

ILUMINURAS

E-ISSN 1984-1191



 **biev**

v. 24 n. 64 (2023)

Jogos de barbante, linhas, amarrações e outras figuras na
composição de etnografias escritas e sensoriais

JOGOS DE BARBANTE, LINHAS, AMARRAÇÕES E OUTRAS FIGURAS NA COMPOSIÇÃO DE ETNOGRAFIAS ESCRITAS E SENSORIAIS

STRING FIGURES, LINES, LASHINGS AND OTHER FIGURES IN THE COMPOSITION OF WRITTEN AND SENSORIAL ETHNOGRAPHIES

Tatiana **Lotierzo**¹
Luis Felipe Kojima **Hirano**²

Apresentação

Linhas, fios, rastros, caminhos, emaranhados, e a possibilidade de envolvê-los (de envolver-se) em jogos de barbante de muitas variedades abrem novos caminhos para fazer etnografia. Este dossiê reúne artigos que se embrenharam de modos diferentes em fluxos desse tipo, evidenciando algumas vias presentes na antropologia atual e acenando para novas questões e relações possíveis na pesquisa antropológica.

Essas vias envolvem o multimodal, a articulação de (bio)grafias em *meshworks*, fotografias ou desenhos, a própria escrita tornada experimental e outros modos de elaboração/apresentação do conhecimento. As propostas aqui contempladas buscam – e devem muito a – relações que ultrapassam os limites do acadêmico e que envolvem preocupações com a perpetuação da vida em diferentes registros ontológicos. Envolvem, também, um empenho para que as pesquisas tenham alcances variados e sejam recebidas de diversas maneiras, transformando relações de conhecimento e aprendizagem, produzindo novas correspondências e engajamentos.

Duas referências merecem ser lembradas, nesse sentido, e figuram em diferentes artigos do dossiê. Tim Ingold (2007) considera que as linhas são um campo de investigação antropológica, pois a própria vida é vivida ao longo de linhas, deixando pegadas quando caminhamos, inscrições e costuras quando escrevemos e tecemos, mas também quando observamos, narramos e desenhamos. A linha não pode ser confundida com linearidade ou

¹ Doutora em Antropologia Social pela Universidade de Brasília (UnB). Realiza Pós-Doutorado no PPGAS-USP, com orientação de Sylvia Caiuby Novaes e bolsa Fapesp (Processo nº 2020/13.113-1). E-mail: tatianalotierzo@gmail.com. Número ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6675-3601>.

² Professor Adjunto da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás (UFG), Bolsista CNPq Nível 2. E-mail: lfhirano@gmail.com. Número ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9889-4967>.

como um conector entre pontos, ela deve ser pensada em movimento, como um fluxo transformacional que permite produzir novas correspondências.

Haraway (2016) retoma o jogo de barbante navajo *Ma'ii Ats'áá' Yílwoi* (Coiotes correndo em direções opostas), que remonta ao desmanche dos padrões arranjados por Deus Fogo pelo *trickster* Coiote. Jogos de barbante são feitos e desfeitos em/com diferentes mundos de SF – *Science Fiction*, *Science Facts*, *Speculative Fabulations*, *Speculative Feminism*, *String Figures* [Ficção Científica, Fatos Científicos, Fabulações Especulativas, Feminismo Especulativo, Jogos de Barbante] e assim por diante –, e envolvem a passagem de padrões, desejados ou não, pelas mãos de diferentes jogadores, uma *responsa-habilidade* (*response-ability*) pela continuação do jogo, pela perpetuação dos mundos, de modo a “ficar com os problemas” entre espécies companheiras, simbióticas e simpoiéticas.

O termo “pensamento tentacular” é adotado por Haraway como forma de se contrapor a um modo de pensamento antropomórfico, dominado pela visão. O tentáculo refere-se à percepção pelo toque, sensação e experimentação, ele remete ao não-humano e acena para conhecimentos relativos à sensorialidade de múltiplos braços ou mãos, muitos cérebros espalhados/partilhados em corpos simbióticos.

Os tentaculares implicam-me em SF. Seus membros são fios de jogo em figuras entretecidas. Eles envolvem-me em *poiesis*, na feitura de *speculative fables* [fábulas especulativas], *science fiction* [ficção científica], *science fact* [fato científico], *speculative feminism* [feminismo especulativo], *soin de ficelle, so far (so far)* [e assim por diante]. Os tentaculares conectam e desconectam; eles fazem cortes e nós; eles fazem distinções, eles tecem caminhos e consequências, mas não determinismos, eles são ao mesmo tempo abertos e linkados de um jeito, não de outro. SF é contação de histórias e contação de fatos. [...] Eu uso jogos de barbante como um tropo teórico, como uma maneira de fazer-pensar-com como emaranhado simpoiético, implicação, rastreamento/traçado e arranjos com numerosos companheiros. Eu trabalho com e na SF como compostagem material-semiótica, como teoria na lama e na bagunça (confusão). (Haraway, 2016: 49)³.

³ No original: "The tentaculars entangle me in SF. Their limbs are playthreads in thread-figures. They involve me in *poiesis*, in the making of speculative fables, science fiction, science fact, speculative feminism, *soin de ficelle, so far (so far)*. The tentaculars connect and disconnect; they make cuts and knots; they make distinctions, they weave paths and consequences but not determinisms, they are at once open and linked, one way, not the other. SF is storytelling and facttelling. [...] I use string figures as a theoretical trope, as a way of doing think-with as sympoietic entangling, tangling, tracing and sorting with numerous companions. I work with and in SF as material-semiotic composting, as theory in mud and mess (muddle)" (Haraway, 2016: 49).

Múltiplos pensamentos e movimentos se concebem e distribuem através de linhas e fluxos em movimento, sugerindo estabilizações provisórias – até que outro jogador receba a trama dos fios –, para logo se transformar em novas perguntas. É o caso dos desenhos – por exemplo, os desenhos yanomami que compõem novas topologias da vida na *terra-floresta* (Kopenawa e Albert, 2015; Garcia dos Santos, 2014; Hirano, 2022), dos grafismos e outras composições –, dos caminhos e territórios sentidos ao caminhar pegadas (Lotierzo, 2019; 2022), das diferentes linhas que atravessam e compõem filosofias africanas e amefricadaladinoamericanas (Gonzales, 1998; Rios, 2019; Oliveira Silva, no presente dossiê) e das inúmeras amarrações envolvendo superfícies variadas – corpos, cestaria, tecidos, papel, cantos e outras. Esses são, é claro, apenas alguns engajamentos criativos possíveis, que recordamos em meio à vasta gama de possibilidades de conhecimento através de/em “emaranhados intra-ativos” (Barad, 2007; 2017)⁴.

Esse tipo de questão tem estado presente em nossas próprias pesquisas. Com os artistas inga Benjamín Jacanamijoy (Uaira Uaua), Kindi Llajtu, Carlos Jacanamijoy, Rosa Tisoy, Tirsa Chindoy e Nestor Jacanamijoy, Tatiana Lotierzo (2019; 2020; 2022) aprendeu a desenhar tramas que dão muitas coisas para quem sabe vê-las/senti-las; elas formam caminhos que alimentam a *própria história* – uma história que somente aquela pessoa pode contar. Nesse contexto, seria possível dizer que as linhas do tipo *quilca*, aprendidas com Uaira Uaua, deixam-se ver como *meshworks*, com tentáculos que se emaranham e vão refazendo corpos feridos, inquietos, enfermos, *compostando* (Haraway, 2016) seus caminhos na terra. Certas linhas de sementes – como grãos de milho, no corpo de Rosa Tisoy – são muitos olhos que formam desenhos, fluxos eu-outro em diferentes tempos da existência. Outras linhas desenhadas mostram figuras-percurso, como pássaros, árvores, canoas: amarrações de *pegadas* (cores, texturas), como ensina Kindi Llajtu. Linhas, então, acrescentam dobras à percepção do ambiente, formam corredores de erosões que arrastam e escancaram as conexões profundas que nos tornam *simbiontes*, inúmeras camadas de

⁴ Barad (2017: 16, 20) desfaz separações disciplinares da materialidade em diferentes representações (discursivas) – “econômicas”, “sociais”, “ambientais”, “psíquicas”, “físicas”, “geológicas”, “geopolíticas” etc. –, buscando situar as forças material-discursivas que possam “ser importantes para processos (emaranhados) de materialização”. Intra-ação difere de interação: enquanto a interação pressuporia a existência anterior de entidades independentes (*relata*), a intra-ação pressupõe um olhar para os engajamentos por sua participação em *fenômenos*, ou seja, reconhece “a inseparabilidade epistemológica entre ‘observador’ e ‘observado’” e a “inseparabilidade ontológica de ‘componentes’ agencialmente intra-ativos”. Segundo ela, “*relata* não preexistem às relações; antes, *relata*-intra-fenômenos emergem através de intra-ações específicas”.

sensações que se desprendem com/na relação com lugares que importam, tempos, seres, em meio a uma multiplicidade de olhos-sementes, dentro e fora dos corpos. O que as linhas podem mostrar são as inúmeras relações constitutivas de corpos múltiplos, tentaculares, que tateiam ao redor e se movem com uma série de outros eventos e seres – e convidam a entender que ali também há algo para si, de si.

As implicações ontológicas do desenhar estão presentes na pesquisa atual de Tatiana, que compõe (com) desenhos e fotografias, a fim de refletir sobre o conhecimento que se desdobra ao tecer, tramar, emaranhar e percorrer essas linhas, mediadoras do tato que faz alcançar (agarrar?) a própria história – uma história que somente ela pode contar, como aprendeu com Benjamín Jacanamijoy.

Em sua pesquisa de campo sobre a terapia Arte Org⁵, Luis Felipe Kojima Hirano encontrou uma teoria nativa sobre corpo e percepção, com contribuições renovadas para a discussão sobre sentidos, afetos e percepções. Nessa prática terapêutica, questionam-se tanto o excepcionalismo humano, quanto determinadas formas de perceber o mundo que visam ao aumento da produtividade capitalista. As linhas surgem em sua interlocução com a fotógrafa Evelyn Torrecilla, que desenvolveu uma linguagem fotográfica para si na terapia Arte Org.

Ela conta que Jovino Camargo Jr., seu terapeuta e criador dessa terapia, a incentivava a fotografar com modos de olhar aprendidos em exercícios perceptivos da Arte Org: acompanhar o movimento dos olhos em estado de relaxamento, caminhando soltos por um referente percebido de modo difuso. Jovino a instigava a ir contra a tendência do olhar focado, presente em manuais de fotografia, e a repensar o uso do ponto focal e de regras de enquadramento, como as proporções áureas.

Esse modo de olhar difuso aprendido na Arte Org, que caminha ao longo da paisagem, tem ressonâncias com as linhas de Ingold (2007, 2011a, 2011b, 2013, 2015). Para o antropólogo britânico, a vida é vivida em linhas que se movem *ao longo de*

⁵A terapia Arte Org foi criada por Jovino Camargo Jr. e outros terapeutas dos Institutos Wilhelm Reich do Brasil e do Chile, visando atualizar a Psicologia de Wilhelm Reich para lidar com o funcionamento humano contemporâneo. Grosso modo, se a técnica terapêutica de Reich trabalhava sobretudo o corpo, a Arte Org vai desenvolver um aparato teórico-metodológico para também lidar com alguns segmentos perceptivos, como a visão, a audição, o háptico e a atenção, dado que, segundo Jovino, boa parte do sofrimento contemporâneo estaria ligado à complexa relação entre a percepção e o corpo. Em termos clínicos, a terapia desenvolve-se sobretudo com exercícios-procedimentos de movimento corporal e perceptivo para além da análise da dimensão verbal.

superfícies, o que desfaz uma maneira ocidental de pensar que a vida seria vivida *nos* locais (pontos). Na perspectiva hilemórfica – de um local a outro –, somos transportados em um destino-orientado, perdendo de vista a própria jornada, o próprio fluxo da vida, como diria Ingold. Ou, como dizia Jovino, “o caminho se faz ao andar”. No ensino de fotografia, aprendemos a dividir o visor da câmera em terços de linhas paralelas e perpendiculares equidistantes, e a focar em um dos pontos de intersecção entre essas linhas, ou no centro de uma espiral de Fibonacci, entre outras regras. O objetivo é produzir uma imagem que transporte o olhar para o tema central da foto. Talvez por essa razão, Ingold defende o desenho em contraposição à fotografia, pois o desenho seria a inscrição do movimento acoplado da visão e das mãos *ao longo de* uma superfície, ao passo que a foto seria resultado de um *click* com as pontas dos dedos e de um olhar projetivo diante do referente. O desenho faria linhas, fluindo no tempo; a fotografia faria pontos e instantes⁶.

Evelyn, inspirada pela Arte Org, busca literalmente “desenhar com a fotografia”, em vez de lápis ou caneta. Para isso, ela aumenta o tempo de exposição da máquina fotográfica e move a câmera *ao longo do* ambiente. O resultado são linhas desenhadas com a luz, como na fotografia de capa desta edição da revista *Illuminuras*, tirada na Avenida Paulista, em outubro de 2022, que faz parte da série *Paisagens Inventadas*⁷. Com as luzes dos carros, postes, semáforos e prédios, Evelyn desenha inúmeras linhas de diferentes cores – vermelho, azul, verde, amarelo –, que se repetem e se emaranham entre si, criando curvas e nós. Assim, Evelyn borra as distinções entre fotografia e desenho, criando uma foto-devir-desenho e um desenho-devir-foto. A imagem de capa do dossiê convida-nos a caminhar ao longo das linhas, evitando que os olhos se fixem apenas em pontos pré-definidos, como ensina Evelyn⁸.

O movimento está presente na reunião dos artigos deste dossiê. Há nele alguns nós e/ou tentáculos que tramam questões importantes, montam (e desfazem) “camas de gato” e

⁶ Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert (2013) mostram que Gastón Bachelard concebe *duração* e *instante* como percepções complementares: “a duração não é sentida que pelos instantes” (Bachelard 1965 *apud* Rocha; Eckert, 2013: 22). Nesses termos, poderíamos pensar de que maneira o conceito de duração poderia contribuir para a dicotomia entre instante e fluxo, presente na discussão sobre desenho e fotografia (Berger, 2005; Taussig, 2011; Ingold, 2007, 2011a, 2011b, 2013, 2015).

⁷ A fotografia não tem título.

⁸ Para conhecer melhor o trabalho de Evelyn, ver o filme *Habitar os olhos*, de Luis Felipe, que buscou criar um perceptor das fotografias de Evelyn e dos modos de ver na Arte Org: <https://www.youtube.com/watch?v=WGgWCzpPTbs>. Para uma etnografia da experiência fotográfica de Evelyn, ver o artigo do mesmo autor, intitulado “Desenhando com a fotografia: habitando dobras entre formas expressivas”, a ser publicado em breve pela revista *Mana*.

outros entrelaçados. A linha como vida e os jogos de barbante como a própria possibilidade de pensar as vidas em um mundo em ruínas é uma das tônicas que ressoam nas tramas dos artigos. Os textos do dossiê, portanto, não são pontos que transportam o/a leitor/a, um a um, em direção a uma conclusão, mas são emaranhados com múltiplos nós – eles vão e vêm em diferentes passagens.

Suely Kofes, em “Linha e Escrita, desenhos?”, enfrenta o desafio de pensar as biografias (grafias da vida) com Ingold e Donna Haraway, tecendo *meshworks* que permitem re-acessar, a partir de relações que não estão necessariamente presentes nas biografias/etnografias sobre trajetórias, as vidas de Ishi – considerado o último membro conhecido do povo indígena Yahi, por Alfred Kroeber and T. T. Waterman⁹ –, Santa Bakhita – mulher sudanesa escravizada que, após tornar-se liberta, ingressa em uma ordem católica e é santificada – e Irene – uma interlocutora da pesquisa feita por Kofes (1976) em uma vila de moradia popular financiada pelo Estado (Cohab-BNH), em Campinas, entre 1973 e 1975. As linhas e nós, como explica Kofes, não fecham “as relações em grupos, sociedades, indivíduos, nem se limita[m] à escrita, mas sim estende[m] relações e as suas inscrições”. O *meshwork*, dessa forma, permite visualizar no espaço do papel uma série de nós, uma espécie de trama aracnídea que se abre e revela silêncios, ruídos, vazios e caminhos feitos, por fazer, devires etnográficos nos quais as histórias – as vidas – deixam-se acontecer à revelia dos marcos rígidos de cronologias fechadas.

A questão da bio-grafia¹⁰ faz-se presente também nos trabalhos “Rua C: os miúdos registros de minha memória”, de Larissa Neves da Costa, e “A intimidade do parentesco: e

⁹ Ishi foi encontrado na cidade de Oroville, possivelmente após uma migração forçada, em 1911, e foi logo levado ao Museu de Antropologia da Universidade da Califórnia, em Berkeley, onde passou a viver e virou objeto de pesquisas. Desde então, Ishi passou por sucessivas hospitalizações, por diferentes motivos, vindo a falecer em 1916. Após sua morte e cremação, uma polêmica envolvendo o desaparecimento de seu cérebro leva o Butte County Native American Cultural Committee, formado por indígenas de quatro povos maidu no início dos anos 1990, a uma busca para localizar e depositar os restos mortais de Ishi e seu espírito em sua terra natal – o que envolve diferentes organismos científicos, jurídicos e políticos. O desfecho se dá somente nos anos de 1999 e 2000, quando o corpo (cérebro e cinzas) é repatriado e o Comitê consegue enterrar Ishi da maneira adequada.

¹⁰ Uma discussão possível seria também em torno da noção de autoetnografia – um tipo de pesquisa que vem ganhando força na atualidade. Fabiene Gama (2020) situa como questão fundamental à autoetnografia o engajamento, a atenção mais intensamente colocada nos “conhecimentos apreendidos através do nosso próprio corpo, que se move e encontra diferentes ambientes, pessoas, objetos e experimenta diversas emoções”. Se é verdade que tais dimensões também já estão presentes na própria definição de etnografia (ver Caiuby Novaes, 2014), Gama destaca a possibilidade, na autoetnografia, de falar mais sobre si, expressando posições e conflitos pessoais de modo muito mais aberto do que em um texto etnográfico. Consideramos importante, nesse sentido, notar o quanto as *relações* entre diferentes sujeitos, humanos e/ou não-humanos,

os pedaços de minha mãe”, de Ana Clara Damásio, ambas articulando textos que visam a uma *escrevivência*, conforme a proposta por Conceição Evaristo (2020a), entretecida com fotografias.

Larissa Neves da Costa convida-nos a conhecer a Rua C, onde cresceu, na periferia da cidade de Goiânia (GO). Ela enlaça lembranças, fotos antigas e atuais que remetem à sua relação, como mulher negra, com o conhecimento de si e do mundo. A autora defende uma epistemologia em diálogo com Grada Kilomba, que “inclua o pessoal e o subjetivo como parte do discurso acadêmico, pois todas/os nós falamos de um tempo e lugar específicos, de uma história e uma realidade específicas – não há discursos neutros” (Kilomba, 2019: 58). Além disso, busca aproximar a experiência e as histórias das mulheres negras pela *escrevivência* e pela oralitura, de Leda Maria Martins (2021) – percorrendo linhas de força que marcam suas vidas e as aproximam na “dororidade” (Piedade, 2017).

Ana Clara Damásio, por sua vez, tece os fios que costuram “pedaços” de sua mãe, de forma tocante em seu ensaio. A costura desses pedaços, cada qual disposto em uma fotografia, é o próprio emaranhado de relações que se sustentam nos múltiplos riscos e sulcos que compõem a pele e relevo do corpo. Cada foto-fragmento, aqui, abraça uma cumplicidade e uma intimidade que impedem a transformação da pessoa ali presente em objeto.

Como afirma Conceição Evaristo, a *escrevivência* não é uma escrita narcisista – algo que poderia ser livremente entendido como uma espécie de “*selfie* escrita” –, mas sim de uma escrita que, ao acontecer, faz devir-outro: quem mergulha na própria história já não é mais o mesmo quando emerge. É uma escrita que, como ensina Evaristo, requer um trabalho de *artesanía*, capaz de torcer a língua oficial, como no pretuguês de Lélia Gonzales (1984).

Evaristo, aliás, presenteia-nos com uma reflexão fundamental sobre a noção de *grafia*, ao ensinar a perceber as inúmeras implicações de uma “grafia-desenho” repetida por sua mãe, quando a escritora era criança: um desenho do sol feito no chão de terra, que se tornava ali o sustentáculo de todas as vidas, a depender do trabalho daquela mulher como lavadeira. Se chovesse, ficavam muitas roupas por secar, e a fome apertava. Desse desenho,

devem continuar sendo a tônica da prática antropológica autoetnográfica e o quanto, para as pesquisas de caráter mais biográfico, têm estado presentes o desenho, a fotografia e outros modos expressivos de produção de conhecimento – o que também chama a atenção neste dossiê.

nasceria sua própria escrita. “É preciso comprometer a vida com a escrita ou é o inverso? Comprometer a escrita com a vida?”, desafia-nos a escritora (Evaristo, 2020b: s/p).

Como nota Sylvia Caiuby Novaes ao dialogar com Arthur Rimbaud, Bruce Albert, Claude Lévi-Strauss e Jean-Jacques Rousseau, em seu artigo “Fotografia e Etnografia”, “uma identidade é verdadeiro emaranhado de sujeitos que se confundem”, visto que *eu é um [ou muitos] outro[s]* – e daí vem a força da etnografia. Ela apresenta, nesse artigo, reflexões desdobradas de uma pesquisa, recentemente concluída, com três mulheres, Claudia Andujar, Lux Vidal e Maureen Bisilliat – todas estrangeiras que, radicadas no Brasil desde os anos 1950, teceram emaranhados de relações e afetos através da fotografia e da etnografia. Fotografar, lembra Sylvia, exige muita confiança, intimidade e empatia; para essas três mulheres, era, além disso, uma forma de comunicação, em face da barreira da língua. Irrigada por relações, a fotografia já não é mais redutível ao instantâneo, ela faz linhas, faz tempo, e Sylvia nos ensina a perceber as inúmeras implicações etnográficas dessa composições.

A bio-grafia e a fotografia, assim como a costura, também atravessam o artigo-pergunta “Seria a costura uma grafia da antropologia?”, de Emiliano Dantas que, inspirado por Grada Kilomba (2019) e Walter Dignolo (2017), busca curar a “ferida colonial” – o que, em certa medida, aproxima-o de Neves da Costa e Damásio. Como diz Kilomba (citada por Emiliano), “a literatura e a arte podem dar ferramentas e linguagem às novas gerações para tratar essa ferida”. Nesse artigo, o antropólogo comenta seu trabalho de costura sobre fotos do período colonial em São Tomé, Angola, Cabo Verde e Moçambique, mostradas na exposição *Cartas do Mau Encontro*¹¹. Nesse caso, certas linhas ao longo das fotos são literalmente costuradas, cerzidas, unidas, atadas e juntadas, o que remonta à sua aprendizagem da costura com a mãe, filha de alfaiate. Como explica Dantas, “tomo a grafia como um processo de produção de conhecimento que usa de marcas, pontos, desenhos e linhas para criar uma inscrição interna e externa, a qual atravessa os corpos e produz conhecimento, por saberes capazes de nos transformar e de transformar o mundo onde habitamos”.

No artigo “Eséntáye – entre linhas e fluxos de existência: a cerimônia de nascimento na Tradição de Ifá”, o antropólogo e Bábálawo/Oluwo Patrick de Oliveira Silva

¹¹ Ver Emiliano Dantas, *Cartas do Mau Encontro*. Disponível em: <https://www.emilianodantas.com/cartasdomauencontro>.

compartilha uma reflexão sobre como o Ifá percebe as linhas do destino (*Ipin*). Conforme o autor, o destino não é dado, nem fixo na Tradição de Ifá. Ele passa pela escolha de cada ser que, antes de nascer neste mundo (*Aiye*, terra), decide o que gostaria de fazer e viver e, entretanto, necessita redescobrir essa escolha em seus caminhos – o que não acontece sem uma série de conflitos e mudanças provocados por outras escolhas que ele terá ao longo da vida. As linhas, os traços e os fluxos de existência são, diz Oliveira Silva, tecidos na vida da criança. Assim, no *Opon Ifá*, o destino do recém-nascido, torna-se *grafia*, em um ritual de nascimento – momento em que acontece, segundo Oliveira Silva, uma *transdução* (Simondon, 1989), em que a vida da criança é propagada em linhas que apontam para o destino e inauguram as relações que a marcarão. Em fotografias, Oliveira Silva mostra aspectos desse ritual, em que a criança toca os pés no chão – um chão desenhado – pela primeira vez, entre outras coisas.

Esses artigos entrelaçam-se a outros fios que percorrem o dossiê e amarram um certo poder das fotografias de serem *coisas*, como diria Ingold (2012), “um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam”. Coisas são abertas, indefinidas, mutáveis e vivas, elas formam, com outras coisas, diferentes arranjos que compõem variações ambientais e uma série de outras relações e existências. A despeito das críticas de Ingold à fotografia em favor do desenho, são muitas as contribuições a este dossiê que abrem outras perspectivas. Sylvia Caiuby Novaes, Fabiana Bruno e Cristina Maria da Silva, Lucas Pinheiro Tenório Farias e Tinally Carneiro Batista, além de Larissa Neves da Costa, Ana Clara Damásio e Emiliano Dantas revelam as múltiplas linhas que as fotografias tecem. Afinal como discute Andrea Barbosa, não é possível se fiar em uma definição restrita da fotografia, pois há uma “pluralidade de modos de experiência da fotografia” por sua potência tátil e também criadora de lugares e tempos (2016: 192).

Sylvia Caiuby Novaes, nesse sentido, ao recuperar a dimensão relacional profundamente implicada na fotografia e na etnografia, ensina que o ato de fotografar é um *emaranhado sensorial*. Com David McDougall, Sylvia destaca que a fotografia é um

[...] conhecimento que é antes de mais nada sensorial e que num certo sentido embaralha num mesmo emaranhado os corpos que se situam à frente e atrás da câmera. Num certo sentido, é possível dizer que esse emaranhado sensorial é um dos ingredientes mais importantes da boa fotografia e simultaneamente da boa pesquisa.

Ela mostra que, ainda que haja muitas relações entre fotografia e etnografia, é necessário manter a alteridade entre essas práticas, para que elas possam se afetar.

É a vida das fotografias, quando apartadas de seus referentes e parentes, que interessa a Fabiana Bruno, ao discutir o que ela chama de “fotografias órfãs” – descartes e restos de arquivos fotográficos, sobretudo os que foram coletados por catadores de papel reciclável, e formaram pós-arquivos, pós-álbuns. No artigo “As muitas vidas das imagens”, a antropóloga propõe pensar que essas fotos, em seus novos contextos, “rearranjadas como uma massa viva, desordenada, tornam-se lugares de resistência e re-existência nesses ambientes”. Mais do que isso, elas passam a constituir biomas – tornam-se “coisas” (Ingold, 2012) sujeitas a novos acontecimentos, à itinerância e ao imprevisto e, nessa errância, participam de dinâmicas da vida e do ambiente, ataques de fungos, rasgos, sujeira, reagrupamento e “adoção”.

Em “Guardiãs da memória de álbuns familiares: traços visuais no tempo em a(linha)vos, fotografias e narrativas”, Cristina Maria da Silva, Lucas Pinheiro Tenório Farias e Tinally Carneiro Batista também enveredam pela questão das bio-grafias e dos arquivos fotográficos mas, agora, com um olhar voltado às guardiãs desses arquivos. Quatro mulheres figuram aqui, Tereza, Juvandira, Helena e Mirtes, todas relacionadas à história familiar das autoras e autor, que buscam, nas fotografias delas, “escutar as intimidades de seus cenários familiares, como também as marcas das geografias dos locais por onde passaram”. Assim, estão colocadas questões relativas à busca por recompor “alinhavos de vida” e o tipo de existência que é habilitado por esse modo de ser imagem – o que envolve, também, a ação do tempo sobre as fotos, por exemplo, nas transformações causadas pelos fungos e sua interferência/infiltração em uma história das relações entre mulheres de gerações diferentes da mesma família.

O artigo também compartilha um traço em comum com diversos textos desta coletânea: a múltipla autoria, emaranhando uma composição de perspectivas que evidencia que o conhecimento não se produz de modo isolado. Feito jogo de barbante, poderíamos pensar, ele vai dando novas relações, formando outros nós e topologias no espaço mobilizado pelas/entre as mãos.

Gleiciane Santos e Mariane Pisani escrevem, a quatro mãos, “Entre tramas, fios, linhas e bordados: trajetórias de pesquisa e processos de escrita etnográfica” – um artigo sobre a pesquisa de Gleiciane, estudante negra e ela própria bordadeira, com outras bordadeiras. O texto visa evidenciar a reflexividade das/entre as autoras – orientanda e orientadora – sobre um processo de descoberta de um *modus operandi* de pesquisa em antropologia. A aproximação entre linhas (bordadas) e vidas também se faz presente neste artigo, que busca discutir as implicações entre escrita, subjetividades e biografia.

Outros artigos com múltipla autoria são voltados à reflexão sobre experimentações etnográficas através da escrita e de outros modos de comunicação e difusão das pesquisas em antropologia. Uma dimensão importante dessas pesquisas é justamente sua capacidade de criar ambiências que possibilitem o engajamento sensorial mais imediato de quem as acessa, visto que, nesse caso, os sentidos são mobilizados em conjunto.

Anita Ferrari, Soraya Fleischer e Daniela Manica, no artigo “Sonoridades, escutas e aprendizados de antropologia com o uso de *podcasts* em sala de aula”, apresentam uma pesquisa sobre a experiência de audição de episódios do podcast *Mudaréu* por estudantes de 14 disciplinas ofertadas na Universidade de Brasília, em 2020. A partir dos resultados da pesquisa, as antropólogas refletem sobre a importância da percepção ativa dos sons e da escuta como parte de uma aprendizagem que aproxime os estudantes do conhecimento na prática da antropologia. Os sentidos, como argumentam as autoras a partir de Tim Ingold (2008) e Roberto Cardoso de Oliveira (1996), não estão isolados: a percepção acontece com o corpo inteiro e em seus engajamentos com o ambiente.

A contribuição de Daniele Borges Bezerra, Alessânder Nakaóka Elias, Valéria de Paula Martins, Lisandro Lucas de Lima Moura, Patricia dos Santos Pinheiro e Luis Carlos Toro Tamayo ao dossiê se dá pelo artigo “Etnografias multissensoriais e mediações antropológicas: a experimentação como forma de errância” – uma reunião de experiências com a antropologia multimodal que vêm sendo levadas a cabo por eles/as em diferentes partes do Brasil e da Colômbia e que revelam novos caminhos e potenciais para a antropologia. Os autores são membros do *GT AntropoÉticas: narrativas e ressonâncias sensíveis em imagens visuais e sonoras, como formas de transgredir fronteiras epistemológicas*, vinculado à Associação Latinoamericana de Antropologia (ALA), e convidam a refletir sobre as possibilidades da “errância poética” por diferentes meios – uso

de plataformas digitais, por exemplo, para apresentar chamadas telefônicas de WhatsApp convertidas em um jogo interativo, uso de recursos olfativos e QR Codes para acessar gravações em materiais impressos, cartas sonoras, desenho, fotografia, cinema, games, entre outros – para a experimentação etnográfica, tanto como modo de conhecimento, quanto para comunicar resultados de pesquisa.

A partir de um exercício de desenho e fotos, realizado em um encontro no Parque da Redenção, em Porto Alegre (RS), Laura Veronese, Carmencita Job e Pâmela Costa escrevem “Encontrando ‘pistas’: um percurso etnográfico multissensorial sobreposto pelo desenho, fotografia e vídeo” ao modo de um “fluxo de consciência, onde múltiplas vozes narradoras condensam percepções de continuidade e ruptura acerca de uma mesma experiência de campo”. As autoras visam a um “perspectivismo narrativo” (Veiga, 2015), em que as três vão, cada qual a seu tempo, apropriando-se do discurso. Buscam também a incorporação de possibilidades perceptivas da experiência de campo na escrita, explorando outros formatos, multimodais, de apresentação. Para isso, incluem desenhos e fotos à experiência de leitura, amplificando as possibilidades sensoriais ali presentes.

Se o experimento de Laura Veronese, Carmencita Job e Pâmela Costa possibilita um outro olhar sobre um espaço importante na cidade Porto Alegre, por onde elas passam com frequência, Andrea Barbosa apresenta uma perspectiva inovadora, ao pensar as cidades a partir de seus quintais, praças e parques. No artigo de “Quintais produzindo a vida da cidade”, a autora apresenta pesquisa etnográfica realizada por ela em quintais, hortas e canteiros urbanos nas cidades de São Paulo e Guarulhos (SP). O artigo leva-nos a um passeio por esses espaços verdes, cultivados por iniciativa de moradores dessas cidades e convida a “perceber as cidades que são produzidas nesses enredamentos”. As fotos que compõem o artigo realçam aquilo que o texto vai evidenciar – os diferentes modos de habitar as cidades, através do cultivo de hortas e jardins e, nesse sentido, apontam para uma possível co-produção do ambiente urbano, em sentido ingoldiano.

Dos quintais nas cidades, que tecem relações entre humanos e plantas, seguimos para a relação entre animais, humanos e máquinas. Ivan Gomes, em “Coveiro de cavalos: imaginação e escrita etnográfica” aguça os sentidos do/a leitor/a, por meio de uma etnografia poética, articulando antropologia, filosofia e literatura. A partir da morte de um cavalo que trabalhou arduamente na lavoura de um casal, agora idoso, Ivan amarra relações

multi-espécies com as transformações que impactam um mundo rural nas ruínas do capitalismo (Tsing, 2022). A sua escrita é tecida, como ele diz, em retalhos pretos (fonte na cor preta), que narram histórias que ele vivenciou durante a pandemia de Covid-19 e retalhos azuis (fonte na cor azul), que tecem um ensaio especulativo sobre imaginação, escrita poética, antropologia e literatura, entre outras questões. Seguindo essas linhas, Ivan aceita o desafio de “ficar com os problemas” e apostar em “uma escrita [de] continuidades opositivas e da lógica recursiva”, como nos jogos de barbantes (SF), de Haraway (2016).

Os emaranhados material-semióticos de Karen Barad, articulados às naurezasculturas de Donna Haraway e à referência circulante de Bruno Latour revelam-se operadores potentes para Emília Braz e Paula Sandrine Machado abrirem a caixa-preta do “real” e da “cisgeneridade”, revisitando o famoso caso Agnès, no artigo “Os estudos trans encontram os estudos sociais da ciência: uma aproximação teórico-metodológica a partir do problema da passabilidade”. A realidade e a cisgeneridade não são um dado, um substrato fechado, mas surgem das intra-ações e coproduções. É nessas intra-ações que o corpo de Agnès é materializado e dotado de passabilidade. Como analisam as autoras, “materialização [...] diz respeito à composição híbrida da realidade a partir de agentes humanos e não-humanos, desde complexas e dinâmicas intra-relações material-semióticas entre carne e palavra, fato e artefato e realidade e conceito, passíveis de observação através dos movimentos que constituem um referencial circular”. Os emaranhados permitem rachar as palavras, rachar as coisas, rasgar a carne em uma etnografia que busca adentrar as múltiplas relações que sustentam aquilo que nomeamos como realidade, para assim desatar alguns nós que sufocam vidas que importam, para que outros nós que sejam amarrados com vistas a existências mais oxigenada por meio de outras estórias.

Com essas instigantes contribuições, o dossiê flui ao longo de linhas que correm na tela do computador e evidenciam alguns caminhos-tentáculos, tentando e tateando, tocando e alcançando simultânea ou sucessivamente, temas e questões fundamentais. Passamos pelas implicações (os “nós”) entre diferentes sujeitos de pesquisa, pelos “nós” que os percorrem no momento em que escrevem, fotografam, desenharam, pelas implicações (os “nós”) de sua distribuição em diferentes coisas e pelos “nós” que se embrenham com a crise ambiental e responsa-habilidades necessárias para seguir com os problemas. Sem a

pretensão de desemaranhar os fios – pelo contrário –, os artigos deixam-nos a tarefa de não desfazer a cama de gato, mas seguir jogando e tentando, tateando.

Agradecemos os/as autores/as pelas contribuições, a Cornelia Eckert, Ana Luiza Cavalho da Rocha e Bárbara Mór pelo apoio à produção desse dossiê. Parte dos artigos aqui reunidos foi apresentada no Simpósio Especial *As grafias da antropologia e suas costuras*, na 33ª Reunião Brasileira de Antropologia, coordenado por Luis Felipe Kojima Hirano e Aina Azevedo – a quem agradecemos pela interlocução. Boa leitura!

REFERÊNCIAS

- BARAD, Karen. *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham: Duke University Press, 2007.
- BARAD, Karen. Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. *Revista Vazantes*, Florianópolis, vol.1, n.1, pp. 7-34, 2007.
- BARBOSA, Andrea. Fotografia, narrativa e experiência. In: BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar Teodoro; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana e CAIUBY NOVAES, Sylvia (Org.). *A experiência da Imagem na etnografia*. São Paulo, Terceiro Nome, Coleção Antropologia Hoje, 2016.
- BERGER, John e SAVAGE, Jim (Ed). *Berger on Drawing*. Aghabullogue, Occasional Press, 2005.
- CAIUBY NOVAES, Sylvia. “O silêncio eloquente das imagens fotográficas e sua importância na etnografia”. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 3, n. 2, pp. 57-67, 2014. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.245>.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. O trabalho do antropólogo: Olhar, Ouvir, Escrever. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 39, n. 1, pp. 13-37, 1996.
- DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980
- ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza da. *Etnografia da duração*. Porto Alegre, Marcavísal, 2013.
- EVARISTO, Conceição. A Escrivivência e seus subtextos. In: Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes (org.). *Escrivivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020a.
- EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. *Z Cultural*, v. 3, n. 18, 2020b. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/10/DA-GRAFIA-DESENHO-DE-MINHA-MÃE-UM-DOS-LUGARES-DE-NASCIMENTO-DE-MINHA-ESCRITA---Revista-Z-Cultural.pdf>. Acesso em: 10 outubro 2022.
- GAMA, Fabiene. A autoetnografia como método criativo. *Anuário Antropológico*, v. 45, n. 2, pp. 188-208, maio-agosto 2020.
- GARCIA DOS SANTOS, Laymert. *Projeções da Terra-Floresta: O Desenho-imagem Yanomami*, 2014. Disponível em: <https://www.laymert.com.br/yanomami/>. Acessado em 25 de maio de 2021.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, n. 92/93, pp. 69-82, 1988.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, ANPOCS, Rio de Janeiro, pp. 223-244, 1984.
- HARAWAY, Donna. *Manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa*. Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2021.
- HARAWAY, Donna. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, Washington, v. 14, n. 3, p. 575-599, 1988.

- HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham e Londres: Duke University Press, 2016.
- HIRANO, Luis Felipe Kojima. Preliminary diffractions on the drawings of The Falling Sky Davi Kopenawa and Bruce Albert. *Rivista La Furia Umana*, n. 43, s/páginas, 2022.
- INGOLD, Tim (org.). *Redrawing Anthropology*. Farnham, Ashgate, 2011a.
- INGOLD, Tim. *Lines*. Londres: Routledge, 2007.
- INGOLD, Tim. *Being Alive*. Londres: Routledge, 2011b.
- INGOLD, Tim. *Making*. Londres: Routledge, 2013.
- INGOLD, Tim. *The life of lines*. Londres: Routledge, 2015.
- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, pp. 25–44, 2012.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KOFES, Suely. *Entre nós, os pobres, eles, os negros*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1976.
- KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. Palavras de um xamã yanomami. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.
- LOTIERZO, Tatiana. 2019. *Erosão num pedaço de papel*. Tese de doutorado, Universidade de Brasília.
- LOTIERZO, Tatiana. *Amarrar ressonâncias: considerações sobre desenho e antropologia*. *Revista de Antropologia*, São Paulo, 65(2), 2022.
- LOTIERZO, Tatiana. Dos corpos, a terra: notas sobre a criatividade no trabalho de Rosa Tisoy. In: MAINARDI, Camila; DAL BÓ, Talita L. e LOTIERZO, Tatiana. *Processos e efeitos da produção de conhecimentos com as populações indígenas*. Goiânia, Editora da Imprensa Universitária (UFG), 2020.
- MARTINS, Leda. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário do Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza Edições; São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.
- MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais obscuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 32, n. 94, pp. 1-18, 2017.
- PIEDEDE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Editora Nós, 2017.
- Rios, Flávia. Améfrica Ladina: the conceptual legacy of Lélia Gonzalez (1935–1994). In: PINHO, Osmundo. *El Pensamiento de Lélia Gonzalez, un legado y un horizonte*. LASA, 2019.
- SIMONDON, Gilbert. *L'individuation psychique et collective*. Paris: Aubier, 1989.
- TAUSSIG, Michael. *I swear, I saw this*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- VEIGA, Renato Jacques de Brito. 2016. Dançando Estruturas: Lévi-Strauss, Alfred Gell e a dança contemporânea. *Caderno de Campo*, v. 24, n. 24, 1991, p. 18-42.
<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v24i24p18-42>.

FOTOGRAFIA E ETNOGRAFIA

Sylvia Caiuby Novaes¹

Resumo

Trata-se aqui de entender as relações entre etnografia e fotografia, que tem sua origem mais ou menos na mesma época, meados do século XIX. Quais as semelhanças entre elas? Que contribuições a fotografia pode trazer à etnografia? Qual o papel da alteridade, tanto para a antropologia, quanto para a fotografia? Que tipo de conhecimento a fotografia pode propiciar? O que leva uma pessoa a se dedicar com paixão à arte de fotografar? Procuro desenvolver essas questões a partir dos resultados de pesquisa que conclui recentemente sobre as fotografias de Claudia Andujar, Lux Vidal e Maureen Bisilliat.

Palavras-Chave: Etnografia. Fotografia. Claudia Andujar. Lux Vidal. Maureen Bisilliat.

PHOTOGRAPHY AND ETHNOGRAPHY

Abstract

The aim here is to understand the relationship between ethnography and photography, which has its origins at the same time, the mid-19th century. What are the similarities between them? What contributions can photography bring to ethnography? What is the role of otherness, both for anthropology and for photography? What kind of knowledge can photography provide? What drives a person to dedicate herself/himself with passion to the art of photography? I try to develop these questions from the results of the research that I have recently concluded on the photographs of Claudia Andujar, Lux Vidal and Maureen Bisilliat.

Keywords: Ethnography. Photography. Claudia Andujar. Lux Vidal. Maureen Bisilliat.

Recebido em: 21 de janeiro de 2023

Aceito em: 15 de fevereiro de 2023

¹ Universidade de São Paulo (USP), Brasil. E-mail: scaiuby@usp.br. ORCID 0000-0002-7415-2010

Historicamente antropologia e fotografia tem sua origem mais ou menos na mesma época, meados do século XIX. A aproximação entre elas não é, entretanto, apenas histórica. Entre fotografia e etnografia, são muitas as costuras possíveis, pensando essas costuras exatamente como propõem os trabalhos apresentados nesse dossiê e que parte dos textos apresentados na Reunião Brasileira de Antropologia realizada em 2022. Ou seja, são inúmeras as articulações entre antropologia e fotografia: na diferença, na complementaridade, em suas contraposições, justaposições e criações conjuntas. Fotografia e etnografia permitem um novo olhar, há uma nova atenção a partir do ato fotográfico e das pesquisas antropológicas, que tem início na mesma época, em que a fotografia se difunde como invenção. Ambas se realizam pelo enquadramento e pelo recorte. Tendo seu início na segunda metade do século XIX, tanto a fotografia, quanto a antropologia encantavam por permitir trazer para perto realidades muito distantes e até então desconhecidas. E, certamente, ao mostrar ou mesmo exibir, tanto a fotografia quanto a antropologia trazem a possibilidade da perspectiva comparativa².

Como esses dois olhares, do fotógrafo e do antropólogo, se aproximam ao longo da história de nossa disciplina? Nessa relação entre “o que vemos e o que nos olha”, emprestando aqui o título de um livro de Didi-Huberman, é bem possível que nosso olhar acabe por influenciar igualmente o modo como somos olhados por nossos interlocutores. Quais os papéis desempenhados pelo uso da fotografia nas diferentes fases da Antropologia? Que costuras podemos hoje vislumbrar entre fotografia e etnografia? Há um papel específico para a fotografia na narrativa etnográfica? Que empecilhos essa nova linguagem ainda encontra em nossa disciplina?

Não pretendo, nessa breve apresentação, responder a todas essas questões, mas quero registrá-las aqui como perguntas pertinentes para nossos futuros trabalhos e reflexões. Começemos por uma questão que é fundamental, em minha opinião, tanto para a etnografia quanto para a fotografia: a alteridade. Diga-se de passagem, que hoje em dia parece algo fora de foco, frente a tantas autoetnografias.

Numa carta de maio de 1871 ao também poeta Paul Demeny, Arthur Rimbaud afirma: *Je est un autre*. Rimbaud pensa o poeta como um ser visionário, o que implica alcançar o desconhecido. Se o “eu” é vetor da multiplicidade, da diversidade e do devir,

² Esse artigo parte de reflexões desenvolvidas ao longo do projeto financiado pela FAPESP, Processo 2018/21140-9 e CNPq Processo 301161/2018-6.

a palavra poética não emana do poeta que a profere, mas de um outro que se trata de fazer emergir no poema. “Eu é um outro”.

O Postscriptum, de Bruce Albert, em *A Queda do Céu* é exatamente intitulado *Quando eu é um outro*. Esse título já nos lembra não apenas Rimbaud, mas também Rousseau e o quanto ele foi exaltado por Lévi-Strauss como o fundador das ciências do homem. Em toda sua obra, diz Lévi-Strauss, a vontade sistemática de identificação com o outro é acompanhada de uma recusa obstinada de identificação consigo mesmo: “Pois para poder se aceitar nos outros, objetivo que o etnólogo atribui ao conhecimento do homem, é preciso antes recusar-se em si mesmo” (Lévi-Strauss, 2013: 47-48). Rousseau dizia: existe um “ele” que se pensa em mim e que me faz duvidar de saída se sou eu mesmo quem pensa (*idem*: 49).

