas, como em outros lugares, capazes de devorar a plantação. Quem oferece perigo aos roçados, são as capivaras que, por isso, não são nada bem-vindas. Formigas ou outros insetos pequenos também. Mas o que prevalece quando se trata da devastação das plantas é a história do tempo das mangueiras. Um tempo em que Mituaçu foi invadida por um fungo conhecido como "mau do Recife" que matou as inúmeras árvores dessa espécie. Antes disso, "tinha tanta mangueira em Mituaçu que chega era escuro", contou Dona Beré (informação áudio visual, 2018). Apesar de não ter a mesma abundância, ainda é possível encontrar muitas árvores frutíferas na comunidade, resultantes, em sua maioria, dos plantios iniciados após o período mais crítico da doença.



Imagem 8: O choro das mangueiras. Desenho de Aina Azevedo, 2020.

As árvores na paisagem contam muitas histórias, como essa de morte, mas também histórias de muita vida. Nas palavras de Aline Paixão: "É muito comum as pessoas mostrarem marcos como jaqueiras, mangueiras, cajueiros, e pés de cocos para denotar o tempo de ocupação de seus ascendentes na região." (Paixão, 2014: 27). Ao caminhar com moradores e moradoras de Mituaçu, também é possível sermos surpreendidas pela delimitação dos terrenos de cada família por meio da referência a alguma árvore específica. Sabe-se quem a plantou e quando, como é o caso de uma jaqueira e um coqueiro fotografados e descritos por Aline Paixão e aqui desenhados.

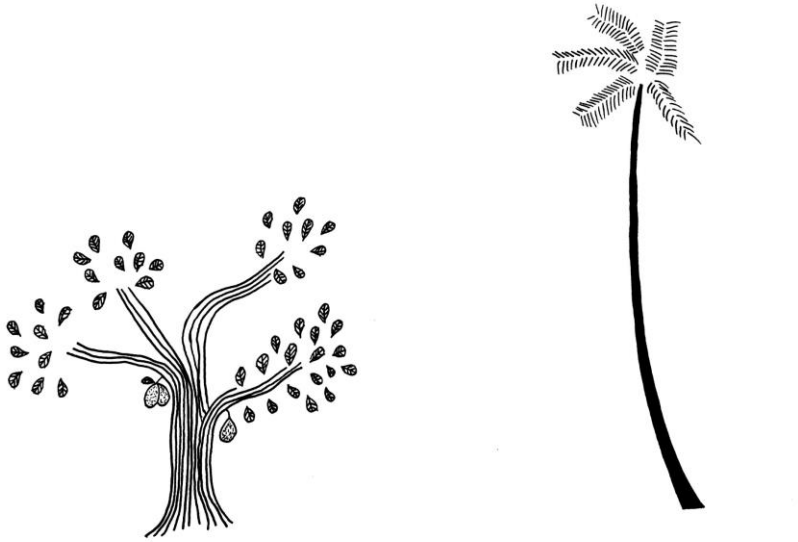


Imagem 9: Jaqueira e coqueiro. Desenho de Aina Azevedo, 2020.

A jaqueira, na ladeira do Sítio (parte mais alta de Mituaçu e ponto final da estrada), foi plantada há mais de 100 anos; o coqueiro, com mais de 30 metros, foi plantado há mais de 90 anos (Paixão, 2014)[13]. Para quem sabe observar a paisagem de Mituaçu, por meio daquela jaqueira e daquele coqueiro — um dos mais altos e antigos da região —, vê-se também a presença das pessoas e suas relações com o lugar.

Em seu desafio de compreensão da vida de seres que não falam e ademais, não andam, como os cogumelos, Tsing lança mão da observação da forma corporal, do que chama de "design não intencional" (Tsing, 2019: 133), que seres como fungos e plantas produzem na paisagem e que permitem conhecermos as relações ali presentes. Nosso desafio aqui busca se inspirar nas lições aprendidas com Tsing e que envolvem também as relações com as pessoas de Mituaçu. Podemos aprender a "história social" das árvores através da forma (Tsing, 2019: 147), distinguindo a idade de certos exemplares por meio de sua dimensão corporal inerte, ou reconhecendo um tempo mortal por meio da cor acinzentada das mangueiras devastadas por fungos. Com isso, nossa intenção é conectar as relações percebidas na paisagem à vida das pessoas.

[13] A jaqueira foi plantada por Marigidea no quintal da casa que hoje pertence a Dona Marina. O coqueiro foi plantado por um antigo morador da comunidade (Paixão, 2014). Outra referência é um pau-brasil próximo da Casa de Farinha, no local denominado Sítio. Marcone, outro interlocutor, com cerca de 45 anos, apresenta-o com a mesma idade da árvore.

Plantas dos quintais e seus arredores

É assim que chegamos aos quintais que rodeiam as casas de Mituaçu e são repletos de plantas com diversas propriedades terapêuticas, capacidade de dar proteção e temperar os alimentos. Especialmente quando há uma mulher que conhece essas propriedades, encontramos essa relação de cultivo, como se as plantas fossem aliadas, companheiras desse mundo doméstico do cuidado, da alimentação e da proteção - apesar de não ser uma exclusividade das mulheres, como se pode apreender da referência a figuras como o Mestre Zé Pequeno (falecido em 2018) e seu Dedinho, importantes referências no manejo das plantas[14]. Entre doméstico e "selvagem", vemos universos que se atravessam, por exemplo, no conhecimento sobre as plantas "do mato", como a cebola de xém-xém. O cuidado oriundo do manejo das plantas, desse modo, não é algo inferior, mas tratado como um tesouro a ser valorizado.

Não por acaso, Haraway menciona a importância de se perceber as hortas cultivadas por descendentes de pessoas outrora escravizadas no Caribe: "Elas eram, é claro, para nutrimento e sobrevivência. Elas também eram para a beleza. (...) Elas eram lugares para o crescimento e florescimento parcial, resistência parcial." (Franklin**,** 2017: 09 [Tradução nossa])[15]. Em outra oportunidade, a autora escreve:

> Nutridas, mesmo nas circunstâncias mais adversas, as hortas de escravos não só forneceram comida humana fundamental, mas também refúgios para uma biodiversidade de plantas, animais, fungos e tipos de solos. As hortas de escravos são um mundo pouco explorado, especialmente em comparação com jardins botânicos imperiais, em termos de dispersão e propagação de uma miríade de seres. (Haraway, 2016b: 144)

[14] No trabalho de Santos (2020), também integrante do projeto Histórias de Quilombo, a autora descreve uma conversa com Seu Dedinho, quando ele expõe seu receio com a universidade diante de experiências anteriores de falta de restituição de pesquisa. A autora, que em sua pesquisa analisa as práticas de saúde quilombola, também relata a importância dele na saúde da comunidade, acionado frequentemente para sanar diversas doenças com seus lambedores e ervas, incluindo as agentes comunitárias quilombolas que atuavam no posto de saúde local.

[15] No original: "They were, of course, for food and survival. They were also for beauty. (...) They were places of growth and partial flourishing, partial resistance." (Franklin**,** 2017: 09).



Imagem 10: O manuseio das plantas. Desenho de Elvis Silva do Nascimento, durante oficina na Escola Ovídio Tavares de Morais, 2018.

No quintal de Dona Maria Aparecida, aprendemos sobre a propriedade de diversas plantas, cujo conhecimento é amplamente difundido entre os grupos sociais que ocupam o litoral sul do estado da Paraíba[16]. Dentre essas plantas, destacamos aqui aquelas conhecidas por protegerem as pessoas, a exemplo da arruda e do pião roxo — que espantam os maus fluidos — e da espada de São Jorge e da comigo-ninguém-pode — que protegem contra o mau-olhado e ainda enfeitam (Paixão, 2014: 51).

Aprendemos também com reações que vão desde silêncios até a jocosidade, quando, por exemplo, somos questionadas, em tom de brincadeira, sobre a tal "Patologia" [Antropologia], que "só faz perguntar para o povo"... Ou ainda, quando conversávamos com Dona Maria sobre o pião roxo e seus usos no benzimento:

> Aline: Ela serve pra que mesmo?
> Dona Maria Aparecida: Eu não sei não, só pra curar. (...)
> Thayonara: Minha avó rezava com essa aí também, com um raminho de pião.
> Patrícia: Usa pra rezar, isso?

[16] Entre elas estão as Comunidades Quilombolas de Ipiranga e Gurugi, ambas localizadas no município de Conde, e aldeias indígenas Tabajara presentes nos municípios de Conde, Pitimbu e Alhandra.

Dona Maria Aparecida: É.
Patrícia: Como é que faz?
Dona Maria Aparecida: Eu te benzo, eu te curo, amanhã tu... [risos]
Thayonara: Amanhã tu caga duro [risos]
Dona Maria Aparecida: Ô professora, tu não se importa não com as minhas doidices não. [risos]
(entrevista com Dona Maria, 2018)



Imagem 11: Pião roxo. Desenho de Patrícia Pinheiro, 2020.

Dentro de uma complexa tessitura de significados que incluem eventos históricos, convivências e mudanças, as práticas de cura física ou espiritual fazem parte de uma longa trajetória de conhecimentos quilombolas. Em uma relação imbricada, usos de plantas medicinais, alimentícias e de cura também cumprem o papel de guardar, enquanto memória do território, o manejo terapêutico de saberes diante das mais diversas mazelas – que percorrem enfermidades como indigestão, *sapinho*, gripes e resfriados, *mau olhado*, *espinhela caída* ou outras – e a própria resistência criativa a imposições externas.

Além dessas plantas, a mirra também é conhecida em Mituaçu por oferecer proteção e ainda indica relações de afeto e parentesco que passam a ser percebidas na paisagem por meio de sua presença. Dona Maria Aparecida, por exemplo, deu um pé de mirra para cada um dos seus filhos que vivem em casas próximas a sua. Por meio da presença da mirra, é possível observar sua família se estendendo nos quintais das casas em que ela cresce. Por outro lado, quando Dona Maria presenteou duas integrantes do nosso projeto, as plantas não sobreviveram. Pensamos: será que a atuação protetiva de Dona Maria por meio da mirra percorre outros caminhos que não os nossos?

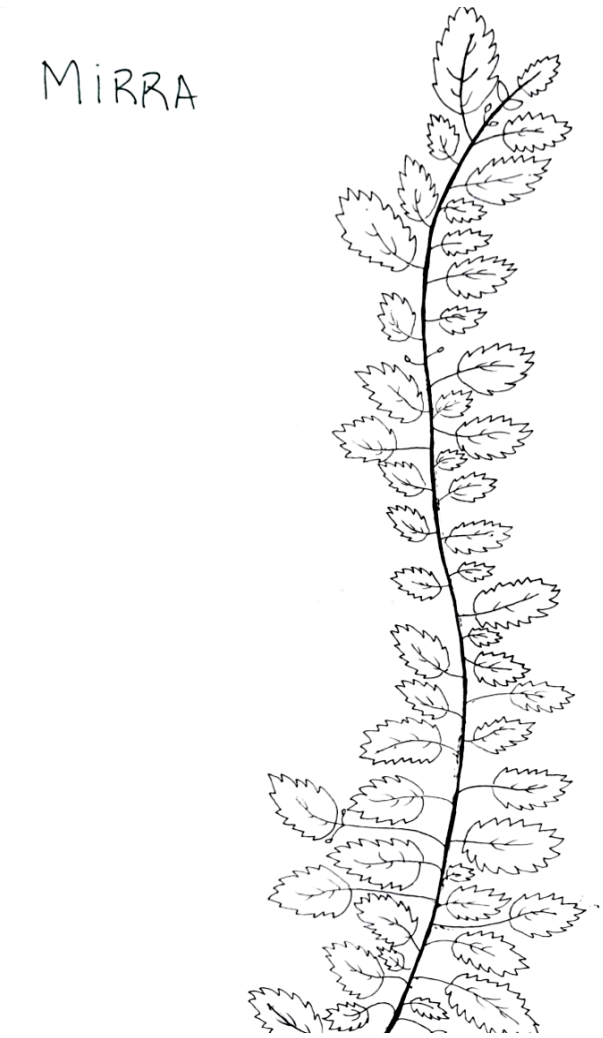


Imagem 12: O pé de mirra de Dona Maria. Desenho de Thayonara Santos, 2018.

Aprendemos também que, algumas vezes, as propriedades de certas plantas parecem ter sido conhecidas pelas pessoas por meio das ações dos animais, como é o caso da cebola de xém-xém, que tem poderes medicinais e é encontrada no mato. Seu reconhecimento na paisagem torna-se mais fácil quando suas flores de tom rosa aparecem e ela se destaca entre outras plantas. A cebola de xém-xém tem suas propriedades curativas associadas a uma batalha que, certa vez, o teju-açu (uma espécie de lagarto) enfrentou contra uma cobra. Nessa luta desigual, quando o teju-açu foi picado, correu para o mato em busca da cebola de xém-xém, que serviu como antídoto ao veneno da cobra. Aparentemente, o teju-açu fez isso várias vezes, até sair vitorioso.



Imagem 13: Cebola de xém-xém. Desenho de Elayne Felix, 2019.



Imagem 14: Teju-açu, cebola de xém-xém e a cobra. Desenho de Aina Azevedo, 2020.

Outra das plantas do mato, que nasce espontaneamente nas beiras de estradas de Mituaçu é o melão-de-são-caetano, usado, segundo outro importante interlocutor da comunidade, Seu Sebastião Borba, "para o sangue, para tudo. Faz o comercial aí. O óleo, o sumo, e várias coisas" (comunicação audiovisual, 2017).



Imagem 15: Melão de São Caetano. Desenho de Patrícia Pinheiro, 2020.