Essas afirmações, todas elas de autores francofônicos, colocam em questão a fronteira entre identidade e alteridade: afirmações em que “O eu e o outro, alforriados de um antagonismo que só à filosofia interessa excitar, recuperam sua unidade” diz o mestre Lévi-Strauss (*idem*: 52). Na verdade, uma identidade que é verdadeiro emaranhado de sujeitos que se confundem.

Terminei recentemente um projeto de pesquisa sobre a trajetória de três mulheres estrangeiras, todas elas europeias, que chegam ao Brasil em diferentes momentos nos anos 1950 e aqui se estabelecem: Claudia Andujar, Lux Vidal e Maureen Bisilliat. São mulheres que procuraram olhar e caminhar pelo desconhecido e registrar esse olhar em múltiplas fotos, em que se comunicam com os outros, ao mesmo tempo, que incorporam paisagens e povos desconhecidos. Mulheres que exerceram nesse seu caminhar a possibilidade de devir, devir nos termos em que propõe Marcio Goldman para pensar, a partir de Deleuze e Guattari, o que significa fazer etnografia: O devir é “um termo relativo à economia dos desejos. Os fluxos de desejo procedem por afetos e devires ...” (Deleuze; Guattari, 1980 *apud* Goldman, 2003: 464). O devir, diz Goldman, “na verdade, é o movimento através do qual *um sujeito sai de sua própria condição por meio de uma relação de afetos que consegue estabelecer com uma condição outra*” (Goldman, 2003: 464, destaque meu).

Trata-se, aqui, de afeto a ser pensado como afecção. Um devir animal significa que o que acontece ao animal pode acontecer a mim. Ou seja, existe um devir animal sem que na realidade nos tornemos animais, o que nos lembra mais uma vez Rousseau e seu conceito de piedade. “O devir é o que nos arranca não apenas de nós mesmos, mas de toda identidade substancial possível. Trata-se, pois, de apoiar-se em diferenças não para

reduzi-las à semelhança, mas para diferir, simples e intransitivamente” (Goldman, 2003: 465). Isso nos permite pensar, não apenas as três mulheres, foco do projeto que mencionei, mas igualmente a relação entre fotografia e etnografia, que devem manter suas diferenças para que possam ser aproximadas e costuradas de modo eficiente. Só assim poderemos expandir os modos do fazer antropológico, alargar as maneiras como percebemos e tecemos relações em campo e alcançar a possibilidade de difundirmos nossas pesquisas para um público mais amplo, caminho que também me parece imprescindível para a antropologia contemporânea, como a proposta deste dossiê já aponta.

Claudia Andujar é explícita: “em todos os momentos eu procuro no outro a beleza, não exatamente uma beleza física, mas uma beleza que vem desse amor que tenho pela humanidade” (Zerwes, 2017: 8). Maureen, durante palestra que realizou no Instituto Moreira Salles em São Paulo, por ocasião da exposição feita na Biblioteca do Instituto sobre seus fotolivros, comentou que o acesso e convivência com diferentes realidades ajudou-a a traçar suas várias práticas e concepções da fotografia. Seu caráter “camaleônico” de acessar diferentes lugares permitiu realizar aquilo que ela denominou de “trabalho de penetração” - prática essa que talvez seja muito parecida com o trabalho de campo de inúmeros antropólogos. Maureen fala muito da cumplicidade do olhar que consegue estabelecer com aqueles que ela fotografa, que percebem seu interesse genuíno por eles.

Lux Vidal faz sua primeira pesquisa entre os Xikrin em 1969, época em que começou a dar aulas na USP. Diz ela em uma entrevista, dada em abril de 2010, que entre os Xikrin encontrou um mundo real mais simples, índios e regionais e um pouco da vida de aldeia de sua infância na Espanha (Vidal: 797).

As viagens empreendidas por essas três mulheres foram registradas com suas câmeras fotográficas e permitiram um grande acervo de imagens. Muito possivelmente é esse olhar estrangeiro, compartilhado pelas três, que permite não só o estranhamento, mas o grande deslumbramento com os povos com quem travam conhecimento e com novas paisagens. Mas isso não basta. É preciso associar esse olhar de estranhamento a um desejo de conhecimento e a uma atitude de deixar-se afetar por essas novas paisagens e esses outros povos que iam sendo aos poucos descobertos. Se é preciso ter uma certa distância

para ver efetivamente, é essa distância que permite um certo tipo de consciência de si reflexiva. Você não apenas vê, mas se vê vendo³.

Tim Ingold afirma: “É essa consciência de si que permite chegar mais perto de outra coisa ou de outro ser e, conseqüentemente, se envolver com ele materialmente, sem de fato se fundir com ele”. Essa percepção de algo novo e desconhecido é certamente acompanhada de muita imaginação, como diz Ingold: “perceber, assim como imaginar, é participar de dentro da perpétua autoconstrução/criação do mundo” (2012: 14).

Voltemos à fotografia. Autores como André Bazin e John Berger já disseram que a fotografia dá essa sensação de parar o tempo, Bazin diz explicitamente: “embalsamar” (Bazin, 1985: 24) e imagino que talvez seja isso que permita revisitar esses mundos fotografados por essas três mulheres e que tanto se transformaram. Taussig (2011: 36, 38) lembra que em sua origem em grego antigo a palavra *grapho* significa escrever ou desenhar. Também na Idade Média desenhar era entendido como uma atividade que combinava a escrita com o que hoje denominamos desenhar, mas incluía a inscrição. *Scribere* é sulcar.

Mas, Taussig (*idem*: 21), que nesse livro toma partido do desenho e de sua importância para antropólogos e seus cadernos de campo, vê o ato de desenhar como um ato de *making* (fazer), ao passo que fotografar é para ele um ato de *taking* (tirar). Se para Bazin e Berger a fotografia para o tempo, o desenho o inclui (*encompass*), diz Taussig, mas eu diria que ambos envolvem uma longa e total imersão, mesmo que o ato de fotografar seja mais rápido que o ato de desenhar e quero relembrar que, tanto no desenho, como na fotografia, o corpo do desenhista e do fotógrafo estão absolutamente envolvidos. A câmera fotográfica não é algo marcado por uma estrutura inerte, como mostram Anna Grimshaw e Amanda Ravetz (2021: 23), um dispositivo tecnológico, como uma máquina de cortar biscoitos, que separe gesto e descrição. Como mostram as duas autoras, câmeras podem desenhar e o ato de fotografar ou filmar pode sim produzir um tipo particular de consciência ampliada, a partir exatamente do enquadramento e do que é focado pela lente operada por alguém que a incorpora em sua observação. Como diz David MacDougall, as imagens fotográficas são inerentemente reflexivas, na medida em que remetem ao fotógrafo no momento de sua criação, no momento de um encontro (MacDougall, 2006: 3). Mais adiante diz o mesmo autor; “Observar cuidadosamente requer energia, calma e

³ Ingold (2012: 11) afirma: “It is this self-awareness, then, that makes it possible to come closer to another thing or being, and hence to engage with it materially, without actually merging with it”. “to perceive, as to imagine, is to participate from within in the perpetual self-making of the world”

afeição”. Não uma afeição no abstrato, mas uma afeição pelos sentidos. E a imagem é afetada tanto pelo corpo atrás da câmera, que a opera, como por aqueles corpos à sua frente. Trata-se aqui de um conhecimento que é antes de mais nada sensorial e que num certo sentido embaralha num mesmo emaranhado os corpos que se situam à frente e atrás da câmera. Num certo sentido é possível dizer que esse emaranhado sensorial é um dos ingredientes mais importantes da boa fotografia e simultaneamente da boa pesquisa.

Apesar de mudas, as fotos estabelecem relações e, como diz Etienne Samain (2012: 33), as fotografias são coisas vivas, formas que pensam. Lilia Schwarcz diz que “as imagens dialogam entre si, assim como com o momento que as viu nascer” (Schwarcz, 2013: 65). Maureen diz que a fotografia, como a vida, palpita com o coração. As imagens fotográficas por elas produzidas, não tem apenas contexto ou passado. Elas agem politicamente no presente. E, é nesse sentido, que a arte fotográfica dessas três mulheres é um instrumento de revelação, tanto de suas trajetórias, como dos mundos por elas narrados.

Uma pergunta me parece pertinente: o que leva uma pessoa a fotografar, a se dedicar com paixão à arte da fotografia? Talvez se pudesse buscar em grandes fotógrafos de onde surge essa paixão.

Na pesquisa que fiz com Claudia Andujar, Lux Vidal e Maureen Bisilliat, uma motivação comum a essas três mulheres é o desejo de comunicação e a dificuldade de fazê-lo, já que são as três mulheres estrangeiras e que ao chegar ao Brasil não dominavam o português. Vale mencionar que as três tinham o desejo de conhecer o Brasil, entraram em contato com a cultura e o povo brasileiro que a elas muito encantava.

Ao comentar na revista Piauí o filme de Mariana Lacerda, *Gyuri*, Eduardo Escorel afirma:

Não cabe reproduzir aqui em detalhe a explicação completa. Direi apenas que Gyuri, que aliás dá nome ao filme, foi um colega de Andujar na escola, em Nagyvárad (Oradea, cidade romena), durante a Segunda Guerra, quando Claudia devia ter por volta de 12 anos. Ele deixou com ela uma microfotografia dele que Andujar guardou para sempre e mostra na palma da mão para a câmera: “Tem coisas que eu preservo porque quero ficar com elas. Este aqui é Gyuri, embaixo é meu pai. Os dois morreram em Auschwitz”. Correndo o risco de extrapolar, talvez seja possível supor que a vocação para a fotografia tenha nascido aí – ser fotógrafa teria sido a maneira encontrada por Andujar de preservar coisas que almeja manter consigo mesma para sempre. (Escorel, 2022, s/p).

Para concluir quero voltar à questão inicial sobre fotografia e etnografia. Na pesquisa de campo a fotografia pode ser um estímulo para que o pesquisador se aproxime do universo que deseja conhecer. O ato de fotografar implica empatia e certamente intersubjetividade. É muito difícil fotografar em ambientes a que não pertencemos sem que se estabeleça uma relação de confiança, intimidade e empatia. A câmera é, por outro lado, um instrumento que obriga à observação atenta, um olhar sensível e, de certo modo, desnaturalizado. Tal como em toda boa pesquisa, para fotografar é preciso estranhar — ou desnaturalizar o olhar — e ao mesmo tempo se aproximar. Distância e proximidade são ingredientes fundamentais da boa etnografia e igualmente da fotografia. Fotografar implica igualmente um tipo de conhecimento que não passa pela palavra, mas muito mais pela sensibilidade do olhar, pela intuição, pela capacidade de estar no lugar certo na hora certa, pela sensibilidade de colocar o corpo (e a câmera a ele acoplada) na correta distância. Fotografar implica a boa relação que se consegue estabelecer com as pessoas que fotografamos. É igualmente importante no ato de fotografar decidir o que estará em foco e o que estará desfocado, ou se tudo que a foto mostra estará em foco. Tanto na fotografia como na pesquisa antropológica, a menor abertura permite uma maior profundidade de campo. Se a boa pesquisa implica um recorte adequado, este é também um dos elementos centrais de toda a boa foto: o que ela recorta da ampla realidade e dá a ver. Não tenho a menor dúvida de que estas habilidades são fundamentais para a boa pesquisa de campo. Por outro lado, diria que a fotografia é uma excelente aliada do pesquisador em campo. Levar aos fotografados as fotos que deles tiramos é essencial numa relação a longo prazo. Além disso, como as fotos estimulam conversas, é sempre possível, em campo, introduzir as fotos sobre as questões que queremos discutir com nossos interlocutores, sem que o tema caia do céu. Fotos rendem conversas que seriam com certeza impossíveis sem elas.

REFERÊNCIAS

- ALBERT, Bruce. Postscriptum *Quando eu é um outro*. In: KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce: *A Queda do Céu, palavras de um xamã Yanomami*. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: BAZIN, André: *O Cinema, ensaios*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985. P. 19-26.
- BERGER, John. *Ways of Seeing*. Londres E Boston, Penguin, 1990.
- CAIUBY NOVAES, Sylvia. O silêncio eloquente das imagens e sua importância na etnografia. *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 3 n. 2. 2014.
- COSTA, Helouise. No limite da invisibilidade: mulheres fotógrafas no Brasil na primeira metade do século XX. In: Zerwes, Erika e Costa, Helouise (Orgs.): *Mulheres Fotógrafas/ Mulheres Fotografadas – fotografia e gênero na América Latina*. São Paulo, Intermeios, 2021.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Paris, Minuit, 1980.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, Editora 34, 1998.
- EDWARDS, Elizabeth. Tracing Photography. In: BANKS, Marcus e RUBY, Jay: *Made to be seen, perspectives on the history of visual anthropology*. Chicago, The University of Chicago Press, 2011. p. 159-189.
- ESCOREL, Eduardo: Beleza e militância – Claudia Andujar no cinema. Revista Piauí, jul. 2022. Link de acesso: <https://piaui.folha.uol.com.br/beleza-e-militancia-claudia-andujar-no-cinema/>
- GOLDMAN, Marcio: Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos – etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. Revista de Antropologia, São Paulo, USP 2003, vol. 46 n. 2. Ps. 445-476.
- GRIMSHAW, Anna e RAVETZ, Amanda: Desenhar com uma câmera? Filme fotográfico e antropologia transformadora. Tradução de Tatiana Lotierzo e Luis Felipe Kojima Hirano. GIS, vol. 6 n. 1, p. 1-29, 2021.
- JANOWSKI, Monica e INGOLD, Tim (Eds.): *Imagining Landscapes Past Present and Future*. Burlington, Ashgate Publishing Company, 2012.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Jean-Jacques Rousseau, fundador das ciências do homem. In Lévi-Strauss, Claude: *Antropologia Estrutural Dois*, São Paulo, Cosacnaify, 2013. P. 45-55.
- MACDOUGALL, David. *The Corporeal Image, film, ethnography and the senses*. Princeton, Princeton University Press, 2006.

RIMBAUD, Arthur. Carta de 15 maio de 1871 ao também poeta Paul Demeny. In Comptoir Litteraire. <http://www.comptoir litteraire.com/> Acesso em 7 nov. 2022.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. In: SAMAIN, Etienne *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

SCHWARCZ, Lilia. Biografia como gênero e problema. *História Social*, n. 24, primeiro semestre 2013.

TAUSSIG, Michael. *I swear I saw this*. Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 2011.

ZERWES, Erika. Os dois lados da moeda: Humanismo e militância em Claudia Andujar e Nair Benedicto. In: BRANDÃO, Angela; TATSCH Flavia, Galli e DRIEN, Marcela: *X Jornadas de História da ArtePolítica(s) na História da Arte – Redes, contextos e discursos de mudança*. São Paulo, UNIFESP, 2017. P. 442-453.

LINHA E ESCRITA, DESENHOS?

Suely **Kofes**¹

Resumo

Ingold reivindica uma antropologia das linhas. Assim, o desenho de um meshwork parte da premissa de que “todo ser vivo é uma linha, ou, melhor, um feixe de linhas”. No entanto, embora desenhos, fotos, gráficos coexistam com a escrita na grafia antropológica, nesse campo de conhecimento é a escrita a englobante. A experiência proposta por este ensaio é contrapor conceitos de linhase tentacular e traduzir narrativas de vida em meshwork, para sugerir que linha, escrita e desenho em antropologia podem entrelaçar-se como grafias (não gráficos, stricto sensu, mas os incluindo) companheiras, como os barbantes da cama de gato (Haraway, 2016).

Palavras-chave: Antropologia. Escrita. Linha Desenho. Grafia. Narrativas de Vida

LIGNE AND WRITING, DRAWING?

Abstract

Ingold argues that to lead life is to lay down a line, ergo, he claims for one anthropology of lines. Drawing a meshwork is starting from the premise that “every living being is a line or, better, a bundle of lines”. However, although drawings, photos, graphics coexist with writing in anthropological companion “graphy” (not graphics, stricto sensu, but, including them as well), in this knowledge it is the writing that is encompassing. The experiment proposed by this essay is to translate three life narratives into meshworks to suggest that lines, writing and drawing in anthropology could intertwine as String Figures (Haraway, 2016).

Keywords: Anthropology. Writing. Ligne. Draw. Graphy. Life Narratives.

Recebido em: 15 de fevereiro de 2023

Aceito em: 20 de fevereiro de 2023

¹ Universidade Estadual de Campinas, Brasil. E-mail: kofes@unicamp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4214-9466>.

É canônico, na antropologia, marcar o início do uso do *social network* como dispositivo descritivo e analítico, com as pesquisas de Elizabeth Bott². O “*social network*”, ou, posteriormente, “*network studies*”, “*network theory*”, “*network analysis*” foi, desde o início, controverso, mas disseminado e modificado, inclusive sofisticado formalmente. A contribuição recente da Actor-Network Theory (ANT)³ é importante em várias pesquisas, particularmente nos estudos das ciências e das técnicas.

Desde as incursões iniciais, a *network* prestava-se a oferecer alternativas conceituais e descritivas às totalidades, abrindo possibilidades de estender as relações para além das restrições de alguns conceitos e recortes empíricos. Principalmente, sem prescindir de desenhos e gráficos, outras grafias, eu sugiro, além da escrita. São essas duas qualidades que a “*linealogia*” de Ingold preserva, mas com uma considerável inflexão, porque explicita e teoriza os dois aspectos aos quais me referi e porque aponta para as armadilhas dos pontos e das bolhas na *social network*, aliás, inclusive na ANT.

Este não é um artigo sobre *social network* — mas guarda a procura das extensões das relações (e a exigência do seu desenho) —, nem sobre redes, na antropologia ou nas pesquisas não disciplinares. Trata-se aqui de um exercício inspirado por Ingold, desde o seu primeiro livro sobre as linhas. Particularmente, pela sugestão posterior do *meshwork*, das linhas como observação e descrição que problematiza a *network*, pois, na perspectiva do *meshwork*, as linhas se intertecem, tramam e não conectam pontos. Linhas que supõem as suas dobras e, portanto, deslocam-se, ou nos indicam possibilidades de nos deslocarmos, da controversa relação partes e todos. Em resumo, aproprio-me parcialmente, predatoriamente e criticamente das contribuições de Ingold para as minhas

² Em 1957, foi publicado o livro *Family and Social Network*, de Elizabeth Bott. Aos iniciantes em antropologia, no início de 1970, contava-se que Max Gluckman, o orientador da tese de Bott, teria mostrado o seu descontentamento ao seu manuscrito — seria literatura, não antropologia —, teria lhe dito ele. Para muitos, em avaliação posterior, Bott teria sido pioneira no uso do instrumento do *social network*, como dispositivo de pesquisa e de análise. Para ela, a *network* era também explicativa. Mais atualmente, mostra-se que o uso da *network* já fazia escola no Tavistock Institute (como sociometria), no qual Bott era pesquisadora. Vinculada a uma equipe que fazia pesquisas em uma perspectiva mais psicológica, a *social network* em Bott é um exemplar sociológico. O social é o campo explicativo para a análise das interações conjugais e da separação por gênero das atividades familiares. Associando-se assim a conexão ou a densidade das redes sociais de marido e mulher à segregação dos “papéis conjugais” (terminologia de Bott).

Um percurso considerável, e múltiplo, distancia esse uso do conceito de *network* de muitos outros que se seguiram, inclusive os mais temporalmente próximos, como aqueles nas análises de antropologia política da Manchester University. Há uma extensa bibliografia sobre o tema, mas recomendo, como um exemplo, o artigo de Mitchell, 1974. Claro, as primeiras incursões estão distantes dos usos mais atuais, desde os modelos computacionais e a teoria do *social network* (ANT) consagrada por Bruno Latour e discutida e complexificada por muitos antropólogos no Brasil, como, por exemplo, Eduardo Viana Vargas, Pedro Ferreira, Guilherme Sá, Rafael Antunes, Marko Monteiro, Theophilos Rifiotis, Leticia Cesarino, entre outros.

³ *Social Network Theory*, conforme Michel Callon e Bruno Latour.

pesquisas sobre narrativas biográficas (análise e registro) e sobre as grafias, isto é, a combinação pela contiguidade de imagens e escrita como meios de contribuição distintas, mútuas e traduzíveis ao conhecimento. As referidas contribuições estão me permitindo, mais recentemente, continuar insistindo, agora com outros meios, em problematizar algumas noções de narrativa, experiência, imagem, escrita, indivíduo *versus* sociedade.

I. Uma apresentação sinuosa

Embora desenhos, fotos e gráficos convivam com a escrita na grafia antropológica, nesse campo de conhecimento, a escrita é englobante. Apesar da antropologia fazer-se também com povos em que não há escrita, ou, em que ela não predomina, ou em que é concebida de maneira distinta. Não são muitas as incursões por uma “grafia etnográfica”, algo equivalente à *teoria etnográfica*⁴. Nem uma análise dos complexos sentidos da escrita antropológica, como se escrever fosse um ato monossêmico. Cabe perguntar então a que nos referimos, quando afirmamos o que seja, em sentido estrito, uma escrita antropológica?

Não pretendo, neste artigo, explorar essa complexidade. A minha intenção é debruçar-me sobre o estatuto das Linhas, a sua relação com a escrita, tendo em vista principalmente o trabalho de Ingold (a sua “linealografia”) no que, principalmente, me inspira para a análise de narrativas biográficas, pelas razões que explicitarei melhor posteriormente. Resumidamente, pretendo neste artigo explorar uma “tradução”, “conversão” ou transformação das narrativas de vida em linhas, no caso em *meshwork*.

Como já antecipei, mais me inspiro do que aplico os supostos de Ingold, entre os quais o de que, para ele, as linhas são vida, elas próprias. Movimentam-se, encontram-se, formam e dissolvem nós, e seguem.

I.A. As “linhas horizontais onduladas” de Júlio, o chefe nambiquara.

J’insistait auprès du chef pour qui on procédât aux échanges sans tarder. Alors se place un incident extraordinaire qui m’oblige à remonter un peu en arrière. On se doute que les Nambikwaras ne savent pas écrire; mais il ne dessinent pas davantage, à l’exception de

⁴ “(...) we could attempt a definition of ethnographic theory: it is a conversion of stranger-concepts that does not entail merely trying to establish a correspondence of meaning between two entities or the construction of heteronymous harmony between different worlds, but rather, the generation of disjunctive homonymity, that destruction of any firm sense of place that can only be resolved by the imaginative formulation of novel world views” (Da Col; Graeber, 2011: vii-viii).

quelques pointillés ou zigzags sur leus calebasses. Comme chez les Caduveo, je distribuait pourtant des feuilles de papiers et des crayons dont ils ne firent rien au début; puis un jour je les vis tous occupés à tracer sur le papier des lignes horizontales ondulées. Que voulaient-ils donc faire? Je dus me rendre à la évidence: ils écrivaient ou, plus exactement cherchaient à faire de leur crayon le même usage que moi, le seul qu'ils pussent alors concevoir, car je n'avais pas encore essayé de les distraire par mes dessins. (Lévi-Strauss, 1955: 644)⁵.

A continuação da narrativa é bem conhecida. Para Lévi-Strauss o que o chefe esperava, além, talvez, de enganar-se a si próprio, diz ele, persuadir aos seus companheiros que a distribuição das mercadorias passava por ele em sua aliança com os brancos, com os quais compartilharia os seus segredos.

São muitas as análises e as críticas aos argumentos de Lévi-Strauss em relação à escrita como instrumento de dominação e poder (Derrida, 1966 e 1967; Déléage, 2019; Lahire, 1996; Johnson, 1997). Essa discussão não é objeto deste artigo. O que quero destacar aqui é o que comenta Lévi-Strauss, ao concluir que escrita fizera a sua aparição entre os Nambiquara por um empréstimo simbólico, sem que conhecessem a sua realidade. Não como meio de compreensão — intelectual, portanto —, mas, sim, como instrumento de prestígio e autoridade de um indivíduo sobre outros, um sentido sociológico. São duras as palavras de Lévi-Strauss em relação ao chefe nambiquara, aliás, os capítulos sobre os Nambiquara destoam dos anteriores, os sobre os Bororo e os Caduveo. Como se lhes faltasse o que ele observava e apreciava entre os dois primeiros, a complexidade sociológica, cosmológica e estética. Não que a complexidade esteja ausente entre os Nambiquara.

Na descrição dos Caduveo, a escrita de Lévi-Strauss convive com as imagens das pinturas corporais; sobre os Bororo, com o desenho de objetos rituais e da aldeia indígena. Sobre os Nambiquara, Lévi-Strauss diz que nem desenhavam, nem escreviam, apenas

⁵ “(...) Pour la plupart, l’effort s’arrêtait là; mais le chef de bande voyait plus loin. Seul, sans doute, il avait compris la fonction de l’écriture. Aussi m’a-t-il réclamé un bloc-notes et nous sommes pareillement équipés quand nous travaillons ensemble. Il ne me communique pas verbalement les informations que je lui demande, mais trace sur son papier des lignes sinueuses et me les présente, comme si je devais lire sa réponse. Lui-même est à moitié dupe de sa comédie; chaque fois que sa main achève une ligne, il la examine anxieusement comme si la signification devait en jaillir, et la même désillusion se peint sur son visage. Mais n’en convient pas; et est tacitement entendu entre nous que son grimoire possède un sens que je feins de déchiffrer; le commentaire verbal suit presque aussitôt et me dispense de réclamer les éclaircissements nécessaires. Or, à peine avait-il rassemblé tout son monde qu’il tira d’une hotte un papier couvert de lignes tortillées qu’il fit semblant de lire et où il cherchait avec une hésitation affectée, la liste des objets que je devais donner en retour des cadeaux offertes: à celui-ci, contre un arc et des flèches, un sabre d’abatis! à tel autre, des perles pour ses colliers... Cette comédie se prolongea pendant deux heures” (Lévi-Strauss, 1955: 644-646).

deixaram, no papel que o antropólogo lhes distribuía, “linhas horizontais onduladas”⁶.

Não estariam aqueles nambiquaras, o chefe inclusive, elicitando ao antropólogo as linhas contidas na escrita, ou que a escrita também é linha? A lição mão seria então, ao antropólogo no caso, de que a escrita é também desenho?

Para uma pretensão que quisesse ultrapassar a retórica, a resposta não é simples, menos ainda no que concerne à intencionalidade nambiquara naquele encontro com Lévi-Strauss. Deste encontro, o que pretendo é apenas traçar, eu própria, uma linha na reta, conectando a “linha horizontal ondulada” traçada por Julio à “linealografia” de Ingold.

I.B. “The lines of Ingold”, e a Vida das linhas⁶

When everything tangles with everything else, the result is what I call a meshwork. To describe the meshwork is to start from the premise that every living being is a line or, better, a bundle of lines. (Ingold, 2015: 3).

The answer I propose, in what follows, is that to lead life is to lay down a line. (Ingold, 2015: 120).

Iniciei-me na leitura de Tim Ingold pelo livro *Lines. A brief History* (2007), que eu li e discuti com os alunos em um curso de doutorado em antropologia.

Uma experiência fascinante. Fomos impactados, aliás, desde a frase que abre a introdução:

What do walking, weaving, observing, singing, storytelling, drawing and writing have in common? The answer is that they all proceed along lines of one kind or another. In this book I aim to lay the foundations for what might be called a comparative anthropology of the line. (Ingold, 2007: 1).

⁶ Embora seja preciso considerar que o contexto fosse desfavorável, pela tensão que a expedição e os Nambiquara então viviam. Os Nambiquara (e também membros da expedição científica de Lévi-Strauss) ainda estavam sob o efeito de uma epidemia de infecção oftálmica. Depois da interrupção, no posto de Juruena, organizou-se uma nova expedição chefiada por Júlio, cacique Nambikwara com o objetivo de reunir e conhecer outros subgrupos Nambikwara e ampliar o acervo de objetos. Foi em meio ao esgotamento dos indígenas, aos conflitos entre os “sub-grupos”, à escassez de comida, ao questionamento da autoridade do chefe que a reunião narrada aconteceu entre os membros da expedição liderada por Lévi-Strauss, o grupo nambiquara do qual Júlio é o líder e todos os subgrupos nambiquara convidados. Na reunião, a troca de “presentes”: os Nambiquara darão seus arcos, suas flechas, suas cabaças, Lévi-Strauss dará facões e contas de vidro (Déléage, 1996).

⁶ Embora não seja o meu objetivo, cabe notar que há muitos trabalhos que se dedicam a uma exegese da obra do Ingold, à aproximação deste autor com Deleuze e Guattari e com Bateson. Alguns buscam quem teria inspirado as linhas no trabalho de Ingold, como, por exemplo, Nelson Job (2021). Seria o caso de Henri Lefebvre. Outros referem-se à Paul Klee.

Trata-se de um desafio instigante e original, que continuou, aliás até o último parágrafo do *The Life of Lines*, nesta frase promissora: “For come what may, the life of lines must carry on” (Ingold, 2015: 157).

O próprio Ingold reconhece a originalidade de sua proposição de uma antropologia das linhas. Essa perspectiva nos alerta, se fosse preciso, para a sua distância em relação a Júlio. Mas, fazer com que uma letra, uma palavra, uma frase, um parágrafo, sejam considerados como linhas, os aproxima. Ou me permite aproximá-los.

Entre as tantas possibilidades abertas por essa proposição de Ingold, a que me interessou explorar, já há alguns anos, é a do *meshwork*, que eu considero como um personagem conceitual valioso nas minhas incursões sobre narrativas biográficas. Permito-me falar em *meshwork* como um conceito, porque o próprio Ingold, ao apresentá-lo no *Being Alive* (Ingold, 2011: xii), assim diz: “Um dos conceitos-chave que apresento neste livro é o de *meshwork*, entendido como uma tessitura de fios entrelaçados”.

As linhas ganham a sua conotação mais preciosa em Ingold, no contraponto à *bolha* (*blob*), que é usualmente a figura utilizada para referir-se a pessoas ou organismos. As bolhas (*blobs*) têm dentro e fora, as suas superfícies divididas. As linhas, não. As bolhas (*blobs*) têm volume, massa, densidade: elas nos fornecem materiais, diz Ingold. As linhas não têm nada disso. O que elas têm, que as bolhas (*blobs*) não têm, é torção, flexão e vivacidade (Ingold, 2015).

Se é em sua combinação que bolha e linha são observáveis, a vida (o movimento?) estaria nas linhas, não nas bolhas. A vida teria começado, diz Ingold, quando as linhas começaram a surgir e a escapar do monopólio das bolhas. A linha então traria o social de volta à vida. A junção nas linhas amarradas, enfatiza Ingold, não se daria por articulação, isto é, por ligações externas, “lado a lado ou ponta a ponta”. Os nós estão no meio das coisas, e suas pontas estão soltas. Na amarração, em nós, as linhas não se encontram face-a-face, do lado de fora, mas na própria interioridade do nó, no meio. Ora, diz Ingold, os nós estão sempre no meio das coisas, enquanto suas pontas estão soltas, torcendo com outras linhas com as quais se emaranham. Amarração e articulação, então, parecem duas maneiras de unir que se baseiam em princípios precisamente opostos.

Os conceitos-descrição de Ingold nessa antropologia da linha pressupõem o desenho. Isto é, os desenhos conteriam propriamente observação e descrição, as linhas são desenhadas. Entretanto, pode-se dizer, de sua linealogia, que a escrita é ou contém linhas. Pode-se dizer o mesmo com Júlio, o chefe nambiquara, e com Ingold, o antropólogo. O melhor exemplo dessa conjunção (que não é equivalência) está naquela

linha sinuosa que Ingold desenha – “Eu poderia desenhar o que vi assim” –, os salmões fazendo o seu caminho rio acima, em direção ao seu campo de desova (Ingold, 2011: 18).

Essa linha-descrição desenhada por Ingold não evocaria a linha ondulada de Júlio, o chefe nambiquara, conforme a descrição-escrita de Lévi-Strauss? Mas, enquanto Júlio desenhava, Júlio e Lévi-Strauss faziam de conta que se entendiam pela fala. Lévi-Strauss não desenhava em seu livro a linha de Júlio. Ingold desenha e escreve, a linha desenhada é contígua à palavra escrita.

I.C. Playing String Figures with Donna Haraway

Nobody lives everywhere; everybody lives somewhere. Nothing is connected to everything; everything is connected to something. This spider is in place, has a place, and yet is named for intriguing travels elsewhere. (Haraway, 2016: 31).

No capítulo dois do livro *Staying with the Trouble*, de Donna Haraway (2016)⁸, encontramos a aranha, como a encontramos em Ingold. O desenho do *meshwork*, aliás, sugere uma teia de aranha. As linhas, os seus tentáculos. Mas, a aranha de Haraway é específica, é a *Pimosa cthulhu* que, como Haraway, vive na Califórnia, no centro norte da Califórnia. Cthulhu, e suas oito patas, Chulhu tentacular, vive em tocos de sequoia, em parques florestais na Califórnia. Mas eles se interconectam, fazem com, tornam-se com, estendem-se.

Também poder-se-ia dizer que os tentáculos são linhas? São linhas, também, os barbantes e o jogo de barbantes (“cama-de-gato”) tratados em um dos capítulos do livro de Haraway (2016)⁷. As figuras de barbantes, conforme Haraway, são como histórias, são um fazer e um tornar-se, permitem o *becoming with* (tornando-se com). Se há torções entre o tentacular de Haraway e as linhas de Ingold, diferentes que são (e não é porque ela não se diz antropóloga e Ingold sim), pode-se reconhecer Ingold em um dos parágrafos do *Staying with the Trouble*. No livro, Ingold não é mencionado por Haraway, como ela faz habitualmente com os seus autores companheiros nesse livro. Mas ela o comenta em um parágrafo e nos remete a uma nota onde ele é citado (devo dizer, infelizmente, mal citado, no argumento no corpo do capítulo e na nota)⁸.

⁸ “Tentacular Thinking. Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene”.

⁷ “Playing String Figures with Companion Species”.

⁸ Ver Haraway (2016: 175), nota 8, capítulo 1. Na página 175, a nota 8 diz: “Ingold, *Lines*, 116–19. A nota está no seguinte parágrafo: “Companion species are relentlessly becoming-with. The category companion species helps me refuse human exceptionalism without invoking posthumanism. Companion species play

Os barbantes, com as suas linhas que formam figuras, pedem distintos e estendidos jogadores para reviver um planeta ferido rumo ao Cthuluceno. Haraway fala de como as figuras de barbante estão pensando e fazendo práticas (pensamento e práticas tentaculares), “práticas pedagógicas práticas e performances cosmológicas”.

Haraway encontra em pensadores navajo a descrição dos jogos de cordas como um meio padrão para restaurar o hózhó (algo como relações de harmonia com o mundo, incluindo humanos e não humanos). Se para Haraway os mundos são co-criações arriscadas, fabulações especulativas, seus barbantes distinguem-se das linhas de Ingold, mas o tentacular os aproxima.

Intervalo

Entre Júlio, Ingold, Haraway (e os Navajo), as conexões são parciais, nem fusão, nem identidades. O que os torna contíguos aqui neste artigo é a sua contribuição para o conhecimento e descrição das relações estendidas, para tornar a escrita relativa e para desenhar linhas. Ingold e Haraway, esses aracnídeos.

Alguns antropólogos não pedem seguidores. Abrem caminhos, suscitam dúvidas, inspiram novas pesquisas. Esse é certamente o caso de Tim Ingold na antropologia. Muitas perguntas permanecem sobre a “Linealogue”, como ele, ironicamente, autodenominou parte de seu trabalho. Seriam descritivas do que observamos, dispensando tropos, como aquelas analogias entre o desenhar (*drawing lines*) e o caminhar (*wayfarer*)?

O estar a caminho, não o ser definitivo, a virtualidade e não o fato, como explicitamente Ingold empresta de Deleuze, faria da vida mais do que um conjunto de realizações e trajetos entre posições, ela é passagem entre marcos, que permanentemente se afasta das margens, ou seja, afirma Ingold, “a vida imanente, em suma, é labiríntica” (Ingold, 2015: 143)⁹. Cabe lembrar, a intenção política das formulações de Haraway e a fabulação especulativa experimentada no seu livro contextualizam distintamente o

string figure games where who is/are to be in/of the world is constituted in intra-and interaction” (Haraway, 2016: 13).

⁹ “In the ever-unfolding life of the animal hominids, the humaning human, things are never given once and for all, but are always on their way to being given. In this life as Gilles Deleuze puts it, there are no actuals, only virtuals. Such a life is not to be found in a record of achievements, nor can it be reconstructed like a *curriculum vitae*, by listing the milestones along a route already travelled. It rather passes between milestones, as a river between its banks, pulling away from them as it sweeps by. This is what Deleuze means by a life (rather than the life), carried on in what he calls the ‘plane of immanence’. The life is filled with our doings; a life is what each of us must necessarily undergo. From all I have said so far, it should be clear that plane of immanent life – of virtuality, of the appearing of what appears – is also the plane of the labyrinth. Immanent life, in short, is labyrinthine” (Ingold, 2015: 143).

tentacular.

As reflexões aqui esboçadas alimentaram-se de um conjunto heteróclito, procedimento que considero justificável porque não se tratou aqui nem de um exercício etnográfico, nem rigorosamente comparativo. A minha intenção é a de tornar contíguas expressões distintas entre si, que me permitissem elaborar alguns argumentos de ordem conceitual e para a prática etnográfica e suas grafias. Refiro-me especificamente ao enfrentamento dos desafios da relação entre pesquisa (como experiência) e as grafias disponíveis para a sua expressão. Não se trata de opor “imagem e texto e escrita”, ou afirmar a importância de ambas, mas sim de ensaiar as combinações entre as palavras, a sua escrita e outras grafias, os seus entrelaçamentos e os seus efeitos mútuos nos modos de contar, de registrar e de expor e de compreender.

Tais discussões contribuem particularmente para as pesquisas, na antropologia e nas ciências sociais, sobre narrativas de vida. Os chamados estudos biográficos repõem insistentes discussões sobre indivíduo e sociedade, campo e trajetória, agente e estrutura, objetividade e subjetividade, literatura e ciências. A narrativa biográfica provoca essa tensão, menos pelo que ela efetivamente seria, “um estudo do indivíduo”, ou “um efeito do individualismo”, mais pelo que ela ainda desperta da equivalência naturalizada entre vida e indivíduo. Sobre essa equivalência, ela própria criada por esses campos de conhecimento (indivíduo igual a biologia, natureza, e social como ordem conceitual, portanto cultural), talvez caiba aqui uma reflexão de Wagner (1974). Refiro-me ao trecho:

Aplicamos ordens e regularidades convencionais de nossa ciência ao mundo fenomênico (“natureza”) com vistas a racionalizá-lo e compreendê-lo e, nesse processo, nossa ciência torna-se mais especializada e irracional. Ao simplificar a natureza, nós admitimos que ela é complexa, e essa complexidade aparece como uma resistência interna à nossa intenção. (Wagner, 2010 [1974]).

Felizmente, a “nossa” ciência supõe, ou deveria supor, perspectivas distintas.

Finalmente, o desenho das linhas, a ação do *meshwork* nas narrativas de vida pode também oferecer outro caminho, não mais aquele de terminar por fazer um “retrato” fixado e emoldurado. As linhas, conforme Ingold, são movimento, vida em si próprias, ao contrário da fixidez do retrato, mesmo considerando que as visões de um retrato movimentem a figura, inclusive em novas narrativas e novos retratos. Mas esse é um tema para outro artigo.

II. Narrativas de vida e linhas, narrativas de vida, em linhas. Ou, *Playing String Figures* com Bakhita, Ishi e Irene

O conceito de *meshwork* não está apenas em um dos livros de Ingold e já estava prefigurado nas belíssimas páginas do *Lines. A Brief History* (Ingold, 2007).

Na sua formulação explícita, Ingold nos pede para imaginarmos duas linhas que se cruzam, A e B. A intersecção destas linhas definiria um ponto: Que diferença faria retratar A e B como pontos e P como a linha de sua conexão? Matematicamente, essas alternativas podem ser consideradas como simples transformações de uma à outra, assim, seriam formas de postular uma relação entre A e B, ou como intersecção, ou como ligação. Mas, se não começássemos com uma abstração, com linhas geométricas, mas como linhas reais da vida, de movimento, a diferença seria profunda. Ingold sugere então pensarmos não em uma rede de interações como podem aparecer convencionalmente, pois no mundo que habitamos, diz ele, a vida não uma network, mas uma malha de linhas de fuga entrelaçadas¹².

Com esse conceito de *meshwork* inspirado por Ingold, fiz duas experimentações com narrativas de vida. Uma, com a biografia de Santa Bakhita, tendo em vista a compreensão de como se faz uma hagiografia, e a segunda, com a biografia de Ishi. Não reproduzirei as narrativas aqui, mas as linhas em que elas se tornaram enquanto um *meshwork*. O que as linhas fazem sobressair são as conexões múltiplas, inclusive de temporalidade, que constituem *uma* vida, não *a* vida.

II.1. O *meshwork* de Bakhita, a Santa Bakhita, foi a minha primeira incursão, que designei como o *nó de Bakhita*¹⁰

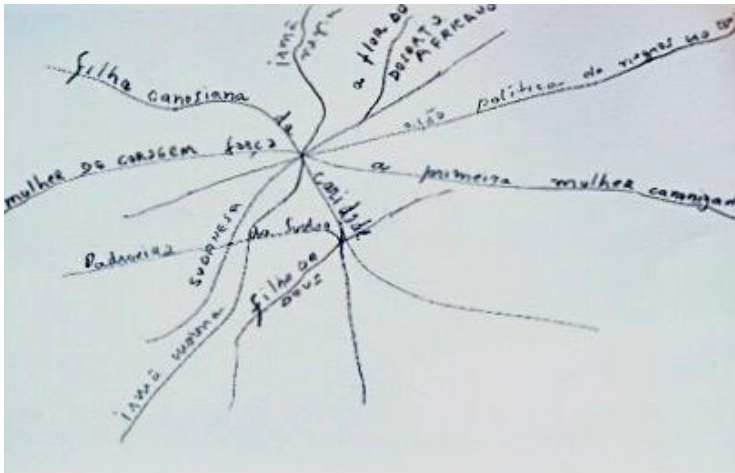
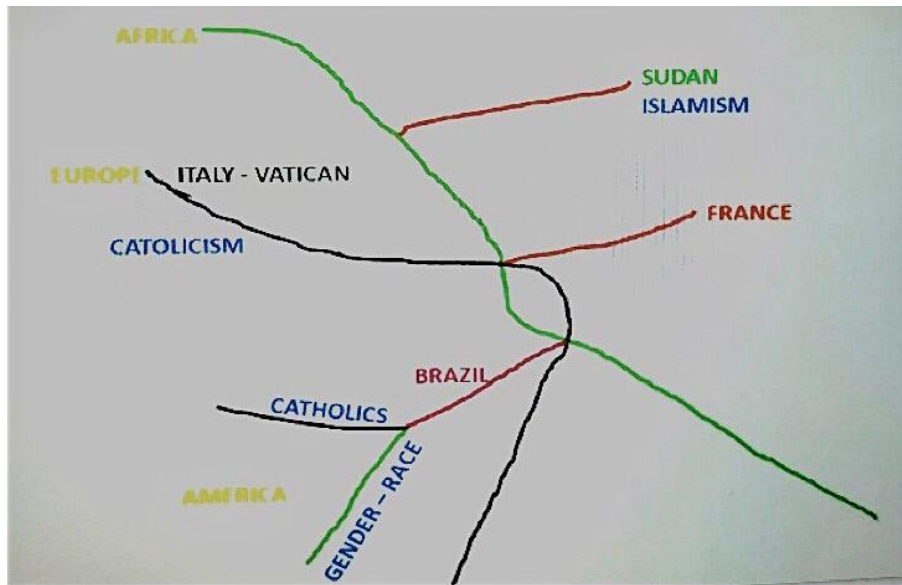
¹² “Considering the way in which this idea has been taken up in so-called actor-network theory, particularly associated with the work of Bruno Latour, I return to the importance of distinguishing the network as a set of interconnected points from the meshwork as an interweaving of lines” (Ingold, 2011: 64).

¹⁰ Josephine Bakhita, nascida no Sudão, foi vendida como escrava. Mais tarde, levada para a Itália, ela se converteu ao cristianismo, foi batizada como Josephine Margaret Mary Bakhita e, posteriormente, canonizada pelo Vaticano. Esse é o núcleo básico das diversas narrativas biográficas, curtas ou longas, sobre Josefina disponíveis em livros, sites da internet e vídeos. Nessas narrativas, há um indício de disjunção, ou conflito, entre gênero – Bakhita como santa africana e mulher negra – e religião – entre catolicismo e islamismo.

Em Kofes (2015), analiso como essas narrativas biográficas enfatizam o deslocamento de Josephine do Sudão para a Itália, bem como suas raízes africanas. Pretendo também analisar os retratos de Josephine, tanto os encontrados nas capas de suas biografias, quanto os que circulam na web.

Essas narrativas biográficas expressam Josefina como uma “pessoa composta”: “a sudanesa”, “a escrava liberta”, “a filha canossiana da caridade”, “a flor do deserto africano”, “a padroeira do Sudão”, “a filha de Deus”, “uma mulher de coragem, força e esperança”, “a primeira mulher a ser canonizada”. Finalmente, um nome encontrado em algumas das ações da luta dos negros no Brasil.

Figuras 1 e 2 — O novelo de Bakhita



Desenhos 1 e 2: O novelo de Bakhita. Uma vida, assim desenhada, modifica a narrativa de vida e o conceito de *meshwork*. Mantém, entretanto, os nós e não pontos, as linhas passam por eles, entrelaçam-se e seguem.