Essas histórias nos mostram que as plantas protegem, curam e alimentam. Muitas mulheres aparecem como protagonistas na domesticação, cuidado e na relação com plantas que, por sua vez, se tornam aliadas, companheiras de fazer comida, de cuidar das doenças e embelezar os quintais. Dona Beré e Dona Maria Aparecida nos apresentaram plantas de uso tradicional e seus contextos: das propriedades e potenciais de cura de cada uma às suas recordações afetivas sobre o manuseio e cuidado terapêutico de seus familiares e conhecidos.

Destacam-se por sua diversidade cultural e biológica, assim como pela atuação de cuidado, que implica relações de codependência multiespécie e respeito à pluralidade da manifestação dos seres. Ou, poderíamos dizer, com o *comum*, com a conformação de vínculos comunitários como qualidade de relações – "um princípio de cooperação e responsabilidade: uns com os outros, com a terra, as florestas, os mares, os animais" (Federici, 2019: 318).

No desenho a seguir, feito pela professora Nayanne de França Vidal, da escola Ovídio Tavares de Morais em uma das oficinas com seus alunos do 5º ano, algumas expressões e expectativas sobre o comum em Mituaçu são delineadas.

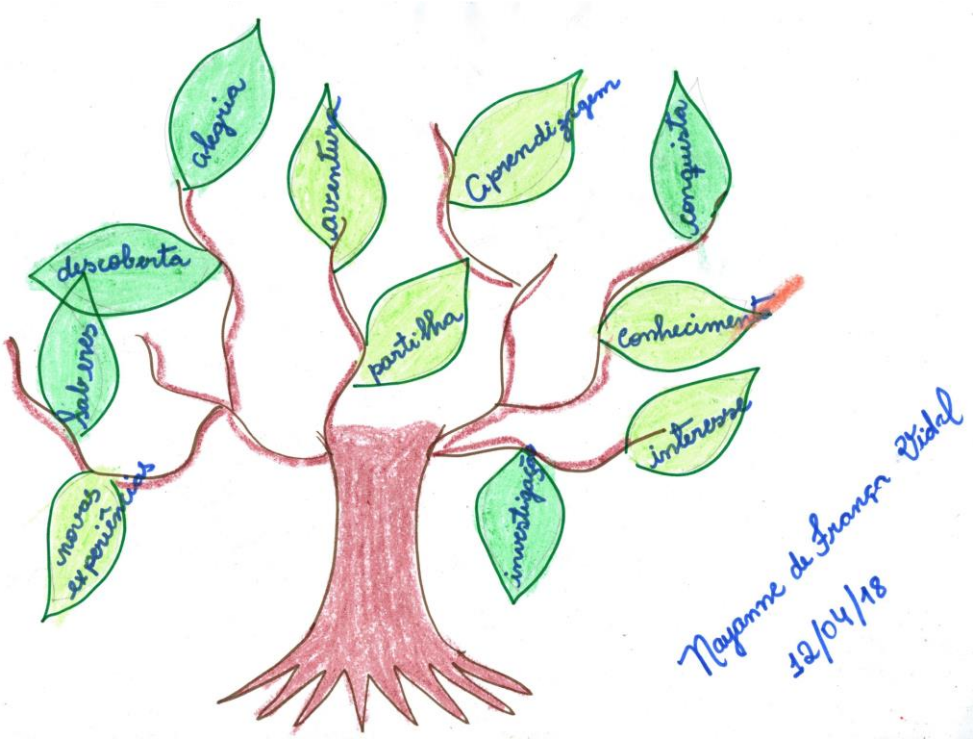


Imagem 17. Árvore de palavras. Desenho de Nayanne de França Vidal, 2018.

Por outro lado, as histórias de crime ambiental e devastação fúngica, indicam que as plantas, a terra e as águas também precisam de proteção e cuidado, assim como os animais. Além de todas as atividades respeitosas de pesca e agricultura nas quais se engajam as pessoas de Mituaçu, promovendo a diversidade e a convivência multiespécies, existem igualmente ações de cuidado e respeito feitas a partir de um cosmos: como o gesto respeitoso de acordar a água à noite quando for bebê-la, como se ela estivesse dormindo (Paixão, 2014: 51). E a existência de entidades, como Comadre Florzinha e o Pai do Mangue, que podem causar danos ou provocar um dia de pesca ruim àqueles que desrespeitam as plantas, os animais, os manguezais**,** a terra e as águas.

O Pai do Mangue parece ser uma entidade pouco visível, mas que deixa-se emitir o forte som de pegadas por onde passa. Alguém que você não vê, mas sente que está próximo. Maior que uma pessoa comum, dizem que é um velho que usa um chapelão trançado de palha. Pode ser um canoeiro ou um cavaleiro. Conta-se que no Porto das Pedras, em Mituaçu, um homem muito sujo subia o rio e pedia sabão às lavadeiras, depois retornava com a roupa bem alva. Algumas pessoas associavam esse homem ao Pai do Mangue, outras não. Durante a noite,

dizem que ele anda com um facho de fogo e quando aparece, a pesca dá errado (Paixão, 2014: 52-53).

Já Comadre Florzinha é descrita como uma menina de dois anos de idade com traços indígenas, muito bonita, de cabelo liso e trançado. Dizem que quando ela é avistada em seu cavalo, o caminho pelo qual passou fica inteiro uma trança. Aqueles que violam os espaços que ela está protegendo são punidos, por isso, alguns passavam alho nos cachorros para que sua presença fosse disfarçada e não sentida por Comadre Florzinha. Comadre Florzinha também tem a capacidade de confundir as pessoas por meio do assobio (Paixão, 2014: 52).



Imagem 16: Comadre Florzinha e o Pai do Mangue. Desenho de Aina Azevedo, 2020.

Coleção de histórias e de plantas

Os complexos conhecimentos desenvolvidos nos territórios quilombolas, frequentemente invisibilizados e alvo de racismo, não se resumem a interpretar a natureza ou observar os símbolos que daí se depreendem no cotidiano, mas a viver e conviver em um determinado ambiente em movimento. Sendo assim, a construção desta coleção etnobotânica de plantas de Mituaçu, aqui retratada em alguns de seus desenhos, tem possibilitado visualizar processos, ressignificações e adaptações que nossas interlocutoras quilombolas têm vivenciado em seus territórios por meio da constante descoberta de recursos criativos que se relacionam a suas trajetórias, técnicas e memórias.

A partir da companhia do caranguejo metodológico, foi possível passear por Mituaçu e retomar a coleção etnobotânica sem o intuito de listar e classificar as espécies, e sim de contar histórias e falar de suas relações. O caranguejo é de fato muito importante para a comunidade e para nós surgiu como uma metáfora do bem viver, por tratar-se de um animal supostamente não domesticado que transita entre o rio-mangue-roça, evidenciando, entretanto, a necessidade de boas condições para sua existência, tais como a não poluição do rio, o respeito ao período de defeso e a sua presença nas roças. O caranguejo e suas patas de relações abraçam a interdependência entre as espécies e, por uma certa analogia, revelam as variadas teias nas quais as pessoas em Mituaçu também se enredaram: plantas medicinais, temperos, plantas alimentares, animais domésticos como cães, galinhas, porcos e outros animais dos quais se alimentam ou com os quais convivem, como peixes, jacarés, capivaras e os próprios caranguejos[17].



Referências bibliográficas

AZEVEDO, Aina. Um convite à antropologia desenhada. *METAgraphias*, v. 1, n. 1, p. 194-208, 2016.

AZEVEDO, Aina, PAIXÃO, Aline Maria Pinto da; PINHEIRO, Patrícia dos Santos. "Diários de extensão em tempos de exceção: o projeto História de Quilombo na pandemia". In: *Ciências Sociais em debate*: crise e crítica social em tempos da covid-19. João Pessoa: Editora UFPB, *no prelo*, p. 239-254.

AZEVEDO et al. Convivendo no Quilombo de Mituaçu, *Exposição virtual Antropoéticas*, 2020. Disponível em https://www.antropoeticas.com. Acesso em 24/07/2021.

BATESON, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago, The University of Chicago Press, 2000 [1972].

FEDERICI, Silvia. *Re-enchanting the World*: Feminism and the Politics of the Commons. PM Press, 2019.

[17] Sobre o "excepcionalismo humano" e a "interdependência entre as espécies" ver Tsing, 2015: 183-184.

FRANKLIN, Sarah. Staying with the Manifesto: An Interview with Donna Haraway. *Theory, Culture & Society*, p. 1-15, 2017.

HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble*: Making Kin in the Chthulucene. Durham e Londres, Duke University Press, 2016a.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. *ClimaCom Cultura Científica*. Ano 3, n. 5, p. 139-146, 2016b.

LAVE, Jane. Aprendizagem como/na prática. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 21, n. 44, p. 37-47, jul./dez. 2015.

MERIAN, Maria Sibylla. *Metamorphosis insectorum surinamensium*. Ofte verandering der Surinaamsche insecten. Amsterdam, Voor den auteur, als ook by G. Valck, 1705. https://doi.org/10.5962/bhl.title.63607

PAIXÃO, Aline Maria Pinto da. "*Aqui todo mundo é parente*": dinâmica territorial, organização social e identidade entre os quilombolas de Mituaçu, PB. (Monografia) Rio Tinto: [s.n.], 2014.

PINHEIRO, Patrícia dos Santos. Plantas que têm história: Mituaçu. São Leopoldo, Casa Leiria, 2022, 42 p.

PINHEIRO, Patrícia dos Santos e PAIXÃO, Aline Maria Pinto da. Quando a desterritorialização vem do rio: a poluição do rio Gramame na comunidade quilombola de Mituaçu, PB. *Vivência* (UFRN), v. 1, n. 43, p. 15-34, 2019.

ROSE, Debora Bird. "What If the Angel of History Were a Dog?" In: *Wild dog dreaming*: Love and extinction. Charlottesville & London, University of Virginia Press, 2011, p. 81-96.

SANTOS, Thayonara Marina. "*A qualidade somos nós*": Considerações sobre cuidado na atuação das Agentes Comunitárias de Saúde em Mituaçu, Conde - PB. Licenciatura em Ciências Sociais, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020. Disponível em: https://bityli.com/IqtID.

SILVEIRA, Pedro Castelo Branco; BUTI, Rafael Palermo. A vida e a morte dos guaiamuns: antropologia nos limites dos manguezais, *Anuário Antropológico* [Online], v. 45, n. 1, p. 117-148, 2020. Disponível em: http://journals.openedition.org/aa/4945.

TSING, Anna. Margens indomáveis: cogumelos como espécies companheiras. *Ilha*. Florianópolis.

v. 17, n. 1, p. 177-201, jan./jul. 2015.

TSING, Anna. *Viver nas ruínas:* paisagens multiespécies no antropoceno. Brasília, IEB mil folhas, 2019.

DOI: https://doi.org/10.22456/1984-1191.123371

A IMAGEM ENQUANTO LEITURA E ESCRITA DO MUNDO: A *PALAVRAIMAGEM* E AS *IMAGENSMUNDO*

THE IMAGE AS READING AND WRITING OF THE WORLD: THE WORDIMAGE AND THE IMAGESWORLD

Emiliano **Dantas**[1]

RESUMO

Como as imagens são capazes de produzir conhecimento compartilhado em uma experiência antropológica? Esta pergunta é o objeto de reflexão neste artigo, no sentido de propor a imagem como protagonista tanto na pesquisa como em sala de aula. A fotografia e o desenho passam a ser grafias nas quais as pessoas podem ler e reescrever o seu mundo, em processos de construção de conhecimento crítico. A partir de atividades teóricas e metodológicas que permitem a observação de imagens dos grupos que participam da pesquisa, propõe-se que a observação é participação, pois outorga aos grupos construir significados sobre si. As imagens, enquanto leitura e escrita do mundo, são possibilidades de uma Antropologia *com* as pessoas, em que elas são autoras e protagonistas das suas histórias.

Palavras-chave: Imagem. Experiência antropológica compartilhada. Palavraimagem. Imagensmundo. Antropologia pela educação.

ABSTRACT

How are images capable of producing shared knowledge in an anthropological experience? This question is the object of reflection in this article, in the sense of proposing the image as protagonist both in research and in the classroom. Photography and drawing become a form of writing by which people can read and rewrite their world, in critical knowledge building processes. From theoretical and methodological activities that allow observation of images of the groups that participate in the research, it is proposed that observation is participation, as it allows the groups to construct meanings about themselves. Images as a form of reading and writing the world are a possibility of an Anthropology with people, in which they are authors and protagonists of their own stories.

Keywords: Image. Shared anthropological experience. Wordimage. Imagesworld. Anthropology for education.

Recebido em: 31 de março de 2022
Aceito em: 17 de junho de 2022

[1] Doutor em Antropologia pelo Instituto Universitário de Lisboa/ISCTE. Na mesma instituição, compõe a equipe do Laboratório Audiovisual do CRIA-ISCTE.

Este artigo desenvolve a proposta de usar/trabalhar as imagens como leitura e escrita do mundo em experiências compartilhadas, em uma Antropologia pela educação[2]. Para isso, faço um percurso das minhas práticas acadêmicas e do trabalho que fiz no doutoramento[3], que envolveram muitas trocas e produção de conhecimento dentro e fora da sala de aula. Optei pelo conceito de imagem[4] para englobar desenho e fotografia como coisas que servem para explorar e nos situar no mundo. Motivado pela possibilidade de novas práticas antropológicas, situo este processo de trabalho através de práticas de investigação colaborativas como um processo transformador pela educação, acompanhando o pensamento de Paulo Freire e Tim Ingold, e que pode despertar a percepção e a visão crítica de mundo nas pessoas. Os aspectos epistemológicos dos dois autores os aproximam, sendo o ponto principal a Educação como produção de conhecimento que rompe com o modelo de transmissão de representação/informação. Ou seja, diferentemente do modelo assumido nos principais centros de conhecimento ocidental, que é cartesiano e solipsista (Grosfoguel, 2010), Freire e Ingold propõem que o conhecimento se faz em interações com as pessoas no mundo. Então, existe uma ruptura epistemológica e filosófica na concepção da produção de conhecimento, que aproxima o olhar destes dois estudiosos. As convergências destes autores, vou trabalhando ao longo do texto, que envolve vários anos da minha jornada como estudante, professor e pesquisador.

Comecei em setembro de 2016 o doutoramento em Antropologia no Instituto Universitário de Lisboa – ISCTE, no mesmo ano em que ganhei uma bolsa da universidade para trabalhar no projeto Oficinas de Aprendizagem[5]. Esta bolsa era destinada a doutorandas/os realizarem atividades voltadas para despertar, incentivar e

[2] Ver Ingold (2015).
[3] Dantas (2021), disponível no repositório do ISCTE-IUL no *link* http://hdl.handle.net/10071/22806.
[4] O conceito de imagem que uso se desdobra das leituras de Ingold (2012), Deleuze e Guattari (1992) e Freire (1989, 1996), além de outras leituras complementares, como Samain (2012), Kossoy (2009), Joly (2019) e Andujar (2005). Os autores complementares serviram para trazer dimensões à imagem que por vezes podem divergir do meu ponto de vista. Os conceitos deles também podem não ser compatíveis entre eles. Mas o que me interessa não é fragmentar em grupos, mas tentar localizar pontos sutis que convirjam com minha discussão, pois parto do ponto de que a imagem é uma categoria ampla, cujas qualidades não se esgotam, crescem nos vários estudos feitos em múltiplas áreas, como uma grande colcha de retalhos. E, por isso, o desafio é se debruçar sobre estes retalhos e tentar tecer encontros que dão forma às ideias em múltiplas visões e pontos de vista.
[5] As práticas das oficinas consistiam em acompanhar/guiar os estudantes a criar processos de investigação de sua escolha, realizados geralmente em grupos e apresentados num momento de troca coletiva sob várias formas (falas, *slides*, *performances*, ensaios visuais e outros).

conduzir as/os estudantes do primeiro ano da licenciatura em Antropologia a pesquisarem. Permaneci no projeto por dois anos, até 2018 — espaço que aproveitei para introduzir a fotografia na pesquisa e nas atividades com os estudantes. Dando continuidade às minhas investigações com imagem, em 2019, junto com o fotógrafo Herberto Smith e o antropólogo Filipe Reis, ambos pesquisadores no campo das culturas visuais, lançamos o curso de Fotografia e Pesquisa, pelo Centro em Rede de Investigação em Antropologia – CRIA[6]. Este curso foi voltado para as pessoas pesquisarem com fotografias e construírem narrativas visuais e teve duas edições, cada uma com uma semana de duração (35 horas). Ainda entre 2018 e 2019, dei aulas como assistente convidado nas disciplinas de Antropologia e Imagem, na licenciatura do ISCTE, e de Projeto e Laboratório, na pós-graduação em Cultura Visuais Digitais da mesma universidade, desenvolvendo com as/os alunas/os vários projetos audiovisuais.

Introduzi brevemente até aqui as atividades de que participei porque elas nortearam os desdobramentos deste artigo; elas são os espaços e tempos em que desenvolvi experiências *com* imagens na Antropologia, sendo que toda experiência amadureceu na minha pesquisa de campo realizada em São Tomé, consolidando a experiência como um processo de educação, de prática compartilhada e de transformação entre todos os envolvidos. Então, o que apresento aqui é como a educação, no sentido resgatado de Freire e Ingold, foi moldando a pesquisa e vice-versa, em um laboratório da vida e de entendimento de processos de conhecimento *com* imagem.

Organizei o texto em duas partes: a primeira é dedicada a como lemos o mundo pelas imagens e a segunda, a como reescrever o mundo. Este artigo deve ser lido levando em consideração a epistemologia de Freire (1978a, 1987, 1989, 1996) e Ingold (2012, 2015, 2016), além da filosofia de Deleuze e Guattari (1997). Esses autores me situaram numa certa Antropologia ecológica[7], com teorias capazes de me inspirar para criar experiências compartilhadas (Bortolami, 2016), fundamentais para falar *com* as pessoas, sobre os seus pontos de vista. A noção de experiência[8] me levou a escolher o fazer antropológico como

[6] Disponível em http://www.apantropologia.org/apa/lembrete-2a-edicao-curso-breve-fotografia-e-pesquisa-construcao-de-narrativas-visuais-7-a-11-outubro-2019-iscte-iul/. Acesso em 02/02/2022.

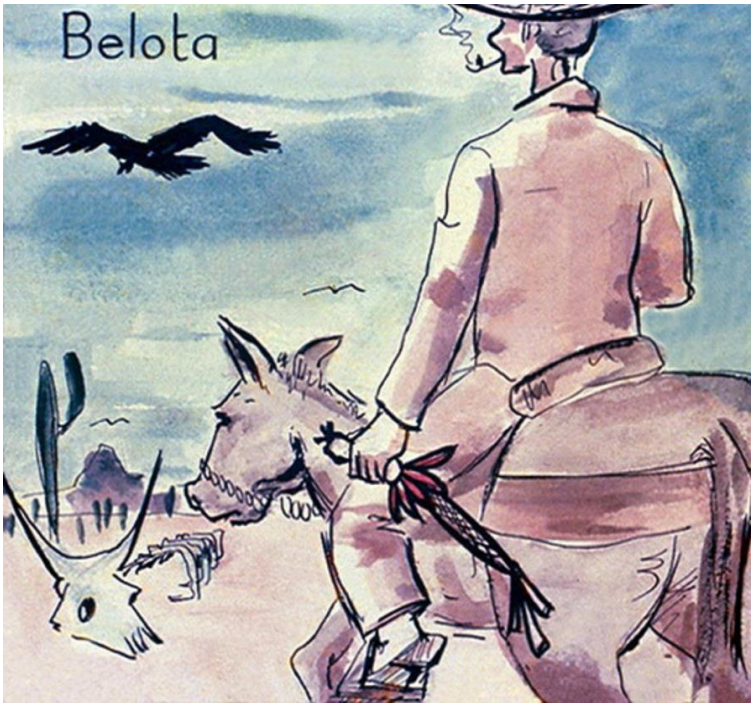
[7] Compreendo que tanto Ingold como seu antecessor Gregory Bateson tiveram uma formação clássica em Antropologia, mas eles foram capazes de romper com o modelo cartesiano que separa sujeito e objeto, que separa corpo e mente e que diz que o conhecimento é feito pelo sujeito separado do mundo.

[8] Na produção antropológica, consta o trabalho de Turner e Bruner (1986) sobre a Antropologia pela experiência, que associa o conceito de experiência a um "desvio" e aos "dramas sociais". Uma proposta que pensa o estudo da disciplina por "ruídos" em um campo prático do vivido (Dawsey, 2005). A

um campo teórico e prático, ambos unidos, que entende o conhecimento na relação, em sintonia, em transformações pela observação e participação.

Antropologia com as pessoas no mundo

Começo por Paulo Freire, porque ele percebeu, com o auxílio de um projetor de *slides*, que a imagem despertava a curiosidade e a capacidade humana de reconhecer, abrindo um caminho para ensinar que transgredia a transmissão de informações. Com a imagem projetada, ele relacionou a letra e a palavra para as pessoas lerem o mundo e depois lerem as palavras, na junção de realidade e linguagem em dinâmicas (Freire, 1989, 1978a). A imagem na proposta freireana causa o encontro do sujeito com a sua realidade, em que o contexto, leitura do mundo, implica o texto, a linguagem, em um movimento de aprendizagem.



Desenho 01 - Belota surgiu como variação da palavra *borlota*, não existia no dicionário. Era usada pelas pessoas de Angicos, no Rio Grande do Norte, Brasil. Seu significado estava associado a uma indumentária nos rebenques de couro. Esta imagem em que palavra e desenho se misturam foi utilizada no projeto-piloto de alfabetização de Paulo Freire em 1963.

Antropologia pela experiência de Turner e Bruner me estimula a pensar em relações de produções de conhecimento em um campo prático, em interações.

Freire (1978a), ao propor a alfabetização como uma interpretação de mundo, fez uma associação direta da letra com o mundo visível[9], no lugar onde o alfabetizado inicia o processo de decodificação pelas letras. Para exemplificar, Freire (1989) disse que aprendeu com seus pais a associação da letra ao mundo; quando chegou à escola, sua professora continuou a relação da palavra ao mundo, que ele chamou de *palavramundo* — é um movimento de leitura do mundo e leitura da palavra associada ao mundo.

A *palavramundo* é experiência fenomenológica, é prática de estar e perceber o mundo. Alfabetizar é prática educacional, em que uma pessoa aprende e outra conduz, num exercício de trocas entre educador e educando. Freire (1989) defende que o educador tem que escutar "corretamente", comprometido com aquilo que o educando tem a dizer, com o seu saber. Escutar implica falar e, quando se escuta "corretamente", se *fala com.*

A "Antropologia como prática de educação", defendida por Ingold (2016: 407), é também uma proposta de estudo *com* as pessoas, em conjunto, uma experiência fenomenológica que ensina a ver/ouvir/tocar as coisas (Ingold, 2011). O educador não mais ensina só a ver o mundo com as pessoas em sociedade, mas "abre nossos olhos e mentes para outras possibilidades de ser"[10] (Ingold, 2011: 15). A proposta de educação em Ingold e Freire é para ser construída *com* as pessoas no mundo, em relações de transformação dos sujeitos, que afetam e são afetados (Deleuze, 2002).

A experiência antropológica compartilhada

A experiência dialógica (Bortolami, 2016) *com* as pessoas no campo engendra uma prática antropológica em que o ponto de vista do outro se encontra com o repertório antropológico do/a pesquisador(a). O processo dialógico se dá através dos corpos, no contexto e nas trocas, em que a "sintonia" promove a qualidade do diálogo e "substitui a observação participante" (Bortolami, 2016: 222).

Bortolami falava em um processo de participação e observação que, ao mesmo tempo, pelo diálogo, visa promover a sintonia. Grimshaw e Ravetz (2015) trazem a

[9] Deixo claro que estou narrando a vida de Paulo Freire e suas descobertas. Não tenho a intenção de colocá-lo como o precursor do uso da associação do mundo com a letra.

[10] Tradução e revisão para a língua portuguesa brasileira de Caio Fernando Flores Coelho e Rodrigo Ciconet Dornelles do texto original referenciado neste trabalho: INGOLD, Tim. Epilogue: Anthropology is not Ethnography. In: INGOLD. *Being Alive.* Routledge: London and New York, 2011. p. 229-243.

relação exploratória entre ferramenta de pesquisa, ação, percepção e improvisação como base para se construir uma sintonia. A noção de movimento no contexto de um grupo criminalizado compõe a etnografia feita por Karina Biondi (2014), que, quando pesquisou o Primeiro Comando da Capital – PCC, entrou em sintonia com ele, no sentido de "estar no mesmo movimento" ou "correr lado a lado" (Biondi, 2014: 199). A autora disse que sua escrita foi feita para que não "traia o movimento" (Biondi, 2014: 27), que pode ser entendido como não quebrar a sintonia entre o pesquisador e o movimento das/dos suas/seus interlocutoras/es. Então, pelo diálogo, pela relação exploratória ou pelo pacto, as sintonias emergem, como observação e participação, juntas, nas trocas com as pessoas nos seus contextos. Casos que rompem com a ideia acadêmica de base cartesiana, que propunha o conhecimento "imparcial" feito por um observador neutro, que olhava sem estar localizado pelo seu corpo e pelo espaço (Grosfoguel, 2016: 30). E sabemos hoje, pelos ensinamentos de Donna Haraway (2009), entre outras/os, que todo o conhecimento é situado.

Ao optar por encarar o campo como experiência antropológica, é possível ter consciência que observar e participar acontecem juntos, transformados pelo diálogo, pelas partilhas e por tantos outros fluxos de trocas. Como dito por Ingold:

> Pois observar não é objetificar; é atender as pessoas e coisas, aprender com elas, e acompanhá-las em princípio e prática. Com efeito, não pode haver observação sem participação — ou seja, sem uma composição íntima, na percepção como na ação, entre observador e observado. (Ingold, 2016: 407)

Ingold, na citação acima, em inglês, usa o verbo "*attend*" como proposta de entender, observar como servir, cuidar, estar atento, acompanhar e atender, que são ações que envolvem percepção e troca dialógica entre as partes.

Neste sentido, opto por relacionar a percepção com a consciência, para, junto com a proposta de Paulo Freire, pensar a experiência antropológica compartilhada como leitura de mundo. Freire (1987), em *Pedagogia do oprimido*, relaciona diretamente a consciência com a percepção, dizendo que a pessoa em situação de opressão passa por uma "percepção ingênua ou mágica" (Freire, 1987: 48) em que a sua postura fatalista não lhe permite perceber-se. A noção de consciência é o passo necessário para se entender que a imagem precisa ser questionada, debatida, compreendida e desnaturalizada. Adiante, ao expor alguns casos que desenvolvi na pesquisa como experiência, vou retomar os

conceitos de consciência mágica e crítica e a possível conscientização do sujeito face aos processos de opressão.

As Oficinas de Aprendizagem



Imagem 01 – A experiência como campo prático. Acervo pessoal do autor.

Na imagem acima, observamos um esquema que entrelaça pelo movimento a/o pesquisadora/or através da busca da sintonia com o ponto de vista das/dos participantes. Tudo entrecruzado pela observação, participação na relação entre a vida social, vida orgânica e assim por diante. A seguir, discorro sobre os casos que me levaram a formular a imagem.