II. 2. O *meshwork* de Ishi

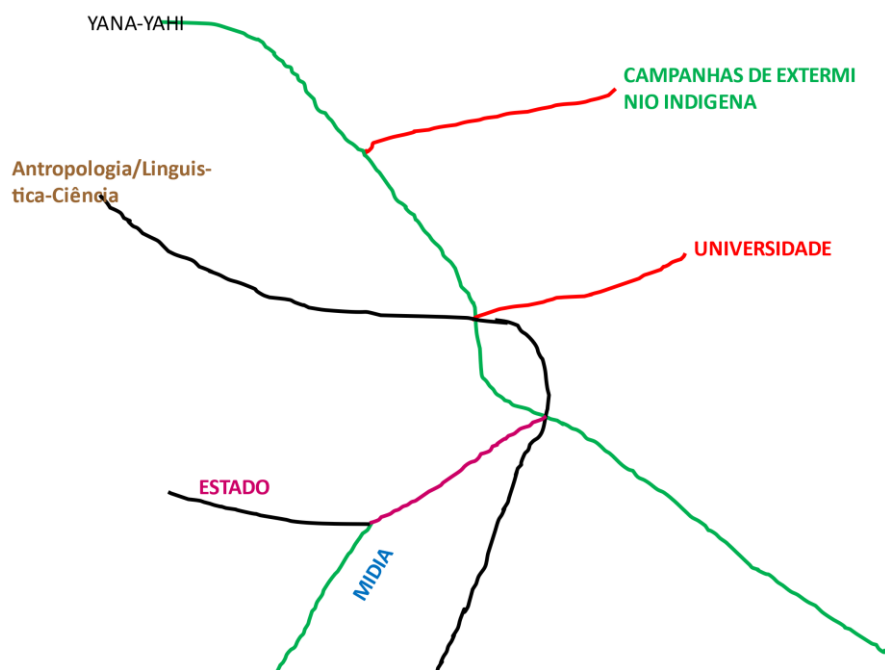
O desenho desse *meshwork* foi se transformando a cada vez que a pesquisa revelava mais informações, ou que eu o desenhava para apresentações distintas (aulas, seminários, congressos), desenhos computadorizados e manuais. O último desenho, o quarto desta curta série que apresento em seguida, o *meshwork* de ISHI consta em um artigo recentemente publicado (Kofes, 2022)¹¹. No plano narrativo, e principalmente no

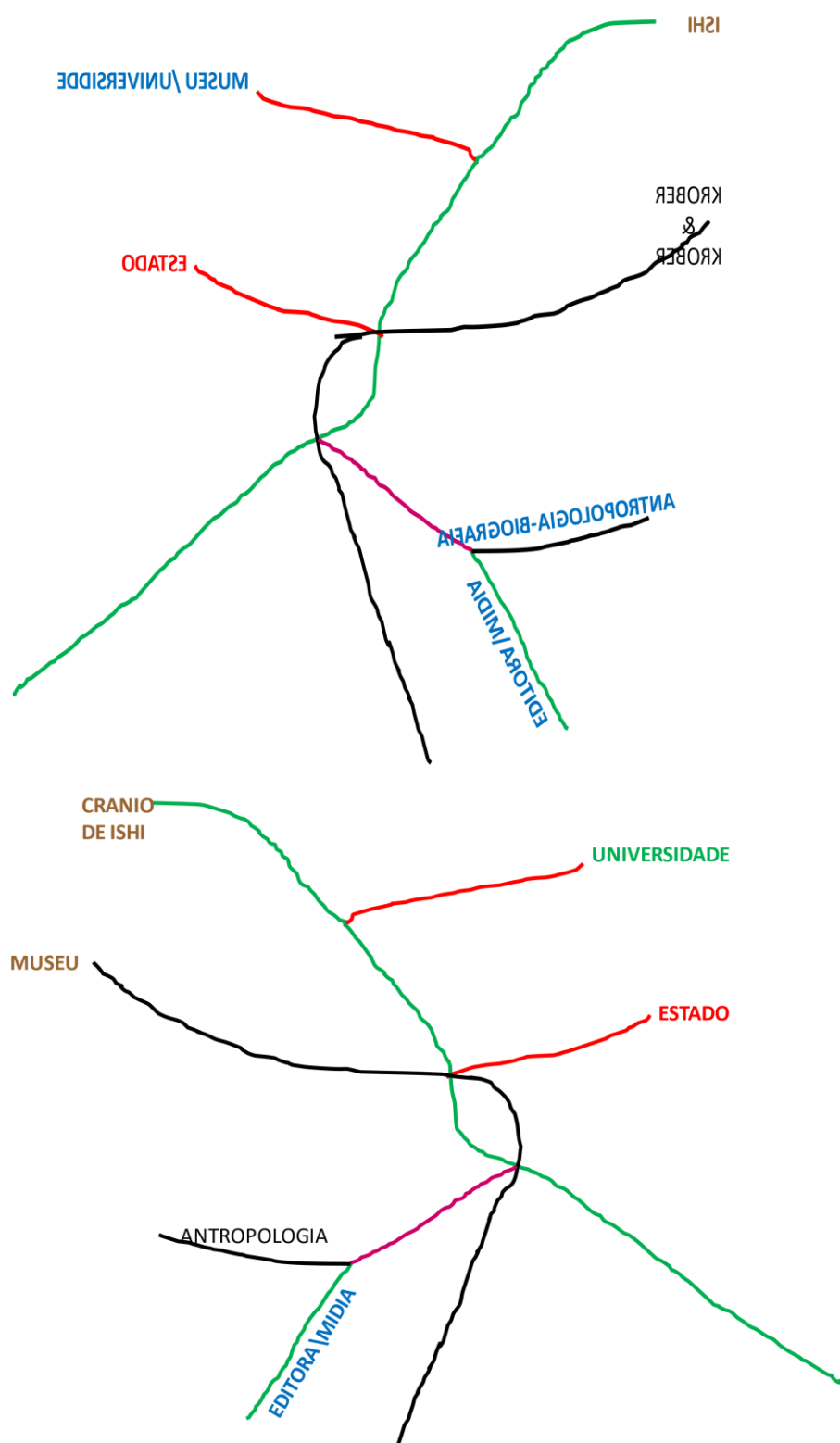
Com uma pesquisa na web, filmes, livros, um documento do Vaticano, compus a narrativa de vida de Bakhita e o experimento, o meu primeiro, com o *meshwork*.

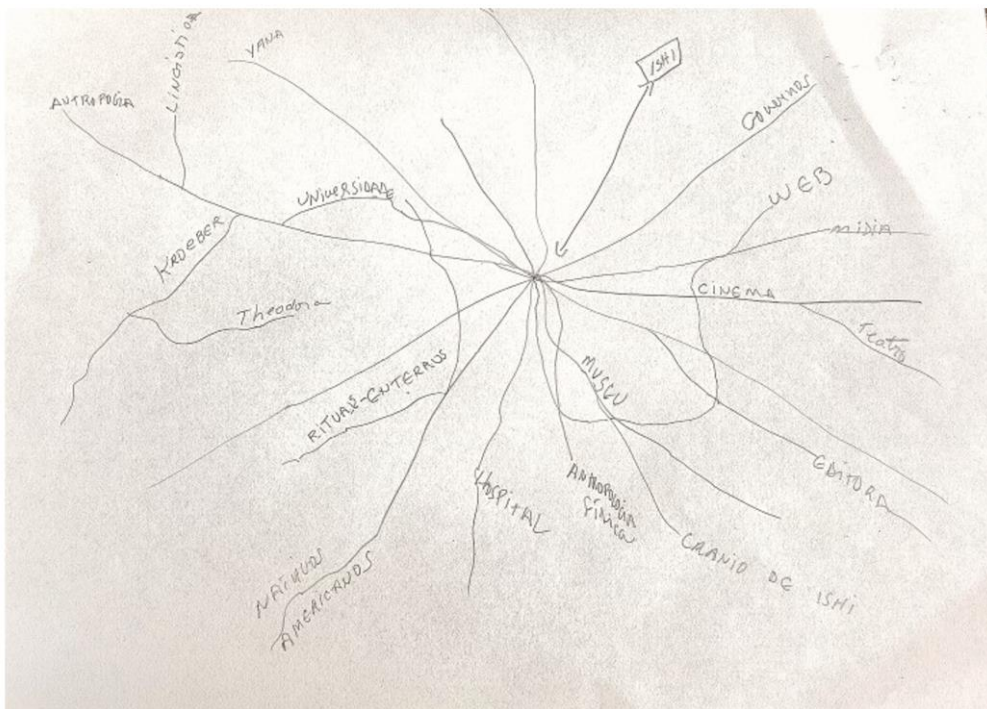
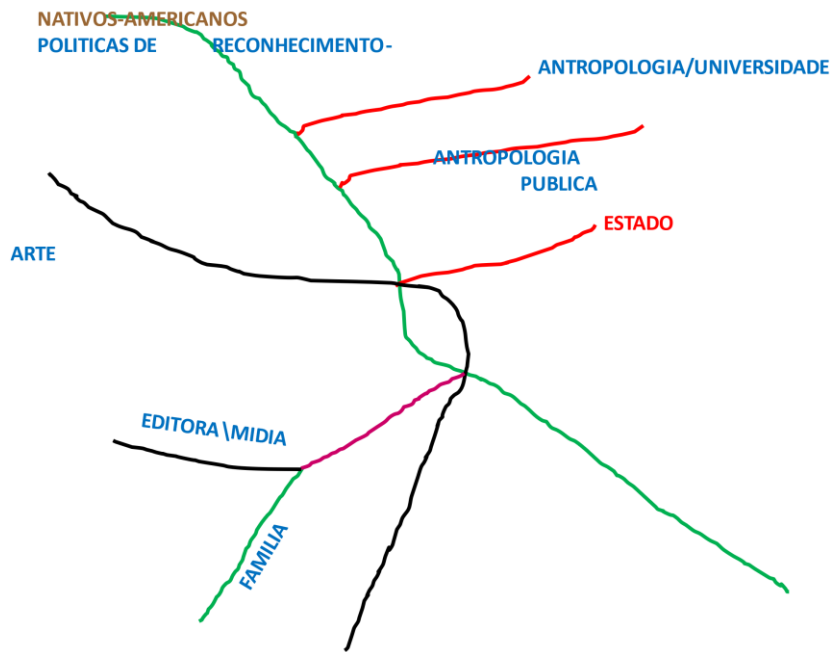
¹¹ O último desenho foi feito à mão por mim e digitalizado por Kris Oliveira, doutorando em Ciências Sociais e pesquisador do Labirinto e do La'grima, na Unicamp, a quem renovo os meus agradecimentos.

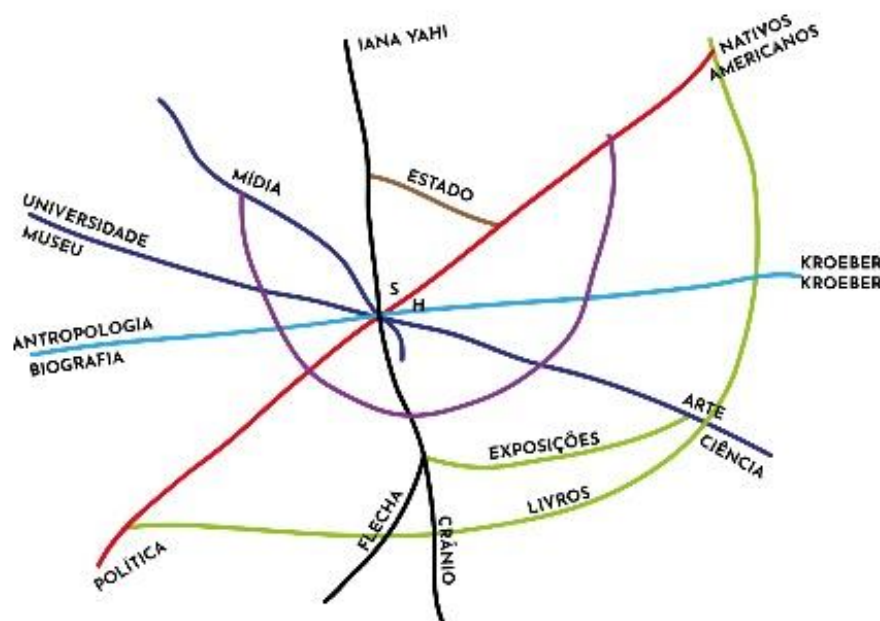
desenho da malha, o caso de Ishi é exemplar para contestar o que biógrafos costumam fazer, ou seja, delimitar uma vida aos limites de uma cronologia, do nascimento à morte. Ou, seja, Ishi bem explicita o caráter relativo da relação entre vida e morte. Ishi “aparece” já adulto, não se sabe quando nasceu, Ishi foi cremado e cerimoniosamente declarado morto, mas a sua vida continua em seu crânio e nas controvérsias políticas de sua busca, no encontro, até a segunda cerimônia, o segundo enterro, o de seu crânio. A primeira cerimônia, com professores da Universidade da Califórnia, a segunda, com nativos americanos que lutaram para encontrar o seu crânio. Mas sua vida continuou nas biografias escritas, filmes, peças teatrais, disputas políticas, acadêmicas inclusive, exposições com suas fotografias, das suas flechas, nas homenagens. Uma linha como se supõe que seja, sem início definido e que “passeia” sem encerramento, enquanto enreda múltiplos nós.

Figuras 3, 4, 5, 6, 7 e 8 — *Meshwork*, Ishi









Desenhos 3, 4, 5, 6, 7 e 8: *Meshwork*, Ishi.

II. 3. Irene, uma narrativa de vida. Do enquadramento em um retrato às linhas de um *meshwork*

Para este artigo, realizo a terceira experiência. Dessa vez, retomando uma narrativa de vida que registrei em muitas fitas cassetes que foram depois transcritas. Segue-se a mais breve versão da minha escrita sobre o encontro com Irene e a narração que ela me fez¹².

Foi quase sempre diante da máquina de costura, com as suas mãos segurando e empurrando um tecido que deslizava sob a agulha, um dos pés sobre o pequeno motor ao lado da máquina e o outro descansando sobre a sua base, que Irene conversava comigo. As palavras seguiam como se fossem a agulha correndo pelo tecido, e eu nem me sentia

¹² Ouvi a narrativa de Irene durante a minha primeira pesquisa de campo, em uma vila de moradia popular financiada pelo Estado (Cohab-BNH), em Campinas, entre 1973 e 1975 – a “vila habitacional 31 de Março”, como era chamado um dos vários bairros planejados construídos por um projeto público de moradia financiada pelo Estado (Banco Nacional de Habitação) para segmentos populares (famílias com renda, de dois a três salários mínimos, às quais eram entregues casas arquitetonicamente iguais, com três ou dois quartos). As fitas e a sua transcrição estão guardadas há anos, resolvi ouvir e ler novamente o que ficou guardado. Foi na intersecção entre esse projeto arquitetônico-político de “padronização de classe e moradia” e os mecanismos de diferenciação interna que passavam pela modificação da casa e construção de muros (em particular, com o foco nas então chamadas relações raciais), que a minha pesquisa de campo foi realizada. Ouvi muitas histórias de vida, algumas mais extensas e completas do que outras mas, na minha escrita etnográfica, todas se tornaram “representações”, “discursos”. Foi bem mais recentemente que reli as histórias transcritas como narrativas de vida, entre elas, a de Irene.

ignorada nem com a impressão de que a minha presença prejudicava o andamento do seu trabalho. O seu trabalho e o seu relato, a nossa conversa, iam juntos, ela estava atenta à pessoa com quem falava e os gestos corriam rápidos na execução de tarefas.

Quando convidei Irene a me contar a sua vida, depois de nossos vários encontros anteriores, Irene, a máquina de costura e eu, ela, diante de mim e agora do gravador, apenas se dedicou a narrar.

– ... Minha avó era da Bahia e meu avô era carioca, é do Rio. Eles eram negros, acho que é por isso que eu tenho essa... Que eu gosto muito de cozinha, saí muito à minha avó porque ela era baiana e era mesmo de forno e fogão, fina mesmo, pra tudo.

Então... Eles foram vendidos, eles eram escravos, os meus avós foram vendidos e se encontraram aqui, numa fazenda perto de Souza. É uma fazenda, tinha o nome de fazenda... Uma fazenda muito grande, fazenda Angélica. Ali eles se casaram. Minha avó era assim... muito descrente da vida. Muito boa, adorava criança e era muito boa, e os filhos dela nenhum vingava. Depois que ela tinha os filhos, os filhos morriam.

Depois que eles foram libertados, que teve a Lei Áurea, eles foram libertados e continuaram mesmo na fazenda. A minha avó era muito querida, muito querida mesmo, de todos lá, muito conhecida, muito boa. Ela ficou. O meu pai, só meu pai, ainda porque meu pai foi criado com, com uma família branca, uma senhora italiana que, que tinha um nenê também naquela época, então dava de mamar pra ele, e também acho que foi esse o gosto dele por italiano que acabou casando com italiana, né?

Aí, minha avó era assim... Quando lá – em todas as fazendas por perto que conhecia ela – quando tinha casamento, ou do filho do patrão ou de gente comum assim, ela ia fazer as coisas. Nunca ela cobrava. Sempre as pessoas davam o que desejava e ela nunca chegava a cobrar.

Irene começa a contar a sua história com a história dos seus avós. A história familiar interliga-se com referências históricas... “depois que eles foram libertados, que teve a Lei Áurea”...

Casamentos mistos, entre negros, portugueses, italianos marcam a sua narrativa sobre a sua infância e adolescência. Seu pai tivera que fugir para casar, “porque ele era escuro”. O termo usado neste caso não é negro, mas escuro. Na mesma frase, imediatamente depois, explicando porque a família de sua mãe, italiana, não quisera o casamento, ela diz que: *Eles sabiam que era boa pessoa, mas não quiseram assim, porque os escravos naquele tempo... mesmo agora a gente encontra preconceito em muito lugar*”.

Em 1974, quando me contou a sua vida, Irene tinha 42 anos, estava casada, vivia com o marido e três filhos: um com 19 anos, outro com treze, outro com nove, morando em uma vila popular.

Depois do início étnico-histórico, um tema tornou-se central no relato de Irene, as sucessivas perdas financeiras e o declínio social da família conjugal.

A própria Irene transformava o relato, ora se mostrava como uma narrativa, ora como um “estudo” (Goodman, 1980), o da sua vida como um tema.

É dessa perspectiva que ela vai desenhando as suas relações, nomeando e situando as pessoas, avaliando quem estaria bem de vida (com

emprego, porque construiu ou comprou casa, educou os filhos) e quem não estaria; além de designá-los também por termos raciais. Assim, por exemplo, quando lhe pedi que me descrevesse o marido, ela assim o fez:

– “Ele não é muito alto, é escuro, quase, quase mulato, ele tem a pele bem escura, tem um metro e sessenta e cinco, não é gordo, e a sua fisionomia não é muito feia. É negra, mas num é tão feia. O que mais, Suely? Cabelo bem encaracolado”.

Tendo em vista a incompletude (ou o fracasso) de seu projeto de ascensão familiar, Irene classificava a sua vida em duas fases, uma, antes do seu casamento e outra, depois do seu casamento. Na primeira, os seus sucessos pessoais – na escola, nas primeiras atividades –, na segunda, depois do casamento, a sucessão de ganhos e perdas, até o desfecho que seria a decadência com a perda da casa e do negócio próprio, para ser a esposa costureira de um assalariado precário, uma moradora de uma casa popular financiada.

Em nossa última conversa, já quase no final, respondendo a uma das minhas perguntas de um dos roteiros que eu usara nas entrevistas gravadas, ao descrever o que ela entendia por gente vagabunda (referência que eu ouvia recorrentemente nas falas dos moradores da vila com quem convivi, inclusive dela), Irene as associou à sujeira, e repentinamente disse:

– ...“Tem muitas negras aqui que, nossa senhora, elas não aprendem mesmo a viver. Agora a gente vai citar negro, vão dizer que a gente é racista. Mas tem muito mais negro vagabundo que branco vagabundo... Porque geralmente a raça negra, elas não acreditam nela mesma, num acredita nela, a raça... sempre descamba para o lado pior...”.

Aos poucos, o seu relato foi se tornando um desabafo que entrava no discurso em que ela categorizava as pessoas que ela conhecera, acrescentando-lhes valorações morais. O marido negro é incluído em uma categoria que inclui o seu pai negro, e a negritude é associada à causa da promessa não cumprida da mobilidade social pretendida por ela.

Se ela começara a contar a sua vida marcando explicitamente a sua ascendência na avó negra, terminava, implicitamente, reafirmando a sua ascendência moral e social na mãe branca. Começou contando uma história, terminou delineando um retrato idealizado de si mesma.

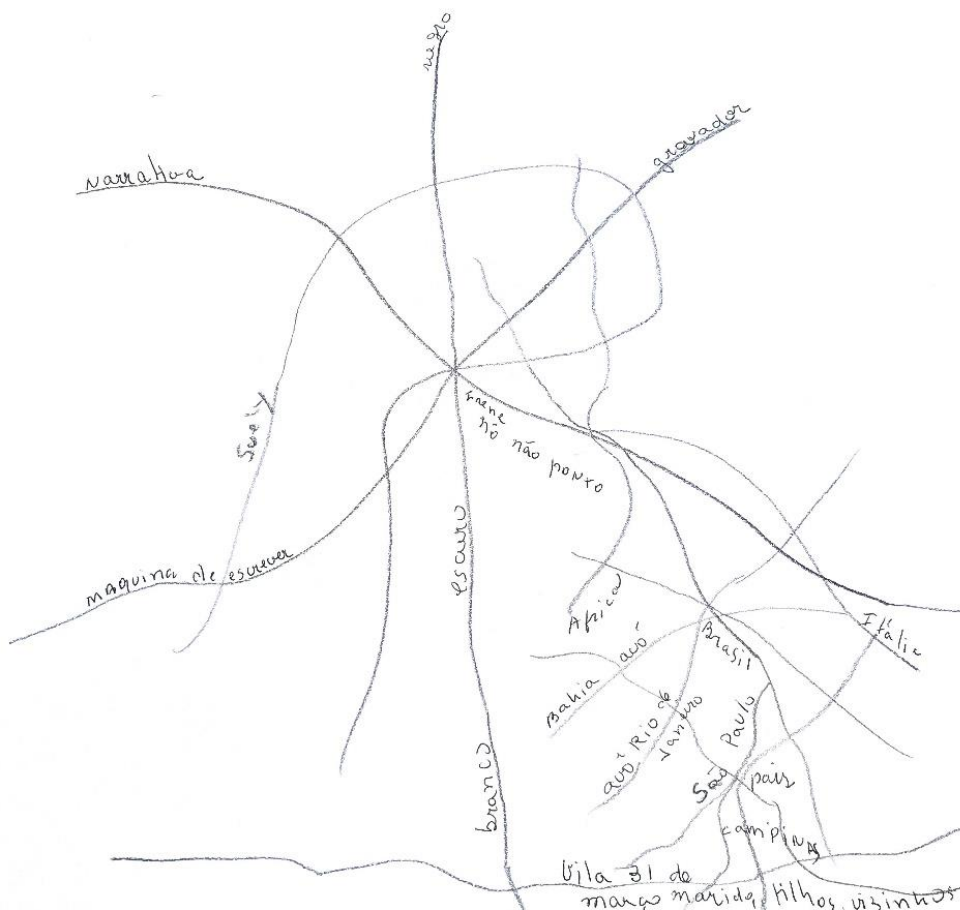
Com a minha escrita, transformei as palavras de Irene, a sua narração, em um retrato enquadrado pela minha interpretação, embora incorporando também o que ela própria fizera.

Ao decidir experimentar o desenho de um *meshwork* com a narrativa devida de Irene, eu enfrentava um material distinto. Agora, tratava-se de um relato resultante da minha conversa com Irene, mesmo que agora, do ponto de vista temporal, longínqua. Ao iniciar o desenho do novelo Irene, me vi traçando três linhas: Irene, a máquina de costura (e o gravador), a narrativa. As conexões produziram outras linhas que se entrelaçaram a

estas. Já quase terminado o desenho, incluí-me discretamente, o que não fizera nos *meshworks* anteriores.

O resultado, certamente provisório, é esse desenho que arrisquei manter em seu formato manual, com imperfeições.

Figura 9 — O Nó IRENE

Desenho 9: O Nó IRENE, um *meshwork*

A fala de Irene foi registrada em fita cassete. Depois, escrita em finas folhas de papel amarelo, foi explorada para compor, bem parcialmente, uma dissertação de mestrado escrita em máquina de escrever. Depois de um longo repouso em uma estante, o relato de Irene foi analisado por mim, em texto digitalizado. Quase 30 anos depois do registo de sua fala, o que retive de sua vida em uma escrita breve torna-se um novelo de linhas. Mas não pretendo reter-me aqui nesse percurso técnico-estético, da fala à escrita e desta, ao desenho de linhas. Não neste artigo.

Uma pergunta que precisa ser formulada, ainda que não necessariamente ainda respondida, é o que o *meshwork* me permitiu. Certamente, traçar as conexões de uma

vida, deslocando-a de conceitos como sociedade, indivíduo, vida social e vida biológica. O que o *meshwork* não elucida é a experiência constituída na (e pela) narrativa, como foi a minha intenção mostrar no breve relato do meu encontro com Irene e do que ela me contou. Mas, a escrita que descreve o que foi contado e o desenho das linhas, uma vez contíguos, como os tornei aqui, sugere que não há dicotomia, nem repetição entre o desenho da linha e o da escrita.

Tratei o *meshwork* como conceito e como um instrumento analítico e descritivo que se alimentou da narrativa. Se, por um lado, o desenho das linhas leva em conta o enredo narrativo, dele escapa, e o que temos é uma transformação. Nas linhas do *meshwork*, mostra-se a complexidade das relações que constituem uma vida. A sua extensão e os entrelaçamentos.

Etnografia, antropologia ou antropografia – que têm o compromisso com a descrição e análise – não prescindem da escrita, dos desenhos – das linhas –, das imagens. Pelo contrário, considerados em suas torções, como grafias companheiras que são, eles mais precisam embrenhar-se e se enredar na cama de gato¹³.

III. *String Figures* (cama de gato) e o *meshwork*

Por que aproximar aqui o *meshwork*, inspiração de Ingold, ao tentacular de Donna Haraway? Essa aproximação é sugerida por uma conexão que está nos próprios autores, trata-se de uma conexão interna. Explícita em Haraway, não o inverso. A aproximação que sugiro não os confunde, nem os torna similares. Ela resulta também das minhas pesquisas para tratar de narrativas biográficas. Explicitar as extensões das relações que compõem as narrativas de vida e ampliar as suas grafias são objetivos ao qual tenho me

¹³ Conforme Haraway, as figuras de cordas foram amplamente estudadas por antropólogos como James Hornell desde a década de 1880, até por volta de 1900, à medida que eram usadas na tentativa de rastrear a origem e o desenvolvimento das culturas.

Figuras de barbante, antes consideradas monogênicas comprovadas, parecem ter surgido independentemente, como passatempo de entretenimento, em muitas sociedades. Muitas figuras foram coletadas e descritas no sudeste da Ásia, Japão, América do Sul, Índias Ocidentais, ilhas do Pacífico, entre os Inuit e outros nativos americanos.

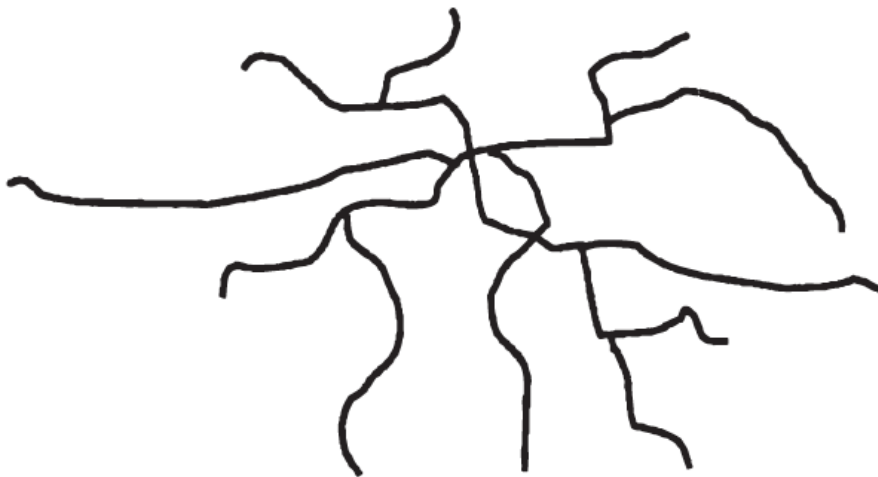
Dados também foram coletados na Europa e na África. Um dos principais trabalhos sobre o assunto é *Figuras de cordas e como fazê-las* (1906), de Caroline Furness Jayne. A International String Figure Association (ISFA) foi formada em 1978, com o objetivo principal de reunir, preservar e distribuir o conhecimento das figuras de cordas para que as gerações futuras continuem a desfrutar desse antigo passatempo.

Uma das primeiras referência é, aliás, Boas, em 1888, sobre os Inuit. E um dos primeiros métodos de registro de figuras e conjuntos de terminologia foi um sistema anatômico, proposto em *A Method of Recording String Figures and Tricks*, por W. H. R. Rivers e A. C. Haddon.

dedicado há alguns anos, durante os quais tentativas conceituais distintas aconteceram, e se transformaram. As linhas de Ingold e o tentacular de Donna Haraway são promissores¹⁴.

O bom desafio da sugestão de Ingold é que as linhas não são componentes, partes de um ou para um todo, são movimentos. Mas, e eis-nos outra vez na questão, como eludir, em antropologia, a constância dos conceitos que pressupõem a formação de todos, mais ou menos, estáveis? O tentacular em Haraway e o *meshwork* de Ingold, embora distintos, confluem no desafio a que me referi¹⁵, sobre a extensão das relações e a multiplicação as grafias. Ambos escrevem e tornam a escrita relativa. Ingold, certamente mais. Desenhar, diz ele, é tão fundamental no ser humano como andar e falar e como o desenho e a escrita, convergentes, foram separados e dicotomizados é um dos seus temas¹⁶

Figura 10 — Figura do *meshwork*



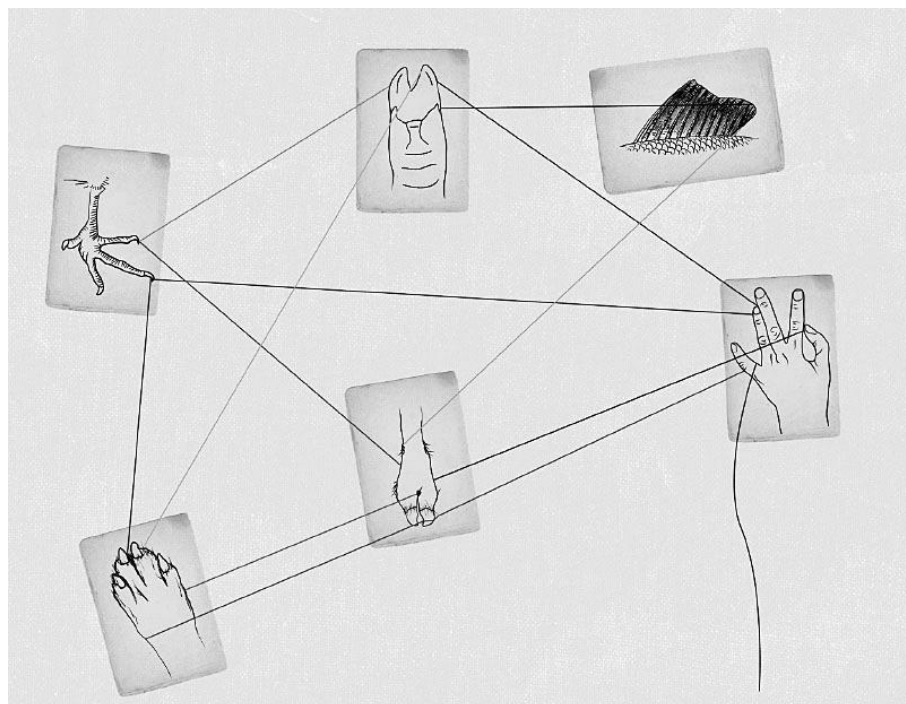
Desenho 10: Figura do *meshwork*, reproduzida de Ingold (2011: 70). As teias de aranha inspiram o *meshwork* e nele se mostram.

¹⁴ Tendo em vista as minhas pretensões, parecem-me mais adequadas do que campo, *social network*, configurações.

¹⁵ Importante enfatizar a importância de Marilyn Strathern para essa discussão, aliás, com quem Haraway conversa.

¹⁶ Ver Ingold (2011: 177-195), *Part V: Drawing making writing*, por exemplo.

Figura 11 — *Multispecies Cat's Cradle*



Desenho 11: *Multispecies Cat's Cradle*. Desenho de Nasser Mufti, 2011, reproduzido por Haraway (2016: 9).

Este aspecto permeia o trabalho de Ingold, a sua linealogia é particularmente eloquente quando, com Calvino, Ingold especifica o *interweaving*, noção que é um fazer e é o encontro das linhas em nós:

How, then, should we describe the interweaving the *interpenetration* – of the constituent lines of the rope, of the lines of beings in the cord of social life!? One possible answer would be to think in terms of knots. In the knot, writes the novelist Italo Calvino,

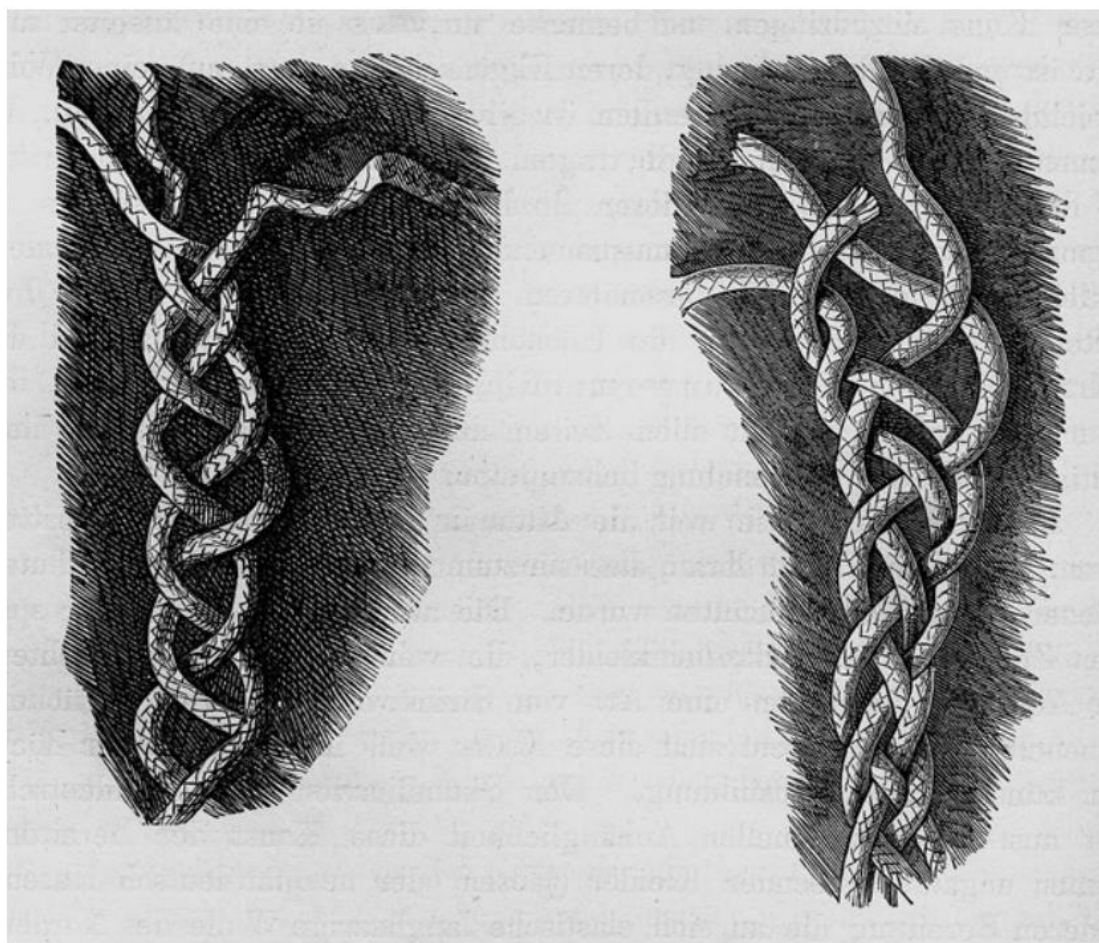
“the intersection between two curves is never an abstract point, but is actually the point where one end of a rope or cord or line or thread either runs or turns or is tied above or below or around itself or around another similar item, as a consequence of very precise actions carried out by practitioners of a range of crafts, from the sailor to the surgeon, the cobbler to the acrobat, the mountaineer to the seamstress, the fisherman to the packer, the butcher to the basket-maker, the carpet-maker to the

piano-tuner, the camper to the chair-mender, the woodcutter to the lace, maker, the bookbinder to the racquet-maker, the executioner to the necklace-maker” (Ingold, 2015: 13).

Ao citar o trecho, Ingold comenta que Calvino inicia a sua lista de práticas com o marinheiro, o que não seria de estranhar, tendo em vista a importância da linguagem dos nós para quem vive no mar, com o vento. Ao citar Sempler, Ingold acrescenta a importância dos traçados e trançados têxteis. Aliás, nos conduz ao início das técnicas de construir casas, o que teria coincidido com o início dos têxteis. ““The beginning of building’, Semper declared, ‘coincides with the beginning of textiles’”, nos diz Ingold (2015: 13-15), assim, as técnicas, os padrões da tecelagem (*weaving*). Eis, *the interweaving* (digamos, o intertecer).

O *meshwork*, no desenho de Ingold, descreve fios (linhas) em movimento, traços e fios que são conversíveis pela dissolução e mediação ou não da superfície. No desenho reproduzido de Semper, as linhas e os nós remetem ao têxtil, às fibras, e não é difícil ver nelas a evocação das linhas trançadas da cama de gato.

Figura 12 — *Figure 3.1 From knot to weave*



Desenho 12: *Figure 3.1 From knot to weave*. Two drawings from Gottfried Semper, *Der Stil in den Technischen und Tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik*, Vol. I, *Textile Kunst*. Munich: Friedrich Bruckmanns Verlag, 1878: 172. © University of Aberdeen. Extraídos de Ingold (2015: 14), os dois desenhos de Semper citados por Ingold recebem na legenda de seu livro o título de *From knot to weave*, que poderíamos traduzir como “Do nó à trama”.

Ora, o movimento das linhas e o acontecimento dos nós que vemos nessas figuras nos fazem evocar movimentos do *String Figures*, da cama de gato. Cabendo, entretanto, reafirmar o contexto de Haraway, a trama é diretamente política, científica e ficcional. Não se situando em uma antropografia a observação e descrição do mundo que habitamos.

Se Haraway explicita esses supostos políticos desde o início – o de refazer um planeta em ruínas –, no último capítulo, a afirmação bem reúne os três aspectos a que me referi acima, quando ela diz:

“The Camille Stories: Children of Compost” closes this book. This invitation to a collective speculative fabulation follows five generations of a symbiogenetic join of a human child and monarch butterflies along the many lines and nodes of these insects’ migrations between Mexico and the United States and Canada. These lines trace socialities and

materialities crucial to living and dying with critters on the edge of disappearance so that they might go on. Committed to nurturing capacities to respond, cultivating ways to render each other capable, the Communities of Compost appeared all over the world in the early twenty-first century on ruined lands and waters (Haraway, 2016: 8).

Linhas e nós, não partes e todos, são a sugestão dos dois tão distintos autores para o que o que eu pretendia explorar neste artigo. Não fechar as relações em grupos, sociedades, indivíduos, nem se limitar à escrita, mas sim estender relações e as suas inscrições. Embora, na tradução das narrativas em linhas, eu mais tenha desenhado *meshwork*, do que rigorosamente jogado a cama de gato com Bakhita, Ishi e Irene, como pretensamente me arrisquei a dizer anteriormente.

REFERÊNCIAS

- BOAS, Franz. The Game of Cat's Cradle. *Internationale Archiv für Ethnographie*, vol. I, p. 229-230, 1888.
- DA COL, Giovanni.; GRAEBER, David. Foreword: The return of ethnographic theory. *HAU: Journal of Ethnographical Theory*, v. 1, n. 1, p. VI-XXXV, 2011.
- DÉLÉAGE, Pierre. 1938. La leçon d'écriture du Nambikwara Júlio à Claude Lévi-Strauss. *L'exploration du monde*, 2019.
<https://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.an.03.100174.001431?journalCode=anthro>. DÉLEAGE, 1996. <https://shs.hal.science/halshs-03901774v1>
- DERRIDA, Jacques. Nature, culture, écriture. La violence de la lettre de Lévi-Strauss à Rousseau. *Cahiers pour l'analyse* 4, 1966.
- DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit 1967.
- LAHIRE, Bernard. Risquer l'interprétation. Pertinences interprétatives et surinterprétations en sciences sociales, *Enquête* 3, 1996.
- JOHNSON, Christopher. Lévi-Strauss: The Writing Lesson Revisited. *The Modern Language Review*, n. 92, 1997.
- GOODMAN, Nelson. Twisted Tales; Or, Story, Study, and Symphony. *Critical Inquiry*, v. 7, n. 1, 1980, p. 103-119.
- HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble. Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016.
- INGOLD, Tim. *Lines: A Brief History*. London: Routledge, 2007.
- INGOLD, Tim. *Being alive: essays on movement, knowledge, and description*. London: Routledge, 2011.
- INGOLD, Tim. *Making*. London: Routledge, 2013.
- INGOLD, Tim. *The Life of Lines*. London: Routledge, 2015.
- JAYNE, Caroline Furness. *String Figures: A Study of Cat's-cradle in Many Lands*. C. Scribner's sons, 1906.
- JOB, Nelson. Pororoca: a criação “brasileira” enquanto levante (2021). *Estudos da Língua(gem)*. v. 19, n. 1. p. 125-146, jul. 2021.
- KOFES, S. Roots and Routes: The Biographical Manipulations of Saint Josephine Bakhita. In: Emily Hipchen and Ricia Anne Chansky (ed.) a/b: Auto/Biography Studies, “Auto/Biography across the Americas.” Londre, Routledge, 2015.
- KOFES, S. Grafias de vida e morte, e Ishi como um *meshwork*. *Frontería*, Foz do Iguaçu, v. 3, n. 4, 2022.

LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes Tropiques*. Paris: Plon, 1955.

RIVERS, William H. and HADDON, Alfred C. A Method of Recording String Figures and Tricks. *Man*, p. 146-149, 1902.

MITCHELL, Clyde. Social Networks, *Annual Review of Anthropology*, v. 3, p. 279-299, 1974.

WAGNER, ROY. Are there social groups in the New Guinea Highlands?. In: M.J Leaf (org) *Frontier of Anthropology*, NY: D. Van Nostrand Company, 1974 (traduzido por Iracema Dulley, “Há grupos sociais nas Terras Altas da Nova Guiné?”. *Cadernos de Campo*, USP, ano 19, n. 19, 2010).

AS MUITAS VIDAS DAS IMAGENS¹Fabiana Bruno²**Resumo**

Este artigo procura refletir sobre desafios de pesquisa com arquivos fotográficos vernaculares nas ciências humanas, em especial na antropologia. Reflete-se, por um lado, sobre as complexidades teórico-metodológicas que essas grafias (Ingold, 2007) inscrevem como narrativas e histórias de vida, quando expressas como “fotobiografias” (Bruno, 2009). Por outro, reposiciona-se essas mesmas problemáticas, quando fotografias de família tornam-se anônimas, “fotografias órfãs” (Bruno, 2016), e adicionam interrogações sobre o grafar outras vidas “anônimas” de fotografias e pessoas. A insurgência do descarte dos álbuns de família faz emergir ambientes quase desconhecidos, nos quais esses arquivos “pós-álbuns”, se encontram abandonados, escondidos ou arruinados no “limbo” de fotografias analógicas. Uma espécie de “zona morta” que se torna um “bioma” de arquivos ou um “contra-arquivo”, a problematizar a noção de lixo-arquivo (Assman, 2011) e a potencializar reflexões acerca de uma “antropologia dos restos” (Debary, 2017) e de “uma antropologia das imagens sem importância” (Samain, 2003).

Palavras-chave: Antropologia. Grafia. Arquivo Fotográfico. Fotobiografia. Fotografias Órfãs.

THE MANY LIVES OF IMAGES

Abstract

This article seeks to reflect about research challenges with vernacular photographic archives in human sciences, mostly in anthropology. On one hand, it reflects about theoretical-methodological complexities that these spellings (Ingold, 2007) inscribe as narratives and life stories, when expressed as “photobiographies” (Bruno, 2009), and, on the other hand, it places itself these same issues, when family photographs become anonymous, “orphan photographs” (Bruno, 2016), and add questions about the writing of other “anonymous” lives of photographs and people. The appearance of discarding family albums gives rise to almost unknown environments, in which these post-albums archives are left, hidden or ruined in the “limbus” of analogue pictures. A kind of “dead zone”, which problematizes the concept of trash archive (Assman, 2011) and points to powerful reflections about an anthropology of left-over (Debary, 2017) and from “an anthropology of unimportant images” (Samain, 2003).

Keywords: Anthropology. Spelling. Photographic Archive. Photobiography. Orphan Photographs.

Recebido em: 15 de fevereiro de 2023

Aceito em: 10 de abril de 2023

¹ O título remete à Aula Aberta proferida na Universidade Nova de Lisboa em novembro de 2022, sendo este artigo a versão ampliada e revisada das ideias centrais apresentadas na ocasião.

² Universidade Estadual de Campinas, Brasil. E-mail: fabybruno@uol.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2826-46282>.

Arquivos emergentes, formações de arquivos esquecidos, descartados e órfãos, analógicos ou não – construídos por lentes ópticas ou pela inteligência artificial –, desafiam os valores expressivos e a atribuição de sentidos à vida das imagens, suas políticas, estéticas e outras epistemologias do fazer antropológico *desses e com esses* arquivos.

Do descarte analógico e digital de imagens surgem ambientes, nos quais os arquivos se encontram perdidos, escondidos e arruinados, como aqueles chamados “limbo” da internet. Entretanto, há também o “limbo” dos álbuns analógicos de família, uma espécie de “zona morta”, que tende a se transformar em um “bioma” de arquivos órfãos ou “contra arquivos”.