O primeiro caso que apresento é o das Oficinas de Aprendizagem, em 2018, quando a colega Vanessa Amorim[11] e eu precisávamos incentivar as/os estudantes da licenciatura em Antropologia a fazer pesquisa. Então, ela e eu tentamos criar atividades para despertar a vontade do grupo de pesquisar. Realizamos, dentro e fora de sala de aula, rodas de conversa circulares ou passeios por Lisboa com o intuito de estimular o ponto de vista das/dos estudantes aos temas que queriam pesquisar. A partir do nosso conhecimento antropológico, era preciso conduzir as/os estudantes por atividades que lhes fizessem

[11] Vanessa Amorim é mestra em Antropologia pelo Instituto Universitário de Lisboa — ISCTE. Hoje, é doutoranda na mesma instituição, desenvolvendo o projeto Safar a Vida: incerteza, informalidade e crise nas comunidades piscatórias de Olhão e Setúbal.

despertar interesses por questões que as/os afetassem. A função das Oficinas era, portanto, ativar a vontade das/dos estudantes na pesquisa de campo não pela transmissão unívoca de conhecimentos, nem pela educação "bancária"[12], mas pela experiência criativa e pela descoberta em conjunto, pois, assim como Ingold (2010), Freire e Shor (1986), nós acreditávamos que as pessoas não eram tábuas rasas a serem preenchidas com nossos conhecimentos (ou com os dos livros). E, neste sentido, pensei que as imagens seriam boas para despertar a curiosidade e a capacidade humana de reconhecer (Freire, 1978a), para daí tentar acessar a crítica acerca da realidade.

Quando estávamos pensando na elaboração da atividade para as Oficinas, Vanessa propôs que usássemos, além de imagens, palavras, letras ou frases. Então, decidimos que daríamos revistas, jornais e outras publicações para que as/os estudantes recortassem as imagens e palavras que quisessem. Depois, elas/eles as colariam nas paredes de acordo com os temas escolhidos pelo grupo.



Foto 01 - Estudantes da licenciatura em Antropologia pensando seus temas de pesquisa com imagens e palavras (Lisboa - Laboratório Audiovisual do CRIA, polo ISCTE - Oficinas de Aprendizagem, novembro de 2016). Acervo pessoal do autor.

[12] *Educação bancária* é um termo utilizado por Freire (1996) para criticar a forma como a educação acontece pela transmissão de informação, ou seja, o professor deposita o conhecimento no estudante.

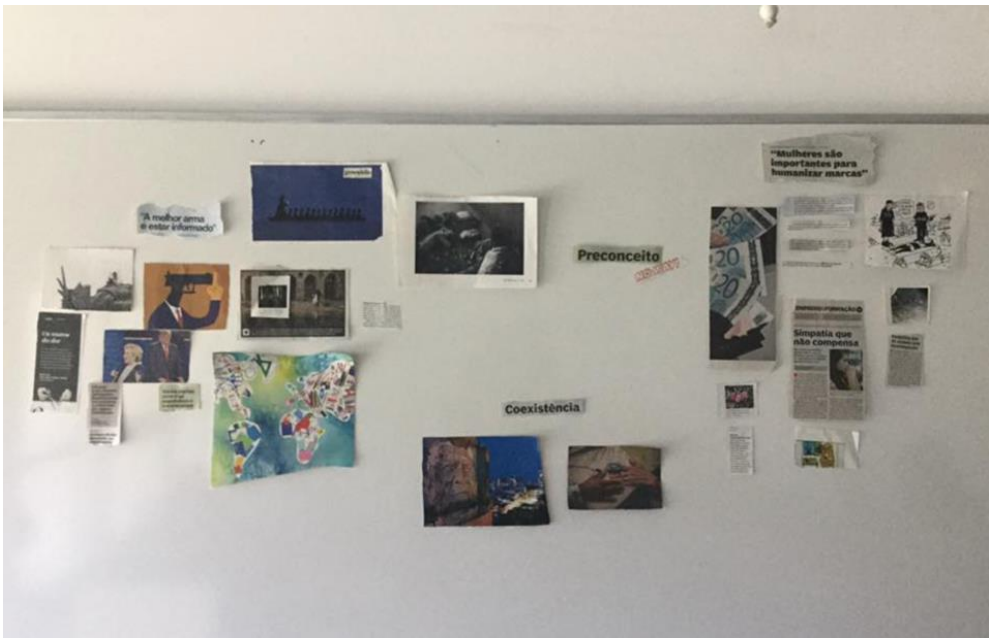


Foto 02 - Criação dos estudantes da licenciatura em Antropologia, que associaram imagens e palavras (Lisboa - Laboratório Audiovisual do CRIA, polo ISCTE - Oficinas de Aprendizagem, novembro de 2016). Acervo pessoal do autor.

Ao olhar as/os jovens fazerem o exercício que associava imagem e palavra para chegar a temas, percebi que elas/eles estavam usando suas percepções e agências (Ingold, 2015) na educação como prática de pesquisa. Elas/eles recortavam várias imagens, escolhiam algumas, descartavam outras, selecionavam palavras, criando uma rota de compreensão sobre um tema; estavam produzindo conhecimento pela habilidade (Ingold, 2010). O exercício com as imagens despertava a "atenção" para a imagem que eles tinham nas mãos, e ficava a cabo de mim e Vanessa conduzir as/os envolvidas/os no processo habilidoso (Ingold, 2010) de ver, tocar com precisão, narrar, escutar e descobrir pela interação entre o grupo e as imagens.

Neste contexto, o exercício de investigar fotografias e desenhos em busca de temas foi uma proposta de construção de conhecimento em que as imagens podiam ser compreendidas como "situação existencial", que remetiam por abstração à realidade (Freire, 1987). Na alfabetização freireana, o desenho e a fotografia são objetos codificados que serviam para os sujeitos descodificadores se perceberem na realidade. Logo, a imagem para Freire (1987, 1996) é "situação" que comunica, algo capaz de inserir o sujeito na trama da vida, algo que potencializa o diálogo entre docente e discente. Então, estávamos usando nas Oficinas de Aprendizagem as imagens inicialmente como "situação existencial", em que elas/eles escolhiam, fragmentavam a realidade, separavam

partes e, pela cisão, conseguiam perceber seus temas, despertando a visão do que seriam os problemas que as/os afetavam e que afetavam outras pessoas.

A relação imagem-repertório-tema aconteceu pela prática e no encontro com as imagens que, ao serem escolhidas individualmente, partiam da visão de mundo individual ao coletivo, pelos diálogos e em corpos atuantes. A percepção do encontro com as imagens no grupo das Oficinas promovia, pelo movimento em atenção (Ingold, 2016) e pelo movimento dialógico (Freire, 1989), o conhecimento. Pois, quando articulamos a imagem ao tema, as/os estudantes, pelas suas habilidades, capacidades, repertórios e saberes, foram visualizando que os temas não estavam isolados da realidade, mas eram parte das interações, dos devires no mundo (Ingold, 2012).

Logo, os trabalhos realizados na Oficinas com as imagens após a montagem, que estavam fixados na parede (foto 02), foram colados em cartolinas brancas e serviram para que a relação imagem–tema fosse mantida e alimentada. Ou seja, cada grupo de estudantes que escolheu um tema tinha uma pequena narrativa visual disponível para identificar criticamente sua visão e possibilidades de trabalhar a pesquisa.

A Etnoficção

Um segundo caso que pretendo explorar emergiu durante a minha participação como professor de dois cursos de Etnoficção[13], promovidos pelo projeto Casalinho Comum BIP/ZIP, em 2018, junto com Kelen Pessuto[14] e Filipe Reis[15]. Nestas atividades, fiz a proposta de usarmos a imagem para chegar às estórias de cada integrante. As imagens foram coladas em cartolinas e formavam pequenas narrativas visuais. O curso de etnoficção, diferentemente das oficinas de aprendizagem, tinha a proposta de ensinar um

[13] Kellen Pessuto escreveu a seguinte apresentação para o Curso Breve do CRIA de Etnoficção: "A etnoficção é um método de filmagem etnográfica, que foi desenvolvido por Jean Rouch no final da década de 1950. Nele, a fronteira entre ficção e documentário é fluida. A etnoficção privilegia o uso de 'não' atores, filmagens no exterior, a improvisação tanto dos atores quanto de filmagem, a pesquisa de campo e a colaboração dos sujeitos filmados, pois os personagens são inspirados em suas próprias vidas. Assim, as histórias dos atores sociais se misturam às histórias de seus personagens". Disponível em https://artshums.com/curso-breve-a-etnoficcao-enquanto-metodo-de-realizacao-audiovisual-teoria-e-pratica/.

[14] Kellen Pessuto fez sua tese de doutoramento na Universidade de São Paulo - USP, sobre etnoficção, intitulada *Made in Kurdistan: Etnoficção, infância e resistência no cinema curdo de Bahman Ghobadi.*

[15] Filipe Reis é docente do Instituto Universitário de Lisboa/ISCTE e coordenador do laboratório audiovisual do CRIA. Ele pesquisa Antropologia sonora, infância e fotografia. No âmbito do laboratório, desenvolvemos juntos vários projetos e pesquisas voltados para imagem e para a relação imagem–som.

conjunto de jovens, em situações sociais e escolares fragilizadas, a contar estórias através de vídeos. Mas, mesmo com objetivo diferente, quando elas/eles montaram essas narrativas ficcionais com as imagens, surgiram as histórias das suas vidas, algumas baseadas nos seus problemas concretos e quotidianos e outras pela idealização do que queriam ser. A saber, no caso de uma jovem que estava num processo de adoção e vivia em um orfanato, a cada imagem que ela escolhia na narrativa, ela refletia os seus desejos e a sua realidade, cada fotografia posta por ela era um fragmento da ficção junto com fragmentos do real, que no conjunto transmitiam sua relação pessoa–mundo.



Foto 03 - Frame do desenho que consta na etnoficção *Meu sonho*, da jovem participante do curso que narrou uma estória baseada na sua vontade de construir um orfanato para todas as crianças do mundo que precisassem (Lisboa - Projeto Casalinho Comum, abril de 2018). Acervo pessoal do autor.

No nosso processo de trabalhar as estórias com os jovens, partíamos de uma cartolina que servia como base para se montar um *storyboard* dos filmes que surgiriam das/dos participantes. Em um destes *storyboards*, estava a estória de uma jovem que se casa, abre um restaurante, ganha dinheiro e faz um orfanato. Esta narrativa está no desenho acima, na etnoficção *Meu sonho*, que traz a vontade da jovem de encontrar um amor e casar junto com a realidade que envolve a sua vida no orfanato. Neste caso, percebo aquilo que Pessuto (2017) entende na produção de etnoficção como sendo um processo intertextual compartilhado, em que a ficção coexiste com a documentação da realidade das vidas das

pessoas. O fator da realidade surge na agência das crianças, nas suas ideias que brotam da relação com a leitura das imagens e pelo fato de narrarem com imagens o mundo que gostariam ou em que vivem.

Então, se a imagem tem um "verdadeiro poder de ideação" (Samain, 2012), elas suscitam ideias e pensamentos e também invocam os mitos e nossas ontologias (Andujar, 2005). A imagem no campo da semiótica tem a dupla dimensão do signo, que situa sua mensagem por um lado pelo aspecto conotativo, que é a interpretação a partir do repertório de cada sociedade, e por outro lado o aspecto denotativo, que seria o *analogon* (Barthes, 1990). A imagem tem inúmeras definições em vários campos do conhecimento, mas aqui, neste texto, ela será tomada como *trama* (Kossoy, 2002), *devir rizoma* (Dantas, 2021) ou *coisa* (Ingold, 2015) e, quando colocada no movimento em atenção e dialético, desperta a consciência de que estamos no mundo em encontros e afetos (Deleuze, 2002).



Imagem 02 – A imagem como uma coisa no seu devir. Acervo pessoal do autor.

A imagem no processo de leitura do mundo precisa entrar no movimento de promover pensamentos, de invocar ontologias, de carga simbólica repleta de codificações e decodificações e, principalmente, de *trama* e *rizoma*, pois estes últimos vão possibilitar o entendimento dos aconteceres como devires, como uma história local destes devires.

Um autor que colocou a imagem em movimento foi Paulo Freire, pelo Círculo de Cultura, que partia da imagem para a letra e da letra para a palavra, e da palavra ao mundo, em processos dialéticos; do particular para o geral e vice-versa, da seguinte forma: o

condutor do Círculo de Cultura apresentava a imagem de um tijolo, e a partir daí as pessoas começavam a discutir sobre a olaria, a terra, as relações de trabalho, as dificuldades de trabalhar fazendo tijolos, pensavam a sociedade e depois retornavam para pensar em si no processo — no movimento dialético, o conhecimento é produzido pela totalidade das relações que compõe os objetos, e não por sua identidade.

Na condução do Círculo de Cultura, o condutor promovia o despertar para a imagem, em seguida a sua compreensão, permitindo colocar-se em afeto, deixando-se ser afetado. No movimento em atenção e dialético, a imagem se estende por palavras, como uma *palavraimagem*, que é:

> *palavraimagem* – na produção do texto escrito, a leitura não deve representar uma ruptura com a imagem, mas sim a continuação dessa imagem no mundo. A *palavraimagem* é a noção de que a leitura da imagem precede a leitura da palavra, e a leitura das palavras é a continuação da imagem no mundo (Dantas, 2021: 28).

A leitura da imagem como continuação dela no mundo é um caminho para entender, sem tantas dualidades, a imagem e a palavra. E compreendemos que a imagem se prolonga pelo mundo, pelo seu devir rizoma, como por mim referido na minha tese doutoral: "*Devir imagem* é rizoma, multiplicidade que se transforma em uma nova linha, que brota pelo meio em novo devir, carregado de sensações e relações possíveis para transformar aqueles que o vivenciam em novos rizomas" (Dantas, 2021: 34).