Procurarei refletir ao longo deste artigo acerca das complexidades teórico-metodológicas do fazer antropologia *com* arquivos fotográficos nas ciências humanas. Tomarei como base, algumas pesquisas que realizei ao longo de meu percurso acadêmico, com fotografias vernaculares, essas imagens ditas menos importantes, tais como fotografias de família, que instigam o pensar sobre “uma antropologia de imagens sem importância” (Samain, 2003).

Imagens fotográficas, cuja natureza engaja-se a pesquisas sobre grafias e vida (Kofes, 2015) com vistas à constituição de “fotobiografias” (Bruno, 2009), e que adicionam outras interrogações às noções de narrativas e memórias, quando descartadas de álbuns. Na condição de “fotografias órfãs” (Bruno, 2016), essas imagens problematizam estatutos de grafias (Ingold, 2017), de imagens-grafias, diante das outras vidas – agora anônimas – de fotografias e pessoas.

Furacões, arquivos e o reino do lixo

O autor Norval Baitello Junior escreveu em *A Fotografia e o Verme* que a fotografia seria para o filósofo tcheco, Vilém Flusser (2021: 37), que viveu no Brasil,

[...] a porta de entrada para a importante marcha triunfal da imagem contemporânea, a imagem onipresente, a materialização do ‘furacão dos media’ (*Orkan der Medien*), os ventos enfurecidos que tornaram nossas habitações inabitáveis, configurando uma espécie de catástrofe da humanidade, ainda sem nome [...].

Essa catástrofe, escreve Baitello Junior (2021: 37):

[...] transformou nossos abrigos contra as intempéries, nossas casas que nos protegeram por 10 mil anos, em espaços completamente invadidos pelos ventos das imagens em todas as suas formas visuais ou sonoras. Elas penetram em nossas moradias pelas muitas perfurações. Pelos furos acontece a invasão de ‘telas’ visuais, auditivas e audiovisuais.

Assim, estamos implicados em uma sociedade ocidental do (áudio) visual, a qual Byung Chul Han (2017) definiu como “sociedade da transparência”. Nela, a capacidade de digerir imagens é cada vez mais complexa, bem como a possibilidade de compreender e conviver com as vidas das imagens “pós-descarte”. Há excessivos arquivos de imagens gerados e que nunca serão, de fato, olhados. O autor reflete que

[...] as imagens digitais hoje em dia são sem silêncio e, por isso, sem música, sim, sem aroma [...]. As imagens inquietas não falam ou contam, mas sim fazem barulho. Frente a essas imagens ‘ameaçadoras’, não se pode fechar os olhos. (Han, 2021:15).

Quando e como um documento ou imagem ganham o estatuto de “arquivo”? Dizemos destinar-se ao arquivo – a um arquivo da história, da etnografia, da ciência –, mas nem sempre se evidencia *como* e *quando* um documento ou imagem ganha o estatuto de “arquivo”. Uma imagem não nasce como arquivo, ela se torna arquivo (Maeck; Steinle, 2016:11). O filósofo Achille Mbembe (2002) escreve em um artigo sobre o poder e os limites do arquivo, que costumamos esquecer que nem todos os documentos (e aqui incluiria as imagens) estão destinados a arquivos. Em qualquer sistema cultural, apenas alguns documentos preenchem os requisitos de “arquivabilidade”, como nomeia Mbembe.

Para o autor, “[...] o status e o poder do arquivo derivam do emaranhado formado pelo edifício e pelos documentos” (2002:19). O arquivo é fundamentalmente uma matéria de seleção, que privilegia, como escreve Mbembe, alguns documentos escritos e nega privilégios a outros julgados “inarquiváveis”. Ao “inarquivável”, na maioria das vezes, poderá restar o “reino do lixo”. Com esse termo, “reino do lixo” diagnosticava Vilém Flusser o terceiro reino, para “além da natureza e da cultura”. Flusser, como menciona Baitello (2021), associava ao “terceiro reino” a figura do verme, um sentido de analogia para o modelo de sociedade industrial e de consumo.

Assim, pode-se constatar a existência de uma fronteira interligada, uma espécie de linha muito tênue entre os estatutos do lixo e arquivo. “Arquivo” e “pilha de lixo”, segundo Aleida Assman, podem ser compreendidos “como emblemas e sintomas da lembrança e do esquecimento culturais” (2011: 412).

Para a autora, há uma fronteira comum em ambas as direções.

[...] arquivo e lixo não são interligados por meio de uma analogia imagética, mas sim por meio de uma fronteira comum que pode ser transposta por objetos em ambas as direções. O que não pode entrar no arquivo cai no aterro sanitário; e o que for excluído do arquivo, de tempos em tempos, por falta de espaço, acaba lá de alguma forma. (Assman, 2011:411).

Debary em sua antropologia dos restos coloca em questão o poder da passagem do tempo e sua força de transformação capazes de permitir que objetos sejam libertos de um estatuto utilitário no mundo, passando a uma outra vida.

[...] ao se decompor o objeto passa de si a outro, ao que resta. Nesse interim, ele possui o poder de significar essa passagem. O tempo passado para esses objetos leva-os ao limite do uso e permite que se libtem de uma definição utilitária do mundo para tornarem-se outra coisa. (Debary, 2017:106).

Debary nos convida em sua obra a pensar sobre uma antropologia dos restos associada com essa “perda do objeto e a capacidade de fazer disso uma narrativa” e com histórias em “deslocamento no mundo e no tempo”. O autor concebe os restos como

[...] aquilo que resiste ao desaparecimento e tem lugar de inscrição e testemunho do tempo (AGAMBEN, 1999). Testemunhos ou artes de fazer, refazer alguma coisa a partir de fragmentos, de dejetos recuperados, de um passado atualizando o presente, expostos em lugares onde se opera uma verdadeira reciclagem cultural da História. (Debary, 2017: 18).

A proposta de Debary é de uma antropologia em meio (dos restos) do mundo, “uma flânerie”, “uma passagem em meio aos restos, no meio da vida” (Debary, 2017: 13-14). Ele escreve:

Interesso-me por situações, lugares, momentos, circunstâncias nas quais os objetos perdidos da sociedade, seus restos, transformam-se em narrativas. Um momento de desprendimento no qual o objeto se torna um transmissor de História. Pergunto-me, também, a que ponto

essa narrativa pode ser fundadora de uma comunidade ou, pelo menos, pode criar um laço, sustentado não sobre o valor do objeto a ser trocado (valor de mercadoria) mas sobre o valor a ser transmitido (valor de história). (Debary, 2017:13).

Pode-se então pensar que, não por acaso, a palavra alemã *Abfall* designada para lixo, como escreve Assman (2011), quer dizer “decaimento”. O seu sentido é utilizado para referir-se a coisas que caem, aquelas que são esquecidas no chão ou entram na inutilidade. Com o descarte de fotografias analógicas ou digitais, portanto, estamos justamente diante de uma outra narrativa, a dos restos, das “coisas que caem”, do deslocamento “mesmo a contratempo”, como escreve Debary, das coisas e imagens no mundo.

Assman sugere que uma “contraimagem do arquivista” seria a do catador de farrapos, que sob o olhar de Benjamin, impregnado pelos textos de Baudelaire, é a figura do *chiffonnier* (catador de farrapos). Para Assman, o *chiffonnier* - incumbido de coletar os refugos da cidade grande - é também “um tipo de colecionador que escolhe, coleta, seleciona, ordena e protege seu inventário como um tesouro no reino do lixo” (Assman, 2011: 413).

Figura 1 — *Le Chiffonnier de Paris*³



Fonte/Acervo: Gallica.bnf.fr/ Bibliothèque Nationale de France

³ Agradeço ao Rodrigo Baroni pelas trocas e por compartilhar essa pesquisa de imagens de *chiffonniers*.

Na linha, de uma contraimagem do arquivismo, pode-se recorrer à figura dos respigadores e respigadoras, como aquela mostrada na pintura de Jean-François Millet, *Les glaneuses* (1857). Ou ainda aquele/as do filme de Agnès Varda, *Les glaneurs et la glaneuse* (Respigadores, respigadeira), cujo título em português foi traduzido como *Os catadores e eu* (2000). No filme, a cineasta recolhe depoimentos e imagens *de e sobre* respigadores, que originalmente se referiam às pessoas que costumavam apanhar as espigas (respigas) depois da colheita. Varda procura e encontra catadores, respigadores de objetos nas ruas, tornando-se, ela própria, uma respigadora de imagens no filme.

Vida e foto-grafias

O historiador, Mauricio Lissovsky, lançou uma vez em um dos seus instigantes artigos, a seguinte pergunta: “o que fazem as fotografias quando não estamos olhando para elas”? Para responder, Lissovsky retomou Walter Benjamin, recordando o que escrevia em 1930, acerca do “futuro que habita as imagens do passado”. A propositura, com outras palavras, era dizer que enquanto não olhamos para as imagens, há um futuro que está ali sendo gestado. Lissovsky escreve que “o futuro habita as imagens do passado como um ovo em seu ninho” (2009: 124). Há vidas latentes nessas imagens de arquivo. Como escreve Lissovsky (2011) “toda fotografia sempre está grávida de sonhos”.

As imagens vagueiam como fantasmas no tempo, oscilando entre o mundo visível e o invisível, tal como problematizou Aby Warburg⁴. O *Atlas Mnemosyne*, um dos importantes legados de Aby Warburg (2003; 2010), redescoberto por exegetas como Georges Didi-Huberman (2013), propunha um outro modo de pensar *por* (e *com*) imagens, notadamente, as imagens de arquivo, como uma “história de fantasmas para gente grande”. Para Warburg, nas palavras de Didi-Huberman, era preciso conceber as imagens e a própria história como “seres que vagueiam no tempo”.

Warburg considerava as imagens como uma “sobrevivência do antigo” e, portanto, para o autor, elas eram sempre coisas capazes de transformações e

⁴ Para Aby Warburg, um historiador da arte alemão, a história das imagens deveria ser compreendida como uma “história de fantasmas para gente grande”. Uma coletânea de seus textos foi editada em língua portuguesa em 2015 com o título “Histórias de fantasmas para gente grande – Escritos, esboços e conferências”, organizada por Leopoldo Waizbort e publicada pela Companhia das Letras.

deslocamentos da cultura na história e no tempo. Essa ideia foi cunhada em suas reflexões teóricas pela expressão *nachleben* ou “pós-vida” e/ou “vida póstuma” das imagens que, conforme Georges Didi-Huberman (2013), explicaria o fato que havia uma capacidade das formas “ressurgirem” e “nunca morrerem totalmente”.

Foto-bio-grafias

As fotografias vernaculares, desimportantes, ordinárias, essas que guardamos em nossas casas, convivem, co-existem, habitam histórias e memórias. E, sobretudo, se inscrevem na vida das pessoas. Dediquei-me a uma longa pesquisa, cujo propósito era investigar como fotografia e vida se entrelaçavam. Na minha tese de doutorado⁵, por onde comecei este trabalho, propus um modelo de montagem de foto-bio-grafias, um tipo de artefato, no qual as pessoas reconheceriam suas histórias visuais de vida. Uma vida, não como uma cronologia, mas uma vida como algo que se monta pela experiência e memória depositadas em pequenos pedaços, fragmentos, vestígios e rastros visíveis e invisíveis de uma história ainda não concluída.

Eu queria refletir sobre essas relações “vivas” tecidas pelas pessoas, que se encontravam numa faixa etária de 80 anos, com as imagens fotográficas pertencentes aos seus arquivos pessoais fotográficos. Decerto, para esse empreendimento foram valiosas as reflexões de autores como Etienne Samain (2012a), que ao retomar Gregory Bateson (1980 e 2000) para problematizar as imagens em suas “relações vivas” e “sistemas engajados de pensamento”, procurava também problematizar as questões: “como as imagens vivem e nos fazem viver”.

Samain é incisivo ao dizer que, se admitirmos, que “toda imagem pertence à grande família dos fenômenos, não poderemos mais equiparar uma imagem a uma bola de sinuca ou a um prego que a tábua engole quando, nela, o martelo bate” (Samain, 2012b: 158). Para o autor, “sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante” (Samain, 2012b: 158).

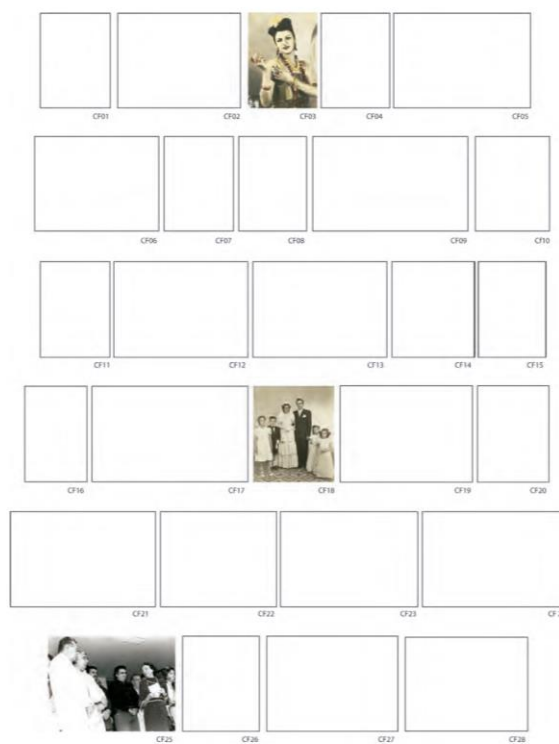
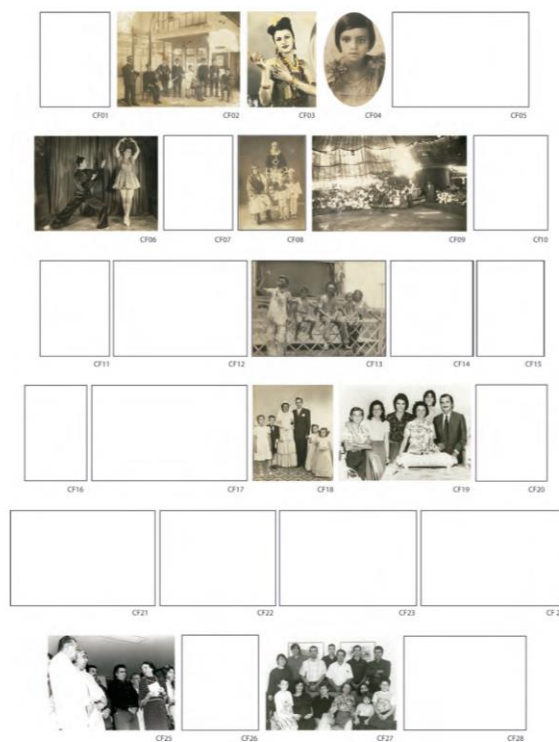
Essa pesquisa acerca das fotobiografias dedicou-se a etnografar as relações que eram tecidas com as fotografias, a partir de conjuntos eleitos pelas pessoas e da

⁵ Tese intitulada “Fotobiografias: Por uma metodologia da estética em antropologia”. Doutorado. Campinas, Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes da Unicamp, defendida em 2009, sob a orientação do Prof. Dr. Etienne Samain.

disposição apresentada para as imagens. Esses conjuntos foram sendo estudados e revisitados, por mim e pelo/as meus interlocutore/as, em diferentes momentos da pesquisa. As pessoas podiam rever as fotografias um dia escolhidas e reinserir as imagens excluídas, depois de um intervalo de tempo, articulando com elas outras narrativas. Desse modo, percebia-se que as narrativas se deslocavam, viajavam entre múltiplas significações, o que tornava complexa a investigação sobre os entrelaçamentos entre vida e fotografias.

Figuras 2, 3 e 4 — Panorama dos conjuntos fotográficos escolhidos e ordenados por Dona Celeste Pires da Costa Ferrari ao longo de três momentos da pesquisa: 28, 11 e 3 fotografias.





Fonte: Reprodução

A complexidade da representação fotográfica, quando entrelaçadas às vidas em movimento, me levou a tentativas de montagens de um dispositivo (um artefato) para uma fotobiografia. Refiro-me a tentativas, pois como bem escreve Samain em sua “antropologia de uma imagem sem importância”, o que a fotografia dá a ver são respostas infinitas e o olhar a cada vez que mergulha nas imagens “se dissolve e se renova”:

Nosso olhar a desmantela e a reconstrói a cada captura. Nosso espírito não sabendo geralmente por que lado prendê-la e, sobretudo, compreendê-la, pulveriza-a a cada vez num mosaico de signos luminosos rolando sob os prismas/espelhos de um caleidoscópio vivo: nosso olho, tanto olhar quanto pensamento. A fotografia que, metaforicamente, é uma “forma que pensa” (Aumont 1996), gosta de frequentar e de viajar nos corredores da mente humana, quando nossa memória gosta, por sua vez, de caçar na escuridão dos seus signos. (2003: 51).

Samain, ao propor três percursos heurísticos em torno de uma fotografia despretensiosa, produzida pelo seu filho aos 8 anos, procura refletir o que uma imagem, “geralmente considerada e conotada, em termos heurísticos, como sendo secundária ou, pelo menos, ‘sem grande importância’” pode oferecer a um antropólogo ou historiador. O autor defende a propositura teórica que a imagem não é somente um terreno de “estudo” mas, sobremaneira, o espaço dado ao “imaginário humano” individual e social.

As montagens fotobiográficas de cada um dos cinco interlocutore/as de pesquisa, portanto, não nasceram de uma metodologia prévia, mas a partir de um “laboratório” em que o fazer, o pensar e o criar atuaram conjuntamente em um campo teórico-metodológico. As fotobiografias constituíram uma maneira de expressar situações, frequentemente vivenciadas nos encontros com as pessoas e suas fotografias, em que imagens (e a exclusão de outras) faziam eclodir aparições e fantasmagorias, afetos e imaginações, além de silêncios, gestos, respirações, emoções e palavras.

Para exemplificar um desses momentos de fantasmagorias, retomo o momento em que Dona Teresa de Arruda Botelho Moraes, na época com 82 anos, olhava a fotografia de uma praia, na cidade de Itanhaém, estado de São Paulo, nos anos de 1920-1930. Vendo a imagem de onde costumava passar quase todas as férias de verão, na casa de sua avó, em uma cópia simples, tipo xerox, pôs-se a me contar sobre aqueles grandes “bichos”. “A gente ia andando a pé pela praia até chegar lá nesse bicho”, conta. Era como Dona Maria Teresa se referia aos grandes troncos de árvores inscritos na

superfície fotográfica que, desde a sua infância, nunca deixaram de se configurar como “grandes seres”, que viviam bem perto do mar, na areia da praia. Tal como reflete Etienne Samain, “as fotografias gostam de caçar na escuridão de nossas memórias. São infinitamente menos capazes de nos mostrar o mundo que oferecê-lo ao nosso pensamento” (Samain, 2005:15).

Figura 5 — Fotografia do acervo de família de Dona Maria Teresa de Arruda Botelho Moraes



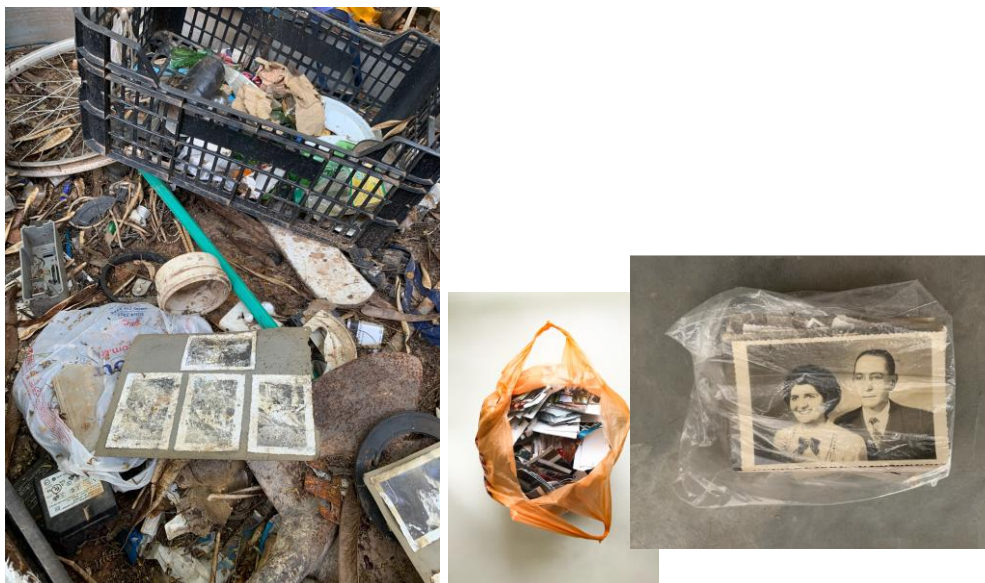
Fonte: acervo de família de Dona Maria Teresa de Arruda Botelho Moraes

Biomias e fotografias órfãs

Foi com a intenção de continuar investigando a maneira como as imagens, em especial as fotografias, se entrelaçam na e *com* vida, carregadas de memória e desejo, que tempos depois, passei a pesquisar fotografias que supostamente se encontravam numa condição alheia às histórias ditas biográficas. Fotografias que tornam-se órfãs⁶, abandonadas, descartadas ou esquecidas em um canto qualquer e passam a habitar mercados de pulgas, antiquários, lixeiras urbanas.

⁶ Este termo “fotografias órfãs” foi trabalhado inicialmente na pesquisa de pós-doutoramento “Arqueologias da imagem: A poética do abandono nas operações de (re)montagem dos álbuns de família”, realizada no Departamento de Antropologia, IFCH-Unicamp, 2013-2016, sob a supervisão da Profa. Dra. Suely Kofes. Desde então, o tema tem sido desdobrado no âmbito de minhas pesquisas no La’grima-Departamento de Antropologia, IFCH-Unicamp e no projeto ACHO-Imagem, além de recentes investigações que realizei no CRIA-ISCTE, Lisboa-Portugal e Sensolab-Universidad Javeriana, Bogotá-Colômbia. Nestes últimos procurei dediquei-me a um conjunto de problemáticas em torno do visual, em especial aqueles despertados pelos acervos de fotografias vernaculares anônimas encontrados em lugares de descartes.

Figuras 6, 7 e 8 — Materiais fotográficos recolhidos por catadores e entregues ao projeto Arquivo ACHO-Imagens (Campinas, São Paulo).



Fonte: Registradas por Estefania Gavina.

Para onde vão, como vivem e “como pensam” (Samain, 2012) essas fotografias esquecidas, perdidas, libertadas de arquivos e álbuns pessoais⁷? Como sobrevivem (Didi-Huberman, 2013) esses restos de histórias deslocados no tempo? A suposta ausência de entrelaçamentos dessas fotografias com as pessoas guardiãs de memórias familiares levaram-me a problematizar o estatuto da grafia que essas imagens inscrevem, agora erráticas, impuras, contaminadas. Que histórias e relações entrelaçam essas imagens fotográficas órfãs à margem da cultura dos museus, dos arquivos e das instituições familiares?

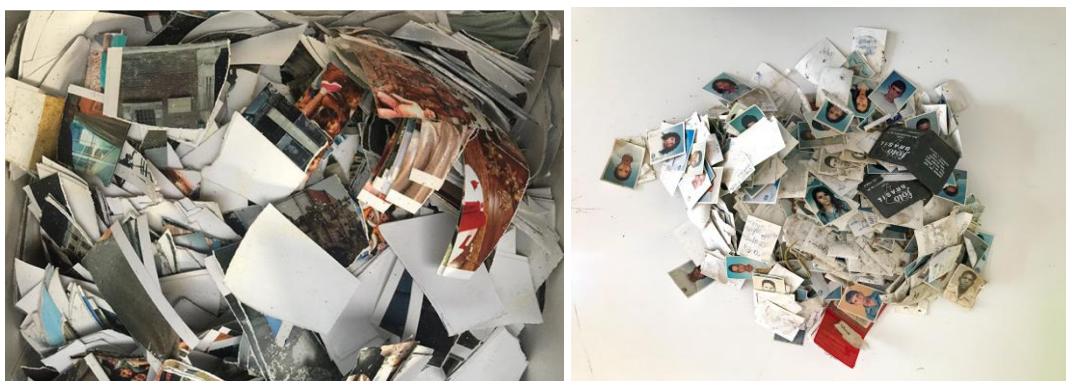
Mais do que investigar as razões e motivações que levaram a esses abandonos interessou-me refletir sobre esse caráter de emancipação que vivem essas fotografias “fora do álbum”. Para além de lugares mais facilmente situados, como os grandes mercados de pulga, nos quais nos deparamos quase sempre, com lotes de fotografias à

⁷ Ainda que eu não venha tratar nesse artigo sobre os trabalhos de investigação assumidos por escritores diante de acervos fotográficos encontrados no lixo, deve-se ressaltar que há inúmeros e excelentes títulos que abordam o tema. No campo da literatura, especialmente, pode-se mencionar *Los Modlins* (2013; 2023), do espanhol Paco Gómez. O escritor habituado a colecionar documentos e imagens encontrados no lixo, que pertencem a pessoas desconhecidas, trabalhou durante seis anos de sua vida como lixeiro no turno da noite, enquanto cursava engenharia civil em Madri, antes de se tornar fotógrafo e autor. Ele revela ter aprendido a detectar o conteúdo dos sacos de lixo e a reconhecer o que poderia ter acontecido numa casa por meio do que os seus moradores descartavam. “Nós lixeiros tínhamos um trabalho mecânico e simples. Recolhíamos um contêiner e colocávamos o conteúdo no caminhão. Entre um ponto e outro da coleta, enquanto íamos agarrados na traseira do caminhão tínhamos momentos ociosos. Eu aproveitava para observar o que tinha ficado no contêiner e imaginava a vida dos donos dos sacos de lixo abertos” (2023: 14-15).

venda, concentrei-me em acompanhar a formação de “ambientes” - que resultam do agrupamento de fotografias órfãs, anônimas, “sem valor” convencional – na tentativa de compreender esses estatutos de inscrições acerca das fotografias “fora dos arquivos”.

Afinal, quando lançadas às impurezas do “reino do lixo”, como detritos, lixo, ruínas, o ambiente natural desses “arquivos-lixo”, se assim pudermos chamar, começa a ser constituído e esse modo de vida em ruínas abre-se para outros mundos de imagens.

Figuras 9 e 10 — ACHO-Imagens: lotes de fotografias recolhidas do lixo.



Fonte: Registradas por Estefania Gavina.

As imagens órfãs, de repente, se encontram ajuntadas em suas errâncias. Lotes fotográficos, quase sempre sem nenhum grau de parentesco, passam a conviver em lugares como bancas de feiras e mercados de pulgas, e noutros, pouco prováveis, como cestos de lixos, caixas avulsas, ficando à deriva até serem acolhidas e reunidas, em outros ambientes que se tornam espécies de “arquivos de arquivo”.

É o caso de *Le Conservatoire National de l'Album de Famille*, em Metz, localizada a Nordeste da França, do *ACHO-Imagem Arquivo Coleção de Histórias Ordinárias*, em Campinas, interior de São Paulo, Brasil, bem como de outros projetos dessa mesma natureza, que abrigam fotografias de famílias anônimas. Esses ambientes tornam-se lugares de devires, os quais suscitam questões acerca da vida dessas imagens, seus movimentos, seus entre-tempos e suas viagens de uma história a outra.

O acervo *Le Conservatoire National de l'Album de Famille*⁸, por exemplo, possui um fundo iconográfico, o qual armazena cerca de 28 mil fotografias vernaculares, cujo objetivo não é fundamentalmente a catalogação histórica. As

⁸ *La Conserverie* é um projeto concebido e dirigido por Anne Delrez, fotógrafa e artista, que mantém colaboração com artistas e pesquisadores franceses e de outros lugares do mundo. Durante desenvolvimento de pesquisa de pós-doutorado entre os anos de 2013-2016 realizei uma investigação no Fundo Iconográfico de *La Conserverie*.

fotografias são doadas, normalmente, por gerações de famílias que querem se desfazer de seus acervos. As imagens digitalizadas ficam à disposição de pesquisas, criações artísticas e culturais, mediante associação, que permite acesso à coleção iconográfica da *La Conserverie*. Um abrigo de álbuns, no qual os acervos físicos também ali permanecem em repouso, à espera de visitas, algumas vezes de membros de suas próprias famílias, que podem, até de vez em quando, voltar para rever os seus álbuns, trazendo gerações mais jovens para conhecerem fotografias de seus antepassados.

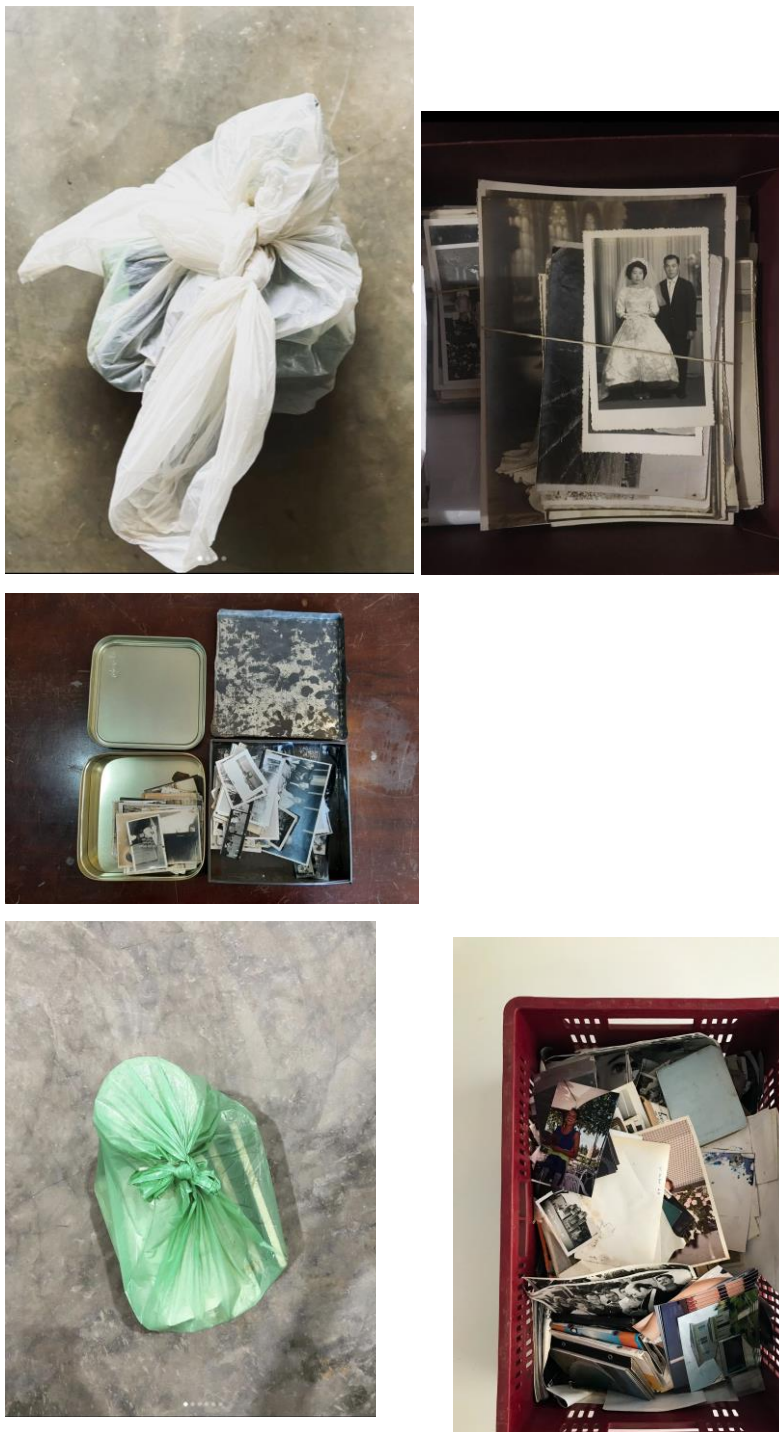
No *ACHO-Imagens, Arquivo Coleção de Histórias Ordinárias*, em Campinas, uma cidade de 1,2 milhão de habitantes, as fotografias são recolhidas do lixo urbano por catadores de reciclados. O projeto⁹ nasceu da urgência de acolher essas fotografias encontradas pelos catadores na área urbana da cidade. Abrigar volumes cada vez maiores de fotografias descartadas como lixo em caçambas e cestos, que até então tinham pouco valor de reciclagem, passou a ser uma questão central do projeto. Ao lado disso, o projeto foi concebido como um lugar de mediação para permitir que as pessoas pudessem adotar e atribuir sentidos a essas fotografias órfãs.

O ACHO-Imagens foi concebido em 2014¹⁰ e hoje se caracteriza como “orfanato” fotografias. Os catadores, colaboradores do projeto, dão nome ao registro do lote encontrado, uma vez que no ACHO, as fotografias não são previamente classificadas ou catalogadas. As imagens ficam à disposição de pesquisadores e artistas interessados em adotá-las. E a partir de então, essas produções passam a integrar as “coleções de histórias ordinárias” e são compartilhadas na plataforma digital do ACHO com base na referência de pesquisa e/ou recriação artística das imagens adotadas pela/os artistas e autore/as.

⁹ O processo de construção desse projeto se deu a partir dos primeiros contatos da artista e fotógrafa, Estefania Gavina, com catadores de materiais reciclados da cidade de Campinas, São Paulo. A artista tem como parte de seus processos artísticos colecionar achados, coisas esquecidas ou descartadas nas ruas, além de fotografar casas em processo de demolição na área urbana de Campinas.

¹⁰ A convite da artista Estefania Gavina trabalhei diretamente na concepção do projeto ACHO tomando como base a experiência de pesquisas até então desenvolvidas sobre a temática das fotografias órfãs, notadamente, o pós-doutorado em curso naquela ocasião. A artista, naquele momento, tinha iniciado a formação de uma rede de trabalho com os catadores para a recuperação de fotografias abandonadas, que até então não eram recolhidas por eles, pois pouco serviam à reciclagem. A partir do projeto, começaram a ser coletadas e, tal como são os materiais reciclados, são compradas por peso. Atualmente, o ACHO conta com uma rede de mais de dez catadores colaboradores, os quais, numa frequência quase semanal, encontram novos volumes de fotografias na cidade.

Figuras 11, 12, 13, 14 e 15 — Fotografias acolhidas pelo projeto ACHO-Imagens (Campinas, SP).



Fonte: Registradas por Estefania Gavina.

O ACHO em 2023 conta com um acervo de aproximadamente 20 mil imagens e é mantido pela colaboração de artistas e pesquisadores independentes. O acervo é aberto a interessado/as que queiram buscar imagens, não no sentido da “apropriação”, mas da “adoção”, na qual prevalece, tal como propõe Fontcuberta (2017), “o ato de eleger” e

não de “expropriar”. Segundo o autor¹¹, podemos “adotar uma imagem como se adota uma ideia, uma imagem que elegemos por um valor intelectual, simbólico, estético” e para a qual se pretende prescrever sentidos e pensamentos (Fontcuberta, 2017: 60)¹².

Adotadas em seus originais para trabalhos artísticos, culturais e acadêmicos, as imagens são digitalizadas e as produções provenientes dessas adoções serão incluídas em uma plataforma digital do ACHO em desenvolvimento, que se pretende como uma cartografia de destinos de fotografias órfãs.

Imagens 16, 17, 18 e 19 — Ambiente do ACHO-Imagens – Coleção de Histórias Ordinárias.



¹¹ Joan Fontcuberta (2017) cria uma distinção entre a “apropriação” e a “adoção” de imagens. Para ele, enquanto a apropriação é privada, a adoção é, por definição, uma forma de declaração pública. “Apropriar-se quiere decir ‘captar’, mientras que adoptar quiere decir ‘declarar haber escogido’. En la adopción prevalece el acto de elegir, no de desposeer” (Fontcuberta, 2017:60).

¹² “Em este caso no se trata de transmitir a la imagen um nuevo estatuto jurídico, sino más bien de prescribirle um estilo de vida, de pensamiento o de conformidad con lo que la imagen transmite de acción (...)” (*ibidem*, 2017:60).



Fonte: Registradas por Estefania Gavina e Rodrigo Baroni.

Ambientes como *Le Conservatoire National de l'Album de Famille* e ACHO *Imagens – Coleção Histórias Ordinárias* me levaram a permanecer atenta. Não propriamente às razões pelas quais as pessoas descartam seus álbuns e fotografias, que podem ser diversas e motivadas, por exemplo, por configurações de viver de espaços cada vez menores, ou por falecimentos, desocupação, especulação imobiliária e etc, mas a como essas nucleações de imagens, rearranjadas como uma massa viva e desordenada, se transformam em lugares de resistência e re-existência nesses ambientes.

As fotografias fora do arquivo se tornam “coisas” nos termos de Tim Ingold (2012). Reagrupam-se em “arquivos de arquivo” e ficam à deriva de uma multiplicidade de forças que as atravessam, de movimentos que são emaranhados. Portanto, nessas nucleações o interesse de investigação, sobretudo, se focaliza nessas suas “itinerâncias” e “improvisações”. Como escreveu Ingold, “improvisar é seguir os modos do mundo à medida que eles se desenrolam, e não conectar, em retrospecto, uma série de pontos já percorridos” (2012: 38).

Nesses ambientes as fotografias órfãs vão se configurando como uma espécie de bioma¹³. Há ali, por exemplo, entre essas imagens do ACHO, um lugar onde uma série de acontecimentos se entrelaçam – o descarte, o agrupamento, a adoção, o rearranjo, a reaparição – integrados aos ciclos e dinâmicas da vida e do meio ambiente. As imagens-órfãs, perdidas, frágeis, encontram-se nessas formações de arquivos depois de sofrerem com as condições climáticas, de entrarem em contato com a terra, com a umidade, com os fungos e outros seres e matérias. Sobretudo, encontram-se como organismos vivos contaminadas às chamadas impurezas do lixo.

No ACHO-Imagens, por exemplo, o bioma formado por essas fotografias órfãs evidencia “floras” de uma atmosfera fisionômica da vida dessa região. É possível observar determinadas paisagens fotográficas, que tornam-se panoramas do “pós-álbum

¹³ Agradeço ao Prof. Paulo Raposo pelas estimulantes trocas de ideias e provocações criativas no processo de elaboração dessas reflexões.

de família” amalgamados com os restos da cidade, como casamentos, fotos de documentos 3x4 de documentos civis, aniversários, batizados, nascimentos, formaturas, de uma certa porção da população de Campinas.

Esse fato, contudo, não assegura que possamos conhecer discursos e/ou representações dessas imagens. Instáveis como as memórias que carregam do tempo e de suas relações vividas com humanos e não-humanos, essas fotografias perfilam outras evidências.

Os biomas das fotografias órfãs operam pelas metamorfoses de sentidos. Agrupadas em grandes lotes, por exemplo, as fotografias de eventos de casamento do ACHO-Imagens não resultam apenas em discursos privados de uma família. Ampliam-se na direção de outras convivências fabulatórias dessas imagens.

Diante delas, já não nos perguntamos sobre o passado de uma fotografia que documenta o ritual de um casamento, mas sobre as outras vidas dessa mesma fotografia quando foi posta para fora, descartada, libertada da memória de um ritual. Agora, em seu estado de “desimportância”, de “itinerância”, de “improvisação”, isto é, incitada pelo movimento de quando a vida segue, a mesma imagem – quando lá já não estão mais as pessoas guardiãs dos álbuns e das narrativas – torna-se uma fotografia sobre a qual pairam interrogações. Nesse bioma de fotografias perdidas, apartadas de outros usos, essas massas fotográficas recolhidas do lixo urbano por catadores na cidade de Campinas e, acolhidas no ACHO-Imagens, assumem outros sentidos povoados por camadas de matérias e memórias.

Vejamos um conjunto de fotografias recolhidas do lixo urbano por catadores na cidade de Campinas. Dentre elas, avistamos um agrupamento de fachadas de casas, que no passado foram postas à venda, e possivelmente hoje não mais fazem parte da paisagem urbana de Campinas. É muito possível que, em decorrência do avanço da especulação imobiliária, esses imóveis, provavelmente, tenham sido demolidos para darem lugar à construção de altos prédios residenciais ou comerciais.

Figuras 20, 21, 22, 23, 24 e 25 — Lote de fotográficas do ACHO-Imagens.





Fonte: ACHO-Imagens.

Esse acervo, provavelmente, teria pertencido a uma imobiliária que publicava anúncios de venda e a locação dessas casas em jornais. Hoje essas fotografias se mostram como “imagens raras” dessa fachada arquitetônica da cidade.

Nesse contexto, o acervo apartado do espaço social e de circulação atravessou tempos e migrou de um uso publicitário/comercial para um outro valor expressivo, ancorado na história da arquitetura e da memória social da cidade. O lote de fotografias de “casas à venda” convoca a pensar sobre as muitas vidas dessas imagens, as quais não estão contidas e contornadas apenas pelos usos, funções e representações discursivas. A vida das imagens contém movimentos e potências do vir a ser. Afinal, os destinos de fotografias órfãs, emancipadas dos seus valores de uso, são como verdadeiros voos de falenas.

Considerações finais

O agrupamento dessas fotografias descartadas de álbuns, avulsas no mundo, convida a repensar a sua pós-vida (Warburg), estatutos de reaparição e também o ecossistema de pertencimento das imagens, no qual não apenas os sentidos das imagens se metamorfoseiam, bem como o pertencimento das histórias, suas existências e autorias. A quem finalmente pertencem as imagens? De quem são as histórias?

Como escreve Tim Ingold, “não há um ponto no qual a história termina e a vida começa”. Contar uma história, para o autor, “é relacionar, na narrativa, as ocorrências

do passado, retrazendo um caminho pelo mundo que outros, pegando recursivamente os fios das vidas passadas, podem seguir no processo de fiar as suas próprias” (2022: 119).

A formação desses biomas de fotografias-órfãs avança contra o excesso de arquivos puros, contra olhares sedados pelos regimes visuais e a favor da decomposição da herança colonialista dos álbuns e dos arquivos de imagens. Avança ainda em favor da adoção e do direito que as imagens reclamam de viver e inscrever outras histórias. Seguindo com a vida, indiferentes aos historicismos e às cronologias temporais, no cerne desta compreensão, as fotografias órfãs evidenciam que nunca serão inscrições sem histórias e que nem mesmo estão encerrados os capítulos de suas histórias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSMAN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BAITELLO Junior, Norval. *A Fotografia e o Verme*. São Paulo: Fotô Editorial, 2021.
- BATESON, Gregory. *Mind and Nature. A Necessary Unity*. Toronto/Nova York, Bantam Books, 1980. Versão portuguesa: *Mente e natureza. A unidade necessária*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1986.
- BATESON, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- BRUNO, Fabiana. *Fotobiografia: Por uma metodologia da estética em antropologia*. Doutorado (Tese) — IA-UNICAMP, Campinas, 2009.
- DEBARY, Octave. *Antropologia dos restos: da lixeira ao museu*. trad. Maria Letícia Mazzucchi Ferreira. 1ª edição. Pelotas: Um2, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FONTCUBERTA, Joan. *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*. 2ª edição. Barcelona: Galaxia Gutenberg, S.L., 2017.
- GÓMEZ, Paco. *Os Modlins. Uma história incrível resgatada no lixo*. 1ª ed. São Paulo: Fotô Editorial, 2023. Original: *Los Modlins*, Fracasso Books, Madrid, 2013.
- HAN, Byung-Chul. *A sociedade da transparência*. RJ: Editora Vozes, 2017.
- HAN, Byung-Chul. *Favor fechar os olhos. Em busca de um outro tempo*. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2021.
- INGOLD, Tim. *Linhas: uma breve história*. Tradução de Lucas Bernardes. Petrópolis: RJ: Vozes, 2022. Original: *Lines: a brief history*. London: Routledge, 2007.
- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, 18 (37), jun. 2012.
- KOFES, Suely e MANICA, Daniela (orgs). *Vida e grafias: Narrativas antropológicas entre biografia e etnografia*. 1ª edição. RJ: Lamparina, 2015.
- LISSOVSKY, M. Viagem ao país das imagens. In: FURTADO, Beatriz (org). *Imagem Contemporânea* (v. 1). São Paulo: Hedra, 2009, pp. 121-143.
- LISSOVSKY, M. Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro. *Revista FACOM- FAAP*, São Paulo, n. 23, 2011.

MAECK, Julie; STEINLE, Matthias. On ne naît pas images d’archive, on le devient. In: *L’image d’archive: une image en devenir*. Rennes: PUR Editions, 2016. p. 11-20.

MBEMBE, Achille. The Power of the Archive and its Limits. In: HAMILTON, Carolyn; HARRIS, Verne; TAYLOR, Jane; PICKOVER, Michele; REID, Graeme; SALEH, Razia (Orgs.). *Refiguring the archive*. London: Kluwer Academic Publishers, 2002 pp. 19-26. Tradução português: Camila Matos.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. In: *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora Unicamp, 2012a.

SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória-arquivo, desejo. *Revista Visualidades (UFG)*, v. 10, n. 1, p. 151-164, 2012b.

SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005.

SAMAIN, Etienne. Antropologia de uma imagem sem importância. *Revista Ilha*, Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 47–64, julho 2003.

WARBURG, Aby. *Der Bilderatlas Mnemosyne* (sob a direção de Martin Warnke e de Claudia Brink). Berlim: Akademie Verlag, 2003; (versão espanhol: *Atlas Mnemosyne*, Madrid: Ediciones Akal, 2010).

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande – Escritos, esboços e conferências*”. (WAIZBORT, Leopoldo org.). Trad. Lenin Bicudo Bárbara. 1ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

**GUARDIÃS DA MEMÓRIA DE ÁLBUNS FAMILIARES:
TRAÇOS VISUAIS NO TEMPO EM A(LINHA)VOS, FOTOGRAFIAS E
NARRATIVAS**

Cristina Maria da **Silva**¹
Lucas Pinheiro Tenório **Farias**²
Tinally Carneiro **Batista**³

Resumo

Acessamos as experiências de vida de mulheres por meio de suas fotografias e de seus traços visuais no tempo. Avós, cuidadoras, viajantes, sonhadoras separadas pelo tempo, pelo espaço e membros de famílias diferentes, em cidades do Ceará-Brasil, seguimos seus trajetos pelas imagens que nos legaram. Os emaranhados das linhas e seus fluxos vitais, em Ingold, os movimentos da memória, em Assmann, e as reflexões sobre a imagem fotográfica de Susan Sontag, Barthes e Didi-Huberman nos permitem olhar para as trajetórias dessas mulheres, desvelar o que elas deixaram por meio das imagens e escutar as intimidades de seus cenários familiares, como também as marcas das geografias dos locais por onde passaram. Nos rastros de Tereza, nos álbuns de Juvandira, nos quais aparece Helena, e nos trajetos de Mirtes, percorremos resquícios de suas memórias que não nos permitem necessariamente acessar a completude de suas vidas, mas nos vinculam ao que há de coletivo em suas biografias e, mesmo sem se conhecer, essas mulheres se aproximam nos vestígios do que conseguimos ver.

Palavras-chave: Fotografia. Memória. Narrativas. Locais. Patrimônio.

**MEMORY KEEPERS OF FAMILY PHOTO ALBUMS:
VISUAL HISTORY TH(READ)ING IN PHOTOGRAPHS AND NARRATIVES**

Abstract

Women's lives experiences are evoked through their portraits and their visual traces over time. Grandmothers, caregivers, travelers, dreamers, separated by time, by space, and from distinct families in Ceará-Brazil cities. We follow their paths through the images that they left us as legacy. Ingold's interwoven lines and their living flows, Assmann's memory movements, Susan Sontag, Barthes and Didi-Huberman's reflections on photographs, allow us to look at these women's trajectories and unveil what they left behind through images and listen to the intimacies of their familiar settings, as well as marks of places where they have tarried. In Tereza's footprints, in Juvandira's albums, in which Helena appears, and in Mirtes' travels, we go through remnants of their memories that do not allow us necessarily to unravel the completeness of their lives, however they bind us with their biography's collectiveness, and even without knowing one another, these women resemble each other in the vestiges of what we can see.

Keywords: Photography. Memory. Narratives. Locations. Heritage.

Recebido em: 15 de fevereiro de 2023

Aceito em: 26 de março de 2023

¹ Universidade Federal do Ceará (UFCE). E-mail: cristina.silva@ufc.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3784-8323>.

² Universidade Federal do Ceará (UFCE). E-mail: lucaspinheiroufc@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3261-2039>.

³ Universidade Federal do Ceará (UFCE). E-mail: tinallycarneiro@gmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1129-8936>.

Uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo sintoma (...) e conhecimento.
Georges Didi- Huberman

Introdução

Os leitores de livros são apenas um tipo de leitor possível da experiência humana no mundo onde nos situamos. Lemos muitas coisas ao nosso redor: paisagens, corpos, rostos, gestos, comportamentos, sonhos, imagens e até mesmo o invisível.

Buscamos compreender a singularidade da vida por meio das experiências que surgem em imagens fotográficas. Pretendemos observar como, do papel fotográfico, desprendem-se rastros da existência de mulheres separadas no tempo e no espaço no Estado do Ceará e como, pelo que resta, conseguimos recompor suas existências e suas geografias – alinhavos da vida, feitos com o que é possível capturar com o olhar.

Este artigo propõe-se a realizar três movimentos, três alinhavos com linhas da vida de quatro mulheres: Tereza, Juvandyrá, Helena e Mirtes, e com os vínculos que elas evocam, no que se desprende sobre as narrativas de suas vidas. Buscamos percorrer suas existências a partir das imagens, dos lugares por onde passaram e do que delas restou em nós. Esses três movimentos surgiram a partir dos trabalhos realizados na disciplina *Narrativas, Grafias e Trajetórias* e farão parte de uma experiência imersiva no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC-UFC)⁴, na qual buscaremos compreender as movimentações dessas mulheres pelo que elas deixaram, tomando a fotografia como um elo para a recomposição de suas existências.

Tereza ressurgue, por meio da união de imagens, como sobrevivente no papel fotográfico. Helena tem sua existência reconstituída por meio do encontro de uma mala de fotografias, na qual ela é a parte mais importante da bagagem familiar. Mirtes tem parte da sua trajetória (o que atravessou sua vida) desvelada por meio das fotografias encontradas a partir de uma mensagem em sonho. Se a doença enrijecia seu corpo, as imagens em viagem revelavam por onde seu corpo tinha se movimentado na juventude, em fotografias nunca antes vistas pelos familiares.

Diante de suas fisionomias e dos gestos de seus corpos, capturados no tempo pela imagem fotográfica, lidamos com emoções diversas: o vínculo que nos une a elas,

⁴ A experiência compõe a exposição *As Guardiãs das Memórias nas Cidades*, que tem como escopo reconstituir as paisagens e as origens de mulheres a partir de seus acervos fotográficos pessoais e como esses foram guardados e herdados.

o luto, elaborado ou não, diante de suas histórias – no caso de Helena, nem mesmo um corpo temos para velar. Essas emoções nos levam a escrever. São, como aponta Didi-Huberman (2016: 38), “moções, movimentos, comoções, (...) transformações daqueles e daquelas que emocionam”.

Apesar da constante afirmação de que não existiam imagens fotográficas de Tereza, ao buscar nos álbuns familiares e recorrer às minhas memórias de infância, ali estava ela: nas fotopinturas que buscavam recuperar seu rosto, dispostas nas paredes da casa onde viveu, nas inúmeras fotografias espalhadas e guardadas por suas filhas e talvez, até esquecidas, nas imagens arquivadas em monóculos que ninguém mais olhava, em envelopes e em gavetas. Uma mulher que poderia ter sua trajetória esquecida e invisível, se não fosse o olhar curioso de sua neta, desde a infância.

Nos álbuns de Juvandira, descascamos os paradoxos dos espaços sociais através do diálogo com as fotografias e narrativas sobre Helena, mulher negra presente, em imagem e lembrança, em seu acervo pessoal, como rastro que marca as linhas de uma cidade e de um país desigual, construídos sobre a égide da harmonia racial entre os povos. Mais ainda, uma cidade e país que excluem, silenciam e apagam os negros de sua historiografia, restando apenas os fios, a ser novamente reconstruídos para o entendimento das complexas e profundas relações dos indivíduos com os seus espaços afetivos, os lugares por onde passam, as marcas que deixam na trajetória da sua própria vida e na dos outros.

Pouco tempo antes de falecer, ainda no hospital, em sonho, Mirtes avisou sobre uma herança que havia deixado. Ao encontrar tal tesouro, uma série de fotografias tiradas no final da sua adolescência e início da vida matrimonial, ele mostrou-se como uma verdadeira herança. Sua infância e adolescência, muito marcadas pela perda precoce da mãe, Cirila, mantiveram-na enclausurada em colégios católicos internos na capital, Fortaleza, longe do contato com familiares e amigas de Uruburetama, seu lugar de nascimento. As fotografias que vovó Mirtes desejou guardar por uma vida mostram a liberdade conquistada. Todas apresentam cidades (Uruburetama, Recife, Olinda), não apenas como contexto das fotografias, mas como essência própria da vovó. Ela visitou essas cidades a partir de seus patrimônios históricos, ou lugares importantes para ela, o seu patrimônio pessoal.

As imagens têm, como uma das suas grandes forças, a capacidade de criar, ao mesmo tempo, sintoma e conhecimento, como afirma Didi-Huberman (2012). No

primeiro momento ou alinhavo, há uma interrupção do saber, ou seja, o sintoma é um conflito intrapsíquico que evita o encontro com o que angustia, com o que não se quer que seja reconhecido pelo eu. No segundo, ao conhecermos, interrompemos o caos, encontramos sentido naquilo que aparecia de maneira anacrônica e heterogênea.

A Antropologia, aqui interligada à arte, é observada como uma ciência da “correspondência”. Profundamente envolvidos com o que estamos estudando, fazemos desse trabalho um ato de amor, uma forma de retribuir o que devemos aos humanos que vieram antes de nós e com quem compartilhamos o mundo. Esse envolvimento mútuo com o que estamos investigando e com o que nos precedeu coloca-nos diante de uma ciência que, quando se torna arte, “é tanto pessoal, quanto carregada de sentimento; sua sabedoria nasce da imaginação e da experiência” (Ingold, 2020: 100-101).

As coisas aqui são pensadas, no sentido ingoldiano, como um acontecimento. Através delas, os caminhos e as trajetórias não fazem conexões, nem se relacionam de um ponto fixo a outro, elas são linhas “ao longo das quais as coisas são continuamente formadas” (Ingold, 2012). Cascas, nuvens, fungos, por exemplo, são coisas e não objetos, não são entidades fechadas, mas permeadas por nós, cujos fios deixam rastros. Em uma casa, numa cozinha, no trabalho do alquimista, do pintor, do ceramista e do jardineiro, segundo Ingold (2012: 36), uma prática improvisativa alinhava um emaranhado de coisas, reúne materiais diversos para combiná-los em um fluxo que antecipa aquilo que irá emergir. Desse modo: “estudar tanto pessoas, quanto coisas é estudar as linhas das quais elas são feitas” (Ingold, 2022: 27).

As fotografias não são objetos, são coisas. Elas desvelam pessoas, e essas são uma “junção de linhas” que fazem seus caminhos e movimentos, não dentro de lugares, mas através, em torno, para e uns lugares a outros (Ingold, 2015; 2022). Sejam visíveis nas paredes de uma casa, ou guardadas e esquecidas, as fotografias ressurgem e traçam linhas genealógicas, acendem o que foi ali registrado. São afetadas pelo tempo, são apropriadas pela poética dos fungos (Eggers, 2021). São atos, arquivos vivos (Samain, 2012) diante de nossa existência de leitores. Demandam-nos outras formas de ver e pensar as sensações dentro do trabalho antropológico e da vida. Diante das inúmeras escrituras da vida e das fotografias, percebemos que “todos nós lemos a nós e ao mundo à nossa volta, para vislumbrar o que somos e onde estamos. Lemos para compreender, ou para começar a compreender” (Manguel, 1997: 20).

As imagens fotografadas são pedaços do mundo, e não apenas manifestações a seu respeito. São escalas do mundo, pois, mesmo reduzidas, ampliadas, recortadas, adaptadas, remontadas, elas envelhecem, são afetadas, são reproduzidas ou podem simplesmente desaparecer. Em álbuns, emolduradas, expostas em uma mesa ou pregadas nas paredes, elas são uma “crônica visual” da família (Sontag, 2004), uma tentativa de reter ali, na imagem, os que podem fatalmente desaparecer⁵.

As linhas vitais nas memórias sobre Tereza

*Toda árvore possui por baixo da terra uma
versão primeva de si mesma. Por baixo da
terra, a árvore venerável abriga “uma árvore
oculta”, feita de raízes vitais constantemente
nutridas por águas invisíveis. A partir dessas
radículas, a alma oculta da árvore empurra a
energia para cima, para que sua natureza mais
verdadeira, audaz e
sábia viceje a céu aberto.
O mesmo acontece com a vida de uma mulher.
Clarissa Estés*

Não sei qual história vou narrar, porém, uma versão sobre a vida de Tereza, hoje, eu sei que passa por mim e preciso contá-la. Não porque ela precise da minha voz para dizer quem foi, mas porque preciso olhar para trás e saber quem veio antes de mim. Deixar que meus olhos se detenham em suas fotografias. Escutar as histórias sobre ela é, de certo modo, encontrá-la, tocar suas mãos e imprimir essas linhas em uma caligrafia invisível. Visitar a casa que é só dela, o que só suas filhas sabiam. “Retraçar as linhas das vidas passadas é a maneira pela qual procedemos ao longo das nossas próprias vidas” (Ingold, 2022: 149).

Tereza nasceu no dia 19 de maio de 1912, em Massapê, no Estado do Ceará, e faleceu a 11 de março de 1984, em um sítio chamado Socorro, em Meruoca, no mesmo Estado. Seu nome tem muitas grafias. Nos documentos dos filhos, em cada registro de identificação, aparece de uma forma distinta. Contudo, no relato por escrito de uma de suas filhas mais velhas, Maria Alice Carneiro, afirma-se que o nome de sua mãe era:

⁵ Em francês, o verbo “disparaître” quer dizer: “1) Ne plus être vu ou visible [Não mais estar visto ou visível]. 2) Cesser d’être, d’exister”. Quando alguém morre, utilizam-se as conjugações “disparu” (ele), “disparue” (ela). “Personne morte ou considérée comme morte [Pessoa morta ou considerada como morta]” (Larousse, online).

“Tereza Maria de Jesus, o nome mais comum era Terezinha”. Nós, seus netos, a chamávamos de mãezinha⁶.

A casa onde Tereza viveu não existe mais. A casa, assim como ela, vem-me aos pedaços, fragmentos da memória, nos instantes turvos da minha lembrança de infância. Comecei a recolher as fotografias de família e recortar as imagens das paredes, dos retratos nas paredes, do relógio, dos quadros dos santos diante dos quais minha avó rezava, do rádio, das palhas que cobriam o teto da casa, das cadeiras, das pedras em frente à casa e das plantas (buganvílias e roseiras) da minha avó. Em cada pedaço, “uma reunião de vidas”, explica Ingold (2012: 31), fazendo alusão a Heidegger e Pallasmaa, pois “nossas experiências arquitetônicas mais fundamentais são verbais, e não nominais. Elas consistem não em encontros com objetos – a fachada, a padieira da porta, a janela e a lareira –, mas em atos de se aproximar e entrar, olhar para dentro ou para fora. (...) Enquanto moradores, nós experimentamos a casa não como objeto, mas como coisa”.

Nos relatos de suas filhas, Tereza aparece sempre como a mulher que era tomada pelas obrigações do casamento, do cuidado com a casa e com os filhos. Algumas de suas filhas mencionam lembrar-se de todo o sofrimento que ela viveu, mas ainda pouco falam. Mesmo assim, é possível compreender em suas narrativas o que querem dizer⁷. Um de seus sonhos era viver na cidade, mas ela não o realizou, pois, ao se casar, foi morar em um sítio na Serra da Meruoca, próximo a Massapê, cidade onde nasceu e onde morava sua família. Relata uma de suas filhas, chamada Maria Eloisa:

Ela casou foi morar na Serra, mas nunca se acostumou, ela dizia que, quando o papai colocava barro na parede, ela tinha vontade de derrubar. Nunca se acostumou com o frio. (...) Teve 17 filhos, nunca foi ao médico ser examinada, as parteiras eram quem ficavam machucando para melhorar as dores, quando era para ter a criança elas

⁶ São 17 filhos, dos quais apenas 14 sobreviveram, e 33 netos. Quando eu era criança, lembro que minha mãe guardava uma caderneta vermelha com os nomes completos de seus irmãos e a data dos aniversários.

⁷ Em 2017, fiz um Caderno para cada filha de Tereza, com as 19 fotografias que encontrei. Cobri com tecidos, uma cor diferente para cada filha. Depois, ainda encontrei mais uma em um monóculo, recebi mais uma cópia de uma fotopintura e lembrei de uma outra que ficava na sala da casa onde meus avós viveram e que aparece ao fundo, em uma fotografia familiar, mas parece não existir mais. Nos Cadernos, coleí as fotografias, deixei um espaço em branco e pedi que elas olhassem e escrevessem livremente sobre o que lembravam. Recebi de volta até o momento quatro cadernos. Uma das filhas não escreve no Caderno, olha as imagens, mas me pede que eu faça um outro caderno para que a sua filha escreva o que ela dita. Mas deixa, dentro do Caderno, pequenos rascunhos com a sua própria letra. As outras três escrevem livremente, uma de modo mais sucinto, a outra, Maria Alice, que mais conviveu com ela, uma das mais velhas, escreve muito e ainda me pede para escutá-la contando o que escreveu. O Caderno tem vários rascunhos. Minha mãe também escreve muito e, sempre que lembra de algo, escreve em folhas avulsas que eu guardo. A materialidade do Caderno serve como um suporte da memória, pois, mesmo que ela esteja no corpo e nos lugares, criamos meios de armazenamento do que foi vivido, não apenas como um repositório, mas como lugar de construção e produção do passado (Assmann: 2011).

passavam 2 a 3 dias com ela dentro de um quarto com a lamparina acesa, até a criança nascer.

A casa dos seus gostos, onde seus vestidos eram escolhidos e costurados em azul, ou cheios de flores, onde ela acordava cedo, acendia o fogo, preparava temperos, torrava café, fazia colorau, sabão, varria os terreiros no entorno da casa, botava fogo nas folhas, manuseava um facão para roçar as palmeiras, apanhava coco⁸, fiava pávio⁹, empunhava rede, fazia chapéu, tecia as suas rendas de bilro¹⁰ ou fumava seu cachimbo, é um local muito além dessa casa de barro, onde ela nunca quis estar. Nessa casa, com três ou quatro anos, posso me sentar de novo em sua cozinha, ao seu lado, na esteira de palha, e ver os desenhos da fumaça, enquanto o fogão à lenha estala, preparando a próxima refeição. Posso caminhar nos arredores da casa, enquanto todos se preparam para a próxima fotografia.

Assmann (2011), analisando as memórias dos locais, observa que, de modo diferente dos espaços que são descobertos e urbanizados, os locais apontam para a possibilidade de se tornarem sujeitos. Eles nos permitem ir à fundo, conservam um segredo, são um “experimento aberto”, mantêm-nos vinculados ao universo simbólico que nos constitui, se atrelam às nossas recordações, fazendo com que fiquem repletas de nossos locais de afeto. “Nesses locais, amplia-se a memória do indivíduo na direção da memória da família; e aqui se cruza a esfera de vida do indivíduo, com a dos que a integram, porém, não estão mais ali. Em ambos os locais, uma recordação individual dilui-se em uma recordação geral” (Assmann, 2011: 319)¹¹.

Das poucas vaidades de Tereza, é-me contado que, nas raras vezes que ia para a cidade, comprava tecido para que as filhas Maria Alice e Eloisa lhe costurassem um vestido novo, quase sempre azul ou com flores, nos quais os tons azuis, de algum modo, aparecessem. No tecido, ela sempre encomendava a aplicação de algum bordado. Seu

⁸ “A gente sobrevivia de chapéu, a gente ganhava dinheiro era tirando coco”. Maria Alice, referindo-se às mulheres da casa e suas estratégias para terem o seu próprio dinheiro.

⁹ “Quando ela fiava pávio à noite, nós sentava tudo ao redor dela”. Maria Creuza, relatando a prática de fiar pávio, que se trata da arte de tecer o fio de algodão para a produção do pávio, no qual se colocavam as lamparinas abastecidas por querosene. Nessa época, o sítio não tinha energia elétrica. As mulheres literalmente fiavam e eram as responsáveis pela chama que acendia e iluminava a casa.

¹⁰ “Eu lembro da minha mãe, ela fazia renda. A gente não tem nenhuma foto dela fazendo renda. Ela fazia cada renda linda”. Maria Creuza, filha de Tereza.

¹¹ A cada conversa, uma história aparece. No auge da pandemia, sozinha, conversando com minha mãe, ao saber da orientação da Organização Mundial de Saúde para que todos fizessem suas próprias máscaras com tecido, para que não faltasse esse material para os profissionais que estavam na linha de frente, minha mãe lembrou que Tereza fazia essa espécie de “mochila para pôr na boca dos cabritos, para eles não beberem o leite das cabras”.

marido não queria que usasse batom, porém, ao sair de casa, ela ia diante dos quadros dos santos, molhava os dedos com saliva e tocava as flores de papel crepom colorido que os enfeitavam, encontrando ali cores discretas para seus lábios e para dar cor à sua vida.

Maria Creuza, outra de suas filhas, minha mãe, relata:

Mamãe era uma pessoa sofrida. Não sabia ler, nem escrever. Teve 17 filhos, 7 homens e 10 mulheres, três morreram crianças: João, Socorro e Miguel. Mamãe nunca se aposentou, vivia com algum dinheiro que os filhos davam. Gostava de fumar cachimbo. Dormia pouco à noite. Trabalhava muito.

No que Tereza pensava ao acender o seu cachimbo? Quando o seu olhar fitava a paisagem, para ser fotografada ou não, para onde seus pensamentos caminhavam? Maria Creuza, lembra:

A mamãe plantava e o tio João fazia o fumo.
Era um cheiro bom!
Ela dizia: o meu fumo é tão bom!
Para a mamãe, bastava o café e o cachimbo dela.
Ela não se importava muito em comer.

Os retratos da minha avó passam a fazer sentido para mim, quando eu encontro a única fotografia em que apareço junto a ela. Quando eu tomo em minhas mãos essa foto, em que estou olhando para ela, penso que, desde ali, eu procurava um sentido no meu olhar de criança sobre quem seria essa mulher para mim. Nas linhas do tempo, essa fotografia, feita nos encontros familiares, foi enviada para um dos meus tios, que morava em Porto Velho. Com meu tio, ela viajou por mais de 30 anos, até que um dia, ele voltou a morar no Ceará e, enquanto ele me mostrava suas fotos, o meu olhar a encontrou. Eu já tinha visto algumas fotos com esse tom avermelhado, por conta das flores das buganvílias no entorno da casa onde ela viveu, mas era a primeira vez que eu me encontrava ao seu lado. Diante do meu espanto, meu tio me presenteou a foto, afinal, ela sempre tinha sido minha.

A trajetória de Tereza é a de uma mulher comum, que talvez fosse esquecida nos fios da história, ou até mesmo invisibilizada, se não fosse o olhar curioso de uma criança que a olha, mesmo inconsciente ainda do que procura decifrar. A mesma criança que, quando adulta, encontra-lhe nas narrativas familiares e busca, nos vestígios fotográficos, compor um álbum para contar a sua existência. No início, a busca por suas

imagens, por seu rosto e suas narrativas era apenas uma forma de compreender a sua história. Depois, tornou-se uma experiência antropológica, no sentido com que Ingold (2020: 85) pensa a Antropologia, como ciência que expande suas linhas e pode ser experimentada como arte. Uma ciência pautada por uma busca “generosa, aberta, uma investigação comparativa e, ainda assim, crítica sobre as condições e os potenciais da vida humana e no único mundo em que todos habitamos”.

Figura 1 — Tereza na frente de casa



Tereza na frente de casa. Da esquerda para a direita, sua filha Maria Assunção Carneiro, Maria Dôra Carneiro, Tereza e a filha da Creuza, sua neta. Setembro de 1982. Acervo fotográfico pessoal.

Assmann afirma que “as anotações de nossos avós e bisavós só são legíveis nos termos das histórias de família recontadas oralmente” (2011: 17). Nesse caso, as lembranças são legadas oralmente. Mas o que nos chega nessas oralidades? Ou mesmo o quanto nos chega, principalmente sobre as mulheres? Virgínia Woolf, ao pensar na configuração das mulheres no mundo ficcional, afirma que, de nossos pais, sempre sabemos alguma coisa, um fato ou uma distinção, porém indaga: “Mas de nossas mães, de nossas avós, de nossas bisavós, o que resta? Nada além de uma tradição. (...) Nada sabemos sobre elas, a não ser seus nomes, as datas de seus casamentos e o número de filhos que tiveram” (2019: 10). E com as imagens, aconteceria o mesmo?

Talvez as imagens possam ganhar outras narrativas fora dos álbuns familiares, porém, assim como os enredos orais, elas também narram, testemunham, trazem vozes, olhares, são escalas que mapeiam o tempo. Elas desvelam vestígios do que resta do tempo, nem sempre vistos de uma única vez. “As imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos” (Manguel, 2001: 21).

Se as imagens de Tereza, apesar da umidade e da ação do tempo, sobrevivem e se acendem como uma aparição, eu escapo da ação dos fungos. É como se eles não tocassem os nossos corpos e não me tocassem. Eu, do ponto de vista imagético, sustento o olhar firme olhando para Tereza. Os fungos, em sua ação poética, o permitem.

O que sobreviveu de Tereza na casa foram as fotopinturas feitas e dispostas na sala, a fotografia pequena do dia de sua morte, fixada no quadro que compunha um mural na parede da casa, suas roseiras e buganvílias ao redor da casa, que são a paisagem de seus registros e sempre lembradas nas narrativas. Ao indagar sobre sua vida, encontrei cerca de vinte imagens, um de seus últimos vestidos¹², costurado por sua filha Eloisa em uma das últimas vezes que visitou Massapê, sua aliança de casamento e um conjunto de copos que ganhou de presente de um de seus filhos, todos guardados com sua filha Dôra. Encontrei também uma medalha sua entre as minhas coisas, que foi presente de Maria Assunção, uma de suas filhas, para mim. A cada coisa encontrada, a sensação de que Tereza nunca foi esquecida. Ao escavar, toco, com minhas mãos, uma trajetória que aparentemente dispersa ainda arde. Nos espaços da recordação dos que conviveram com ela, eu também encontro uma forma de me demorar diante dela. A cada coisa encontrada, encontro a minha inexistência (Barthes, 1984: 97).

Diante do caos no tempo, dos 39 anos que me separam de sua morte, o meu olhar duplo, diante dessa imagem, revela-me o sintoma de que algo me foi arrancado. Atravesso o inconsciente e encontro, na fotografia, o que ainda não disseram sobre ela, os resquícios roubados pelo tempo. Não tive tempo para ter muitas recordações como suas filhas, e nem para colher muitas de suas palavras, apenas os vultos na memória e os retratos que ficaram espalhados, esperando ser recolhidos. Ao mesmo tempo, o que é sintoma se transforma em conhecimento, pois, ao recolher nos pedaços de papel os vestígios de sua vida, é como se entrasse em um baú no qual estão os seus guardados, ou em um sótão onde estão adormecidas as coisas que a ela pertenceram. Assmann (2011: 19), refletindo sobre os espaços da recordação, observa que, diante do que parece morto e esquecido, é que pode, a partir das “cinzas da experiência”, se erguer a ciência, pois:

¹² Maria Eloisa conta-me, sobre Maria Dôra: “A Dôra herdou tudo da mamãe. Me perguntaram se eu queria ficar com um vestido. Eu não quis, pois como eu é que fazia, eu lembrava de todos”. Dôra foi a filha que ficou na casa durante todo o processo de adoecimento de sua mãe e cuidou de seu pai até se casar e se mudar.

O sótão é um retrato vivo para a memória latente: desarrumado, negligenciado, os objetos ali espalhados ao redor. Elas estão lá simplesmente como velharias, coisas descartadas e negligenciadas, sem finalidade e objetivo. Como as velharias, também as recordações latentes existem em um estado intermediário, de onde incidem na escuridão do pleno esquecimento, ou podem ser resgatadas para a luz da rememoração (Assmann, 2011: 274).

Diante da trajetória de mulher simples, recolhemos imagens e narrativas que refazem as linhas de seu caminho. “Mamãe era analfabeta, mas gostava muito de rezar e nos ensinou muitas orações bonitas. Gostava de cantar o cântico da quaresma e os cânticos de São José para chover”, lembra Maria Creuza. Acrescenta Maria Alice, sua outra filha: “Ela, mesmo sem saber ler, foi a primeira catequista de seus filhos. O que ela sabia ensinava, porque tinha muita facilidade para decorar”.

Figura 2 — A busca de um rosto



Tereza, na frente de casa. Recorto, na mesma imagem, apenas seu rosto e as manchas de fungos na fotografia. Setembro de 1982. Acervo fotográfico pessoal.

A memória deixada no papel fotográfico, mesmo quando ele já está borrado pelo tempo, permite que eu possa olhar para os lugares onde Tereza passou e, por sua vez,

cavar nas lembranças dos espaços da casa que não existe mais os pedaços que fizeram seu cotidiano familiar. No que Tereza pensava ao se deixar fotografar? Os fungos passam como se fossem nuvem e levam a nitidez do seu olhar, já pouco nítidos pela fotografia feita ao sol em uma pequena máquina Kodak.

Como sabemos por meio do belo trabalho de Eggers (2021: 29), os fungos em seus movimentos fabulam. Fotografando os seus movimentos, a pesquisadora observa como “os fungos são organismos que desempenham um papel vital no meio ambiente, principalmente no sentido da biodegradação do material orgânico”. São “guardiões ambientais”, pois “curam *habitats* degenerados, estressados e com resíduos tóxicos”. Longe de nossos olhos, causam espanto e encantamento, pois ao captar, transformar e decompor a matéria, eles também podem redirecionar o nosso olhar. “Enquanto todos dormem, os fungos atuam, em sua própria ontologia, como organismos de interação entre a vida e a morte” (Eggers, 2021: 16-17).

A busca pelo rosto de Tereza, para não o esquecer, é frequente nas narrativas de suas filhas. A cada imagem que eu encontro, muitas outras se interligam, por isso falo na composição de um álbum, assim como se fosse uma música ou um desenho que se prolonga, e não sei se terá um fim. De sua mãe, que se chamava Maria do Livramento, encontro poucas narrativas com as filhas mais velhas, mas sei que a chamavam por Mãe Menta. De seu pai, apenas que era um homem de poucas palavras e muitos silêncios. A partir de seus traços, um familiar me diz que pareço com uma de suas irmãs: Tonha. Ao vasculhar as imagens, encontro mais uma herança e descubro que carrego em minha fisionomia essas linhas.

Sempre que escutava, durante a minha infância até a vida adulta, que não havia fotografias de Tereza, acolhia essas palavras com muita estranheza, pois Tereza era narrativa e imagem viva em mim. Sempre que escutava essa frase nas vozes familiares, eu lembrava da foto do dia de sua morte.

A fotografia ficava fixada na parede da sala principal da casa, onde ela viveu com meu avô por quase 50 anos. Agora, as manchas tomam os rostos dos filhos que a cercam, lembram as camadas do tempo, na poeira de tudo o que vivemos. Manchada pela ação dos fungos, ela sobreviveu entre os outros retratos e está comigo. Era a única imagem morta entre os vivos: os filhos, os netos, parentes próximos e distantes. Na mesma sala, a rede de tucum, onde meu avô descansava e olhava para a estrada, pois a

porta da casa estava sempre aberta. Na mesma sala, ficava o oratório na parede com as imagens dos santos enfeitados com as flores de papel colorido que as filhas faziam.

A fotografia inscreveu-se em mim, afinal: “uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (Barthes, 1984: 16). Eu não fui ao enterro, pois tinha apenas quatro anos, mas perambulei à noite entre os familiares durante o velório, vi quando vestiram sua mortalha, lembro que perguntei a minha mãe se também deveria chorar, e quando ela me disse que não.

Todos os filhos saíram e estão na fotografia, na missa de corpo-presente. Eu fiquei em casa, olhei pela janela e lembro o vazio deixado na sala, depois que tiraram o caixão e o cortejo saiu. Não sabia exatamente quem eles estavam levando, uns diziam que era minha avó, outros choravam dizendo que era sua mãe. Tereza estava para sempre em mim, era minha mãezinha. Eu não chorei.

A minha imagem olhando para ela, encontrada apenas em minha vida adulta, e a imagem que sempre estive no meu imaginário de criança compuseram as memórias dessa mulher em mim, sua história sempre encontrou força e sentido em minha existência. Olhava sem entender, hoje olho para sua história e vejo em seus rastros os caminhos que ela deixou para mim e por onde ela não quer me ver andar.

O que parecia desordem, diante de todas as práticas e sujeitos envolvidos, transformei em interrogação (Barthes, 1984). Em algumas imagens que encontro, o rosto de Tereza está desaparecendo. Elas parecem coadunar com as narrativas de que não existem imagens delas. “Não há fotografias da mamãe” talvez tenha sido a frase que mais escutei de minha mãe, ou de minhas tias. Na verdade, ali estavam, nas entrelinhas dessas palavras, suas filhas dizendo: não queremos perder o seu rosto, não queremos perder as suas narrativas, a sua história, precisamos guardar de algum modo, armazenar, o que pudermos sobre a sua existência.

Figura 3 — Recorte e ampliação da mesma imagem



Recorto um pouco mais a mesma imagem e a amplio para ver melhor os galhos da buganvília entre as manchas de fungos na fotografia. Setembro de 1982. Acervo fotográfico pessoal.

Diante da mesma imagem de Tereza, em setembro de 1982, recortando os galhos da buganvília, é possível olhar e, entre os tons vermelhos da imagem, encontrar os rastros dos fungos. Podemos perceber como esses galhos se assemelham à configuração de artérias. Desenham-se como vasos sanguíneos que, como sabemos, se compõem de tecidos espessos e resistentes para garantir o transporte de sangue, sob pressão do coração, para todos os tecidos e órgãos do corpo. Garantem a manutenção da pressão sanguínea. Como linhas, são um fenômeno não linear, mas que cresce, flui e avança (Ingold, 2022).

Seus desenhos se prolongam na imagem que foi bruscamente cortada, assim como os laços que nos unem a essa mulher. É como se estivessem dispostos em linhas que não mostram um começo, meio e fim, mas seguem em um fluxo vital. Assim, “se a arte fala sobre tudo aquilo que permeia a vida, como não falar sobre os fluxos em que a própria vida está inserida?” (Eggers, 2021: 16). Os fungos, que antes ofuscavam o seu rosto, tirando sua nitidez, abrindo em nós a ferida da passagem do tempo e apagando a presença de Tereza, aqui parecem refazer, nos galhos da buganvília, as linhas que nos interligam a ela. Convocam o olhar, vivificam a sua presença e mostram a continuidade de sua existência.

As buganvílias, primavera ou três marias são conhecidas como flores de riso, no sítio onde Tereza viveu. Ali, onde residem a morte e a ausência, aparecem também os rastros que permitem recompor quem foi Tereza e como ela viveu. Diante da foto, “como no sonho, trata-se do mesmo esforço, do mesmo trabalho sisifino: remontar aplicado para a essência, descer novamente sem tê-la contemplado e recomeçar” (Barthes, 1984: 100). Tereza gostava muito das buganvílias, tanto que elas são cenário

de boa parte das fotografias encontradas. Maria Alice menciona também o quanto ela gostava de suas rosas: “não tinha nem água, mas ela usava a água da louça para plantar as rosas”.

Na fotografia, com a passagem do tempo e o trabalho dos fungos, um vermelho vivo vai compondo a imagem: Tereza está viva! Sua vida floresce, as linhas dos galhos se interligam, não terminam com o fim do enquadramento da fotografia. As linhas talvez sejam reais, mas elas também podem ser fantasmas. De modo invisível, também podem conectar (Ingold, 2022).

As hifas fúngicas não precisam escolher um caminho. Como os filamentos que constituem seu corpo não são considerados tecidos, elas se abrem, ramificam, abrem bifurcações em inúmeras rotas, comunicam. Como organismos de interação entre a vida e a morte, “os fungos são espécies-chave que criam camadas de solo cada vez mais espessas, que permitem que as gerações futuras de plantas e animais floresçam. Sem fungos, todos os ecossistemas falhariam” (Stamets *apud* Eggers, 2021: 29).

Olhei inicialmente para trás, pois gostaria de encontrar as imagens de Tereza e de presentear suas filhas com elas. Não tinha nenhuma intenção de pesquisa. Mas o que era uma busca familiar transformou-se em uma experiência antropológica, porque a cada imagem fui atravessada pelos “mundos narrados”, tecidos em inúmeras linhas vitais que cada uma me convocava. Neles, pessoas e coisas existem e acontecem (Ingold, 2015). Um pouco com o mesmo sentimento de Barthes, lendo Paul Valéry, ambos diante da perda de suas mães, olhava para as imagens e pretendia escrever algo sobre ela, apenas para mim.

Contudo, experimentei o que há de mais rico na Antropologia: percorrer os laços e as linhas da vida para compreender os resquícios dessa mulher na história e na sua cultura. As limitações do casamento, os espaços restritos de suas caminhadas – geralmente, ia apenas para os lugares mais próximos ao sítio e poucas vezes veio a Fortaleza, para consultas médicas com suas filhas. Vivendo em uma casa onde nunca quis morar, ela construiu um lar que era só seu, um território de memórias compartilhado com suas filhas, permeado pelo que ela sabia fazer. Se o lugar expressa o seu sofrimento, por meio das narrativas sobre ela, ali também se expressam os sintomas, que são menos individuais e mais coletivos.

Nas palavras de Didi-Huberman (2012: 216):

A imagem é uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles (...). É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes.

Diante da fotografia, a dor e a ferida da perda se transformam em indagação. Esta arte, tão pouco segura, revela-se como ciência dos corpos, dos gestos e dos movimentos, grafa com a luz e nos permite ver mesmo o que ali não está mais. Diante dela escutamos não a fala do que não é mais, mas de uma maneira intensa daquilo que foi. “Vejo, sinto, portanto noto, olho e penso” (Barthes, 1984: 39).

Descascando a memória: a mulher negra nas fotografias brancas

*Mas cegueira não é assim, disse o outro, a
cegueira, dizem que é negra. Pois eu vejo tudo
branco. Saramago*

As memórias sobrevivem, assim como as flores, pelas raízes que, atreladas às cicatrizes da pele, narram a trajetória de vida de um indivíduo frente à conjuntura social de um lugar. São costuras das cidades, dentro da cidade. É o que acontece com as moradoras do bairro Poço da Draga, localizado em Fortaleza, que vêm perpetuando, através de seus acervos fotográficos, as formas narrativas pessoais e coletivas como profundas marcas da vida urbana (Silva; Santos; Moura, 2019). Essa estratégia narrativa assemelha-se ao processo “arqueológico” feito por Didi-Huberman (2017), ao ressignificar três cascas de bétula como lascas do tempo, pedaços da memória ou, mais ainda, três letras da escrita prévia de um alfabeto, que berrava, inauditava, observava, recontava a carnificina nazista durante a segunda Guerra Mundial.

Nesses enlilhados e bordados de memórias, deparo com meu próprio olhar, de arqueólogo, para um álbum produzido pela minha avó e narrado por mim, em meados de 2013. O referido álbum estava posto dentro de grandes malas de viagem, nas quais ela guardava centenas de registros dos seus mais de 80 anos de retalhos. Denominei-as “malas da memória”. Entre tantas fotografias presentes nesse álbum fotobiográfico, isto é, o conhecimento da vida pelas imagens que montamos, desmontamos e remontamos

(Bruno, 2013 *apud* Silva; Santos; Moura, 2019), fui pungido e atingido de maneira cortante pelo silêncio que se fazia sobre uma fotografia em específico, na qual uma mulher negra segurava, em seus braços fortes, uma criança branca que, décadas mais tarde, viria a ser meu pai. Contudo, no decorrer do processo de escrita, esse silêncio se mostraria muito mais do que a ausência da carne como rastro do saqueamento dos brancos.

Diante do exposto, o diálogo que pretendo tecer nessa análise constrói uma discussão sobre como a memória pessoal pode ser social, na medida em que está atrelada a um conjunto de normas, espaços, imperativos e organizações que facilitam o esquecimento e o apagamento de pessoas negras das ruas da cidade e da memória de um país.

Trincando a fotografia: cidade, desigualdade, memória

Quem é a mulher negra nas fotografias brancas? De quem seria aquele espectro corpóreo outrora mencionado? Ela era a empregada? A cuidadora? A contadora retratando a nossa história? Ela era a guardiã da memória de tudo aquilo que os colonos brancos jogavam no profundo rio branco, defendido por Martius, em 1844¹³ e, mais ainda, da estratégia da branquitude de enterrar seu passado, comprometido com o genocídio entranhado nas raízes da mãe terra que engasgada golfava, em matéria narrativa e fotográfica, os restos mortais do passado. Seu nome: Helena.

Nesse momento, a fotografia já não me tomava como uma questão, na medida em que atingia minha própria ancestralidade, mas sim como uma ferida (Barthes, 2022). O fato de ser pertencente, em linhas coletivas, da costura simbólica que faz com que os pedaços da cidade se descasquem, lasquem, trinquem, mostrando-nos os mais variados espaços da vida nas ruas, nas casas de famílias, entre outros espaços da memória,

¹³ Em 1844 o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) lançou um edital intitulado “Como se deve escrever a História do Brasil”, cujo vencedor foi o alemão Carl Friedrich Philipp von Martius. Segundo Schwarcz (1998:127) “o IHGB pretendia fundar a história do Brasil tomando como modelo uma história de vultos e grandes personagens sempre exaltados tal qual heróis nacionais”. Em sua tese, Martius defendia que o Brasil era fruto da junção de três grandes raças: a portuguesa, a negra e a indígena, no qual a primeira deveria absorver as outras como um grande rio absorve os afluentes, defendendo em linhas torpes um capcioso processo de embranquecimento. De acordo com Martius (1844: 383): “O sangue Portuguez, em um poderoso rio deverá absorver os pequenos afluentes das raças India e Ethiopica. Em a classe baixa tem lugar esta mescla, e como em todos os países se formam as classes superiores dos elementos das inferiores, e por meio d'ellas se vivificam e fortalecem, assim se prepara actualmente na última classe da população Brasileira essa mescla de raças”.

Helena surge como indagação, questionamento, cicatriz que tanto marca as narrativas negras que, esgarçadas pelo horror da escravidão (Paulino, 2018), contam-nos uma outra história. Sobre isso, há que se reconhecer o que afirma Spivak (2014: 90), ao discorrer sobre a possibilidade de fala por um subalterno¹⁴, trazendo a perspectiva da divisão internacional do trabalho:

Por fora (mas não exatamente por completo) do circuito da divisão internacional do trabalho, há pessoas cuja consciência não podemos compreender se nos isolarmos em nossa benevolência ao construir um Outro homogêneo, referindo-se apenas ao nosso próprio lugar no espaço do Mesmo ou do Eu [Self].

Desse modo, sou levado a intensificar a crítica ao fato de escrever sobre o outro homogeneamente, ainda que busque, com o verbo, a justiça pelo não esquecimento daquela que cuidou e deixou um pouco de si em meu pai. Em se tratando da ausência física de Helena e do completo desconhecimento sobre os seus familiares, os quais em relatos ela dizia não ter, a subalterna em classe, raça e gênero aqui fala por meio das fotografias e narrativas, ainda que em posse do acervo físico e memorial de uma família branca. Nesse sentido, somos direcionados a outro questionamento se enlinharmos os fios de Spivak (2014) e Manguel (2001): “Pode o subalterno falar *por meio das fotografias*?”. Se seguirmos o pensamento de Didi-Huberman (2017), ao olhar para três simples cascas de bétulas e como elas se transformam em escritas prévias de um alfabeto, chegaremos à matéria de que somos feitos: imagens e palavras (Manguel, 2001).

Em uma das suas definições sobre o que seriam as imagens, para além de uma extensão do nosso corpo, Manguel (2001) aposta na ideia de que imagens são símbolos, sinais, mensagens e alegorias mas, ao mesmo tempo, poderiam ser apenas as “presenças vazias que contemplamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso” (Manguel, 2001: 21). Para a escrita que se pretende tecer nessa costura, a última suposição de Manguel fará mais sentido.

Figura 4 — 1976

¹⁴ Para Spivak (2014), o subalterno refere-se, entre outras coisas, às camadas mais baixas da sociedade, excluídas das representações políticas e legais, bem como constituídas pelos “modos específicos de exclusão do mercado”, de forma que não poderão se tornar pertencentes à camada social dominante.



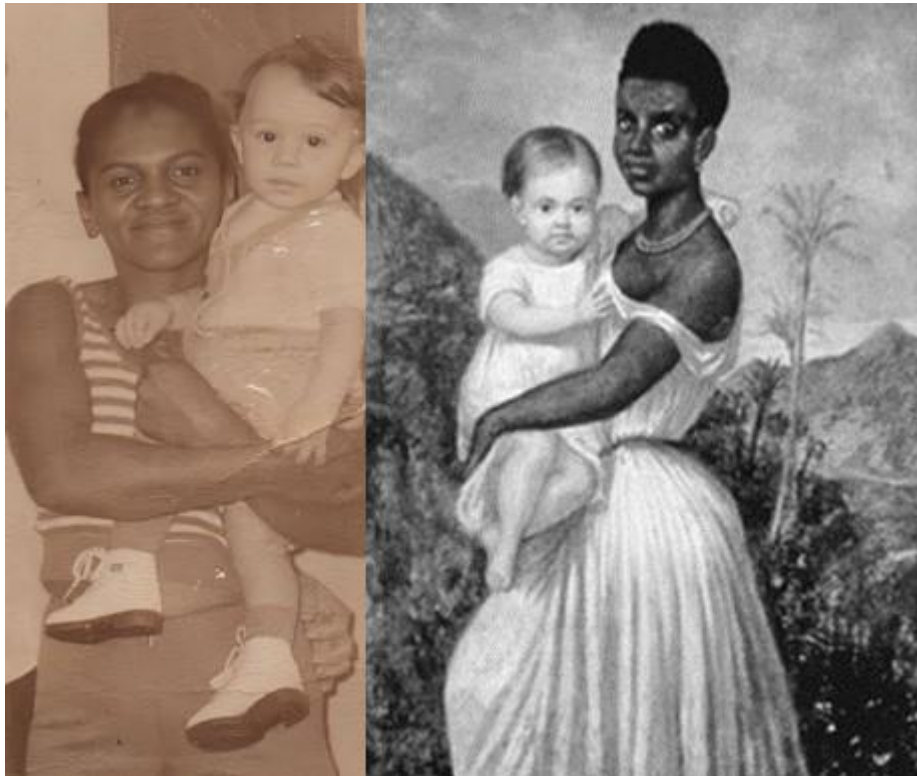
Em 1976, Helena aparece segurando meu pai, Carlos, sendo abraçada pelo meu avô, César, ao lado de sua esposa, Juvandira, minha avó, e seus pais, Abílio e Zulmira. Meu tio, Erlon, aparece ao meio. Acervo fotográfico pessoal.

Nessa fotografia, conseguimos observar uma tradicional família branca de classe média junto à empregada do lar ou, como é mais pejorativamente designada socialmente, “Mãe preta”, como ela primeiramente se apresentou, segurando o filho que não era seu, mas fez-se seu pela desigualdade racial tecida pelos brancos. Conforme nos relembra Nogueira (2020: 131), “fomos ‘institucionalizados’ por mulheres, mães pretas, classe que até hoje é considerada a mais estigmatizada em um país racista e misógino”.