Então, a leitura da imagem acontece pelo *movimento de atenção* (Ingold, 2010), que nos permite, na interação com a imagem no mundo, colocar o *olhar, o sentir e o ouvir* para fazer produzir respostas com cuidado e com a capacidade de avaliar. E, pelo *movimento dialético*, podemos, a partir da relação da imagem com o mundo, desenvolver uma consciência crítica sobre a totalidade das relações em que estamos envolvidos (Cruz; Bigliardi; Minasi, 2014). Ao perceber que somos capazes de prolongar a imagem pelas palavras no mundo, pelo movimento, abrimos brechas para nos vermos como parte deste mundo, como sujeito e objeto. Um exemplo é descrito por Freire (1989) ao narrar a situação de dois homens resolvendo como tirar o carro do atoleiro: diz que eles se deparam com a situação (imagem), debatem como resolvê-la (dialógico) e criam a solução (conhecimento) — teoria e metodologia se unem. Ao mesmo tempo, Freire (1989) coloca a imagem como uma abstração que leva à atuação na realidade, no trabalho — invocando o conhecimento dialético pautado no mundo concreto e nas práticas sociais. Então,

quando, no *movimento em atenção*, somos capazes de produzir conhecimentos em processos de experiência compartilhada, atuando com nossas habilidades (atenção e sensibilidade) (Ingold, 2010), conseguimos observar as palavras como prolongamento das imagens na leitura do mundo.

É importante, para a compreensão da *palavraimagem*, a sua associação com o mundo, pois isto pode permitir a leitura crítica da cultura[16] para tomar consciência dela. Como dito por Freire (1987: 12): "Aprender a dizer a sua palavra é toda a pedagogia, e também toda a antropologia". Para o pensador brasileiro, ler e escrever é alfabetizar-se, e alfabetizar-se é ler o mundo no seu *contexto*. O eixo que sustenta a leitura não é a junção mecânica de símbolos ou letras que formam palavras, mas a habilidade em estabelecer relações *dinâmicas* que ligam a realidade e a linguagem (Freire, 1989: 7).

Retomo a noção de consciência em Paulo Freire. De acordo com o educador, este processo parte do estágio *mágico*, no qual a pessoa acredita que sua condição é ditada por algo que está fora de si, atribuindo a algum Deus[17] a confusão da sua vida. A fase seguinte seria a consciência *ingênua*, em que a pessoa começa a questionar sua existência, sua cultura e história. No terceiro estágio, tem a consciência *crítica*, e entre estes estágios vê-se também a consciência *fanática*. Nesta última, o dinheiro é a medida na vida pessoal, a verdade é exterior, existe uma ânsia de posse, o que interessa é ter. Na *crítica*, temos a noção acurada da realidade, de como a sociedade se inscreve na dimensão política e econômica, sua estratificação em classes sociais, os dominantes e as/os dominadas/os. Então, existe na educação a condução da percepção de si e do mundo — e do mundo em si, que parte da imagem como "situação existencial" e que permite à pessoa acessar sua condição de sujeito. Por fim, o processo de produção de conhecimento que se desenvolve pela consciência *crítica* permite às pessoas lerem o mundo por imagens — o mundo plasmado na imagem é uma espécie de casca gráfica em que as pessoas conseguem decodificá-lo.

[16] Quando trago a noção de cultura, aqui, é do ponto de vista ecológico, que integra o sujeito no mundo em que ele vive, sem dicotomias, sem separações de sujeito e objeto. O sujeito passa a se perceber no mundo, como um sujeito capaz de transformá-lo (Freire, 1989).

[17] Paulo Freire (1979) usa o termo "um Deus" quando se refere aos processos de conscientização do sujeito, por isso, acredito que, de forma mais ampla, o autor não tenha tomado em sua obra a única referência judaico-cristã de Deus.

A *palavraimagem*

É possível visualizar a *palavraimagem* no livro de Queiroga (2018), intitulado *Cordão,* que mostra o mundo das parteiras "tradicionais" por fotografias, através das quais percebemos o contexto em que suas vidas se desdobram — ali a cultura e a natureza se misturam em narrativas carregadas de simbolismos, ali o território tem fronteiras híbridas e pode ser compreendido pelo movimento das parteiras. Ao fim do livro, há um texto de Fabiana Morais em que ela não tenta explicar as imagens, mas sim ampliar os seus significados, promovendo a leitura crítica sobre a ação das parteiras enquanto sujeitos históricos — mulheres que, pelos caminhos dos seus mundos, são autoras de suas histórias. O texto se integra e se prolonga pelas imagens, causando por vezes um movimento que nos faz questionar a realidade, que nos faz compreender a atuação daquelas mulheres como agentes que transformam, que estão em atuação para o bem coletivo.

A ampliação da imagem no mundo, pela sua leitura crítica, pode acontecer tanto escrita como oralmente. Neste sentido, o livro *Mitopoemas Yãnomam*, de 1979, organizado por Claudia Andujar, traz os desenhos sobre a mitologia yãnomam dos índios Koromani Waica, Mamokè Rorowè, Kreptip Wakatautheri. Como nos ilustra Andujar, primeiro eles desenhavam e depois narravam na sua língua os mitos presentificados[18] nos papéis. Então, tanto no livro, que apresenta os desenhos junto com os mitos escritos, como na fala dos Yanomami ao ver os desenhos, temos a *palavraimagem,* que tanto acontece textualmente como oralmente, porque elas dão continuidade ao que está plasmado no papel.

A *palavraimagem* também acontece nos discursos coloniais sobre os povos originários, sobre as entidades, os seres da floresta e outros. O livro *Corupira: mau encontro, tradução e dívida colonial* apresenta a ideia de que o discurso colonial foi como uma "casca gráfica", criada ao longo dos tempos. A obra parte das imagens de Tiago Acioli na capa e nas primeiras folhas, como se fossem a presença do Curupira, que se encontra com o texto, em estilo barroco, de Alexandro S. de Jesus (2019). Como dito no prólogo por Rodrigo Acioli, o livro "convoca ao devir", em que se encontram impressão,

[18] *Presentificar* é usado para situar a imagem/fotografia/desenho no presente, no movimento do mundo, em conexão e transformação. Além de situá-la em uma temporalidade de construção de subjetividade. Por fim, para afirmar que imagens não representam nada, elas são e estão no presente e no movimento do universo.

texto, imagem, papel e outros. Como o devir de Deleuze e Guattari (1997) é encontro, eu diria que o *devir imagem* (Dantas, 2021) me faz pensar em um livro de encontros, movimentos e continuidades, capazes de suscitar perguntas, curiosidades e extensões da imagem no texto e vice-versa — um livro de *palavraimagem*, um livro que, pela imagem e texto, busca a compreensão do mau encontro promovido pelo colonialismo.

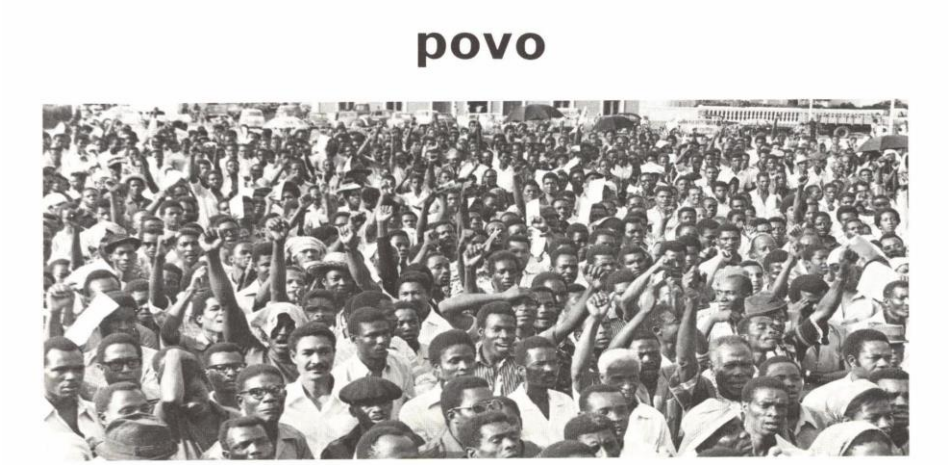


Foto 04 – Fotografia usada no Círculo de Cultura *Primeiro Caderno de Cultura Popular*, publicado originalmente pela República Democrática de São Tomé e Príncipe, São Tomé, 1978.

Outro exemplo da junção entre imagem e texto está na obra de Freire (1978b) *Caderno de Cultura Popular*, junto com os chamados Círculos de Cultura, que propuseram a leitura crítica do mundo partindo da imagem, em São Tomé e Príncipe, e que inspirou minhas pesquisas de Antropologia compartilhada. Quando estava estudando os *Cadernos de Cultura* e a dinâmica dos Círculos de Cultura, fui percebendo a fotografia e o desenho para daí passar à letra e à palavra, esta associada ao mundo, ou *palavramundo*, seguido pela palavra que lia o mundo — *palavraimagem*. Então, considero que a leitura das imagens não são processos mecânicos de classificação e descodificação simbólica ou estética, ou pura transmissão de representações. A leitura do mundo por imagens precisa ser feita pela observação, pela dialógica, pela dialética, em interações, em atenção para que a pessoa passe a perceber, pela sensibilidade e crítica, a imagem envolvida no seu contexto, em dinâmicas de realidade[19] e linguagem — ou seja, de *palavraimagem*. Como fizeram os jovens nas Oficinas de Aprendizagem (foto 02), ao querer interpretar nas imagens os problemas que envolviam seus projetos de pesquisa e temas. Tudo feito de

[19] A noção de realidade, aqui, deve ser vista como em Kossoy (2009), que fala em primeira e segunda realidade que envolvem a trama fotográfica, ou seja, a cada encontro com as imagens vive-se uma nova realidade.

maneira coletiva, com interações, debates sobre as fotografias e tentativas de articular uma espécie de narrativa com continuidades de imagens e palavras em conexões.

O *Jogo da Memória*



Foto 05 - O Jogo da Memória (Lisboa – Laboratório Audiovisual do CRIA, polo ISCTE, agosto de 2018). Acervo pessoal do autor.

O processo de leitura do mundo compartilhado envolve entrar em "sintonia", como dito anteriormente, ou seja, na Antropologia a sintonia substitui a noção do método convencional de observação participante[20]. Como chegar à *sintonia* e ao *movimento em*

[20] Neste artigo, não quero propor uma nova Antropologia ou negar os importantes feitos de antropólogas/os ao longo dos tempos. O que estou buscando como entendimento é que o conhecimento não é exclusivamente o modelo cartesiano que separa observar (pesquisar) e participar (criar sintonia). Participar e observar juntos têm uma coerência epistemológica e filosófica com as opções dos autores centrais nesta discussão.

atenção para alcançar a *palavraimagem* com um grupo? Foi ruminando esta questão que bolei[21] o Jogo da Memória (foto 05). Sobre o jogo:

1. O Jogo da Memória serve para, em um curto espaço de tempo, envolver um grupo de pessoas em uma mesma *sintonia*, despertando o *movimento em atenção* com as imagens. Tanto consegui perceber estas questões em aulas no Laboratório Audiovisual de que participo como na minha pesquisa em São Tomé, onde realizei o jogo diversas vezes.
2. No Jogo da Memória, quando as imagens são articuladas a temas e estes, à vida das pessoas, em movimento dialético, elas possibilitam que coletivamente se consiga ler o mundo pelas imagens, a *palavraimagem.*

O Jogo da Memória foi montado com 34 fotografias[22], subdivididas nas categorias: *práticas sociais, roça, aspectos simbólicos da colonização* e *mato.* As fotografias e desenhos utilizados no Jogo são da vida nas roças de cacau do sul da Bahia (Dantas, 2016), feitas para pesquisar as/os meeiras/os em roças que passavam por situação de crise.

A narrativa do Jogo da Memória foi adaptada da exposição que realizei no Museu do Neo-Realismo[23], que teve uma curadoria coletiva, feita por Fernando Marques, por Milena Seita e por mim. Nela, criamos uma curadoria implicada na leitura de mundo das roças por imagens — *palavraimagem.*

[21] Em 2018, meu orientador de doutoramento Paulo Raposo me convidou para apresentar minha pesquisa nas roças da Bahia para seus estudantes do mestrado em Antropologia. Tinha a possibilidade de dar uma aula convencional, com uso do projetor ou quadro de anotações, tendo o grupo de estudantes sentado à minha frente em uma sala. Resolvi romper o modelo "tradicional" e tentar trabalhar com narrativas visuais, como no caso das Oficinas de Aprendizagem.
Minha intenção, ao empregar o jogo, era apresentar meu trabalho sem precisar começar com explicações, só com a minha fala, mas primeiro exercitando a escuta comprometida, descobrindo o que elas sabiam, pensavam e sentiam das fotografias, enfim, o que elas estavam vendo. Eu acompanhava e enriquecia ao adicionar informações às/aos participantes, e desvendávamos coletivamente. Compartilhamos conhecimentos a partir da descontração que envolve o jogo, rindo e brincando dos nossos "erros" e "acertos". Aos poucos, brotava a voz das/os mais caladas/os.

[22] Ver o *site* https://www.emilianodantas.com/pesquisa-e-inovacao-com-imagem, onde são apresentadas várias situações em que realizei o jogo em São Tomé e um pequeno vídeo do jogo em https://youtu.be/gkNmN9785Wk. O jogo é composto por 17 fotografias duplicadas, dispostas, depois de embaralhadas, com a superfície voltada para baixo. O objetivo é encontrar o par. As/Os participantes podem virar duas fotos por cada vez; se as fotos forem iguais, são retiradas, e a/o jogadora/or que acertou ganha o direito de virar outra foto, revelando outro par até errar; se errar, voltam-se as cartas com a superfície para baixo novamente e passa-se a vez.

[23] Em julho de 2018, estreei a exposição Entre o Mato e a Roça no Museu do Neo-Realismo (Vila Franca de Xira), com fotografias da minha pesquisa sobre os meeiros do Cacau das roças do sul da Bahia.

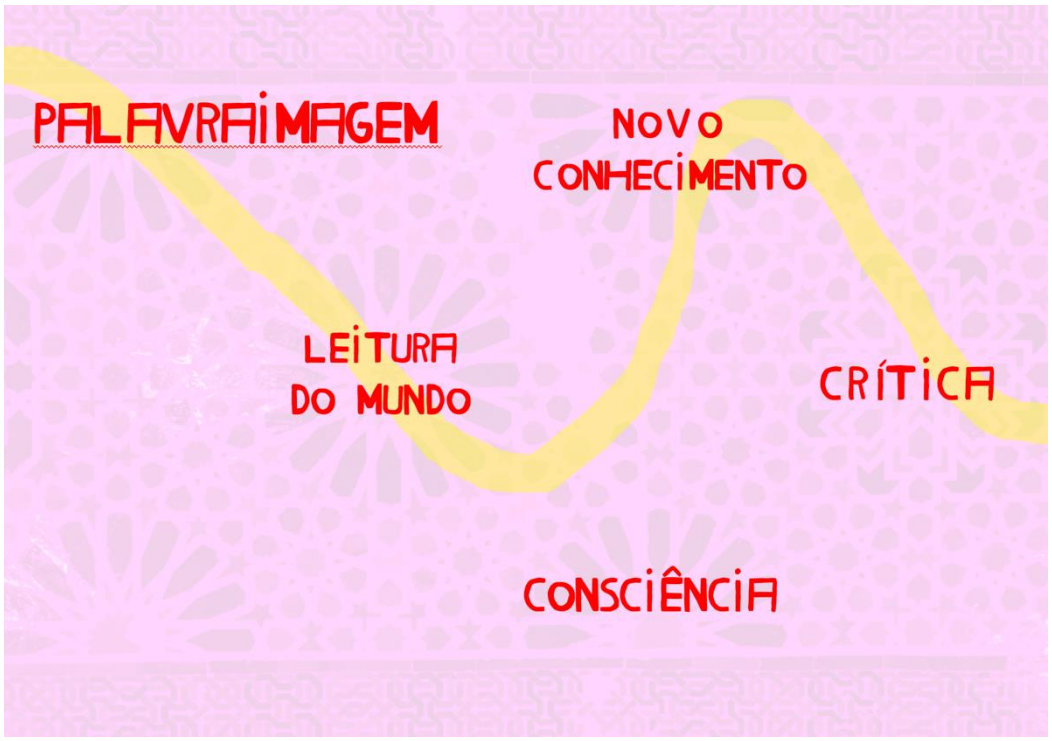


Imagem 03 - A *palavraimagem* no movimento que produz conhecimento. Acervo pessoal do autor.

Quando montei o jogo pela primeira vez, foi para apresentar minha pesquisa de mestrado, sem precisar introduzir o assunto pelo meu ponto de vista, evitando ser eu a falar e informar sobre um tema para as/os estudantes, que ficariam caladas/os recebendo as informações. Planejei quebrar este ritual de transmissão de informação para primeiro escutar o que as pessoas sabiam sobre aquelas imagens, em uma prática divertida, lúdica e curiosa que nos aproximasse. Levei esta prática para São Tomé e Príncipe: minha ideia partia da possibilidade de, mesmo sendo fotografias da Bahia, elas funcionarem como um reflexo, no qual o grupo não buscaria a identidade das imagens, mas a totalidade das relações em que cada foto despertaria uma situação — o movimento dialético. As pessoas em São Tomé olhavam para fotos da Bahia e debatiam sobre as suas realidades — como no caso de uma participante que olhou duas pessoas idosas sentadas e começou a falar dos seus avôs. Nesta dinâmica, a experiência antropológica compartilhada dava início ao *ciclo gnosiológico* ou *ciclo de autoconhecimento* (Freire; Shor, 1986), que é quando se produz um novo conhecimento e se percebe este conhecimento. Os dois momentos do ciclo aconteciam quando as pessoas liam as imagens e reescreviam o seu mundo a partir delas. Na leitura crítica, vai-se descobrindo e descodificando o mundo, surgindo um novo conhecimento; no segundo momento, este conhecimento se constitui como narrativa do mundo, ou quando se reconhece o conhecimento.

As narrativas visuais que penso como reescrita de mundo aconteceram no término do Jogo da Memória, pois tive a ideia de pedir aos participantes que escolhessem algumas fotografias e contassem estórias sobre elas. Em outras palavras, cada estudante foi convidado a escolher algumas imagens e contar uma estória, criando uma narrativa visual, um exercício de reescrever o mundo, o que chamei de *imagensmundo*. Então, a escrita do mundo por imagens, na linha do pensamento freireano, pode ser chamada de *imagensmundo.* Ou seja, *imagensmundo* é a cognição do mundo por imagens, sendo *afetado*[24] e promovendo conhecimento (Dantas, 2021: 28-29).



Foto 06 - O Jogo da Memória, agosto de 2019 (roça/comunidade Milagrosa – São Tomé.) Acervo pessoal do autor.

[24] Trago aqui a noção de Deleuze e Guattari (1997) de afeto como sendo "uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu" (Deleuze; Guattari, 1997: 17). Deleuze (2008) diz que os devires são afetos que transformam aqueles que os ultrapassam, torna-se outro.

Ao final do Jogo da Memória, convidava as pessoas a construírem narrativas visuais a partir de seus próprios conhecimentos e do que olhavam nas fotos, em um processo circular de leitura das imagens[25], que engendrava a leitura de mundo e, posteriormente, a reescrita do que viam na junção das imagens[26]. As pessoas estavam livres para colocarem seus repertórios, saberes, consciências e ideias. As imagens funcionavam como espelhos[27] capazes de refletir as subjetividades dos sujeitos nos seus contextos locais, valorizando os saberes locais. Por isso, a narrativa com imagens partia da leitura de mundo para despertar a consciência em processos de curiosidade e descoberta.

As *imagensmundo*

Paulo Freire, no seu projeto de construção de conhecimento dialético, promoveu a leitura e reescrita do mundo. Ele estimulava a prática de transformação consciente do mundo. Amadureci esta prática com meus colegas Filipe Reis e Herbeto Smith nos Cursos de Fotografia e Pesquisa: Construção de Narrativas Visuais. Os cursos estimulavam as/os estudantes a compreenderem o mundo por imagens, *palavraimagens*, com movimento em atenção e com o olhar na pesquisa. Para isso, desenvolvi técnicas de observação, como uma estrutura em papelão que isolava a visão da pessoa só para a fotografia, para ela despertar a atenção e se conectar com a imagem, como mostra a foto 07, abaixo.

[25] Flusser (1998) discorre sobre a leitura das imagens em um tempo circular, pois o olhar retorna a elementos já vistos, em retornos e circularidade.
[26] Ao longo de vários anos trabalhando com imagens, optei por retirar as margens para facilitar a junção e dar fluidez à narrativa visual.
[27] Desenvolvi a ideia de imagens como espelho em Dantas (2021) a partir da leitura de Verger (2019), que fazia uma relação entre África e Brasil, pelos arquétipos dos orixás.



Foto 07 – Estudantes do curso Fotografia e Pesquisa usavam uma caixa de papelão para observar fotografias (Lisboa – Laboratório Audiovisual do CRIA, polo ISCTE, maio de 2019). Acervo pessoal do autor.

Nos Cursos de Fotografia e Pesquisa, os facilitadores mostravam fotografias soltas, montadas em K-line, do século XIX e XX. Essas imagens eram oferecidas aos participantes, que poderiam escolher livremente para depois dizer: 1. O motivo da sua opção; 2. O que sabia sobre a imagem; 3. E em que aquelas imagens influenciavam nas suas vidas — perguntas que introduziam o movimento dialético. Por fim, o participante era convidado a colocar na parede a fotografia, fazendo uma narrativa visual. Após todos passarem por este momento, os professores relacionavam as fotografias ao contexto de pesquisas acadêmicas em que foram feitas, em várias áreas diferentes, o que acionava um ciclo de conversas. Neste curso, amadureci a prática da experiência antropológica compartilhada, pois partíamos primeiro escutando o que cada um tinha a falar, com o seu conhecimento sobre as fotografias, para depois falarmos. Isso gerava o que Freire (1989) considerou como *falar com.*



Foto 08 - Estudantes juntos com os facilitadores desenvolvendo as narrativas visuais (Lisboa – Laboratório Audiovisual do CRIA, polo ISCTE, maio de 2019). Acervo pessoal do autor.

Após as aulas iniciais em sala, partimos para exercícios fotográficos em Marvila, um bairro mais periférico da cidade de Lisboa, em grupo, e cada participante realizou livremente ali suas fotografias, sobre o enfoque e tema que quisesse. No dia seguinte, nos reencontramos e todas/os levaram até 15 imagens impressas, das várias que tinham batido em Marvila. Em casa, cada estudante teve de escolher 15 fotografias, que era, afinal, o momento de refletir individualmente a respeito do trabalho. Fizemos a sessão de visionamento coletivo das fotos em mesas espalhadas na sala, possibilitando que todas/os circulassem, olhassem em ângulos diferentes. Os facilitadores convidavam cada estudante a apresentar suas 15 fotografias, colocá-las na mesa, para falar sobre elas em narrativas visuais. Então, percebi que se articulava a leitura do mundo ao que experienciamos em Marvila, porque tanto a/o estudante ia interpretando o lugar como ia se posicionando neste lugar como autora/or. As/Os outras/os participantes também eram convidadas/os a comentar, o que gerava o debate pela *palavraimagem* — um novo conhecimento.

O momento seguinte a este foi o de ressignificar o que viram com suas imagens, pois, quando estavam em conjunto, as fotografias formavam narrativas visuais, como a letra

que forma a palavra e que cria a oração. Ali aconteceu o exercício de reescrever o que foi vivido em Marvila, *imagensmundo* — momento de ter percepção do novo conhecimento. Eu e meus colegas facilitadores íamos reconduzindo as pessoas pelas narrativas visuais para potencializar as junções das imagens, as relações entre elas e a compreensão de como elas seriam a reescrita do mundo. A reescrita do mundo por imagens nestes termos seria o segundo momento do *ciclo gnosiológico,* aquele que diria como o conhecimento seria percebido. A nossa condução se deu não como transmissores de representações ou de informações, mas como condutores de imagens/coisas que exploravam com as pessoas o bairro de Marvila. O papel do condutor no processo do *ciclo gnosiológico* pode ser interpretado da seguinte forma:

> O processo de aprendizado por redescobrimento dirigido é transmitido mais corretamente pela noção de *mostrar*. Mostrar alguma coisa a alguém é fazer esta coisa se tornar presente para esta pessoa, de modo que ela possa apreendê-la diretamente, seja olhando, ouvindo ou sentindo. Aqui, o papel do tutor é criar situações nas quais o iniciante é instruído a cuidar especialmente deste ou daquele aspecto do que pode ser visto, tocado ou ouvido, para poder assim "pegar o jeito" da coisa. (Ingold, 2010: 21)



Foto 09 – *Imagensmundo* de Marvila, de Rita Alho (Lisboa – Galeria A Z, junho de 2019). Acervo pessoal do autor.

As fotografias de Rita Alho, na foto 09, se unem em movimento de desenquadramento para criar novas formas para arquitetura do lugar, de onde emanam outras linhas de fugas, onde se fazem junções e conexões possíveis pelo exercício de pensar cada imagem, de recolocá-la em várias posições, e de não se prender a uma linearidade de leitura. As imagens, quando reescrevem a experiência vivida no mundo, criam muitas possibilidades, dialogam com a poesia, se desprendem de possíveis ordens que narram com início, meio e fim. O exercício de desenquadramento, de pensar a imagem como *coisa*, de romper com uma possível representação do bairro, abre espaço para uma fotografia exploratória do mundo visível, que narra se desprendendo de formatações limitantes.

As imagens de Rita Alho me permitem partir da *leitura do mundo* (Freire, 1989) para uma *Antropologia da educação* (Ingold, 2016), porque a narrativa visual colocou a estudante no exercício de observação (ver/ouvir/sentir) no bairro de Marvila, pelas suas *habilidades*, como a "base de todo conhecimento" (Ingold, 2016: 18). Mas Rita chegou à narrativa visual acima, que foi sua reescrita de mundo, em uma relação dialética com o grupo, com os facilitadores, com o bairro, no que Freire (1989, 1995) acreditava como sendo o meio de se produzir conhecimento na relação. Em suma, uma antropologia visual *com* as pessoas. Sendo assim, a aproximação de Freire e Ingold se situa na produção de conhecimento, na atenção em realizar as atividades, no despertar dos sentidos, na capacidade de perceber o mundo e se perceber no mundo. Assim, a Antropologia, quando é *com as pessoas*, abre um grande leque para se trabalhar com as imagens nas interações, na leitura de mundo, na reescrita de mundo, ou seja, a imagem promove encontros e estabelece relações de atenção e produção de conhecimento.

Pensando nos encontros dentro do fazer antropológico, temos o trabalho de Margareth Mead e Gregory Bateson, que resultou no livro *Balinese Character: a photographic analysis* (Mead; Bateson, 1942), que pode ser um excelente exemplo para pensar o que tenho procurado explorar neste artigo. Aquela publicação foi reconhecida por várias/os antropólogas/os como uma das precursoras da Antropologia Visual, pela concepção e proposta inovadora de criar narrativas visuais que analisavam a vida em Bali. O livro foi feito para ser uma leitura e escrita de mundo balinês com imagens. O estudo foi focado em entender a formação do *ethos* balinês pela articulação de imagem e texto, delineando as formas de socialidade em Bali.