Na lembrança, as mãos, nas fotografias, pedaços. Sem saber, Helena tecia uma costura do invisível, contando-nos, através do caminhar, dos espaços onde estava, das narrativas, a sua própria tessitura que, assim como os fios da teia de uma aranha, são extensões do seu corpo, ainda que deixem inúmeras pontas soltas nas extremidades. São esses os fios da memória que costuram, sobre as nossas vidas, sonhos, alegrias e nós, tendo esses últimos como representantes das inconstâncias presentes em nossas trajetórias, como discute Ingold (2012), isto é, aquilo que atravessa, seja o tempo, o espaço ou os esquecimentos, são esses cruzamentos vitais os responsáveis por dar sentido à costura memorial e a possibilitar novos caminhos.

Entre as quatro fotografias presentes em um acervo de 1.200 fotos, várias “Helenas” aparecem, ora próximas, ora distantes, como se uma linha imaginária delimitasse o seu lugar naquele espaço. Em uma dessas linhas, seguimos a lembrança sobre a posição dos seus pés. Os dedos gritavam a não possibilidade de poder andar por outras avenidas, atingir outros espaços, sempre com o mesmo calçado, andando pelas ruas da Aldeota, bairro onde a desigualdade se fez e ainda se faz presente na cidade de Fortaleza (Mattos, 2022), dançando nas animadas noites da Padre Valdevino, descansando no Lagamar e, por “fim”, desaparecendo no Parque Araxá, em meados de 1990, ano em que minha avó a viu pela última vez, no velório do meu avô.

Figura 5 — O passado presente



O passado presente. Acervo fotográfico pessoal e Acervo do Museu Mariano Procópio (Museu Imperial).

Na montagem proposta acima, busco resgatar o passado desigual das estruturas raciais, utilizando como base a notória semelhança entre uma nova imagem, obtida através do desdobramento da fotografia 4, e o famoso e incógnito quadro atribuído a Debret, no qual uma mucama, ou apenas escravizada, aparece segurando um bebê que seria D. Pedro II¹⁵. Contudo, ainda que ambas as imagens se diferenciem pela forma como foram capturadas (a primeira pela câmera e a segunda pelas tintas), elas não deixam de ser fotobiografias. Segundo Fabiana Bruno (2014: 10):

um conceito alinhado a narrativas humanas, e que por sua vez, movimenta-se para além da utilização unicamente descritiva ou ilustrativa da imagem fotográfica, nos convidando a pensar na existência de histórias visuais, que têm como origem camadas de significações, quer sejam de memórias, de imaginação, quer sejam de descobertas imagéticas.

Dessa forma, a julgar pela posição em que as “coisas” (Ingold, 2012) presentes em ambas as imagens se assemelham, parece que a primeira imagem é uma evolução da

¹⁵ Conforme Schwarcz (1998: 46): “certos autores questionam, também, se a personagem retratada seria de fato o futuro imperador do Brasil”.

segunda, como se algum técnico a tivesse restaurado para meados de 1976. O fundo, antes tropical, numa clara referência às terras brasileiras, foi substituído pelas paredes brancas e silenciosas, com a presença de ninguém; o vestido branco que adornava a “mucama”, agora era retratado por uma curta camiseta e uma velha calça; o que parece ter permanecido, para além das duas crianças que não eram suas, mas fizeram-se suas, é o olhar das mulheres, ora próximo, ora distante.

Contudo, é interessante salientar o fato de que ambas as imagens também se assemelham pelo fato de suas autorias serem desconhecidas, gerando dúvidas, interrogações e questionamentos. O pedaço da mão do meu jamais conhecido avô transformava-se, nessa releitura, na própria representação da branquitude e de seu controle sobre os corpos negros, indo facialmente ao encontro do que defendia Manguel (2001: 93): “Toda fotografia (ampliada, cortada, tirada de determinado ângulo, iluminada de certa forma) cita a realidade de maneira deturpada”.

Todavia, essas considerações são apenas pedaços do nosso imaginário, durante o processo de leitura de uma fotografia, que adquire novo significado, quando substituo o olhar criança de meu pai, nos braços de Helena, pela minha própria fisionomia em seu colo. Conforme Bruno (2014: 10): “Por natureza, uma Fotobiografia será sempre uma interrogação sobre a nossa existência. É por esta razão que nos cativa e, ao mesmo tempo, nos atormenta e nos questiona”.

Encontro nas fotografias de Helena, através da firmeza amorosa de seus braços que seguram meu pai, a semelhança com as posições fotográficas das mulheres amas de leite que, por dolorosas vezes, tiveram de deixar o seio longe da sua cria para cumprir determinadas funções sociais. Conforme nos mostra Koutsoukos (2007: 1):

Nos estúdios dos fotógrafos da segunda metade do século XIX, as amas foram colocadas a posar eretas, elegantemente vestidas, algumas mesmo ricamente vestidas à moda européia ou à africana, com tecidos finos, xales, às vezes portando jóias, com os cabelos e/ou turbantes arrumados, sentadas em cadeiras de espaldares rebuscados, tendo, geralmente, a criança ao colo ou ao seu lado. Eram representações simples em termos de cenário, para que a atenção do observador da foto não se desviasse do que interessava: a criança e a ama retratadas de uma forma que se pretendia positiva.

Nessa perspectiva, podemos observar que até a maneira como os negros são apresentados nas imagens se dá mediante um controle corporal, sob a visão do branco, com o intuito de registrar ou mostrar o que apenas os seus olhos são capazes de

enxergar. No mundo das imagens do cinema, essa realidade não foi diferente, quando se trata de moldar a imagem dos negros sob o olhar da branquitude, conforme nos afirma Hirano (2013: 83), ao analisar a trajetória de *Grande Otelo*: “o processo de personalização e construção da persona cinematográfica vem acompanhado de uma equação conflituosa com estereótipos raciais”.

Desse modo, somos levados a pensar Helena para além das fotografias, na medida em que descascamos aquele instante mecânico propriamente dito como imagem, pois nessa tessitura não estamos diante de um quadro ou uma obra de qualquer autor famoso, mas sim de uma mulher, negra retinta, sonhadora e sobrevivente no árido galgar das memórias de uma nação, símbolo da negritude brasileira. É uma história real que aqui se apresenta.

De acordo com Susan Sontag (2003), se queremos compreender algo, devemos começar pelas narrativas, pois as imagens muitas vezes não nos contam tudo o que precisamos saber, pelo contrário, nos perseguem. Com Helena não foi assim, o olhar falou mais alto do que qualquer verbo, grafando na memória um corpo que se mostrava nas fotos muito além da carne, como mal-estar, sombra, subterrâneo, terreno (Del Priore, 1994).

De acordo com as narrativas contadas por minha avó Juvandyrá sobre a passagem de Helena por sua vida, existem algumas que merecem destaque, pois sempre vêm sendo recorrentemente lembradas pelo longo fio da memória. A primeira delas era como, por meio da linguagem não erudita, Helena questionava a própria língua, ao trocar as palavras “Viaduto” por “Zé Adulto” e “Conefor”¹⁶ por “Necofor”, traçando um percurso semelhante ao de Carolina Maria de Jesus, em “O quarto de despejo” (1960), ao trocar as palavras “educação” por “indução” e “pus” por “puis”. Vovó também me conta, ao olhar as fotografias de Helena, que ela nunca se sentava à mesa para fazer as refeições, pois dizia que: “empregada não senta com os patrões, na Aldeota não é assim, não comemos nem a mesma comida, minha branquinha”. Ao passo que vovó retrucava: “Helena, aqui não é a Aldeota, sente-se comigo”. Ela nunca se sentou.

¹⁶ Antiga Companhia de Luz do Ceará.

Figura 6 — Helena aparece segurando meu pai, Carlos, em 1976



Helena aparece segurando meu pai, Carlos, em 1976. É a única fotografia que conhecemos do seu sorriso. Acervo fotográfico pessoal.

Para a pequena criança que ela levantava no colo, abraçando-a junto ao corpo, Helena não era Helena, mas sim “Mãe pêta” e “Taué”¹⁷, aquela cujas mãos negras a embalavam na rede ou, quando não, carregavam o afeto de quem muito cedo teve de sair de casa, de Iguatu (cidade localizada no interior do Ceará), para procurar melhores condições de vida. São mãos ancestrais que carregavam o simbolismo cultural de quem era descendente de escravizados, como ela assim relatava para a mediadora do invisível, minha avó, a quem chamava de “minha branquinha”, como que configurando o antigo termo “Sinhazinha”. Como nos lembra Ega (2021: 13), “o mais penoso para uma faxineira, eu acho, é o cheiro da vida dos outros”. Será que, para Helena, também era assim? A televisão ao fundo me faz pensar se ela assistia algum programa, jornal ou novela e, mais ainda: reconhecia-se neles? As taças acima da tevê parecem guardar a resposta.

¹⁷ Um segundo nome, do qual meu pai, ainda pequeno a chamava. Essa palavra faz referência a uma árvore silvestre africana. Não é sabido, no entanto, quem o ensinou a chamá-la assim, pois de acordo com as narrativas contadas, seu nome é sempre referenciado como Helena.

A historiografia do povo negro brasileiro é marcada pelo esquiteamento físico e intelectual, de forma que as suas memórias e narrativas sempre têm sido tratadas como pedaços da localidade, especificidades do subjetivo, e nunca como corpo integral da construção da história nacional. Nesse sentido, Helena vem me ajudando a tecer, através das fotografias, a minha própria trajetória de vida, pois, como homem branco, sou também responsável hereditariamente pela reconfiguração da escravização à nova modernidade, na qual o racismo se apresenta como mecanismo de opressão (Almeida, 2018), e, portanto, devo me conscientizar como branquitude por sua criação e manutenção (Ribeiro, 2019). Como nos lembra Sontag (2003: 72):

A familiaridade de certas fotos constrói nossa ideia do presente e do passado imediato. As fotos traçam rotas de referência e servem como totens de causas: um sentimento tem mais chance de se cristalizar em torno de uma foto, do que um lema verbal.

Em 1985 o premiado duo musical The Judds, formado por Naomi e Wynonna Judd, mãe e filha, respectivamente, lançam o que se poderia chamar de “canção antropológica”, permitindo-nos destrinchar uma série de teorias acerca de como a sociedade tem se organizado e se posto frente às memórias. A composição *Grandpa*¹⁸ (Vovô, em português) canta a história de uma neta pedindo ao avô que conte sobre o seu passado, de forma a fantasiar o enlouquecedor presente, no qual o progresso aparece se sobrepondo às relações sociais de afetividade.

¹⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cmzd_Xa_2Cc.

Figura 7 — Helena aparece segurando meu pai, na casa da “Tia Sinhá”



Helena aparece segurando meu pai, na casa da “Tia Sinhá”, tia do meu avô, César.
Acervo fotográfico pessoal.

Esse tal “progresso” poderia ser observado por Marx e Engels (2017), em 1848, como metáfora para designar “burguesia”, pois, de acordo com os autores, ela rasgou o véu da emoção e os laços de sentimentalidade, transformando-os em meras relações monetárias. Capitalismo, Neoliberalismo, Globalismo, ou qualquer que seja o nome dado para designar o fenômeno no qual a linha entre o certo e o errado se assemelhe a uma das Moiras gregas¹⁹, rompendo, iniciando, modificando os fios do destino de acordo com os seus próprios interesses.

Estamos diante de um mundo, em sua historicização, que busca esquecer muito e lembrar pouco para não romper com a costura dos pactos narcísicos²⁰ de preservação, como assim faz, por exemplo, a branquitude, conforme nos afirma Cida Bento (2022). Segundo Sontag (2003: 96), “insensibilidade e amnésia parecem andar juntas. Mas a

¹⁹ Antigo conto grego que narra três mulheres fiandeiras responsáveis por comandar o fio do destino de Deuses e mortais. Segundo Robles (2019: 99), “Cloto é a fiandeira que segura a roca; Láquesis é a trançadora do fio; e Átropos, a menor em estatura e a mais terrível, é a implacável que corta a linha com sua abominável tesoura”.

²⁰ Conforme definido por Bento (2022: 25), “o pacto é uma aliança que expulsa, reprime, esconde aquilo que é intolerável para ser suportado e recordado pelo coletivo. Gera esquecimento e desloca a memória para lembranças encobridoras comuns”. É justamente esse pacto autopreservativo entre iguais que gera a branquitude, esse “construto ideológico de poder, em que os brancos tomam sua identidade racial como norma e padrão, e dessa forma outros grupos aparecem ora como margem, ora como desviantes, ora como inferiores” (Schucman, 2012: 17).

história dá sinais contraditórios no tocante ao valor de recordar, quando se trata do período muito mais longo que corresponde a uma história coletiva”.

No Ceará, localidade onde a presente narrativa se fundamenta, não é diferente, sendo todas essas conjunturas nacionais discutidas até aqui marcadores indispensáveis da história do Estado, que ainda tenta, por vias simbólicas, apagar o seu comprometimento com a falsa sensação de harmonia racial entre os povos. É dentro desse projeto político que a elite letrada do antigo IHGCE (Instituto Histórico e Geográfico do Ceará) elencou um passado para chamar de seu, simbolizando na figura do General Tibúrcio (Rodrigues, 2014) uma memória patriótica e branca e que nada tinha a ver com os horrores da escravidão.

A relação de todas essas nuances discutidas até agora com a memória que se pretende descascar liga-se exatamente pela efeméride da escravidão e pelo ideal da harmonia entre as raças, sendo a herdeira de ausências, Helena, descendente de escravizados, cujos próprios nomes talvez nem ela, nem ninguém, jamais soubesse, jazendo na extensa vala do esquecimento social.

Portanto, esse processo de escuta com as grandes fiandeiras dos pontos cruz da nossa emaranhada história de afetos e memória, Helena e Juvandira, jamais terá um fim definitivo. Mesmo que palavras me escorram a escrita, como guardiões da memória da cidade, elas sempre terão algo para contar, seja através das narrativas, ou mesmo do fundo dos olhos grafados, no instante fotográfico, que ampliados ganham novo sentido, novas marcas, para entender as diferenças dos espaços que ocuparam, nas ruas da cidade, nas desiguais avenidas de um país, ressignificando o passado presente das lembranças. De acordo com Sontag (2003: 96): “Recordar é um ato ético, tem um valor ético em si mesmo. A memória é de certa forma dolorosa, a única relação que podemos ter com os mortos”.

Desse modo, lhes pergunto: onde estará Helena?

A herança de vovó

*Eu já estou com o pé nessa estrada.
Qualquer dia a gente se vê.
Sei que nada será como antes, amanhã.
Lô Borges e Milton Nascimento*

Tradicionalmente, para uma arquiteta criada a partir da escola modernista rígida e cartesiana, falar de patrimônio cultural cabe apenas ao estudo de prédios e espaços urbanos pré-estabelecidos pelo escopo do que se deve ou não preservar pelos cânones modernistas. Isso é muito reflexo da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que determinava a preservação de patrimônios históricos brasileiros. O ser arquiteta alcança outras dimensões. Falo pelo prisma que entende que o patrimônio são as pessoas e suas histórias de vida, assim como seus caminhos desenhados pelos lugares por onde passam.

Exatamente um mês antes da passagem espiritual da minha avó materna, Maria Mirtes, para outros horizontes, recebi em sonho uma mensagem dela dizendo que eu ficasse com sua herança. A herança estaria num baú, debaixo da cama dela e valia uma fortuna. Vovó Mirtes, há quase dez anos, lutava, sobre uma cama, contra a imobilidade de uma doença que lhe enrijecia todo o corpo. Já não falava mais e respondia só com o olhar, quando seu nome era chamado. Mesmo com 98 anos, vovó não viveu juntando bens materiais, mesmo tendo boas condições financeiras. Não sabia a qual herança vovó se referia no sonho. Minha mãe, Kilsa, decifraria esse sonho, abrindo uma caixa de papelão que guardava, só com as coisas da mãe dela. E lá encontrei algumas fotografias antigas e muitas dos seus últimos vinte anos. Reconheci, então, a herança. Interpretei aquele movimento como um desejo que a história da vida dela fosse contada.

Com o primeiro olhar nas fotografias, não entendi como contar essa história. Muitas memórias, muitos fios soltos naquele amontoado de fotografias guardadas fora de uma sequência, distante das narrativas pessoais dos álbuns de família. Como tentativa de achar um modo de submeter alguma ordem ou divisão às fotografias, cheguei a um ponto de reflexão que a “fotografia é inclassificável” (Barthes, 1984: 13) e seria superficial eleger uma série de fotografias sem realmente entender que essência a fotografia estava me revelando.

Fez-se necessário observar qual “traço essencial ela se distinguia da comunidade das imagens” (Barthes, 1984: 16). As fotografias foram dispostas uma a uma em uma

mesa de casa. Observei. Busquei encontrar aquilo que não estava posto. No silêncio das entrelinhas, um grupo pequeno de imagens ressaltou do plano. Eram fotografias antigas da vovó de quando ela era mocinha, até suas primeiras viagens do início do seu casamento. É interessante que, de um contingente de imagens, apenas essas traziam legendas afetivas e datadas, escritas com a sua letra de normalista.

Vovó Mirtes achava o casamento o melhor acontecimento na vida de uma mulher, porque na vida dela, foi até mais importante do que ser mãe. Perdeu a mãe com nove anos de idade. Na época, morava no interior do Ceará, em Uruburetama, e viu seus cinco irmãos serem separados, sendo criados por outros parentes ou amigos íntimos do pai viúvo. Não tardou muito, vovó foi distanciada de sua terra natal em direção à capital, Fortaleza. Precisava aprender as boas normas das moças católicas, e o pai não hesitou em mandá-la para um tradicional colégio interno, o Colégio Doroteias. “A vida é, assim, feita a golpes de pequenas solidões” (Barthes, 1984: 11).

Vovó contava muito essa história sobre a solidão que sentia. Quando chegavam as férias escolares, só conseguia voltar a Uruburetama se atingisse as notas desejadas pelo educandário. Caso contrário, a pedido do pai, como forma de puni-la, ficava interna com as freiras do Doroteias. Somente elas, sua clausura e mais ninguém. O casamento veio para a salvar dessa solidão. Meu avô não foi o homem que ela mais amou, mas foi aquele que abriu as portas para sua liberdade. A liberdade, sim, ela amava.

A liberdade tão buscada pela vovó, que me guiou para enxergar a essência, a “teimosia do referente” daquelas poucas fotografias “que eu estava certo de que existiam para mim” (Barthes, 1984: 19). As imagens eleitas estão todas em lugares externos, em cidades diferentes, mas de grande significado para vovó.

Na primeira fotografia (Imagem 8), vovó Mirtes está sentada no chão gramado, ao ar livre, na Serra Azul, em Uruburetama. Os pés estão descalços, os olhos, franzidos por causa de um dia ensolarado, certamente. O corpo, bem à vontade, abraça uma das pernas numa tentativa de trazer mais conforto para a pose. Vê-la nessa posição, tão diferente daquelas que eu tenho na memória, apresenta-me uma avó desconhecida para mim. Sempre a tive muito bem arrumada, com cigarro na mão, de unhas pintadas com rosa perolado, cabelos anelados por bobes e um perfume de hidratante de aveia. Ela se mostra iluminada pelo dia e, suponho, por pensamentos. Quais pensamentos passariam

pela cabeça de uma jovem de 22 anos, em 1945, provando os anos iniciais de sua liberdade?

Figura 8 — Vovó Mirtes na Serra Azul



Vovó Mirtes na Serra Azul, Uruburetama, Ceará, 1945. Acervo fotográfico pessoal.

Nada será como antes...

Em um universo de três fotografias escolhidas, avanço 16 anos para ler duas imagens que foram tiradas em um mesmo dia, em 1961. Essas duas fotografias mostram as cidades de Recife e Olinda, ambas em Pernambuco, e fazem parte de uma sequência de fotografias feitas em uma das suas inúmeras viagens realizadas durante sua vida. Vovó gostava do ir e vir, do fluxo das pessoas em terminais rodoviários, achava uma das maiores invenções o avião e a possibilidade de estar em pouco tempo com suas amigas de outros estados. Por mais independente que fosse, gostava da presença de amigos e parentes nas suas andanças. Nessa viagem a Pernambuco, não foi diferente. Já casada, viajou com o companheiro de uma vida, sua cunhada e uma sobrinha. As

fotografias mostram o percurso desses viajantes nessas cidades pernambucanas também em um dia de muito sol.

Na fotografia em Recife (Imagem 9), vovó, junto a seus companheiros de viagem, está ganhando o chão gramado em frente ao Palácio do Campo das Princesas, sede administrativa do Estado de Pernambuco. A imagem, em preto e branco, acentua esse jogo de claro e escuro. No claro, aparece o edifício histórico imponente, com linhas neoclássicas e sisudas. No escuro, os viajantes sentados organicamente, livres, em grupo, como se estivessem contando histórias cotidianas. É um contraponto. São escalas outras. O Palácio se mostra nítido, reluzente, definido em seu ritmo de colunas e arcadas. Os viajantes estão indefinidos, não pela pátina do tempo, mas pelo jogo fotográfico, pela liberdade de estar como se quer estar, sem a rigidez de uma pose. Enxergo mais força no oculto, no invisível, no que não estamos vendo.

Figura 9 — 1961



À esquerda, vovó Mirtes com seu companheiro de vida e sua cunhada em visita à Recife, Pernambuco, 1961. Acervo fotográfico pessoal. Imagem 10: À direita, vovó Mirtes junto ao companheiro, Israel, a cunhada e sua filha em visita à Olinda, Pernambuco, 1961. Acervo fotográfico pessoal.

Os viajantes estão mais próximos do observador na fotografia de Olinda. (Imagem 10). Percebe-se o carinho envolto pelos abraços para retratar a passagem pela

cidade. Cada par, vovó e vovô, a cunhada e a sobrinha, manifesta a vontade de guardar aquele instante diante de uma igreja barroca. Estão sorrindo, eu imagino, em frente à porta aberta da igreja, que se apresenta como uma enorme moldura escura na imagem. O vão formado intriga-me, é algo desconhecido, como uma passagem entre o profano e o sagrado, a liberdade do exterior e a obediência do interior. A fotografia de Olinda envelheceu mais do que as outras. Marcas do tempo, alguns desgastes no papel fotográfico acentuam a teatralidade barroca da igreja. Se o barroco brasileiro materializa, em pedra e cal, formas orgânicas da natureza, o tempo ornamentou livremente a imagem que lembram corações, confetes, estandartes de carnaval, pássaros. Signos típicos de liberdade.

Considerações Finais

*Toda imagem é uma memória de memórias, um
grande jardim de arquivos declaradamente
vivos.*
Etienne Samain

Uma ciência antropológica andarilha percorre as linhas da vida, interligando os seus afetos, resgata um patrimônio pouco visível nas investigações sociais e culturais. Permeando a Antropologia com a Fotografia, a Literatura e a Arquitetura, observamos a imagem como uma forma de reconstituir as existências mesmo quando quem olhamos não está mais diante de nós.

Se um álbum, em sua etimologia, quer dizer branco, ali se abriga uma possibilidade para contar uma versão da história, dar uma origem às narrativas de si e dos vínculos que carregamos. Mas não se trata de estabelecer pontos claros, nos quais sabemos a origem e o fim dos que estão ali fotografados, nem mesmo esses pontos se interligam de um lugar a outro de modo definido. Eles se abrem. Permitem que pensemos essas vidas sendo atravessadas por acontecimentos que não terminam, enredos diante dos quais não tenhamos propriamente o fim.

Se imaginássemos a própria vida não como um leque de linhas pontilhadas (...), mas como um tecido múltiplo de fios incontáveis fiados por seres de todos os tipos, tanto humanos quanto não humanos, conforme eles encontram os seus caminhos através do emaranhado de relacionamentos nos quais estão enredados, então todo o nosso entendimento da evolução seria irrevogavelmente alterado (Ingold, 2022: 25).

Tereza, mulher de traços e práticas indígenas, não sabia nem ler e nem escrever, mas é a primeira a catequizar os seus filhos, todos os 17 nascidos em casa, de parto normal, com o auxílio de parteiras. Conhecia os saberes da terra e cultivava com sabedoria suas rosas, conhecia bem os segredos da boa culinária e tecia rendas como ninguém, como relatam suas filhas. Mesmo que nenhuma dessas linhas tecidas tenha chegado às nossas mãos, todas as mulheres da família da linhagem de Tereza herdaram alguma arte manual. Mesmo não tendo realizado o seu sonho de viver na cidade, o que encontro nas escutas das histórias sobre ela faz arder em mim o amor às cidades e o andarilhar por elas. A liberdade tão sonhada por ela.

Helena sobrevive como a mulher negra presente em imagem e lembrança no acervo pessoal da avó branca. Sua existência revela rastros que presentificam as linhas de desigualdade que se perpetuam em nossa história. “A pedagogia da história é, antes de mais nada, compreender que uma coisa *passou* e no entanto *não passa* (isto é, continua travada em nossas gargantas e a atuar em nossos espíritos)” (Didi-Huberman, 2017: 100).

Desse modo, à medida em que descascamos os nossos acervos pessoais, narrativas e fotografias emergem trazendo consigo as cicatrizes de um passado ainda presente, que continua a vagar pelas ruas da cidade nas longas avenidas da desigualdade de um país, sendo Helena a mulher negra presente em imagem e lembrança no acervo pessoal de minha avó, como rastro que marca as linhas de uma cidade e de um país desigual.

Esse pequeno retalho da longa trajetória de Helena, recontada por minha avó, revela através das profundas linhas de Ingold (2012) marcas de um ambiente, afetividade, processos de reconhecimento. Suas trajetórias permitem ver o que atravessou as suas vidas nos ajudando também a compreender as nossas, fazendo do fio da memória uma longa tessitura que quando acessada é reconfigurada, montada e desmontada. Assim sendo, as memórias individuais e sociais estão profundamente relacionadas quando contadas pelas guardiãs da memória (Caixeta, 2006), inserindo-se numa esfera mais ampla das lembranças, na qual os paradoxos dos espaços emergem como engasgo, silêncio e dúvida.

Nas fotos da avó materna, Mirtes, entregues em sonho, vemos uma série de fotografias do final da sua adolescência e início da vida matrimonial, que se mostrou

como uma verdadeira herança. Transitando pelas cidades de Uruburetama, Recife, Olinda, encontramos o seu próprio patrimônio pessoal. Essas memórias de uma avó foram pouco reveladas no nosso cotidiano de neta e avó, mesmo eu sentindo que pulsava nela seu eterno gosto pela liberdade.

O remexer nessas histórias, através de suas fotografias, deu movimento a outras narrativas, tanto sobre o patrimônio cultural das cidades apresentadas, como o meu pertencimento em relação ao patrimônio dos meus afetos. O emaranhado de fios das memórias da família começa a se desenhar como “uma linha que cresce a partir de um ponto que foi posto em movimento” (Ingold, 2015: 26). Dessa forma, a herança da vovó não está dada, posta. Encontra-se ainda em camadas e percorrer uma a uma, como uma escavação arqueológica, é uma possibilidade de torná-la visível.

O passo está sendo dado, o caminhar se formando, o movimento trazendo as memórias à superfície. Talvez a maior contribuição esteja nesse processo de, a partir do recontar das histórias de vida da vovó, entendendo seus percursos nas cidades que ela caminhou, construir narrativas sobre patrimônio cultural e, para o meu encantamento, comunicando o meu pertencimento, o meu patrimônio, a minha memória. Ao revelar essa avó que não reconheço nas fotografias, a minha história também se desnuda.

Reconheço, portanto, que aquilo que se deseja guardar como patrimônio pessoal se entrelaça com os lugares de afeto percorridos nas cidades. Não é à toa que se busca como aporte da imagem o estar em espaços públicos históricos já reconhecidos ou não. E esse espaço ganha supra importância imortalizado na fotografia, tomando forma como memórias da família e por que não, das próprias cidades. Diante das imagens que encontramos, podemos ver que as linhas genealógicas “conectando ancestrais e descendentes (...) são linhas de transmissão, pelas quais supõe-se que correm não o impulso da vida, mas informações, genéticas ou culturais, para vivê-la”, podemos ver “as linhas de ação”, mapeadas nos ciclos de vida individuais, linhas sincrônicas que fazem coexistir a totalidade dos movimentos no presente. Não ocupamos apenas os lugares, mas os habitamos, não somos necessariamente herdeiros diretos, mas como andarilhos tomamos, pela leitura e pela escrita, essas linhas da vida e as entrelaçamos às nossas. Se, no pensamento moderno, a viagem fez com que o andarilhar fosse pautado pelo destino, o mapeamento substituído pelo plano de rota e a textualidade, na qual contar histórias se transforma apenas em uma trama, desenhamos linhas conectoras por onde caminhamos em um processo contínuo, afinal: “Retraçar as linhas das vidas

passadas é maneira pela qual procedemos ao longo das nossas próprias vidas” (Ingold: 2022: 145, 149).

As memórias têm sobrevivido como grandes raízes através das fotografias ou narrativas, que regadas pelas lembranças nos contam uma outra história, por meio do que está guardado nas malas de Juvandyr, nas mãos negras de Helena, nas flores da casa onde Tereza viveu ou nas de seu vestido, e na herança de Mirtes. Olhar para essas mulheres permite tecermos novas possibilidades de resistência contra o esquecimento de suas narrativas nos espaços urbanos, pois criar e pôr em vigor as memórias podem trincar, rachar e despedaçar a estabilidade social (Sontag, 2003). As trajetórias dessas mulheres nos permitem ver o que atravessou as suas vidas e o que elas nos legaram. Seja em seus vestígios, gestos e caminhadas, as linhas de seus passos nos permitem acessar suas vidas pelas imagens e as condições nas quais viveram e como em narrativa elas testemunham que nunca deixaram de se mover.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural*. Belo Horizonte, Letramento, 2018. (Coleção Feminismos Plurais)
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, Unicamp, 2011.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984/2022.
- BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo, Companhia das Letras, 2022.
- BORGES, Lô; NASCIMENTO, Milton. *Nada será como antes*. (música) Clube da Esquina, EMI-Odeon, 1972, LP (3 m 9s).
- BRUNO, Fabiana. Fotobiografia: uma proposta antropológica e estética. *Revista espaço Acadêmico*, n. 163, 2014, p. 9-20.
- BRUNO, Fabiana. Imagem-escrita nas fotobiografias. In: *Família em imagens*. COPQUE, Bárbara; PEIXOTO, Clarice Ehlers; MATTOS LUZ, Gleice (org.). Rio de Janeiro, FGV, 2013, p. 129-142.
- CAIXETA, Juliana Eugênia. *Guardiães da memória: tecendo significados de si, suas fotografias e seus objetos*. 2006. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.
- DEL PRIORE, Mary Lucy Murray. A história do corpo e a Nova História: uma autópsia. *Revista USP*, n. 23, p. 48-55, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução de André Telles. São Paulo, Editora 34, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes (EBA/UFG)*, p. 206-219, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 3 out. 2021.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que Emoção! Que Emoção?* Tradução de Cecília Ciscato. 1. ed. São Paulo, Editora 34, 2016. (Coleção Fábula)
- EGA, Françoise. *Cartas a uma negra*. Tradução de Vinícius Carneiro, Mathilde Moaty. São Paulo, Todavia, 2021.
- EGGERS, Tuane Maitê. *A poética dos fungos*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *A ciranda das mulheres sábias: ser jovem enquanto velha, velha enquanto jovem*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro, Rocco, 2007.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. O imaginário da Branquitude à luz da trajetória de Grande Otelo: raça, persona e estereótipo em sua performance artística. *Afro-Ásia*, n. 48, p. 77-125. Salvador, 2013.

Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21294/13875> . Acesso em: 14 mar. 2023.

INGOLD, Tim. Antropologia, arte e universidade. In: *Antropologia e/como educação*. Tradução de Vitor Emanuel Santos Lima, Leonardo Rangel dos Reis. Petrópolis, Vozes, 2020, p. 85-114. (Coleção Antropologia)

INGOLD, Tim. Linhas: uma breve história. Tradução de Lucas Bernardes. Petrópolis, Vozes, 2022. (Coleção Antropologia)

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. Tradução de Leticia Cesarino. *Horizontes Antropológicos*, ano 18, n. 37, p. 25-44, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>. Acesso em: 16 maio 2021.

INGOLD, Tim. Um mundo narrado. In: *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Parte IV. Tradução de Fábio Creder. Petrópolis, Vozes, 2015, p. 211-257. (Coleção Antropologia)

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1960.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. Amas na fotografia brasileira da segunda metade do século XIX. *Programa Cultura e Pensamento*, p. 1-4, Unicamp, 2007. Disponível em:

<https://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/koutsoukos/index.html>. Acesso em: 13 de mar. 2023.

MANGUEL, Alberto. A última página. In: *Uma história da leitura*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 15-38.

MANGUEL, Alberto. O espectador comum; Tina Modotti: a imagem como testemunho. In: *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 15-33; p.89-106.

MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. Como se deve escrever a história do Brasil. *Revista IHGB*, Rio de Janeiro, IHGB, T. 6, p. 381-403, 1844; 2.ed., p.389-411.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Tradução de Sueli Tomazini Barros Cassal. Porto Alegre, L&PM, 2017.

MATTOS, Geísa. O luxo da Aldeia. *Revista Espaço Acadêmico*, v. 21, p. 28-40, Maringá, 2022.

NOGUEIRA, Sidnei. *Intolerância Religiosa*. São Paulo, Jandaíra, 2020. (Coleção Feminismos Plurais)

PAULINO, Rosana. *A costura da memória*. São Paulo, Pinacoteca de São Paulo, 2018.

RIBEIRO, Djamil. *Pequeno Manual Antirracista*. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

ROBLES, Martha. *Mulheres, Mitos e Deusas*. Tradução de Débora Dutra Vieira, William Lagos. São Paulo, Aleph, 2019.

RODRIGUES, Karla Cristine. Escrita da história: Instituto Histórico e Geográfico do Ceará e a construção da memória em torno do General Tibúrcio como herói cearense. In: *Encontro Internacional História, Memória, Oralidade e Culturas*, 2, 2014, Fortaleza. *Anais*. Fortaleza, Universidade Estadual do Ceará/UECE, 2014.

SAMAIN, Etienne. As Peles da Fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. *Visualidades*, v. 10, n. 1, Goiânia, jan-jun 2012. ISSN 2317-6784. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/view/23089>. Acesso em: 16 abr. 2016.

SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, Unicamp, 2012.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”*: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Cristina Maria da; SANTOS, Ananda Andrade do Nascimento; MOURA, Alana Brandão. Fotobiografias: Mulheres como guardiãs de memórias na Cidade. *Ponto Urbe* [Online], n. 25, p. 1-21, dez. 2019.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. *Sobre a Fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. 1.ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.

**ENTRE TRAMAS, FIOS, LINHAS E BORDADOS:
TRAJETÓRIAS DE PESQUISA E PROCESSOS DE ESCRITA ETNOGRÁFICA**

Gleiciane dos Santos **Silva**¹

Mariane da Silva **Pisani**²

Resumo

A escrita etnográfica como um empreendimento do trabalho antropológico vai além da utilização de métodos e técnicas para a sua construção. Neste sentido, o presente artigo busca refletir sobre os atravessamentos do trabalho etnográfico e como a trajetória do(a) antropólogo(a) afetam e influenciam o seu processo de escrita. Para tanto, serão problematizadas as questões que envolvem a “objetividade científica” nos textos acadêmicos a partir da análise do percurso metodológico e de escrita utilizados na monografia “Artesanato e Design de Superfície dos Bordados da Caatinga em Dom Inocêncio no Piauí”, para a conclusão do bacharelado em Moda, Design e Estilismo da Universidade Federal do Piauí, no ano de 2018. Serão abordados para fundamentação deste artigo os meios que envolvem uma escrita etnográfica localizada e corporificada, a partir das noções de objetividade científica feminista propostas por Donna Haraway (1995), dos sentidos que desencadeiam o olhar, ouvir e escrever levantados por Roberto Cardoso de Oliveira (1996), da construção do texto científico acadêmico a partir de um corpo marcado e de posicionamento defendidos por Silvana Nascimento (2019) e uma escrita etnográfica não como um método, mas como um emaranhado de sentidos e afetações, como propõe Mariza Peirano (2014). Iremos também abordar questões sobre como a trajetória pessoal de uma pesquisadora-artesã atravessa o processo de escrita dentro do campo antropológico.

Palavras-chave: Escrita etnográfica. Objetividade científica. Corpo marcado.

**BETWEEN WEFTS, THREADS, THREADS AND EMBROIDERY:
RESEARCH TRAJECTORIES AND ETHNOGRAPHIC WRITING PROCESSES**

Abstract

Ethnographic writing as an undertaking of anthropological work goes beyond the use of methods and techniques for its construction. In this sense, the present article seeks to reflect on the crossroads of ethnographic work and how the trajectory of the anthropologist affects and influences the writing process. For this, the issues that involve the "scientific objectivity" in academic texts will be problematized from the analysis of the methodological and writing path used in the monograph "Handicraft and Surface Design of Caatinga Embroidery in Dom Inocêncio in Piauí", for the completion of the bachelor's degree in Fashion, Design and Styling at the Federal University of Piauí, in the year 2018. The means that involve a localized and embodied ethnographic writing will be approached for grounding this article, from the notions of feminist scientific objectivity proposed by Donna Haraway (1995), of the senses that trigger the looking, listening and writing raised by Roberto Cardoso de Oliveira (1996), of the construction of the academic scientific text from a marked body and positioning advocated by Silvana Nascimento (2019) and an ethnographic writing not as a method, but as a tangle of senses and affectations, as proposed by Mariza Peirano (2014). We will also address questions about how the personal trajectory of a researcher-artisan crosses writing process within the anthropological field.

Keywords: Ethnographic writing. Scientific objectivity. Marked body.

Recebido em: 15 de fevereiro de 2023

Aceito em: 25 de março de 2023

¹ Universidade Federal do Piauí, Brasil. E-mail: gleicilva87@gmail.com. ORCID: 0000-0003-2818-3083 – Neste trabalho contribuiu com concepção e escrita do manuscrito original.

² Universidade Federal do Piauí, Brasil. E-mail: mariane.pisani@ufpi.edu.br. ORCID: 0000-0001-6925-4912 – Neste trabalho contribuiu com a revisão, adequação e aprofundamento das análises do manuscrito.

Introdução

O presente artigo discute questões que envolvem as conexões existentes entre a subjetividade do antropólogo(a) enquanto pesquisador(a), os percursos metodológicos percorridos pelo(a) mesmo(a) e a escrita como um produto final da etnografia. Para discorrer sobre tais questões, partiremos eu orientanda Gleiciane Silva e orientadora Mariane Pisani, de um recorte autoetnográfico meu, autora principal deste artigo, que me descobrindo autora-bordadeira rememoro pontos que considero importantes para reconstruir partes do percurso teórico e acadêmico enquanto mulher negra, nordestina, proveniente da classe trabalhadora e bordadeira.

Nesse sentido, analisaremos os empreendimentos realizados para a construção da monografia “Artesanato e Design de Superfície nos Bordados da Caatinga em Dom Inocêncio no Piauí”, realizada e defendida no curso de Moda, Design e Estilismo da Universidade Federal do Piauí (UFPI), no ano de 2018. Mostrarei, eu Silva, como a partir do ano de 2022, ao entrar no Mestrado em Antropologia Social na mesma instituição, repenso e reconstruo as possibilidades metodológicas de pesquisa. Ao realizar esse movimento, nosso objetivo principal é demonstrar como o trabalho desenvolvido no ano de 2018, ainda na Graduação em Moda, correlaciona-se e impulsiona o atual tema de pesquisa, no Mestrado em Antropologia, que desenvolvo em parceria com a coautora Pisani, sendo que ambas estão vinculadas ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPI.

Apresentaremos ainda algumas reflexões sobre o que compreendemos por escrita etnográfica e algumas maneiras pelas quais podemos desenvolvê-la mantendo os princípios éticos da pesquisa antropológica. Encaramos este artigo como um processo de “retirar as vendas dos olhos” e compreender por quais caminhos, metodologias, métodos e subjetividades se constrói uma pesquisadora negra, nordestina, proveniente da classe trabalhadora e bordadeira. Da mesma maneira pretendemos analisar como os processos de escrita etnográfica estão – ou não - localizados na intersecção dos marcadores supracitados e como aparecem de maneira ética e comprometidos com o “outro”.

O meu processo de tornar-se autora-bordadeira será analisado neste artigo e reconstituído a partir da monografia supracitada, dos diários de campo, dos diários de memórias, das relações artesanais e dos fios emaranhados que (des)construí com o passar dos anos de atividade acadêmica. Desta forma, revisito esses materiais que proporcionam o resgate das anotações e pensamentos, junto com as conversas entre mim e orientadora

Pisani e das horas em que passei bordando – literal e figurativamente - as palavras para iniciar o que artigo que se segue.

O texto, por seu caráter autoetnográfico, expõe alguns anseios, dúvidas e incertezas que eu, Silva, sinto enquanto uma pesquisadora em formação. O intuito nesta exposição é que juntos(as), leitores(as) e autoras, possamos compartilhar alguns caminhos para compreender o quanto de trabalho, disciplina e “método” estão imbuídos nessa jornada da escrita antropológica.

Acionamos principalmente as autoras Silvana Nascimento (2019) e Donna Haraway (1995) para dialogar com as noções de corpo marcado, trajetórias pessoais, saberes localizados e a importância da construção de um conhecimento científico feito por mulheres. Ainda neste artigo, mobilizamos Tim Ingold (2011), Mariza Peirano (2014) e Roberto Cardoso de Oliveira (1996), para discutir sobre os processos que envolvem o “método etnográfico”, de pesquisa empírica, do olhar, ouvir e escrever. E para discorrer sobre a autoetnográfico como uma prática não hegemônica que desafia as objetividades masculinistas serão acionados os autores Gama, Raimondi, Barros (2021) e Miranda (2022).

Retirando as vendas dos olhos: possibilidades para uma escrita etnográfica localizada e comprometida com o “outro”

A escritora Clarice Lispector (1998), em seu livro intitulado “A hora da estrela”, acompanha e escreve sobre a trajetória da personagem nordestina Macabéa no Rio de Janeiro. Nesta obra, Clarice Lispector observa, escreve e descreve a vida desta personagem e sua relação com o mundo, se envolve e se afeta, nos tirando do lugar de conforto e nos colocando no mundo das surpresas, do inesperado e do “estar com”. É recorrente nas obras desta escritora uma descrição densa e participativa com seus personagens. Assim, acreditamos que o livro “A hora da Estrela” se revela como um lugar onde o olhar para o outro torna a escrita, não apenas ferramenta de relato, mas de participação e compartilhamento. Dessa forma, acreditamos que para escrever boas etnografias podemos e devemos recorrer como fonte de inspiração não apenas às densas etnografias, mas também as leitura de bons livros literários.

A ideia inicialmente desenvolvida no parágrafo anterior está principalmente sustentada pelas três condições que Mariza Peirano (2014) nos propõe sobre esse assunto. A primeira condição consiste em considerarmos a comunicação no contexto da situação

ao qual estamos inseridos, compreendendo que os silêncios também são fontes de comunicação. A segunda, por sua vez, seria transformar a experiência vivida em texto. A terceira, por fim, consiste em detectar as ações de forma analítica. Acreditamos que uma quarta condição pode ser o que preconiza Silvana Nascimento ao discutir sobre o corpo do(a) antropólogo(a) na pesquisa científica, pois a “[...] a escrita etnográfica possui uma importante dimensão corporal” (Nascimento, 2019: 472).

É a partir da leitura de Nascimento (2019) que vamos desvelando a importância de vincular as experiências, as trajetórias pessoais e corporificadas das pesquisadoras às suas investigações científicas. Tem um ditado popular que diz que as palavras ao saírem da nossa boca não podem mais retornar e que, por isso, devemos tomar cuidado com o que dizemos. Pensamos que o mesmo pode ser aplicado à escrita, pois o processo de escrever também deve ser acompanhado de comprometimento e responsabilidade, assumindo seus trajetos e seus olhares para com o outro, pois “que tipo de autora a antropóloga se torna nos textos que escreve?” (Nascimento, 2019: 467). Por isso vemos a necessidade premente de narrar uma parte, ainda que breve das trajetórias de formação de nós, autoras deste artigo, a fim de ilustrar os lugares de onde escrevemos e produzimos conhecimento científico.

Quando eu, Silva, rememoro o meu avô, sobretudo quando este contava sobre as histórias de suas excursões de pescas e também sobre as descrições dessas viagens nos rios de Teresina, relembro o quanto o “olhar”, o “ouvir” e o “narrar” do meu avô eram atentos, minuciosos e cuidadosos. Ele era perito na contação de histórias, sempre repletas de ricos detalhes e longas descrições sobre tudo, ou quase tudo, que acontecia ao seu redor. Já eu, Pisani, vinda de uma típica família de agricultores rurais, a oralidade também se faz presente, mas de uma forma diferente. As práticas de manejo do ambiente para realização do bom cultivo de hortaliças, legumes, verduras e frutas – a principal, quando não a única, fonte de alimentação da família – só puderam ser aprendidos através dos saberes repassados de maneira oral através de gerações. Era preciso que os mais novos ouvissem atentamente as histórias dos mais velhos para saber como lidar com o solo, as sementes, as pragas, os animais selvagens, o tempo e suas intempéries e assim evitar o perigo, sempre constante, da fome.

É evidente que o trabalho do(a) antropólogo(a) não é o de contar histórias ou inventar elas, como gostam muitos pescadores. Mas se há algo em comum entre o pescador, o lavrador e o(a) antropólogo(a) é que todos, dentro de seus métodos

particulares e amparados cada um por suas técnicas para descrever as experiências vividas, estão atentos ao olhar, ao ouvir e ao narrar sobre um mundo bastante específico, tal qual nos propõe Oliveira (1996) ao falar do trabalho do(a) antropólogo(a).

Quando Malinowski inaugurou uma nova forma de fazer etnografia, saindo do gabinete e indo à campo, abriram-se novos caminhos para que o etnógrafo pudesse vivenciar e também descrever suas experiências em campo. Diz que “[...] para que um trabalho etnográfico seja válido, é imprescindível que cubra a totalidade de todos os aspectos social, cultural e psicológico da comunidade [...]” (Malinowski, 1976: 44). Pensamos que este é um empreendimento audacioso e humanamente impossível já que não podemos estar em todos os lugares ao mesmo tempo. Ao invés disso, preferimos entender que dessa totalidade podemos fazer uma seleção e a partir dela delinear nossas interpretações sobre a realidade, como diria Geertz (2008). Assim como faz o pescador e o lavrador ao escolher suas ferramentas de acordo com os peixes que deseja pescar ou com o tipo de hortaliça que pretende cultivar, o(a) antropólogo(a) também escolhe quais métodos e técnicas irá utilizar para fazer sua interpretação sobre aqueles(as) com os quais estuda.

Nesse sentido, o que Raymmond Firth (1998) fez em seus estudos com os Tikopia foi lançar mão da interpretação. Uma passagem em especial nos chama a atenção, aquela em que o autor menciona a importância e o prazer que existe no processo de resgatar e contar histórias que ocorriam entre os Tikopias. Compreendemos que a descrição etnográfica não pode e não deve ser resumida a contação de histórias sobre aqueles(as) com os quais estudamos, mas quando percebemos que Firth dentro do seu processo de escrita nos transporta para essa situação, vamos problematizando se o contar histórias, quando aliadas aos processos de análise teórica, não se constituem como uma forma de cerzir a teoria antropológica.

Ainda sobre esse tópico, trazemos o antropólogo Tim Ingold (2019), quando o mesmo nos diz para levar os outros a sério. A sensibilidade de perceber e aprender o mundo *com* o outro, e não *sobre* o outro, assim como o investimento em formas éticas de transcrever e interpretar as percepções e aprendizados em campo diz muito sobre a seriedade e engajamento da escrita etnográfica.

O que defendemos neste subtópico é que existem caminhos e possibilidades para uma escrita etnográfica localizada e comprometida com o “outro”. Esses, por sua vez, podem ser percorridos quando o(a) etnógrafo(a) valoriza os processos de olhar, ouvir,

escrever e aprender em parceria com “o outro”. É nesse encontro que a boa etnografia acontece. É preciso lembrar ainda, conforme nos diz Peirano (2014) , que não há momento certo para começar e acabar uma etnografia, pois o instinto etnográfico não fecha a porta ao sair do campo e ir para o mundo das análises teóricas. O(a) etnógrafo(a) precisa permanecer atento(a) durante o processo de pesquisa e escrita, para assim desvelar e resgatar as especificidades individuais das pessoas que constituem a pesquisa, afinal estamos em um mundo de linhas interconectadas.

“Eu também sou artesã e sei sobre os calos na mão”

Como dito anteriormente, o objetivo deste artigo é discutir questões que envolvem as conexões existentes entre a subjetividade do antropólogo(a) enquanto pesquisador(a), os percursos metodológicos percorridos pelo(a) mesmo(a) e a escrita como um produto final da etnografia. Nesse tópico, eu, Silva, mostrarei como foi construída a monografia, “Artesanato e Design de Superfície nos Bordados da Caatinga em Dom Inocêncio no Piauí”, defendida no curso de Moda, Design e Estilismo da Universidade Federal do Piauí (UFPI), no ano de 2018. A partir deste trabalho traçaremos algumas linhas condutoras que nos ajudam a problematizar a pesquisa de Mestrado em andamento desenvolvida por mim autora-bordadeira em parceria com a orientadora Pisani. Esses movimentos nos ajudarão a desvelar como acontece o meu percurso acadêmico enquanto uma mulher negra, nordestina, proveniente da classe trabalhadora e bordadeira.

As aproximações que eu, autora-bordadeira, tenho com o bordado acontecem quando tenho entre nove e dez anos de idade. À época, conheci o bordado em ponto cruz³ por meio de uma amiga da escola, Cristiele, a qual também frequentava a sua casa. A Dona Rita, mãe da Cristiele, trabalhava com bordado em peças de cama, mesa e banho e com a alta demanda de encomendas perguntou se eu gostaria de aprender a bordar para ajudá-las. Como mãe solo, a Dona Rita assumia todas as responsabilidades da casa e era no bordado que ela encontrava a principal fonte de renda.

³ O ponto cruz é um tipo de bordado manual que consiste em fazer pontos em formatos de “X” de tamanho e aparência uniforme um ao lado do outro.

Figura 1 — Bordado em ponto cruz feito ainda na infância e guardado pela minha avó Maria do Socorro⁴



Fonte: Gleiciane dos Santos Silva

Figura 2 — Centro de mesa que bordei na infância para minha avó Maria do Socorro



Fonte: Gleiciane dos Santos Silva

⁴ Recordei que na época em que havia começado a bordar com Dona Rita e Cristiele eu tinha feito alguns bordados e dado para minha avó Maria do Socorro de presente. Então liguei para ela para saber se haveria alguma peça bordada e guardada daquela época, mas já contava com a impossibilidade pela questão dos anos que se passaram. Para minha surpresa ela mandou essas duas peças que estão na figura 1 e figura 2. O mais significativo é que eu realmente tive certeza de que eram peças bordadas ainda na minha infância pela forma que eu escrevi o meu nome no bordado. Meu nome é Gleiciane, com dois “I”, mas quando eu era criança escrevia com “Y” porque achava mais bonito e diferente.

As vivências construídas junto a Dona Rita e Cristiele possibilitaram que o trabalho de bordado em pontos cruz fosse rememorado durante a minha trajetória como acadêmica do curso de Moda da UFPI e consequente sobre a minha escolha para a escrita da monografia sobre o artesanato em ponto cruz desenvolvido pelas bordadeiras de Dom Inocêncio no Piauí. As imagens que veem a minha cabeça deste período estão repletas de linhas, tecidos, fios e principalmente das conversas que se desenrolavam à medida que o bordado ia ganhando forma.

O antropólogo Anthony Seeger nos diz que “há um elemento de escolha pessoal em todos os trabalhos de campo” (1980: 26). Em nossas reflexões fica perceptível que eu, Silva, não tenho só um elemento em comum com as pesquisas que desenvolvi e venho desenvolvendo, mas vários que fazem parte de minha trajetória pessoal e que levaram-me a escolher o artesanato, mais especialmente o bordado, como elemento dos meus estudos acadêmicos, agora a partir do olhar antropológico.

Escrevo, portanto, a partir desses lugares e experiências que eu, autora-bordadeira, vivenciei e vivencio enquanto mulher, negra, nordestina, da classe trabalhadora e bordadeira. Defendemos que escrever sobre bordados de uma perspectiva acadêmica e antropológica, sendo uma bordadeira, é ocupar um espaço fronteiriço, entre muros. Ou seja, é estar dentro de uma perspectiva *mestiza* proposta por Glória Anzaldúa (2012). Segundo Nascimento a perspectiva *meztiza* “nega o pensamento dualista, posiciona-se em um espaço intersticial, cujos elementos – pessoas, coisas, relações, linhas de vida, caminhos, experiências – compõem um caleidoscópio cheio de cores, tamanhos, formatos” (Nascimento, 2019: 462).

Entendemos nessa perspectiva caleidoscópica, o corpo do(a) etnógrafo(a) enquanto um grande mosaico, repleto de pequenas partes em formatos irregulares, de cores variadas, que vão se encaixando e nos revelando uma multiplicidade de imagens. Se posicionar, portanto, é assumir responsabilidades; e um corpo marcado que se posiciona, responde no mundo, se compromete e assume riscos. Escreve também uma etnografia mais próxima da ciência do que aquelas escritas por homens que brincam do “truque de Deus”, de ver tudo, mas não estar em lugar nenhum (Haraway, 1995).

Em 2010, uma nova linha se entrelaçou à minha trajetória. Eu, Silva, dava início ao curso técnico em Vestuário integrado ao ensino médio, no Instituto Federal do Piauí - IFPI. Abre-se aqui várias portas e janelas de conhecimento sobre moda, vestuário e o feito

à mão. Aprendi na disciplina de costura a costurar na máquina de costura industrial, que agora não tinha mais pedal como a da minha avó. Foram 4 anos de aprendizagem e a certeza de seguir adiante nessa área. Após concluído o ensino médio, em 2014 eu ingressei no Bacharelado em Moda, Design e Estilismo da Universidade Federal do Piauí - UFPI. Foi nesse momento que o Bordado Livre⁵ entrou na minha vida e descubro a diversidade de pontos e formas de usar a linha para além do ponto cruz. Tive a oportunidade, na disciplina de Costura I, ministrada pela professora Glória, de fazer alguns exercícios que envolviam tipos de acabamentos de costura feitos na máquina de costura e outros feitos à mão. Essas novas linhas do Bordado Livre me levariam ao encontro de Dona Conceição, pois o bordado me trouxe mais uma vez um direcionamento. É o que conto a seguir.

Figura 3 — Processo de produção de um dos meus bordados feito com pontos atrás e ponto cheio



Fonte: Gleiciane dos Santos Silva

⁵ O Bordado Livre, como o próprio nome anuncia, é um tipo de bordado manual que possibilita que pontos manuais sejam usados livremente pela bordadeira ou bordador. Não há regra específica de como devem ser feitos, nem padrões ou medidas a serem seguidas. Sendo um espaço para livre experimentação e expressão com a linha. Contém uma infinidade de pontos, mas os pontos mais comuns do Bordado Livre são os pontos atrás, ponto cheio, ponto corrente e ponto haste.

Figura 4 — Bordado livre que se transformou em um quadro



Fonte: Gleiciane dos Santos Silva

Quando eu, autora-bordadeira, chego ao último período do curso de Moda, orientada por meus interesses individuais e científicos, dei início a uma pesquisa via *internet* sobre artesanato piauiense e o que cada região produzia. Naquela época deparei-me com trabalhos de bordado em ponto cruz feitos pelas bordadeiras da cidade de Dom Inocêncio, município no Estado do Piauí que possui pouco mais de 9 mil habitantes e que localiza-se a 500 km de distância da capital, Teresina. Descubro que as bordadeiras estão organizadas por meio do projeto Bordados da Caatinga e decido que esse era o lugar ideal para o desenvolvimento da pesquisa acadêmica que pretendia fazer. As linhas de bordado em ponto cruz que conheci por meio de dona Rita e Cristiele se cruzam agora com as linhas das bordadeiras do projeto Bordados da Caatinga e neste emaranhado eu alinhavo minhas experiências como bordadeira para uma aproximação com as mulheres artesãs da cidade de Dom Inocêncio.

Por uma questão de distância geográfica, o primeiro contato realizado com as bordadeiras de Dom Inocêncio, foi através da página do *Facebook* do projeto Bordados da Caatinga. Nesse contato inicial, fico sabendo que Ana Paula Oliveira Aragão Parente era a pessoa responsável por administrar as redes sociais do projeto e que era nora da

Maria da Conceição Leal, a coordenadora do projeto. Ana Paula Parente prontamente me atendeu e passou um telefone de contato, pois desta forma, poderia falar diretamente com a Dona Conceição. Contudo o processo de localizar Dona Conceição não foi nada fácil uma vez que nas primeiras tentativas de estabelecer contato, o telefone estava sempre fora de área. Somente alguns dias depois foi possível contactá-la, apresentar-me e pedir a “benção” para escrever sobre o trabalho de bordado que elas desenvolviam.

Se Claudio Villas Boas apresentou Seeger (1980) e sua esposa como músicos para os Suyás, como uma forma de facilitar a entrada dos pesquisadores em campo, eu, Silva inicio a conversa telefônica com a Dona Conceição dizendo que também era artesã e que, portanto, sabia sobre os calos na mão que carrega uma bordadeira. E se Seeger, por meio dos presentes que entregava aos Suyás, pode negociar sua permanência em campo, eu negocio minha presença junto a Dona Conceição por meio das feiras artesanais em Teresina para a venda dos trabalhos das artesãs de Dom Inocêncio. Foi assim que mantivemos o contato pessoal e direto.

Após a benção de Dona Conceição, eu, autora-bordadeira, dei início ao processo de pesquisa bibliográfica sobre o projeto que pretendia desenvolver e também fui à casa da Ana Paula Parente, administradora da página no *Facebook*, que morava à época na cidade de Teresina. Na casa de Ana Paula fui prontamente recebida, podendo tirar fotos dos trabalhos das bordadeiras de Dom Inocêncio e também fui presenteada com o Catálogo dos Bordados da Caatinga. O catálogo foi fonte primordial para conhecer as informações técnicas das peças bordadas, o que se configurava à época enquanto meu principal interesse de pesquisa.

Tendo esses materiais em mãos, pude começar a esboçar as primeiras impressões sobre o trabalho de bordado em ponto cruz das bordadeiras da cidade de Dom Inocêncio e me preparar para a entrevista que faria com a Dona Conceição, assim que a mesma viesse para alguma feira e/ou exposição em Teresina. O primeiro contato presencial entre mim e Dona Conceição aconteceu nos dias 18 e 19 de maio de 2018, na exposição organizada por Cristóvão Braga, na Cafeteria O Guarany, em Teresina.

No primeiro dia, eu, Silva, pude conhecer Dona Conceição e no segundo dia conduzi uma entrevista semiestruturada, utilizando o celular para realizar a gravação. Se os silêncios comunicam (Peirano, 2014), o que dizer então das lágrimas que porventura acompanham esses silêncios? A entrevista passou por momentos de silêncio e lágrimas

por parte da Dona Conceição, e o entendimento da situação aconteceu apenas depois que Ana Paula, nora de Conceição, confidenciou os motivos.

O que posso dizer desse momento é que finalmente entendi o que minha professora de costura do curso de Moda queria dizer quando se dirigia a mim e falava sobre a forma como eu segurava a agulha enquanto bordava. Era uma observação sobre a marca do tempo, da minha experiência com a agulha e a linha. Assim como Dona Conceição, eu tinha um corpo marcado pelo bordado e isso fez com que naquela entrevista ela se sentisse de certa forma confortável para tocar em assuntos que supostamente apenas outra bordadeira poderia entender.

Embora essas questões não tenham sido abordadas ou mesmo problematizadas na monografia, acreditamos que “saber em quais dedos os calos aparecem enquanto bordamos”, tenha aberto portas para a realização da mesma no ano de 2018. E vamos além ao afirmar que “saber sobre os calos na mão” é, atualmente, fator crucial para o desenvolvimento da etnografia em andamento, nos anos de 2022 e 2023. Afinal, se “a primeira existência do sujeito é corporal” (Csordas *apud* Nascimento, 2019: 461); é a partir das experiências do “corpo que borda” desde a infância e no compartilhar com as interlocutoras da pesquisa, que também bordam desde meninas, que acontecerão as possibilidades de aprendizados e trocas para a pesquisa de mestrado. É nesse contexto que o saber etnográfico pode emergir.

Vale destacar, contudo, que não se trata de dizer que apenas uma artesã poderia escrever sobre outras artesãs, ou que existem questões que podem ser alcançadas apenas por uma bordadeira ouvindo outra bordadeira. Mas defendemos que “o corpo é o principal elemento de interação: chegando antes de qualquer coisa, é a primeira mensagem a ser transmitida” (Nascimento, 2019: 472). Logo é na experiência do corpo marcado, que se aproxima e que compartilha significados que emergem as possibilidades do empreendimento etnográfico.

Das conversas que eu, autora-bordadeira, tive com Dona Conceição, ficou evidente que bordado e experiências de vida se entrelaçam no que diz respeito às bordadeiras de Dom Inocência. Compartilhar minhas vivências enquanto mulher negra, neta de pescadores e bordadeira, possibilitaram que conversas mais profundas e pessoais sobre Dona Conceição e as mulheres do projeto Bordados da Caatinga fossem alcançadas. Relatos sobre a seca na região, a fome, as dificuldades financeiras enfrentadas pelo

projeto Bordados da Caatinga após a morte de padre Lira⁶ fizeram parte de algumas de nossas conversas. Eu e Dona Conceição, por meio das linhas de bordados, comungamos de experiências comuns e desta forma, o aprendizado do bordado enquanto fazer artesanal feito em comunidade, me possibilitou um posicionamento de pesquisadora em formação que compreende que o trabalho etnográfico não é uma prática solitária.

Eu, autora-bordadeira, a partir de meu corpo negro estive junto as interlocutoras, composto por uma maioria de mulheres negras, sendo observada e por hora vista com a “menina bordadeira”. Estar em um espaço com outros corpos de mulheres negras, trouxe para mim enquanto pesquisadora um lugar de possibilidades de aproximação mais íntimas. Talvez por ser um grupo em que todas eram mães e algumas já eram avós, também estive por vezes localizada no lugar de “filha/neta”, gerando assim um acolhimento e atenção ao trabalho de pesquisa que eu desenvolvia.

Essa aproximação se constrói a partir da observação das mãos que vão bordando de forma delicada, pausada e seguindo de certa forma os compassos da respiração, gerando o tom da conversa. Ao mesmo tempo, enquanto os motivos⁷ bordados pelas mãos das artesãs vão ganhando forma, a conversa vai se desenrolando e linhas e palavras seguem seu ritmo. Perceber que assuntos mais delicados, como a experiência com a fome, geram um entrar de agulha no tecido mais demorado ou mesmo o ponto cruz feito de forma mais forte, por hora gerando um franzido no tecido, são marcas do corpo que borda e eu, autora-bordadeira, me aproximo dessas aflições, desses lugares fronteiriços que se apresentam entre mim, o bordado e interlocutoras por meio do olhar caleidoscópico. As linhas encontram no tecido um lugar de inscrição, de revelação e por vezes de sangria.

Como disse Conceição Evaristo, “escrever é uma maneira de sangrar” (2016: 68). Neste sentido refletimos que a escrita etnográfica é um espaço vivo, que vem para nós por meio do bordado como esse lugar que também sangra, que se afeta, que possui rupturas, nervos, marcas do amadurecimento, mas também da criação e renovação. O olhar etnográfico também se constrói através dos avessos dos bordados, daquilo que está nas entrelinhas, nas palavras não ditas ou naquilo que aprendemos a ver quando nos

⁶ Manuel Lira Parente nasceu em 1923, em Bom Jesus no Piauí. Sua família veio de Portugal no século XVIII e se estabeleceu no Nordeste. Aos sete anos de idade ficou órfão e foi encaminhado para o Seminário Beneditino de Salvador, na Bahia. Sua jornada continuou, ao se dirigir para a cidade de São Raimundo Nonato no Piauí e se consagrar sacerdote. Somente em 1965 chegou em Curral Novo, povoado de São Raimundo Nonato que, em 1988 foi desmembrado, surgindo o município de Dom Inocêncio. Padre Lira criou a Fundação Ruralista e junto com Maria da Conceição Leal foram precursores do Projeto Bordados Da Caatinga (Silva, trecho do Diário de Campo, 2018).

⁷ Motivos é o termo usado pelas interlocutoras para se referirem aos desenhos que serão usados para o bordado no tecido.

permitimos uma aproximação diferente daquela instituída por uma doutrina da objetividade descorporificada, como discute Haraway (1995). O que se reacende nesta discussão é que “[...] a “experiência próxima”, que se realiza nas pesquisas de campo entre antropóloga e interlocutoras(es), não se faz sem envolvimento, ou melhor, engajamento [...]” (Nascimento, 2019: 463).

As linhas que se conectam a mim, autora-bordadeira, à Dona Conceição e demais interlocutoras acontecem atualmente de uma forma mais virtual, por meio de redes sociais como o *Instagram* e outras vezes pelo *WhatsApp*, principalmente quando estas vêm a Teresina para participar de feiras de exposição das peças. A relação que se perdura ainda é mantida em torno do projeto Bordados da Caatinga, do trabalho manual, da técnica de bordado desenvolvido pelas artesãs e das suas vivências como mulheres sertanejas que entre as linhas encontraram um espaço de (re)existência. Desta forma, compreendemos que o trabalho antropológico não se encerra ao fim da escrita, pois o contato que pode perdurar entre pesquisador(a) e interlocutores(as) possibilitam um real engajamento da pesquisa.

Aquilo que se vê, que se fala e que se sente fica no bordado e é através desse bordado construído com base em escrevivências⁸, usando um termo de Conceição Evaristo, que podemos refletir sobre a descolonização do pensamento. O meio acadêmico científico que tanto negou a nós mulheres e em especial mulheres negras, sufocando nossas produções sobre o pífio pretexto da objetividade científica, se desestrutura quando nós, a partir de saberes localizados, por meio de “um estado de corpo fronteiriço, híbrido e não homogêneo, que se deixa marcar pela sua biografia, pelas suas escolhas teóricas, pelos contextos socioculturais, políticos e históricos e pelas suas experiências de campo” (Peirano *apud* Nascimento, 2019: 462) põe em cheque os cânones científicos.

Compreendemos que bordar é escrever com a linha. Neste sentido, o tecido bordado nos revela o seu lugar de vivência, experimentação e afetações. Eu, autora bordadeira, costumo dizer que sei como eu estava me sentindo em uma determinada época só de olhar para o bordado que havia feito naquele momento. As linhas, as cores, a força

⁸ O termo escrevivência, criado por Conceição Evaristo, foi apresentado por ela pela primeira vez no Seminário Mulher e Literatura, em 1995. Segundo a autora, o termo surge da junção entre “escrever” e “viver”, ou seja, uma forma de “escrever vivências” a partir da perspectiva da população negra. As principais características da escrevivência propostas por Evaristo estão na construção de uma linguagem que por meio da oralidade possibilita uma proximidade e diálogo com o leitor; utilizando muitas vezes palavras do cotidiano, que ao se entrelaçarem com as narrativas do indivíduo também se emaranham nas vivências coletivas. Ver: Evaristo, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: Duarte, Constância Lima; Nunes, Isabella Rosado (org.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexão sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p.26-46

ou leveza do ponto feito sobre o tecido, os avessos perfeitos ou imperfeitos, os nós na linha, as pontas soltas, são nesses emaranhados que a escrita etnográfica nos possibilita caminhos de vida, onde “é preciso pensar com o corpo alinhavado ao mundo, linhas conectadas sempre em movimento” (Nascimento, 2019: 478).

Ao falarmos sobre caminhos de vida também abrimos possibilidades para novos caminhos de produção de conhecimento. No artigo “A volta da canoa quebrada: em busca de uma antropologia indígena” João Barreto e Gilton Santos (2017) nos trazem algumas reflexões sobre a política de conhecimento a partir de uma perspectiva indígena e como esses modelos que “privilegia o registro via o entendimento da ciência e pela escrita, está sob forte crítica pelos “parentes”, por ser um modelo que não traduz a forma e a dimensão como ela é concebida por eles” (Barreto; Santos, 2017:94). Barreto e Santos (2017) discutem que a forma de adquirir, gerar e transmitir conhecimento entre os indígenas, se elaboram de maneiras diferentes daqueles usados nos moldes científicos, pois a formação indígena se dá por outras vias e espaços, fazendo nós, autora-bordadeira e autora-orientadora, refletirmos como a relação de produção de saberes dentro da comunidade artesã de mulheres de Dom Inocêncio também possuíam vias “não convencionais”.

Apesar do Projeto Bordados da Caatinga ter sido criado apenas em 2000, o bordado está presente na vida das artesãs desde a construção da Fundação Ruralista, em 1965, quando as primeiras escolas surgiram e junto com elas a arte do bordado à mão. As crianças ingressavam nas escolas aos 7 anos de idade, estudando em um turno e no outro aprendiam o bordado, tendo Dona Conceição como uma das principais mentoras do ensino desse fazer manual. A maioria das mulheres que atualmente fazem parte do projeto Bordados da Caatinga, foram essas crianças remanescentes da Fundação Ruralista.

O que as linhas usadas pelas bordadeiras de Dom Inocêncio evidenciam é que antes mesmo de aprenderem a lerem e escreverem nos termos “convencionais”, já tinham por meio do tecido bordado um espaço de inscrição de saberes e transmissão de conhecimento. Trago um trecho da fala de Dona Conceição quando em uma de nossas conversas perguntei a ela quando o bordado entrou em sua vida e como ela inseriu essa prática manual na Fundação Ruralista:

Eu não lembro quando eu aprendi a bordar. Quando eu me entendi já sabia. Minha mãe bordava. É desse jeito que as bordadeiras fazem hoje, minha mãe fazia naquele tempo. Eu, pequena. Minha mãe, lembro demais! Minha mãezinha todo dia amanhecia, separava o café da manhã, almoço, varria casa. Meu Deus, fazia tudo. Como é que dava conta? E na hora que sobrava tempinho, sentava pra bordar. E eu ia

brincar junto dela também, lá com a agulha e linha e pano. A gente conversava de tudo. Eu ainda não conhecia as letras, então ela colocava pra mim bordar e dizia o nome da letra. Eu aprendi o alfabeto assim. Com minha mãe. Aí quando eu fui dar aula pras meninas, lembrei de mim pequena e minha mãe ensinando as letras bordadas. Foi aí que eu trouxe pras meninas também fazerem assim. Eu vi que elas pegava mais rápido e quando iam assistir aula já tavam tudo sabendo (Maria da Conceição Leal, Coordenadora do projeto Bordados da Caatinga).

Dona Conceição trouxe o bordado para o ensino das crianças na Fundação Ruralista como uma possibilidade de transmissão de conhecimento para além dos moldes tradicionais de ensino. Não só para as meninas aprenderem letras e números, mas também como ensinar e aprender em comunidade através da oralidade, das conversas com os mais velhos, do sentar na porta de casa ao lado da mãe, com a agulha, linhas e tecidos para que juntas pudessem bordar relações de afeto e transmissão de saberes.

Neste sentido, é importante destacar as reflexões que Barreto e Santos (2017) trazem a partir de uma ótica indígena e das precauções que precisam ser tomar sobre os conceitos prontos apresentados nas escolas e sobretudo nas universidades, pois como discutem, “o modelo de produção e reprodução de conhecimentos, implementado pelo sistema de ensino convencional, que tem como proposta registrar os conhecimentos via a escrita, [...], fez-nos acreditar no tal do ensino-pesquisa” (Barreto; Santos, 2017:96).

Quando eu, autora-bordadeira, estive junto a Dona Conceição, comecei a observar que se estabelecia uma prática diferente daquelas que aprendi na universidade sobre metodologia de pesquisa. O que notei é que na maioria das vezes as minhas perguntas não recebiam de forma imediata respostas verbais, pois Dona Conceição pedia um “instantinho” e vinha com as mãos cheias de peças bordadas. Desta forma, os bordados se respondiam, se contavam. Recordo-me que em um de nossos encontros, Dona Conceição me levou até um baú que guardava algumas peças bordadas e tive a oportunidade de conhecer a trajetória de parte das bordadeiras sendo contadas pelas peças que via, pois cada peça bordada no projeto “Bordados da Caatinga” recebe o nome da artesã que o bordou. Por meio dessas linhas bordadas e escritas no tecido, pude conhecer sobre a história dessas mulheres.

Esses diálogos viam bordados, fez-nos refletir, eu pesquisadora em formação e também a autora-orientadora sobre as intempéries que envolvem a escrita etnográfica, já que por vezes as palavras não dão conta de descrever o que se vê. Percebemos outras vias para a escrita, como uma “escrita ciborgue”, a qual “luta contra a comunicação perfeita,

contra o código único que traduz todo significado de forma perfeita - o dogma central do falocentrismo” (Haraway, 2000: 97).

É por meio do emaranhado das linhas que acompanham a minha trajetória enquanto pesquisadora em formação, as trajetórias das interlocutoras e de mim, autora-orientadora, que compreendemos a partir de Peirano (1995) que a escrita encarnada inclui silenciamentos, experiências dicotômicas, ruídos que não seguem uma única direção ou sentido. Produzem visões caleidoscópicas, múltiplas, onde rupturas, desentendimentos e aflições por vezes não estão presentes de forma tão evidentes nas primeiras camadas do texto, mas podem ser percebidas nas entrelinhas que acompanham as jornadas do pesquisador(a). Porém, o que pretende-se ao escrever entre fronteiras, é que essas trajetórias subam a margem e sejam parte desta escrita, pois como disse Conceição Evaristo (2023), “o movimento da escrita, acho que até o movimento da própria vida, [...], é um movimento que você faz para vencer a dor ou para vencer a morte”⁹. Neste sentido, percebemos o movimento da escrita como um trabalho artesanal, assumindo os seus emaranhados e os “nós nas linhas” bordadas e escritas que vamos encontrando durante os trajetos etnográficos. Os bordados das mulheres artesãs de Dom Inocêncio seguem os movimentos de suas vidas e partindo desses movimentos nadamos em direção à margem. E subir a margem requer poder respirar, para que novos mergulhos sejam possíveis.

A escrita etnográfica ou sobre como “a voz do anjo não sussurrou nos nossos ouvidos”

Inicialmente, para realizar a escrita do projeto de pesquisa de Mestrado em Antropologia Social na UFPI, e sobretudo porque venho da área da Moda, eu precisei realizar algumas leituras de dissertações e teses sobre o assunto na área de conhecimento que pretendia desenvolver. Nesse empreendimento de leituras e dentro de minha própria trajetória de vida, um estranhamento tomou conta de mim, uma vez que até então não sabia que textos científicos poderiam ser escritos e atravessados pelas subjetividades do(a) autor(a)/pesquisador(a). Não compreendia em que grau os envolvimento entre

⁹ O trecho foi retirado de um vídeo publicado na conta oficial do *Instagram* da escritora Conceição Evaristo em março de 2023. Ver: Evaristo, Conceição. *Bom dia!* Rio de Janeiro, 4 mar. 2023. *Instagram*: @conceicaoovaristo. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CpXZVpAgGfK/>. Acesso em: 10 mar. 2023

pesquisador(a) e seus/suas interlocutores(as) poderiam aparecer registrados na escrita acadêmica.

Eu, Silva, trazia comigo, enquanto lia aqueles trabalhos, resquícios da escrita acadêmica que ainda se referia ao outro como objeto de pesquisa e que distanciar-se desse objeto, para ter uma melhor compreensão, traria uma “veracidade” maior ao estudo. Portanto, meu olhar de estranhamento com o texto antropológico partia desse lugar cientificista. Um texto escrito em primeira pessoa, para mim, parecia mais um diário pessoal do que um trabalho “sério”. Precisei retirar as vendas de meus olhos causadas por essa “doutrina da objetividade” de que fala Donna Haraway (1995).

Eu, autora-bordadeira, esperava encontrar nas leituras realizadas a descrição do método etnográfico, tal qual uma receita de bolo, por exemplo. Contudo, como venho a saber mais tarde, Peirano contrapõe essa ideia ao dizer que etnografia não é método. Ou seja, não é uma receita pronta a ser seguida passo a passo, mas “é parte do empreendimento teórico da antropologia. Não se trata de um ‘detalhe metodológico’” (Peirano, 2014: 9).

O(a) pesquisador (a) não irá encontrar no campo etnográfico o mundo que estudou nos grandes clássicos da antropologia; ao contrário, irá se deparar com um espaço aberto à surpresas, ao inesperado, ao estranhamento, às incertezas. O fazer etnográfico requer “estar constantemente consciente das diferentes maneiras de ser, e da possibilidade sempre presente de ‘mudar’ de uma para outra, que define a atitude antropológica” (Ingold, 2011: 16).

Foi a partir de Nascimento, Haraway, Ingold, Roberto Cardoso de Oliveira e Peirano, que chegamos à conclusão de que podemos e devemos enunciar nossas subjetividades em nossos empreendimentos de pesquisa. Não através de tons confessionais ou meras justificativas, mas no intuito de evidenciar como nossas trajetórias pessoais e acadêmicas são orientadas por corpos atravessados por subjetividades, marcados e localizados no tempo e espaço. É na junção desses elementos que pode ocorrer a produção acadêmico-científica ética e comprometida com o “outro” e, por que não, feminista.

Roberto Cardoso de Oliveira faz um adendo ao falar que “o fato de se escrever na primeira pessoa do singular [...] não significa necessariamente que o texto deva ser intimista” (1996: 16). Ou seja, o ato de escrever em primeira pessoa implica que nós pesquisadores(as) não devemos nos esconder sob o manto da impessoalidade ou da

pretensa objetividade. Escrever em primeira pessoa é estar presente, é compartilhar significados e atribuir sentidos.

O que posso dizer, com o conhecimento de agora, e também com generosidade de quem olha para trás sobre minha trajetória, é que a monografia que escrevi sobre “Os Bordados da Caatinga de Dom Inocêncio” não é apenas minha, é também das interlocutoras com quem pude aprender. Contudo, é interessante perceber que eu não apareço, enquanto sujeito. Não houve, durante todo processo de escrita, uma primeira pessoa do singular, um *EU* autora ou pesquisadora.

Podemos nos perguntar: por quais “métodos” caminha a escrita etnográfica? É evidente que não existe uma resposta inequívoca. Lembramos então que estamos partindo do pressuposto de que neste artigo estamos desvelando os processos pelos quais eu, Silva, uma pesquisadora negra, nordestina, proveniente da classe trabalhadora e bordadeira, elaboro o meu próprio processo de escrita etnográfica, localizada e comprometida com o “outro”.

Para mim, autora-bordadeira, o processo de escrita passa pelo revisitar das anotações, listas e esquemas mentais que elaboro enquanto bordo, inclusive bordar precisa anteceder a escrita. É dentro desse processo de empiria que o ato de bordar se apresenta como parte crucial do meu envolvimento com a pesquisa. Ao mesmo tempo, em que bordo, penso e esquematizo os “pontos” que irei (a)bordar nos textos, por isso além das linhas, tecidos e agulhas, um bloco de papel e lápis estão sempre ao meu lado enquanto bordo. O processo etnográfico que empreendo envolve, com a licença de Roberto Cardoso de Oliveira, o “olhar, ouvir, bordar e escrever”. É neste momento particular, enquanto bordo “sozinha”, que consigo refletir, elaborar ideias e reportar as minhas “escrivências” em campo e fora dele.

Consideramos neste sentido que os emaranhados e reflexões feitas por Suely Kofes (2022) em “Grafiás de vida e morte, e Ishi como um meshwork” tornam-se linhas norteadoras para mim, autora-bordadeira, pensar sobre os atravessamentos que a prática do bordar, ao anteceder a minha escrita revelam. Alinhavo aqui, que apesar de meu primeiro contato com o bordado ter sido por meio de dona Rita e Cristiele, minha história com as linhas nascem primeiramente por meio de meus avós, através da figura de meu avô José Antônio, que com suas linhas de nylon fazia suas redes de pesca e através da minha avó Maria do Socorro, que com sua máquina de costura de pedal e por vezes mesmo à mão, fazia os remendos das redes, costurava algumas roupas para seus netos

(as) e também roupas para nossas bonecas. O meu nascimento como autora-bordadeira acontece neste “fio de meada” que surge junto aos meus avós.

Se para Ishi, como coloca Kofes (2022), a flecha é uma extensão do seu corpo, seriam então as linhas e bordados a “flecha”, que permeiam as relações entre mim e interlocutoras, espaço universitário, orientadora e mesmo entre mim e o texto escrito? Estaria eu em um processo de “Bordadografias”? Vejo, ouço, bordo e escrevo, pois o bordado, na minha trajetória de vida sempre foi um espaço de encontro, de compartilhamento, de pausas e respiros. Era na hora das costuras manuais que minha avó sentava para descansar um pouco dos seus outros afazeres domésticos e também era um momento em que eu estava mais próximo dela, atenta ao que era ensinado. Dona Rita também, após suas atividades domésticas sentava junto a mim e Cristiele e nos dava além do ensino do ponto cruz, boas conversas e risadas. Com Dona Conceição, pude saber que a relação com sua mãe também se dava por meio do bordado, quando após feito as tarefas de casa sentavam juntas para bordar.

O bordado é caminho de aproximação com o outro e também com a escrita. Eu, autora-bordadeira, bordo antes de escrever, pois as linhas me revelam esse lugar de respiro e de pausa que aprendi junto às mulheres que fizeram e fazem parte da minha trajetória. Pois costumo ser tomada por aflições, ansiedades e inseguranças antes de iniciar uma escrita, por isso é por meio do bordado que subo a margem, para tomar fôlego e organizar meus sentimentos. É como se o bordado me permitisse a visão caleidoscópica do texto, antes mesmo de sua concretude, ou mesmo fosse ele ouvinte das minhas aflições para poder a cada ponto bordado apaziguar e organizar as vozes que vem junto sobre o que foi visto/ouvido em campo, das conversas com orientadora, dos textos lidos, das vozes de professores(as) nas aulas da pós-graduação e das trocas diárias com os outros (familiares, amigos, desconhecidos).

O que escrevo nasce no bordado, que nasceu junto aos meus avós, que se alinhou com Dona Rita e Cristiele, que se expandiu para a universidade e emaranhou-se em Dona Conceição e as mulheres do projeto “Bordados da Caatinga”, que alinhavou conversas com a orientadora, que estava no curso de Moda, que agora está na Antropologia e que é linha pronta a ser puxada para pensarmos novas formas de produção de conhecimento, pois o que foi bordado permanece como flecha em constante expansão. Esse é o meu

*meshwork*¹⁰ em processo de formação, pois assim como a vida de Ishi que não se encerra na sua morte, as linhas que bordo se entrelaçam a outras vidas e espaços em fluxo contínuo de coletividade.

Neste sentido, a partir de Tim Ingold refletimos que a Antropologia deve ser compreendida enquanto uma disciplina artesanal e o(a) antropólogo enquanto um(a) artesão(ã). Da mesma forma, o autor nos fala que o objetivo da Antropologia “é o de buscar um entendimento generoso, comparativo, não obstante crítico, do ser humano e do conhecimento em um mesmo mundo no qual todos nós habitamos” (Ingold, 2011: 1). Em minha trajetória pessoal e acadêmica, eu torno-me, portanto, duplamente artesão enquanto bordo usando linhas e agulhas e, novamente, ao utilizar as palavras para costurar o conhecimento etnográfico e antropológico.

Cabe lembrar que o empreendimento de escrita antropológica artesanal deve e pode ser sofisticado. É Peirano (1991) quem tece críticas ao mencionar que devemos resgatar a “inspiração antropológica”; no lugar de trabalhos com longos relatos sem a participação do(a) pesquisador(a) e sem seu envolvimento crítico. A autora propõe que por meio da pesquisa teórica e de campo podemos alcançar uma escrita sofisticada e equilibrada.

Clifford Geertz nos diz que “praticar etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário e assim por diante” (Geertz, 2008: 4). Ao entrar em contato com trabalhos de antropologia, eu, Silva, passei a compreender que os processos da prática etnográfica se dão, também, através da escrita. Esta, por sua vez, não pode e nem deve se resumir a relatos sem envolvimento crítico do(a) pesquisador(a). É preciso valorizar e comprometer-se com as relações estabelecidas em campo para que a Antropologia, por sua vez, torne-se “uma filosofia viva” (Ingold, 2011).

Se “durante muito tempo, o comprometimento de certas antropólogas com o povo, comunidade, grupo ou coletivo era visto como uma “falha” da neutralidade da pesquisa ou como uma certa militância, que borrava o olhar antropológico[...]” (Nascimento, 2019: 464); agora sabemos que escrever de maneira ética e comprometida é levar “os outros a sério”, pois nesse processo de escrita materializamos o *estar com*.

¹⁰ No artigo “Grafias de vida e morte, e Ishi como um meshwork”, de Suely Kofes (2022), o conceito de meshwork criado por Tim Ingold é utilizado pela autora para elaborar a trajetória de Ishi como um emaranhado de linhas que se entrelaçam, como linhas que se dobras abrindo outras trilhas. Neste sentido a autora busca “não repetir as infindáveis discussões sobre indivíduo (“biografia”) e sociedade (etnografia, campo, social network, etc.)” (Kofes, 2022: 4).

Dessa forma, “o antropólogo escreve - bem como de fato ele pensa e fala - para ele mesmo, para os outros e para o mundo” (Ingold, 2011: 20).

Foi só quando eu me aprofundei nas leituras da antropologia que pude refletir mais profundamente sobre meu percurso de pesquisa na graduação. Percebi o quanto teria sido importante, naquela época, realizar tal exercício e poder adicionar algumas palavras em algumas páginas da minha monografia. Desejei ter encontrado antes autoras como Silvana Nascimento ou Donna Haraway, pois sei que elas contribuiriam e ampliariam as imagens do meu caleidoscópio. Contudo, hoje sei, em minha trajetória pessoal, que meu envolvimento com o trabalho artesanal das mulheres de Dom Inocêncio, contribuiu tanto para minha formação como artesã quanto para a formação de acadêmica de moda.

Embora a escrita acadêmica seja, de fato, um processo solitário na qual o(a) pesquisador(a) se engaja em uma cruzada contra os tempos e os prazos exíguos, é preciso saber que “a voz do anjo não sussurra em nossos ouvidos”. Ou seja, que nossas inspirações autorais não são frutos do mero acaso. O que defendemos é que é preciso estarmos atentos(as), tanto quanto possível, para anunciarmos em nossos textos uma escrita que aponte para diferentes parcerias estabelecidas dentro e fora de campo. Outras vozes devem emergir no processo de escrita, sejam elas vozes provenientes dos(as) nossos(as) interlocutores(as), dos inúmeros textos que lemos de outros(as) autores(as), das anotações que residem nos nossos diários de campo, nas fotografias que capturamos, nos esquemas mentais elaborados, nos dados encontrados. Escrever é, de alguma forma, materializar a polifonia que ressoa em nossos ouvidos e que permite que escrevamos com a seriedade e compromisso que um trabalho antropológico exige.

Autoetnografia: quase “acidentalmente”

Em 2018, quando eu iniciei o processo de pesquisa e escrita de minha monografia “Artesanato e Design de Superfície nos Bordados da Caatinga em Dom Inocêncio no Piauí”, a etnografia e mesmo a Antropologia eram áreas totalmente desconhecidas para mim. Naquela época eu seguia as amarras da escrita científica e acadêmica pautadas na neutralidade do pesquisador(a), produzindo assim uma monografia dentro das diretrizes de como deve ser feito um trabalho objetivo. Toda a minha trajetória pessoal e experiências enquanto pesquisadora e bordadeira narradas neste artigo não estavam presentes nas linhas escritas naquele momento e nem poderiam estar, pois o meu processo

de descolonização do conhecimento se inicia após a entrada na Pós-graduação em Antropologia da UFPI.

Junto a Antropologia veio a descoberta da escrita em primeira pessoa. Mas se essa escrita de si é parte da autoetnografia, por que então a abordo quase que "acidentalmente" ao final deste artigo? Talvez mais uma vez eu precise retirar as vendas de meus olhos, pois o que fiz, eu autora bordadeira, até este momento se não uma escrita autoetnográfica? Por que tanta demora para se dar conta disso ou mesmo porque não mencionar nos primeiros momentos do texto? Já que a autoetnografia “[...] parte da análise crítica de experiências pessoais para refletir sobre práticas sociais mais amplas. Ela é um gênero de escrita autobiográfica, mas também uma metodologia e uma proposta teórico-conceitual de pesquisa acadêmica (Ellis; Bochner *apud* Gama, Raimondi; Barros, 2021:4), por que só agora ela recai sobre nós acidentalmente?

Camila Miranda (2022) no artigo “A autoetnografia como prática contra-hegemônica” discute que produções autoetnográficas são diversas, podendo ter por vezes um caráter evocativo, terapêutico, performativo, queer, etc. Gama, Raimondi e Barros, também reafirmam que “[...] não há uma única forma de se fazer uma autoetnografia e que ela não tem uma característica onto-epistemológica única. Existem autoetnografias performáticas, críticas, evocativas, colaborativas, entre outras” (2021:5). E por tamanha diversidade essas práticas autoetnográficas acontecem, muitas vezes, quase que "acidentalmente", ou seja, é bem possível que ao escrever um texto não tenhamos nos dado conta que ele pode ter tido uma base autoetnográfica e talvez esse “não saber” esteja ainda revertido sob a ótica da visão colonial que nos diz que nosso saber e experiências de vida não são bases para serem discutidas e mesmo problematizadas dentro do meio acadêmico científico. Neste sentido Miranda (2022) defende a autoetnografia com uma prática não hegemônica que desestrutura práticas coloniais dentro da Academia.

Ir em direção a margem, é perceber mesmo que “tardamente” que empreendemos neste artigo uma escrita autoetnográfica performática, pois nesta proposta “a narrativa autoetnográfica traz o corpo para o texto junto às memórias, aos prazeres, às sensações, aos insights e às afetações, produzindo uma escrita que colapsa “o que já aconteceu” com “o que está acontecendo agora” (Raimondi et al. *apud* Gama; Raimondi; Barros, 2021:5).

A autoetnografia é marcada por subjetividades e são essas subjetividades o “calcanhar de Aquiles” deste método na perspectiva de alguns autores. É o que destaca Miranda (2022) a citar como os acadêmicos Paul Atkinson e Geoffrey Walford tecem suas críticas à autoetnografia. Para estes acadêmicos o grande problema do método está

na ênfase nas subjetividades, nos seus aspectos narcísicos e introspectivos; logo resumem a autoetnografia como uma escrita “ficcional”, sem teor de pesquisa e que, portanto, não deve operar como relatório de pesquisa, a não ser que siga as regras e diretrizes de testes de validade e relevância. “Ao considerar que a subjetividade é um dos motivos para a limitação e para uma certa invalidação da autoetnografia como prática científica, temos a nitidez de que estamos lidando com um sistema que define tudo, bloqueia os espaços e as narrativas” (Ribeiro *apud* Miranda, 2022:73).

Eles temem serem retirados de suas ilhas, onde brincam de Deuses por meio do olhar do conquistador Branco, que não vem de lugar nenhum. Alegando o poder de verem sem serem notados, de representar fugindo das representações. São essas as várias tonalidades desagradáveis que o termo objetividade revela, por isso se almeja uma objetividade corporificada feminista de saberes localizados, pois essa “trata da localização limitada e do conhecimento localizado, não da transcendência e da divisão entre sujeito e objeto. Desse modo podemos nos tornar responsáveis pelo que aprendemos a ver” (Haraway, 1995: 21). Eles temem que os subalternos(as) possam falar?