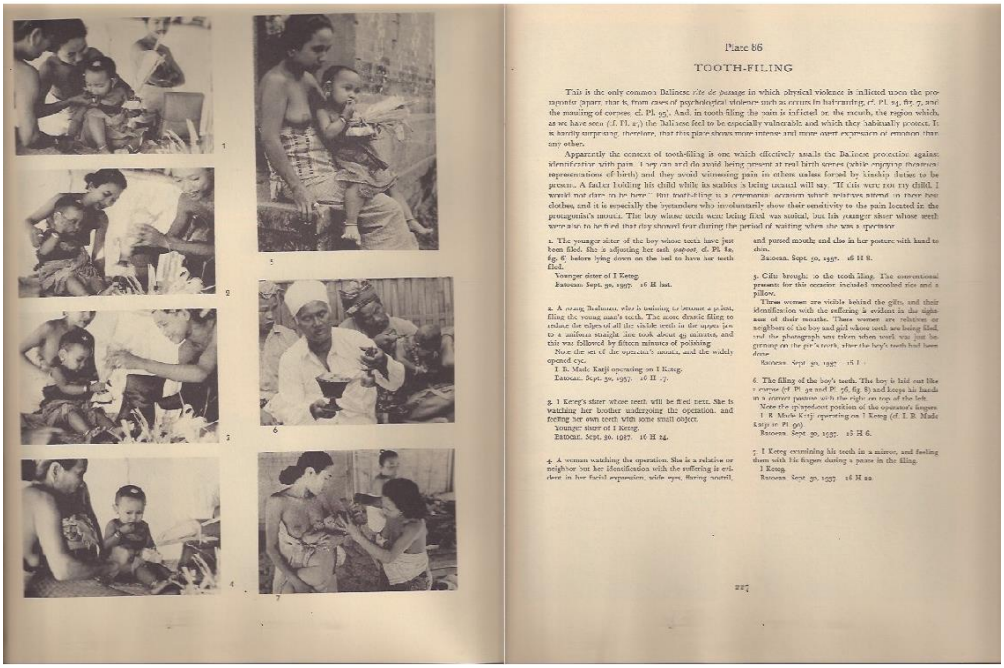


Plate 86

TOOTH-FILING

This is the only common Balinese *rite de passage* in which physical violence is inflicted upon the protagonist (apart, that is, from cases of psychological violence such as occurs in babysitting, cf. Pl. 24, fig. 7, and the moulding of corpses, cf. Pl. 95). And, in tooth filing, the pain is inflicted on the mouth, the region which, as we have seen (*cf.* Pl. 4.), the Balinese feel to be especially vulnerable and which they habitually protect. It is hardly surprising, therefore, that this place always more intense and more overt expression of emotion than any other.

Apparently the context of tooth-filing is one which effectively assails the Balinese protection against identification with pain. I say can and do avoid being present at real birth scenes (while enjoying theatrical representations of birth) and they avoid witnessing pain in others unless forced by kinship duties to be present. A father holding his child while its sudden is being treated will say "If this were not my child, I would not dare to be here"; but tooth-filing is a ceremonial occasion which relatives attend in their best clothes, and it is especially the bystanders who involuntarily show their sensitivity to the pain located in the protagonist's mouth. The boy whose teeth were being filed was natural, but his younger sister whose teeth were also to be filed that day showed fear during the period of waiting when she was a spectator.

1. The younger sister of the boy whose teeth have just been filed. She is adjusting her sash (*cf.* Pl. 82, fig. 8), before lying down on the bed to have her teeth filed.
Younger sister of I Ketog.
Bateson. Sept. 30, 1937. 16 H 1st.

2. A young Balinese, who is training to become a priest, filing the young man's teeth. The more drastic filing to reduce the edges of all the visible teeth in the upper jaw to a uniform straight line took about 45 minutes, and this was followed by fifteen minutes of polishing.
Note the set of the operator's mouth, and the widely opened eye.
I. B. Made Kanji operating on I Ketog.
Bateson. Sept. 30, 1937. 16 H 1-7.

3. I Ketog's sister whose teeth will be filed next. She is watching her brother undergoing the operation, and feeling her own teeth with some small object.
Younger sister of I Ketog.
Bateson. Sept. 30, 1937. 16 H 24.

4. A woman watching the operation. She is a relative or neighbor but her identification with the suffering is evident in her facial expression, wide eyes, flaring nostrils, and pursed mouth; and she in her posture with hand to chin.
Bateson. Sept. 30, 1937. 16 H 8.

5. Gifts brought to the tooth filing. The conventional presents for this occasion included uncooked rice and a pillow.
Three women are visible behind the gifts, and their identification with the suffering is evident in the sightless of their mouths. These women are relatives or neighbors of the boy and girl whose teeth are being filed, and the photograph was taken when word was just beginning to the girl's work, after the boy's teeth had been done.
Bateson. Sept. 30, 1937. 16 I 1.

6. The filing of the boy's teeth. The boy is laid out like a corpse (cf. Pl. 92 and Pl. 96, fig. 8) and keeps his hands in a correct passive set to the right on top of the left.
Note the independent position of the operator's fingers.
I. B. Made Kanji operating on I Ketog (cf. I. B. Made Kanji in Pl. 93).
Bateson. Sept. 30, 1937. 16 H 6.

7. I Ketog examining his teeth in a mirror, and feeling them with his fingers during a pause in the filing.
I Ketog.
Bateson. Sept. 30, 1937. 16 H 22.

227

Foto 10 - Livro *Balinese Character: a photographic analysis* (Bateson; Mead, 1942: 225-227).

Pode-se ver na foto 10, na página 226, do lado esquerdo, sete fotografias organizadas em colunas e em sequências numeradas para serem vistas de cima para baixo em duas colunas. Na página 227, há o texto relacionando a numeração das fotos, como extensões do significado daquelas imagens como *palavraimagem*. O texto não tenta explicar ou ilustrar as fotografias, mas sim ampliar seus significados.

Então, Bateson e Mead (1942) tanto apresentavam a *palavraimagem* quanto ampliavam o significado das imagens pelos textos, como as *imagensmundo* nas páginas com sequências de fotografias, narrando a vida em Bali imageticamente. Nas pranchas com fotografias e desenhos, temos a reescrita de como era a sociedade balinesa por imagens, em exercício de *ciclo gnosiológico* devido ao processo de formação do livro.

A concepção do livro de Batson e Mead (1945) primou pela composição de narrativas visuais feitas entre um grupo de psiquiatras, educadores e sociólogos (Samain, 2004), que juntos escolheram as imagens entre 1.288 desenhos e 25 mil fotografias — o exercício de escolha das imagens exigiu a leitura destas imagens (*palavraimagem*), o que gerou um novo conhecimento para o grupo. A seguir, quando Bateson e Mead, juntos com sua equipe[28], montaram as narrativas visuais para compor o mundo balinês, reescreveram por

[28] Bateson e Mead voltaram de Bali em fevereiro de 1939; após a chegada, formaram uma equipe crítica, com psiquiatras, sociólogos e educadores, para escolha das imagens (Samain, 2004: 53).

imagens (*imagensmundo*) o mundo. Este segundo exercício permite reconhecer o conhecimento produzido. Elas/es romperam com a simples transmissão de representação porque estavam reescrevendo o contexto balinês coletivamente, no movimento em atenção e dialético, em que a curiosidade e a criatividade caminhavam juntas e em que foi necessário potencializar as conexões de cada imagem nas sequências de cada página e do livro como um todo. Porque, se o livro tinha narrativas individuais, ele também tinha uma grande narrativa conjunta, de todas as imagens que o compunha.



Imagem 04 - *Imagensmundo* no movimento perceber o novo conhecimento. Acervo pessoal do autor.

O movimento de reescrever o mundo com as imagens quando em exercício de problematizar a gênesis das representações torna-se mais epistêmico, como nos casos apresentados das Oficinas de Aprendizagem, da Etnoficção ou do Curso de Fotografia e Pesquisa, em que as pessoas problematizavam o seu mundo, se percebiam neste mundo e reescreviam este mundo. Outrossim, sigo no pensamento freireano dando passos adiante no sentido de compreender que não só a linguagem é capaz de criar a representação cognitiva, mas a imagem no fluxo de criação também o é.

Ao escolherem as imagens, ao montá-las em pranchas com sequências que se articulavam entre si, Bateson e Mead (1942) reescreveram o que observaram em Bali e construíram narrativas visuais na experiência antropológica compartilhada; como os

jovens das Oficinas de Aprendizagem ou da Etnoficção, ou os estudantes do Curso de Fotografia e Imagem, tal como os participantes do Jogo da Memória e do Círculo Cultural o fizeram. Permitiram-se em atenção ver, sentir e narrar os seus mundos pela *palavraimagem* e *imagensmundo.*

A proposta de leitura do mundo pela *palavraimagem* se inicia quando a pessoa se coloca em atenção com a imagem, em encontros. Ela vai ganhando complexidade à medida que o sujeito consegue ter a capacidade de relacionar a sua vida com as imagens, percebendo como aquela *coisa* interfere na sua vida, como se é afetado pela conexão imagem+sujeito+mundo. Para se fixar melhor, é preciso retomar a noção de que ler o mundo não é transmissão de representação, mas produção de conhecimento, que, diferentemente dos modelos reproduzidos pelas universidades ocidentais (Grosfoguel, 2010), acontece na relação, no mundo em movimento. Por isso, a experiência dialética compartilhada permite a leitura do mundo imagem+sujeito+mundo como construção de conhecimento, de novos conhecimentos e de pessoas capazes de se perceber no mundo com o mundo. Ou seja, por imagens em relações somos capazes de ler o mundo.

A seguir, vem o momento de reescrever o seu mundo pelas *imagensmundo*. O momento de relacionar cada imagem a uma situação que compõe uma estória que comporá a história local. Reescrevendo a sua história, as pessoas se tornam autoras/es conscientes, ao despertar a leitura crítica do local, do trabalho, da cultura, das marcas coloniais ou do que os oprimem. Ser autora/or por imagens é uma possibilidade de diminuir as dicotomias entre desenho e escrita, natureza e cultura, saber erudito e saber popular, e assim sucessivamente. Narrar com imagens não é ato mecânico ou exercício cadenciado de unir linhas e formas, mas de perceber e complexificar, de desnaturalizar, de criticar, de contextualizar cada situação apresentada nas imagens. As *imagensmundo* se articulam de *imagens/coisas* em exercícios de aproximação, transbordando as margens, desenquadrando a *coisa* que não se separa do sujeito que investiga o seu mundo.

Antropologia como educação é uma grande oportunidade para o campo da Antropologia Visual se desenvolver pela produção de conhecimento que une observação e participação para o amadurecimento da crítica. E, deste modo, a Antropologia não pode ser mais feita de pessoas imaginadas que olham distanciadas e falam sobre seus objetos de estudo. Acredito que a disciplina sempre foi um caminho para a sintonia, para o afeto e trocas. Por isso, as imagens nos restituem a possibilidade de conexões entre pesquisa, estudante e de quem conduz a produção de conhecimento compartilhado.

Referências

ALVES, André e SAMAIN, Etienne. *Os argonautas do mangue precedido de Balinese character (re)visitado.* Campinas: Editora Unicamp/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser.* São Paulo: Cosac e Naify, 2005.

BIONDI, Karina. *Etnografia no movimento:* território, hierarquia e lei no PCC. 2014. 336 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.

BORTOLAMI, Gabriele. O trabalho de campo como experiência etnográfica nas aldeias da comuna de Luvo, município de Mbanza Kongo. *Mulemba – Revista Angolana de Ciências Sociais*, v. 6, n. 12, p. 203-268, 2016.

CRUZ, Ricardo Gauterio; BIGLIARDI, Rossane Vinhas; MINASI, Luis Fernando. A dialética materialista de Paulo Freire como método de pesquisa em educação. *Conjectura*. Caxias do Sul, v. 19, n. 2, p. 40-54, maio/ago. 2014.

DANTAS, Emiliano. *Os meeiros do cacau do sul da Bahia:* trabalho, corpo e documentação. Ibicarai: Via Litterarum, 2016.

DANTAS, Emiliano. *A imagem enquanto leitura e escrita do mundo:* o leveleve e a ferida colonial em São Tomé. 2021. Tese de doutorado (Antropologia). Lisboa: programa de Antropologia do Instituto Universitário de Lisboa/ISCTE, 2021.

DAWSEY, John Cowart. Victor Turner e antropologia da experiência. *Cadernos de Campo*. São Paulo, v. 14, n. 13, p. 163-176, 2005.

DELEUZE, Gille. *Espinosa*: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gille e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.

FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia:* para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

FREIRE, Paulo. Paulo Freire, no exílio, ficou mais brasileiro ainda. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 462, p.11, dez. 1978a. Entrevista concedida a Claudius Ceccon.

FREIRE, Paulo. *A luta continua:* segundo caderno de cultura popular. São Tomé: Ministério de Educação e Desporto, 1978b.

FREIRE, Paulo. *Conscientização: teoria e prática da libertação*: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire / Paulo Freire; [tradução de Kátia de Mello e Silva; revisão técnica de Benedito Eliseu Leite Cintra]. – São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1987.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler.* São Paulo: Cortez, 1989.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia:* saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo e FAUNDEZ, Antonio. *Por uma pedagogia da pergunta.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

FREIRE, Paulo e SHOR, Ira. *Medo e ousadia***:** o cotidiano do professor. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GRIMSHAW, Anna e RAVETZ, Amanda. Desenhar com uma câmera? Filme etnográfico e antropologia transformadora. Tradução de Tatiana Lotierzo e Luís Felipe Kojima Hirano. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, São Paulo, Brasil, v. 6, n. 1, 2021.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 5, p. 7–41, 2009.

INGOLD, Tim. Anthropology is not ethnography. In: INGOLD, Tim. *Being alive:* essays on movement, knowledge and description. Londres: Routledge, 2011, p. 229-43.

INGOLD, Tim. *Estar vivo:* ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição. Tradução de Fábio Creder. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia. *Educação*, v. 39, n. 3, p. 404-411, 2016.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n. 18, n. 37, p. 25-44, 2012.

JESUS, Alexandro Silva de. *Corupira*: mau encontro, tradução e dívida colonial. Recife, Titivillus, 2019.

JOLY, Martine. *Imagem e os signos.* Lisboa: Edições 70, 2019.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica.* São Paulo: Ateliê Editora, 2009.

PESSUTO, Kelen. *Made in Kurdistan:* Etnoficção, infância e resistência no cinema curdo de Bahman Ghobadi. 2017. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

QUEIROGA, Eduardo. *Cordão*. Recife: Zoludesign, 2018.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca: como pensam as imagens. In*:* SAMAIN, E. (organizador) *Como pensam as imagens.* São Paulo: Editora Unicamp, 2012.

TURNER, Victor e BRUNER, Edward M. (orgs.). *The anthropology of experience.* Urbana: University of Illinois Press, 1986.

VERGER, Pierre. *Orixás:* deuses iorubás na África e no Novo Mundo. Salvador: Fundação, 2019

DOI: https://doi.org/10.22456/1984-1191.123375

OFICINAS DE ANTROPOLOGIA COM CRIANÇAS: IMAGENS DE UMA PROPOSTA DE SENSIBILIZAÇÃO PARA A DIFERENÇA

ANTHROPOLOGY WORKSHOPS WITH CHILDREN: IMAGES OF A PROPOSAL FOR CRITICAL SENSIBILIZATION OF THE DIFFERENCE

Valéria de Paula **Martins**[1]

RESUMO

Neste ensaio fotográfico, trago algumas imagens relativas ao projeto Antropologia com crianças, desenvolvido na cidade de Uberlândia, em Minas Gerais, desde 2014. Com a abordagem de temáticas caras à antropologia por meio de filmes, músicas, desenhos, rodas de conversa, livros e jogos coletivos, entre outros, a proposta é instigar sentidos dos participantes em um processo de sensibilização crítica para a diferença. Até o momento foram realizadas 15 oficinas em espaços diversos da cidade envolvendo cerca de 200 crianças. Recentemente, o projeto passou a abarcar um sítio eletrônico no qual estão disponíveis uma série de referências associadas à temática.
Palavras-chave: Oficinas. Crianças. Antropologia. Ensino-aprendizagem. Fotografias.

ABSTRACT

In this photo essay, I bring some images of the project Anthropology with children, developed in the city of Uberlândia, state of Minas Gerais, Brazil, since 2014. By dealing with relevant themes to anthropology through films, music, drawings, conversation circles, books and collective games, among others, the proposal is to instigate participants' senses in a process of critical sensibilization of the difference. To date, 15 workshops have been held in various spaces in the city involving about 200 children. Recently, the project began to include a website where are available a series of references associated with the theme.
Keywords: Workshops. Children. Anthropology. Teaching-learning. Photographs.

Recebido em: 31 de março de 2022
Aceito em: 17 de junho de 2022

[1] Universidade Federal de Uberlândia, Brasil. E-mail: valeriacpmartins@gmail.com

O projeto Antropologia com crianças é desenvolvido desde 2014 por mim junto a crianças entre 7 e 12 anos, de famílias de baixa renda, na cidade de Uberlândia, localizada na porção oeste do estado de Minas Gerais, mais precisamente na região do Triângulo Mineiro. No momento, devido à pandemia da Covid-19 e ao cenário de segurança sanitária ainda um pouco nebuloso, estamos aguardando para retomar os encontros presenciais com crianças.

Esses encontros tratam de temáticas caras à antropologia – tais como relações étnico-raciais, de gênero, trabalho e questões ambientais, entre outras − e são permeados por uma série de dispositivos, tais como a audiência de filmes, elaboração de desenhos, leitura de livros, realização de brincadeiras musicais, rodas de conversa, jogos coletivos, apreciação de fotografias, registros sonoros e musicais[2].

Até agora atuamos junto a cerca de 200 crianças em 15 oficinas realizadas em diferentes espaços, como uma biblioteca municipal, sedes de organizações não governamentais e uma escola pública da cidade.

No primeiro ano do projeto, antes de me tornar docente na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), eu ministrava as oficinas sozinha. Com o ingresso na universidade e o interesse de estudantes de graduação em Ciências Sociais, o Antropologia com crianças passou a contar com monitores[3]. Pode-se dizer, nesse sentido, que se trata também de um projeto de formação docente em antropologia, já que em todo o processo de realização das oficinas, desde o planejamento a partir de encontros de reflexão e avaliação, passando pela produção de materiais, e as próprias oficinas com as crianças, os estudantes graduandos atuam de forma propositiva e engajada em um processo de ensino-aprendizagem que envolve a todos nós.

Assim, por meio do envolvimento e da experimentação coletiva a partir de materiais diversos e variadas atividades, como as citadas anteriormente, buscamos uma sensibilização crítica para a diferença ao tratar de temáticas e ideias caras ao debate

[2] No decorrer da pandemia, com a impossibilidade da realização das oficinas e com o intuito de contribuir para processos de ensino-aprendizagem em antropologia junto a crianças nos mais diferentes contextos e lugares, criei um sítio eletrônico que traz referências não apenas dos materiais utilizados nas oficinas, mas também outros, em variados registros – Literatura, Imagens em movimento, Música, Fotografia, Pintura e escultura, Desenho, Jogos e podcast e Projetos. O sítio eletrônico Poéticas da Terra e, mais precisamente, a página do projeto Antropologia com crianças no site, é acessível aqui: https://poeticasdaterra.org/projetos/antropologia-com-criancas/

[3] Ao longo dos anos, atuaram na monitoria do projeto as estudantes Amanda Ramos, Júlia Furtado de Almeida, Halina Brandão, Maria Luiza Araújo, Pamela Caetano, Vitória Brasileira e o estudante Luís Augusto Meinberg Garcia.

antropológico em uma antropologia com crianças e não para crianças ─ nos atentando para o histórico de desconsideração das crianças como sujeitos plenos (Cohn 2005) e nos colocando no sentido de atuar, juntamente com elas, em um processo de ensino-aprendizagem poético-político em que todos, crianças ou adultos, associados ou não à universidade, tenham vez e voz.

Por meio de imagens, cores, sons, palavras, gestos, movimentos − do instigar e convocar sentidos −, retomamos a ideia de Ingold (2010) de que a construção do conhecimento se dá a partir de um processo de educação da atenção e não da transmissão de representações. Assim sendo, a proposição das oficinas se baseia em torno da criação de contextos ambientais em que possam ser construídas habilidades associadas ao ouvir, sentir, olhar, perceber e agir, ao lidar-se com a alteridade e a diferença.

Neste ensaio fotográfico, o conjunto de fotografias que apresento deixa entrever dois diferentes tipos de atividades realizadas nas oficinas, articuladas a temáticas também variadas.

As primeiras imagens são relativas a brinquedos e brincadeiras, a partir dos quais propúnhamos uma conversa sobre estereótipos em relações de gênero. A proposta consistia em compartilhar diferentes brinquedos com as crianças, como bolinhas de gude[4], bonecas, piões, elástico, panelinhas, entre outros, para que elas pudessem escolher do que brincar. Após algum tempo, sugeríamos que os grupos que acabavam se formando em torno dos brinquedos pudessem trocá-los com outros. Alguns aderiam à sugestão, outros não. A partir dos movimentos que se davam em relação aos brinquedos e brincadeiras, além das falas das crianças a respeito, conversávamos então sobre ideias hegemônicas que associam determinado gênero a brinquedos ou brincadeiras específicos, buscando refletir sobre elas.

Prezando pela ludicidade e em uma tentativa de percepção do que as crianças estavam pensando e sentindo em relação às questões e temáticas tratadas nas oficinas, vi na elaboração de desenhos um caminho profícuo, seguindo os passos de outras antropólogas que também atuaram em suas pesquisas a partir da proposição de elaboração de desenhos por parte de crianças (ver, por exemplo, Toren, 1990, 2019; Pires, 2007). Os desenhos que veremos a seguir, a primeira imagem expondo dois deles dependurados em

[4] Que também recebe o nome de Biloca ou China, a depender da região.

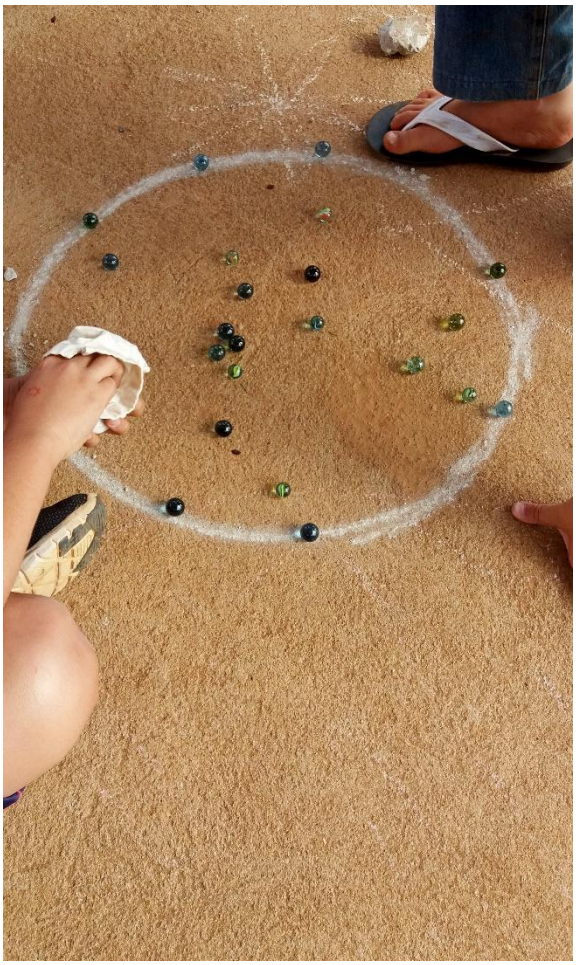
uma espécie de varal montado ao final das primeiras oficinas, estão relacionados a materiais audiovisuais ou livros compartilhados com as crianças.



O mesmo tabuleiro de futebol foi compartilhado, em imagens espelhadas, por diferentes crianças, meninos e meninas, na oficina realizada em espaço da organização não governamental Ação Moradia em agosto de 2018[5].

[5] Para conhecer a ONG, acesse https://beta.acaomoradia.org.br/





Acima, imagens de duas situações de brincadeira com as bolinhas de gude, que contavam especialmente com a presença de meninos, mas também ocasionalmente de meninas. À esquerda, estamos na Ação Moradia, em setembro de 2018, e à direita, na Escola Municipal Freitas de Azevedo, também em 2018, em uma oficina realizada no mês de julho daquele ano.



A professora Maria Firmina dos Reis, cuja imagem é evocada no desenho à direita, foi uma das primeiras escritoras brasileiras e aparece no livro Agbalá, um lugar-continente, de Marilda Castanha, como opositora à escravidão e à opressão negra. Do lado esquerdo, vemos alguns pequenos desenhos a partir do livro Minhas imagens do Japão, de Etsuko Watanabe, que nos apresenta Yumi, de sete anos, e sua vida em família, na escola, além de hábitos cotidianos, festas tradicionais e a escrita japonesa. O desenho da esquerda foi elaborado pelas crianças João Victor, Hyngrid e Mel. Em relação ao da direita, infelizmente não temos o registro da autoria. Esta e as próximas imagens são de oficinas realizadas na Biblioteca Municipal localizada no bairro Roosevelt, em Uberlândia, no decorrer do ano de 2014.



Ambos os desenhos foram produzidos a partir de livros e DVDs da coleção *Um dia na aldeia*, que traz histórias associadas a seis diferentes grupos indígenas: Ikpeng, Wajãpi, Kisêdjê, Panará, Ashaninka e Mbya-Guarani. O desenho da esquerda foi elaborado por Diogenes, Rayssa e Ludmilla e, o da direita, por Ludmila, Ana e Rayssa.



Por fim, um desenho elaborado pelas crianças Emerson, Fábio e Bruno a partir da audição do CD Encomendadeiras de Correntina – A arte no canto de encomendar as almas. O CD, produzido junto às chamadas encomendadeiras de almas da cidade baiana

de Correntina, traz ofícios e outros cantos e orações que suscitavam olhares curiosos entre as crianças.

Referências bibliográficas

CARELLI, Rita, CARVALHO, Ana, ZANETTI, Mariana. *Coleção Um dia na aldeia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

CASTANHA, Marilda. *Agbalá.* Um lugar continente. **S**ão Paulo: Cosac Naify, 2008. 48p.

COHN, Clarice. *Antropologia da criança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ENCOMENDADEIRAS *de Correntina. A arte no canto de encomendar as almas*. Instituto do Trópico Subúmido – Fundação Aroeira. Sociedade Goiana de Cultura - Universidade Católica de Goiás. Coleção Sons do Cerrado. V. 3., 2000.

INGOLD, Tim. Da transmissão de representações à educação da atenção. *Educação*, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 6-25, jan./abr. 2010.

PIRES, Flávia. *Quem tem medo de mal-assombro?* Religião e Infância no semi-árido nordestino. 284f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

TOREN, Christina. *Making Sense of Hierarchy:* Cognition as Social Process in Fiji. London School of Economics Monographs in Social Anthropology. London: The Athlone Press, 1990

TOREN, Christina; REGITANO, Aline de Paula. Como nos tornamos quem somos. Entrevista com Christina Toren. *Proa - Revista de antropologia e arte*, Campinas, v. 9, n. 1, p. 295-304, jul. 2019.

WATANABE, Etsuko. *Minhas imagens do Japão*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 36p.