Lispector já dizia, “por que há o direito ao grito. Então eu grito” (1998:13). Gritaremos a partir das subjetividades que nos atravessam, das escrevivências que nos localizam, pois “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos” (Evaristo, 2020: 11). Acordá-los de seus modelos universais da verdade e humanidade, marcado pelo jogo de conhecimento e poder, onde a hegemonia científica se elabora dentro um raciocínio binário. A autoetnografia, ao localizar o sujeito como agente da escrita a partir de suas subjetividades, do corpo marcado por experiências e trajetórias de vida, desestabiliza as normas binárias do universal/específico, objetivo/subjetivo, neutro/pessoal, racional/emocional, o imparcial/parcial (Miranda, 2022).

A desestabilização dessas verdades absolutas passa significativamente pela escrita subjetiva de mulheres negras, que a partir do pensamento feminista negro articulam experiências pessoais, histórias de vida e ancestralidade. São escritoras que desafiaram normas academicistas e se opuseram à escrita objetiva, investindo em “produções de conhecimentos encarnados, de perspectivas diversas, situadas em diferentes corpos e lugares sociais; advogando contra a ideia de um sujeito indefinido, universal e baseado em padrões eurocêntricos” (Gama; Raimondi; Barros, 2021:3). Logo, a autoetnografia, como ferramenta contra-hegemônica, nos localiza e nos responsabiliza por aquilo que aprendemos a ver.

Destaco que o empreendimento autoetnográfico que eu, autora-bordadeira, descubro aqui, é marcado pela escrevivência, pois como destaca Conceição Evaristo essa não é uma escrita narcísica, pois:

Escrevivência surge de uma prática literária cuja autoria é negra, feminina e pobre. Em que o agente, sujeito da ação, assume seu fazer, o seu pensamento, a sua reflexão, não somente como um exercício isolado, mas atravessado por grupos, por uma coletividade. [...] Afirmando que a Escrevivência não é uma escrita narcísica, pois não é uma escrita de si, que se limita a uma história de um eu sozinho, que se perde na solidão de Narciso. A Escrevivência não é uma escrita que se contempla nas águas de Narciso, pois o espelho de Narciso não reflete o nosso rosto. E nem ouvimos o eco de nossa fala, pois Narciso é surdo às nossas vozes. (Evaristo, 2020:38).

A autoetnografia abriu caminhos para que pudéssemos refletir como as práticas de dominação academicistas ainda subjagam aqueles(as) que escrevem a partir das experiências, vivências e trajetórias pessoais, mas em um coro coletivo. Se amparam na objetividade científica para ditar quais textos são ou não pesquisas imparciais, pois “eles” movimentam-se em direção ao poder e não em direção à verdade, jogando areia em nossos olhos (Haraway, 1995).

Considerações finais

“Com o sangue de quem foram feitos os meus olhos?” (Haraway, 1995: 19). Nossos olhos ocidentais estão em busca de uma pretensa objetividade e parcialidade científica. Nossos olhos ocidentais detêm e determinam o que é o conhecimento e o que é a verdade científica. Essa ciência “neutra” serve a quem e a qual propósito? O grande objetivo da ciência “neutra” e objetiva seja a manutenção do poder, da dominação e do controle de corpos e subjetividades pensados enquanto subalternos.

Na minha trajetória, eu, Silva, enquanto mulher negra, pesquisadora, nordestina, proveniente da classe trabalhadora e bordadeira, descrever os envolvimento entre pesquisador(a) e seus(suas) interlocutores(as) era algo intangível. É a partir da compreensão de que a escrita acadêmica e científica pode ser realizada em primeira pessoa, que pode ser atravessada por corpos marcados e subjetividades diversas, que há uma reviravolta na própria concepção do que é fazer ciência. A produção do conhecimento precisa, urgentemente, tornar-se localizada, pois é a partir dessa localização que poderemos retirar as vendas dos olhos, subverter a objetividade científica

e questionar a manutenção do poder, da dominação e do controle de corpos e subjetividades subalternas.

É a partir da construção de um caleidoscópio de imagens e saberes científicos corporificados, que nos é permitido escrever a partir das margens e das bordas. Seja na qualidade de mulheres, nordestinas, negras, latino-americanas, trabalhadoras, lésbicas ou outros marcadores que pairam sobre nossos corpos. “Assim, assumir o posicionamento de uma antropologia a partir da borda é possibilitar que estas entrelinhas, que marcam as trajetórias etnográficas, façam parte da escrita, como um trabalho artesanal, sempre incompleto, parcial e fronteiro” (Nascimento, 2019: 469).

Escrevemos só, mas nunca sozinhas. Outras vozes somam-se às nossas escritas e, portanto, não somos autores(as) de enfadonhos monólogos. Estamos em uma estrada de mão dupla, no mínimo. É preciso, sobretudo, saber ver e saber ouvir – inclusive o que não é dito - para escrever. Usar as nossas lentes localizadas para saber estar no mundo e não cair na “fantasia mortal” da objetividade (Haraway, 1995).

Dentro das nossas subjetividades bordamos nossas anotações e fichamentos; nossos riscos e borrados; os trechos dos diários de campo abertos na aba do computador ou, para os tradicionais, no cadernos físicos; as listas escritas de forma apressada nos rascunhos; as histórias compartilhadas com nossos(as) interlocutores(as); as conversas com a Dona Conceição; as ideias e pensamentos que surgem enquanto bordamos, literalmente; as leituras que fazemos dos autores(as); as histórias que ouvimos quando crianças dos nossos avós. Essas são algumas das vozes que sussurram em nossos ouvidos enquanto escrevemos para “alinhar” os pensamentos com o mundo e fazer parte desse emaranhado de relações que envolvem a escrita antropológica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera – The New Mestiza*. San Francisco, Aunt Lute Books, 2012.

BARRETO, J. P. L.; SANTOS, G. M. DOS. A volta da Cobra Canoa: em busca de uma antropologia indígena”. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 60, n. 1, p. 84-98. 2017.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. (org). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexão sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro, Minas Comunicação e Arte, p. 26-46, 2020.

EVARISTO, Conceição. *Bom dia!* Rio de Janeiro, 4 mar. 2023. Instagram: @conceicaovaristo. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CpXZVpAgGfK/>. Acesso em: 10 mar. 2023

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro, Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FIRTH, Raymond. *Nós, os Tikopias. Um estudo sociológico do parentesco na Polinésia primitiva*. São Paulo, EDUSP, 1998.

GAMA, F. et al. Apresentação - Autoetnografias, escritas de si e produções de conhecimentos corporificadas. *Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 37, p. 1-10, 2021.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Livros, Técnicos e Científicos, 2008.

HARAWAY, Donna. “Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia, e feminismo-socialista no final do século XX”. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Antropologia do ciborgue - vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte, Autêntica, p. 33-118, 2000

HARAWAY, Donna. “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 5, p. 7-41, 1995

INGOLD, Tim. *Epilogue: “Anthropology is not Ethnography.”* In: INGOLD, Tim Being Alive. Routledge: London and New York, p. 229-243, 2011.

INGOLD, Tim. *Antropologia: para que serve*. Tradução de Beatriz Silveira Castro Filgueiras. Rio de Janeiro, Vozes, 2019.

KOFES, S. *Grafias de vida e morte, e Ishi como um meshwork*”. *Fronteira*, Foz do Iguaçu, v. 3, n. 4, jan./jul, 2022.

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

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo, Abril Cultural, 1976.

- MIRANDA, Camila Fontenele de. A autoetnografia como prática contra-hegemônica. *Teoria e Cultura: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora*. Minas Gerais, v. 17, n. 3, p. 70-77, nov./dez. 2022.
- NASCIMENTO, Silvana. O Corpo da Antropóloga e os Desafios da Experiência Próxima. *Revista de Antropologia*, v. 62, n. 2, p. 459-84. 2019
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir e escrever. *Revista de Antropologia*, v. 39, n. 1, p. 12-37, 1996.
- PEIRANO, Mariza. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Relumbe-Dumará, 1995.
- PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 20, n.42, p. 377-391, jul./dez, 2014.
- SEEGER, Anthony. *Os Índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.
- ISKANDAR, Jamil Ibrahim. *Normas da ABNT comentadas para trabalhos científicos*. Curitiba, Juruá, 2019.

SERIA A COSTURA UMA GRAFIA DA ANTROPOLOGIA?

Emiliano Dantas¹

Resumo

Este texto reflete sobre como a costura se constituiu num saber para o desenvolvimento e sobrevivência da espécie humana e, por isso, se tornou uma inscrição em peles, tecidos e corpos, que contam muitas histórias ao longo dos tempos. Parto da exposição Cartas do Mau Encontro, uma instalação artística que me permitiu perceber a importância da costura para se pensar uma crítica dentro das fotografias. Por fim, a fotografia colonial é vista como uma ferida que precisa ser tratada, suturada por processos artísticos e criativos.

Palavras-chave: Costura. Ferida Colonial. Fotografia. Cartas do Mau Encontro

CAN WE THINK OF SEWING AS A GRAPHIC FOR ANTHROPOLOGY?

Abstract

This text deals with the idea of how sewing has become a tool for the development and survival of the human species and, therefore, has become an inscription on skin, fabric and bodies which tells many stories over time. My starting point was the exhibition Cartas do Mau Encontro, an art installation that made me realize the importance of sewing as a means to think about a critique within photographs. In this text colonial photography is seen as a wound that needs to be healed, sutured by artistic and creative processes.

Keywords: Sewing. Colonial wound. Photography. Letters of the Bad Encounter

Recebido em: 15 de fevereiro de 2023

Aceito em: 30 de março de 2023

¹ Instituto Universitário de Lisboa/ISCTE, Portugal. E-mail: emiliano.dantas@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6838-490X.

Uma breve pergunta

Na escola Waldorf² da minha filha, as crianças, antes de costurarem com as mãos, fazem o movimento do ponto de cruz como se dançassem. A professora primeiro ensina às crianças o movimento do ponto pelo corpo. Mas, se costuramos com as mãos e usando a ajuda dos olhos, por que a professora desprende tanta energia para ensinar um simples ponto? Perguntas simples, mas que trazem uma reflexão sobre como a costura pode ser uma grafia de conexões de corpos. A partir da costura como uma atividade ontológica e cosmológica, debruço-me neste texto para plantar uma ideia como quem planta uma muda: seria a costura capaz de tratar as dualidades ditadas por homens no mundo ocidental?

A palavra *homem*, quando usada neste texto, faz referência aos homens brancos europeus que implantaram pela força a visão cartesiana do mundo, com base na filosofia de René Descartes, através do colonialismo. Cabe aqui posicionar o meu lugar de fala como homem nordestino que tenta restituir minha humanidade solapada pelo colonialismo, pela visão de classe, de raça e de cor. Mas que tem consciência dos privilégios de ser branco e de ter estudado.

Costurando em Cartas do Mau Encontro

Vou partir do meu trabalho como antropólogo e artista na instalação feita no Museu da Resistência e Liberdade (Aljube), em Lisboa, chamada Cartas do Mau Encontro. Neste trabalho, fiz uma instalação sobre a face colonialista do fascismo³ português dos séculos XIX e XX. A base⁴ do meu trabalho eram fotografias do período colonial em São Tomé, Angola, Cabo Verde e Moçambique. Junto com as fotografias, tinham os mapas e cartas do Ministério das Colónias de Portugal.

Cartas do Mau Encontro teve uma inspiração na *experiência antropológica compartilhada* (Dantas, 2021), que me serviu para pensar processos de intervenções nas imagens. Um dos casos de experiência compartilhada aconteceu em 2019, quando levei

² A Escola Waldorf foi fundada por Rudolf Steiner no início de século XX, como uma proposta que pensava a pedagogia como uma arte voltada para despertar o que estava dentro dos seres humanos. Ver mais sobre Waldorf em <https://escolajardindomonte.org/a-pedagogia-waldorf/>

³ O termo *fascismo* foi usado para designar o movimento político que surge na Itália, meados de 1930-40, e que se alastra para outros países da Europa com em Portugal, no Estado Novo e no salazarismo.

⁴ Entendo como base as principais imagens que usei na instalação, ou melhor, eu partia sempre das fotografias para compor com os mapas, com os postais e com o espaço expositivo.

fotografias de arquivos coloniais portugueses para São Tomé e Príncipe. Tinha a proposta de projetar estas imagens nas roças⁵ e perceber como as pessoas reagiam e o que elas sabiam sobre estas fotografias – a experiência se ancora na ideia de que o mundo é o meio onde estudamos e nele buscamos sabedoria (Ingold, 2019). As pessoas, ao serem colocadas nesta experiência, eram incentivadas a problematizar o seu mundo e perceber o que acontecia em sua volta; elas podiam debater questões para pensar nas suas dificuldades, no que as oprimiam (Dantas, 2022a). Nesta pesquisa, as pessoas são autoras das suas histórias, elas narram os seus *saberes*⁶. No mesmo período que fiz a pesquisa em São Tomé e Príncipe, fui observando intervenções nas estátuas dedicadas à colonização ou mesmo a sua destruição⁷. Então entendi que as imagens coloniais poderiam ser intervindas, atravessadas e (re)significadas por ações voltadas para se contarem novas histórias.

Parti das imagens coloniais em Cartas do Mau Encontro, fruto de arquivos da minha tese, e de uma série de fotografias, cartões-postais e mapas adquiridos na Feira da Ladra⁸, em Lisboa. No decorrer da pesquisa, fui ampliando com cópias de documentos do Arquivo Nacional de Cabo Verde, da Diamang Digital (Angola), Arquivo Histórico de São Tomé e Príncipe. Estes arquivos, enquanto imagens, eram a visualidade (Foster, 1998) (Knauss, 2008) do discurso do *homem* branco colonizador materializado como documentos, chamados de “originais e autênticos”. Fui montando e dando forma em imagens que tanto eram cópias de arquivos, reproduções autorizadas, como as ditas “originais” que comprei na Feira da Ladra.

Muitos dos documentos que tinha em minha posse eram a história a ser preservada para ser contada e narrada como “verdade”⁹, sem reconhecimento ou reparação dos crimes imperialistas do governo português¹⁰. Este era meu incômodo, devido ao fato de os documentos contarem uma história única (Adichie, 2009), sem uma crítica à violência

⁵ Roças são um tipo de fazenda com a finalidade de plantar cacau ou café. Em São Tomé, elas serviram para implantar o modelo colonial de plantações com mão de obra escrava.

⁶ Uso o termo *saberes* em relação a *sabedoria* (Ingold 2019), a experiência que promove a sabedoria.

⁷ Como, por exemplo, a intervenção na estátua do Padre Antonio Vieira, no Largo da Trindade, em Lisboa — ver em <https://observador.pt/2020/06/11/descolonizacao-estatuade-padre-antonio-vieira-em-lisboa-foi-vandalizada-com-dizeres/>. A decapitação da estátua de Cristóvão Colombo em Boston, nos Estados Unidos, logo depois da morte de George Floyd — <https://observador.pt/2020/06/11/descolonizacao-estatuade-padre-antonio-vieira-em-lisboa-foi-vandalizada-com-dizeres/>.

⁸ A Feira da Ladra acontece no Campo de Santa Clara, em Lisboa, nos dias de terça-feira e sábado. Conhecida pela venda de artigos usados, objetos antigos e artesanato, entre outras coisas.

⁹ A ideia de verdade pode ser associada à fotografia pela sua capacidade mecânica e eletrônica de reproduzir em cores e formas o mundo visível.

¹⁰ Ver a violência do governo colonial português no livro *O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial Português* (1860-1960), publicado em 2014.

que estes arquivos demonstravam e perpetuavam como discurso¹¹. Então, eu precisava recontar, (re)narrar a história, inserindo minha visão crítica sobre o fascismo português e o colonialismo. Era preciso transpor as margens, as bordas dos documentos/arquivos, entrar neles, intervir como quem intervém em uma estátua dedicada à glória imperial do colonialismo. Para fazer isso, fui buscar as falas e os ensinamentos que tive durante minhas pesquisas em São Tomé e Príncipe, com tudo que aprendi e que troquei. Meu desafio acabou por ser como juntar partes, como: mapas, fotografias, cartões-postais e palavras. A forma do trabalho começou a vir pelas linhas; as linhas são úteis para pensarmos na vida e em como podemos conectar partes separadas.

A linha está na base da costura, ela inspira os estudos de Tim Ingold (2015) de como a vida acontece, que para ele é “por linhas, com incontáveis fios que formam uma grande malha. Estes fios são ‘fiados’ por humanos e não humanos que vão se enredando pelos relacionamentos” (Ingold, 2022: 25). Parece confuso, mas as linhas indicam como a nossa humanidade vai sendo moldada pelos encontros que nos transformam. Se as linhas podem nos ajudar a entender a vida, por elas imaginei o movimento dos *homens* colonizadores na instalação Cartas do Mau Encontro. Fui moldando o movimento colonial, iniciado por volta de 1500, pensando no caminho feito pelos traficantes de escravos, reconstruindo a rota destes barcos como um trajeto predador. Geralmente, cada vez que uma caravela portuguesa atravessava o Atlântico e chegava a uma nova terra, dizia que tinha havido uma “descoberta”, mas vou tratar das aventuras imperialistas como *invasões* (Dantas, 2021), feitas por *homens* brancos, a serviço da corte portuguesa. Sendo assim, o colonialismo foi invasor de terras e de corpos. Do encontro do europeu com os povos originários da África e das Américas, deu-se o mau encontro (Chauí, 2013) (Jesus, 2019). Deste mau encontro, ficou uma ferida, ainda aberta, como disse Grada Kilomba:

O racismo e o sexismo e todas as formas de opressão fazem isso, colocam-me num passado que não faz parte do presente mas passa a fazer parte da minha vida presente. Esse desfasamento do tempo faz parte do trauma e faz precisamente porque o colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada. Vejo muito a história colonial como um fantasma que vem e nos assombra, e assombra-nos porque não foi tratado de forma digna. As coisas não foram chamadas pelos seus próprios nomes, não houve um funeral digno, não há um nome que apareça nos livros no lugar certo. A história é mal contada, é contada ao contrário, e os

¹¹ A colonização portuguesa foi extremamente violenta em África. Foram usados métodos de privação de liberdade, perseguição, prisões arbitrárias, torturas, assassinatos e outros. As fotografias, na maioria, mostram uma propaganda exótica da vida nestas colônias ou a propaganda das empresas coloniais que serviam como instrumento de exploração.

personagens não têm um nome, uma data, um espaço. E por nunca ter sido tratada, a ferida colonial dói sempre, por vezes infeta, e outras vezes sangra. E quando sangra, nós ficamos aflitos e não sabemos por quê. Acredito que a literatura e a arte podem dar ferramentas e linguagem às novas gerações para tratar essa ferida, para colocar as coisas nos sítios certos e saber quem é quem e o que fez e por quê. (Kilomba, 2019: online).

Grada Kilomba, na citação acima, relata como a *ferida colonial*¹² faz parte do presente, como uma herança, um “fantasma” que não “foi tratado” e que interfere nas vidas das pessoas. Se a colonialidade (Mignolo, 2017) “é uma ferida” que “sangra”, decidi usar a linha de cor vermelha no projeto das Cartas do Mau Encontro, pela sua identificação com a cor do sangue derramado pelos navios durante o movimento do tráfico de pessoas no Atlântico¹³, pela ferida aberta (Kilomba, 2019), pelo imperialismo europeu (Rodney, 1975) que alimenta formas de racismos contra os países que foram colonizados e pelo genocídio/epistemicídio (Grosfoguel, 2013) contra africanos/as aprisionados e levados para serem escravizados no chamado Novo Mundo.

Figura 1 — Detalhe de uma das obras expostas no Museu do Aljube



¹² O termo *ferida* pode ser encontrado em Henriques (2000), como uma das consequências deixadas pela colonização em São Tomé. Walter Mignolo usou “*ferida colonial*” (Mignolo, 2010: 29).

¹³ Ver Angela Davis (2016) sobre a violência dos navios de escravos no Atlântico.

Fonte: Obra exposta no Museu do Aljube, em 2022, entre os meses de fevereiro e julho.

Se a cor vermelha era para a face da colonização, decidi escolher uma segunda linha de cor verde — o verde é a cor das folhas tão presentes nas plantas e nas florestas. Então, a linha vermelha seria a cultura no seu impulso imperialista, e a linha verde o mato/natureza na sua forma de existência, sobrevivência e resistência. Uso o termo *resistência* porque aprendi em São Tomé e Príncipe que no mato se produz epistemologias, existem formas de vida não humanas que interferem nas humanas, e que o mato está sempre a reivindicar os lugares que lhe foram retirados (Dantas, 2021). A linha verde traz na costura a noção de natureza que age no mundo; ela não é passiva, mas sim ativa nos processos de transformação humana e não humana.

Ao definir as linhas com suas cores, que carregam seus significados, em Cartas do Mau Encontro passei para costurar, para coser, unir, atar, juntar, com as linhas vermelha e verde. A costura nas suas múltiplas histórias tem um significado que se repete: o de unir partes separadas. Como no caso da/o médica/o cirurgiã/ão que une os tecidos do corpo separados por um corte. O médico costura os corpos, eu precisava costurar papéis e criar uma trama com linhas que envolvessem todas as imagens da instalação artística.

Figura 2 — Obra exposta no Museu do Aljube, em 2022.



Fonte: obra exposta no Museu do Aljube, em 2022, entre os meses de fevereiro e julho.

Ao costurar com linhas e agulhas para “tratar” as imagens coloniais, foi inserida nelas a crítica. Recupero a citação acima de Grada Kilomba (2019), que percebe na arte a capacidade de tratar a ferida. A Arte aqui se aproxima da Antropologia, tanto pela face dos processos criativos que regem a vida dos humanos como pelos diversos acontecimentos em que as pessoas precisaram desenvolver “habilidades” como base para se produzir conhecimento (Ingold, 2015). Outrossim, a Arte é um caminho para se entender a cosmologia dos humanos que buscam na estética a possibilidade de uma imagem que nos faça sentir, sentir para ser transformado e para transformar o mundo. Como no caso da artista e professora Rosana Paulino, que na sua obra *Atlântico Vermelho* demonstra pela arte os problemas raciais que constituíram a gênese da sociedade colonial brasileira¹⁴. Nesta obra, Paulino costura fotografias evolucionista com imagens coloniais, ela nos coloca para pensar na violência sofrida por corpos negros imposta pela colonização, ao mesmo tempo que as linhas vermelhas da costura, cor de sangue, invocam o sentimento de dor e sofrimento.

A artista Rosana Paulino foi inspiração e referência para me lançar a tratar as fotografias através das agulhas, junto com as linhas. Se a arte permite tratar questões sociais como racismo, preconceito e outros, ela também alarga a possibilidade do que seria uma fotografia, como faz Rosana Paulino¹⁵, a japonesa Mana Morimoto¹⁶, a mexicana Victoria Villasana¹⁷, a marfinense Joana Choumali¹⁸; elas com linhas criam novas marcas na fotografia, ultrapassando sua superfície, desenquadrando (Dantas, 2021b) os limites da bidimensionalidade ou mesmo da sua forma retangular. As linhas escorrem para fora das margens, a costura transforma-se em inscrição, alçando a fotografia em contornos, criando desenhos com volumes que sobem na superfície da imagem. As linhas impostas nas fotografias inscrevem conteúdos, elas trazem um novo significado à fotografia e às superfícies que são unidas ao seu corpo.

Ao montar cada imagem, entendia que o que dava forma ao conteúdo não era o discurso teórico sobre o conteúdo, mas as ações criativas capazes de darem forma ao conteúdo, unindo teoria e metodologia. Ações que começaram desde quando eu estive em São Tomé e Príncipe e que se estendem e se complexificam à medida que vou costurando,

¹⁴ Ver o catálogo da exposição *A Costura da Memória*, de Rosana Paulina, na Pinacoteca de São Paulo: <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/12191.pdf>

¹⁵ Ver site <http://rosanapaulino.com.br/>

¹⁶ Ver blog <https://manamorimoto.tumblr.com/>

¹⁷ Ver site <https://victoriavillasana.com/>

¹⁸ Ver site <https://joanachoumali.com/>

criando imagens e novas histórias. Para cada nova imagem fruto da costura, ela era enviada para pessoas amigas que moravam em São Tomé e Príncipe. Elas me respondiam com suas impressões, seus sentimentos, suas sugestões e ideias. Eu escutava e alterava as imagens, estava aberto para pensar que minha fotografia era costurada e revelada em lentos processos dialéticos de produção de conhecimento. A dialética utilizada neste texto passa pela leitura de Paulo Freire (1989), que explica este conceito a partir de uma leitura marxista e hegeliana do termo.

Costurando

As evidências arqueológicas apontam, no momento, para o surgimento da agulha com furo por volta de 45 mil anos atrás, na Sibéria e na China. Na Europa, foi há 26 mil anos; nas Américas, 13 mil anos (Pagano, 2019). As agulhas serviam para costurar diferentes tipos de pele e para fazer roupas; sabe-se que a humanidade já costurava roupas há mais de 80 mil a 10 mil anos (D'Errico *et al.*, 2018). As primeiras agulhas encontradas por escavações arqueológicas evidenciam que ainda no Paleolítico Superior elas eram de ossos e de chifres e tinham uma fabricação muito delicada e de diferentes tamanhos e acabamentos; eram usadas para costura e decoração (Song *et al.*, 2016). A costura com diferentes tipos de agulhas e peles serviu para proteger as pessoas de temperaturas muito frias, tornando-se uma *habilidade* fundamental para que grupos de caçadores e coletores pudessem proteger seus corpos, produzindo isolamento térmico para evitar a hipotermia (Gilligan, 2017). Ao comentar a obra de Hosfield (2016), o pesquisador Ian Gilligan (2017) colocou que Hosfield não acertou ao hierarquizar as barreiras culturais feitas para proteção das baixas temperaturas pela ordem: 1. o abrigo; 2. controle do fogo; 3. as roupas como proteção do congelamento. Estas sequências foram interpretadas como as principais medidas contra o frio, para sobrevivência humana durante o Pleistoceno Inferior e Médio. O erro, segundo Gilligan, foi que as roupas eram o fator mais importante para proteção da hipotermia, devido às evidências de que os congelamentos não eram tão fatais. O estudo de Gilligan (2017) serve para percebermos como costurar constituiu-se um saber que abria as portas para se pensarem as diversidades da vida que nos desestabilizavam e que nos envolvia nos processos “sabedoria” (Ingold, 2019). Aliado a isso, a produção de uma agulha era algo sofisticado e difícil, que exigia um nível avançado de confecção de ferramentas (D'Errico *et al.*, 2018), o que demonstrava toda uma cadeia complexa de produção de conhecimento.

Ao mesmo tempo que nossa espécie desenvolvia *saberes* e produzia conhecimento desde as eras glaciais, muitos de nossos antepassados viajaram e levaram em longas distâncias, transpondo até continentes, artefatos que fabricavam como prováveis presentes (Graeber; Wengrow, 2022). Ocorreu um deslocamento das imagens, costuras, objetos produzindo um trânsito, partilhando ideias impregnadas nestes prováveis presentes, que nos servem para entender como nossa espécie ao longo dos tempos teve uma capacidade imaginativa para criar e se comunicar. Quiçá estes presentes eram para constituir maneiras gentis de estabelecer contatos entre povos.

Se a costura viajou pelo mundo, ela migrou de ser feita nas peles de animais para pele humana. Da costura de roupas em pele animal para a costura em pele humana, temos indícios na Antiguidade, no Egito, no papiro de Edwin Smith, datado pelos anos de 1.600 a.C., tido como possível primeiro tratado de medicina que se conhece. Mas acredita-se que seja uma cópia de um papiro muito mais antigo, por volta de 3.000 a.C., redigido, talvez, por Imothed (2.600 a.C.) para o *Libro Secreto del Médico* (Vargas *et al.*, 2012). Se no Egito surgiu o relato da costura nos corpos, na Índia, por volta de 1.000 a.C., um médico chamado Susruta (Raju, 2003) foi um cirurgião que relatou detalhadamente intervenções de reparo anal, fístulas, cesarianas, rinoplastias e amputações. Ele realizava as cirurgias com mais de 125 instrumentos, com agulhas retas e curvas, e usava linhas de cânhamo, cabelo e fibra de cascas (Mackenzie, 1973). De grande habilidade, o médico Susruta fazia cirurgias delicadas até em olhos para cuidar de catarata. Sua preocupação com a *habilidade* está descrita no manuscrito autobiográfico *Shamita* (Raju, 2003), em que o médico enfatiza a necessidade de treinamento com cabaças, bexigas de animais e melões para se treinarem a sutura e as incisões (Mackenzie, 1973).

É possível encontrar escritos sobre costura nos textos de Hipócrates (460-377 a.C.), considerado o pai da medicina ocidental e quem influenciou alguns médicos gregos, como Heraklas, que viveu no primeiro século d.C. O médico Heraklas escreveu um curto ensaio sobre como fazer dezesseis tipos de nós cirúrgicos e ortopédicos (Hage, 2008), dos quais sete ainda são utilizados para seis tipos de intervenções cirúrgicas (Afonso, 2016). Um outro médico, chamado Cláudio Galeno (129-210 d.C.), originário da cidade de Pérgamo, ficou conhecido por suturar gladiadores feridos entre os anos 158 e 161, com lesões graves (Stülp; Mansur, 2019). Galeno, para costurar os tendões dos gladiadores, usava fibra de linhos, fio céltico e de seda, tendo ficado conhecido por experimentar fibras de animais como linhas orgânicas para sutura (Lyons; Petrucelli, 1987). Esta técnica dava a chance para os gladiadores recuperarem o movimento (Da Silva, 2009). Como professor

e cientista, Galeno deixou um estudo intitulado *De optimo docendi genere*, em que ele discute a educação nos seus processos de transmissão e filosóficos (Temkin, 1973). Torres (2021), ao refletir sobre como Galeno transmitia seu conhecimento para os estudantes, coloca que:

Galeno depositava grande fé na dialética como método de ensino, desde que desenvolvida com critérios rigorosos e consistentes. Ele apostava em sua capacidade de desenvolver o pensamento crítico e proporcionar uma via epistemológica segura. Acreditava, além disso, que a construção conjunta do conhecimento era possível para mestres e discípulos, razão pela qual valorizava o papel do professor como educador e recomendava o empenho dos discípulos como aprendizes passíveis de se tornarem, eles mesmos, grandes mestres e profissionais competentes. (Torres, 2021: 47).

Na citação acima, Torres (2021) traz a ideia de que aprendizados médicos são exercícios de produção de conhecimento em dialética, rompendo com a ideia de que os estudantes aprendem só lendo os livros. Se associarmos a dialética de Galeno com as preocupações de Susruta de colocar os exercícios para desenvolver as *habilidades* em cortar e costurar nos médicos cirurgiões, teremos a costura envolvida em vários processos de construção de conhecimento *dialético* e em *habilidade*¹⁹. Logo, tanto nas peles de animais como nos corpos humanos, a costura se desenvolveu por tipos de pontos, de linhas, de agulhas que foram criando toda uma cadeia de saberes, de pensamentos e de cognição estabelecidos em variadas maneiras de aprendizado e de transmissão de informações. A costura se tornou uma espécie de inscrição que, ao longo de linhas, cria uma grafia como a escrita e o desenho (Ingold, 2022), em suas linhas interna²⁰ e externa, visível e invisível.

A costura como grafia: quem costura?

A noção de grafia na sociedade ocidental está comumente associada à escrita, que teria suas origens na Mesopotâmia com os pictogramas que antecederam a escrita cuneiforme, criada pelos sumérios²¹, por volta de 3.500 a.C. Entre outros aspectos, a escrita é tida como divisora dos períodos da pré-história e história, tendo ganhado

¹⁹ Podemos supor que tanto existiu uma dialética associada aos processos de transmissão de conhecimento como a relação entre os humanos e os materiais necessários para praticar a costura.

²⁰ A inscrição interna trata das costuras de tendões, de vasos sanguíneos e de outros.

²¹ Coloco estas informações porque são as informações mais antigas sobre o surgimento da escrita. Acredito que podem surgir novos achados e que esta gênese possa ser contada em outras versões.

notoriedade por marcar a “evolução” da sociedade de caçadores e coletores para uma de economia baseada na agricultura pastoral. Ela também permitiu a centralização de poder, a formação do Estado e a influência na mentalidade coletiva. O ponto de vista que defende a escrita como sendo a grafia “exclusiva” que marca a transformação dos processos de urbanização está sendo problematizado e revisto por novas metodologias que mudam as análises das evidências científicas. Como, por exemplo, os selos cilíndricos, que eram desenhos do período neolítico (7.600 a.C.-6.000 a.C.²²) e constituíram um sistema complexo de comunicação que servia como controle administrativo da sociedade (Rede, 1989/1999). Para além da problematização do pressuposto assentado na essencialização da escrita como única grafia capaz de promover o desenvolvimento racional para formação da sociedade complexa e do pensamento abstrato, a escrita vem sendo substituída por antropólogas/os, filósofas/os, comunicólogas/os e outras/os pesquisadoras/es da imagem que produzem conhecimento com vídeo²³, desenho²⁴ e fotografia²⁵. Em Dantas (2021) (2022a), a fotografia pode ser uma grafia quando acontece na experiência com as pessoas, que, ao vê-la, podem ler em *habilidade* o seu mundo visível — as pessoas são convidadas para olhar, sentir e ouvir pelo movimento em atenção (Ingold, 2010) as imagens soltas, impressas em tamanho 20x21cm. A leitura das imagens, quando ativada pelo corpo, permite a produção de conhecimento pelo movimento em *habilidade* (Ingold, 2010) e pela *dialética* (Freire, 1989), abrindo assim novas possibilidades de codificação e decodificação para compreensão do mundo.

Ao colocar o corpo como leitor do mundo, por múltiplos sentidos, fica possível conceber fotografia, desenho e costura como grafias para pesquisarmos o mundo — levando em consideração que pesquisar é buscar o conhecimento. O protagonismo do corpo integrado é uma ruptura filosófica com o solipsismo, com a base filosófica cartesiana que pauta o conhecimento na cabeça, na mente separada do corpo. Existem esforços e redes de pesquisadores que se debruçam para consolidar epistemologias da

²² Ver selos cilíndricos: <https://apaixonadosporhistoria.com.br/artigo/79/selos-cilindricos-na-antiga-mesopotamia-o-que-eram-e-como-eram-fabricados>.

²³ Ver obra de Roger Canals: <https://rogercanals.net/publicacions/>. Ver também projeto Vídeo nas Aldeias: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/>.

²⁴ Ver Conceição Evaristo sobre grafia-desenho: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos-lugares-de-nascimento-de-minha-escrita/>.

²⁵ Publiquei em Dantas (2021) (2022a) o uso da fotografia como uma grafia que possibilita às pessoas lerem e rescreverem o seu mundo visível. Ver também Fabiana Bruno (2019) <https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/tessituras/article/view/1024>

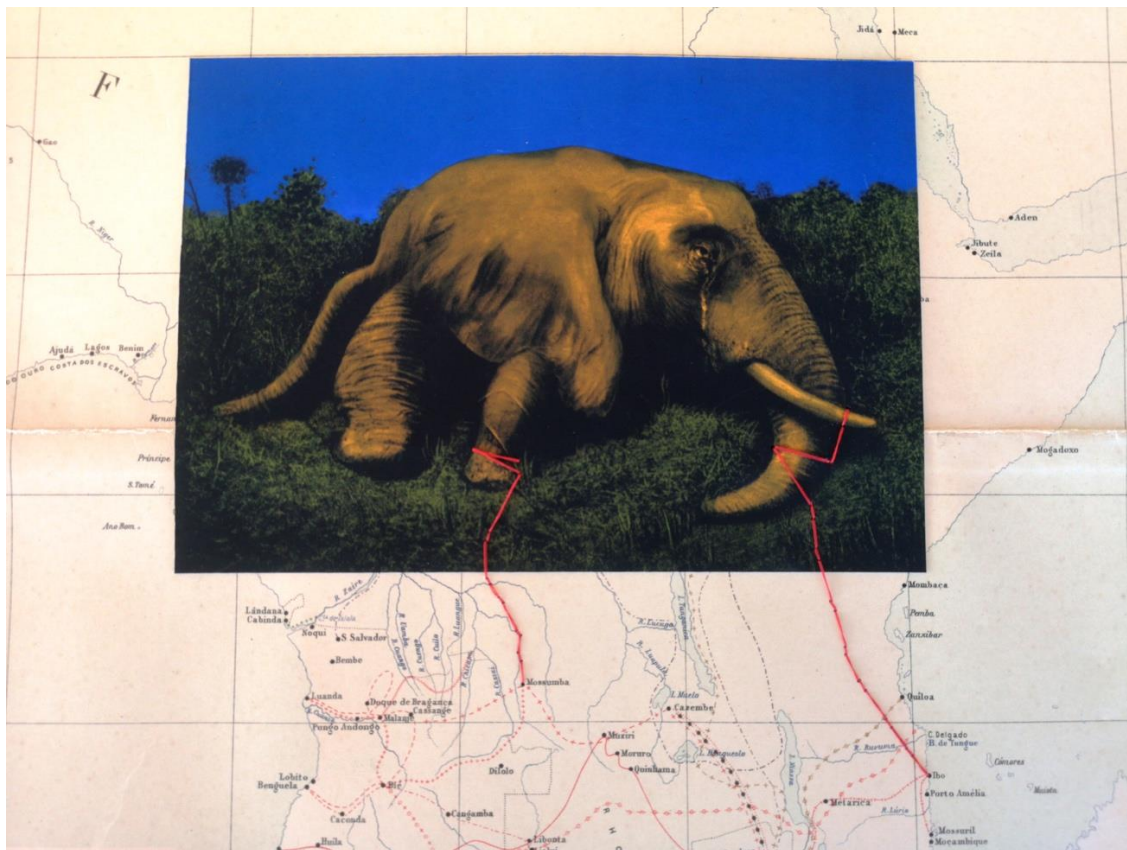
imagem²⁶ e que nos apontam para outras formas de produção de conhecimento no campo científico. Ao romper com o modelo hegemônico cartesiano ocidental, é possível questionar conceitos naturalizados, como evolução e civilização, que induzem à separação da sociedade como civilizadas e primitivas/indígenas com base nas premissas de que estas não conseguem ter o pensamento complexo e não têm regras para uso de terras (Graeber; Wengrow, 2022). Olhar para a costura desde sua gênese nos ajuda a problematizar estes conceitos, permitindo-nos entender melhor como fomos, com os nossos corpos, deixando inscrições fruto das nossas capacidades imaginativas que se expressam por saberes distintos e complexos. Neste texto, a grafia não é puramente um sistema de códigos a ser decodificado, quer seja mais exato quer seja menos exato; tomo a grafia como um processo de produção de conhecimento que usa de marcas, pontos, desenhos e linhas para criar uma inscrição interna e externa, a qual atravessa os corpos e produz conhecimento, por saberes capazes de nos transformar e de transformar o mundo onde habitamos.

Fabiana Bruno (2019), ao transformar fotografias em contornos²⁷, mostra, com linhas, uma grafia que traz nos gestos dos corpos “expressões sensíveis” (Bruno, 2019: 207). Se por linhas somos capazes de produzir inscrições sensíveis, Suely Kofes (2020) apresenta a noção de grafia como “...ampliando a visibilidade do sensível no processo de conhecimento, não se restringindo a inscrições ilustrativas e, portanto, interferindo na reflexão e na análise” (Kofes, 2020: 19). Então, a costura, com suas linhas, cria contornos, nos permitindo assim como o desenho um reconhecimento do visível (Bruno, 2019: 207), capaz de nos ampliar a “visibilidade do sensível” que produz conhecimento do mundo.

²⁶ Em novembro de 2022, aconteceu em Lisboa um evento intitulado I Ciclo de Diálogos da Imagem: os futuros da fotografia na Antropologia, organizado pelo Centro em Rede de Investigação em Antropologia (Cria), que visava debater outras epistemologias com imagens.

²⁷ Fabiana Bruno (2019) na página 207 coloca a “Imagem 3: Desenhos livres de contornos feitos a partir de um conjunto de fotografias anônimas” em que fotografias órfãs perdem suas características fotográficas e passam a ser contornos de corpos.

Figura 3 — Obra exposta no Museu do Aljube, em 2022



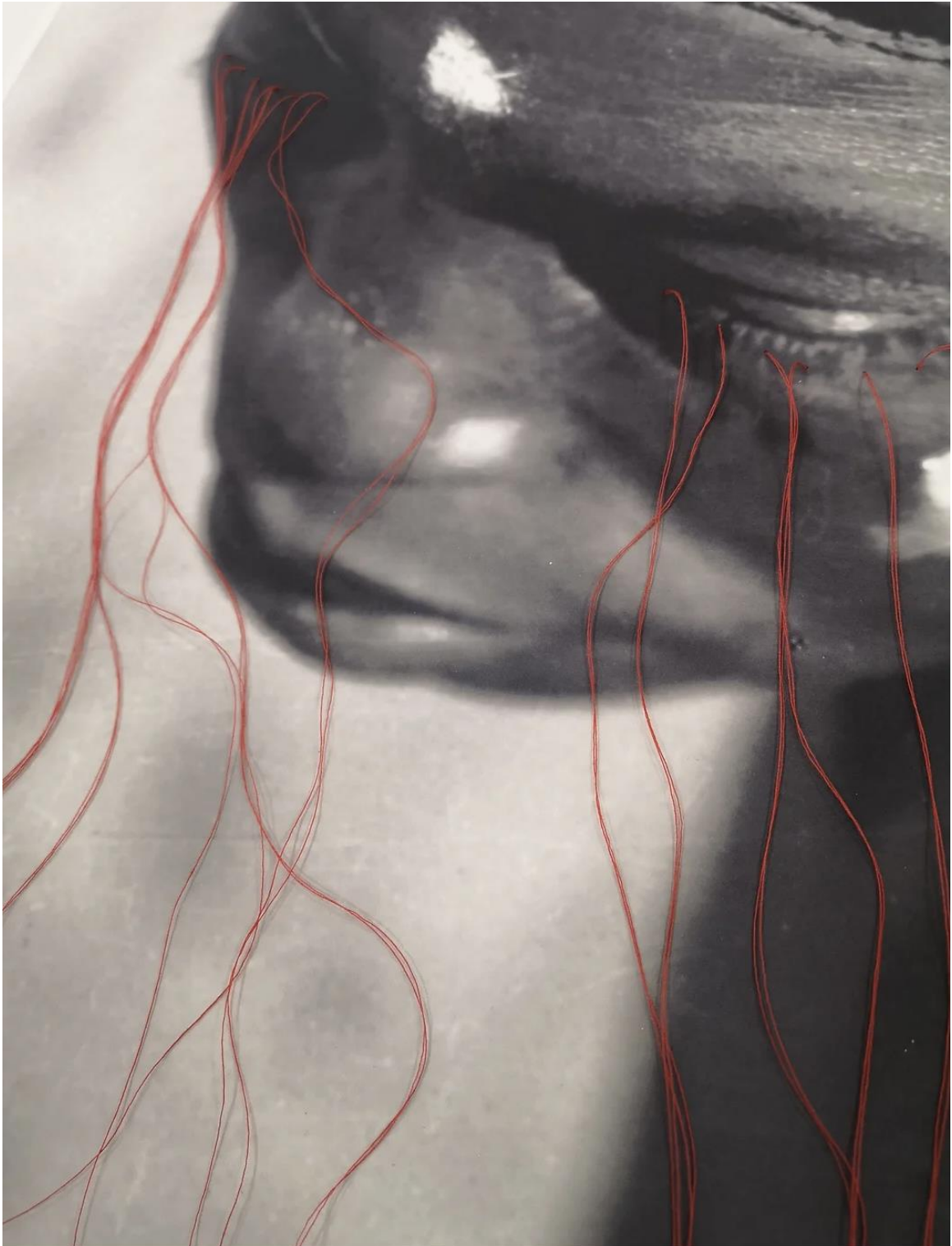
Fonte: obra exposta no Museu do Aljube, em 2022, entre os meses de fevereiro e julho.

E, se a costura pode ser uma grafia que produz conhecimento, quem faz esta grafia, quem costura? A pergunta me colocou a olhar a história recente da sociedade ocidental, que nos últimos séculos promoveu um corte de gênero a partir desta prática. Essa questão é apontada pelas/os pesquisadoras/es Honeyman e Goodman (1991) ao relatarem que, na Europa no final da Idade Média, as forças patriarcais investiram em uma segregação de gênero nas atividades mercantis, encampadas nas associações de comerciantes e artesãos, as chamadas *guilds*²⁸; nelas, os homens hierarquizaram os postos de trabalho colocando as mulheres em trabalhos considerados como desonrosos ou retiravam a possibilidade delas de exercerem ofícios. Em muitas cidades, como Leiden, na Holanda, as mulheres foram excluídas de todas as *guilds*; em outros locais da Europa, elas podiam exercer o trabalho feminino, como: costurar, confeccionar cintos e bordar (Honeyman; Goodman, 1991). Dentro das *guilds*, elas também eram aceitas para limpeza, alimentação, organização e tinham permissão para levar afazeres da associação para suas residências, como tecer e bordar, misturando morar e trabalhar (Novaes, 2016). A divisão do sexo e

²⁸ Ver sobre *guilds* em <https://www.britannica.com/topic/guild-trade-association>.

das funções levou o trabalho feminino a ser considerado como desonroso; à medida que as *guilds* foram ganhando mais poder na economia, o corte de gênero foi se acirrando com a visão de que homens eram os alfaiates criativos que buscavam as tecnologias, ao passo que as mulheres eram bordadeiras que faziam costura fina e elaborada para as vestimentas femininas (Hollander, 1996). A França, em 1675, permitiu as *guilds* femininas para atender a necessidade de mulheres e crianças, pois a demanda de roupas era muito grande, e os alfaiates não conseguiam dar conta de todo o serviço. Mas os privilégios de costurar roupas para os nobres da corte, tanto os homens como as mulheres, continuaram a ser masculinos (Crowston, 2008).

Figura 4 — Obra exposta no Museu do Aljube, em 2022



Fonte: Obra exposta no Museu do Aljube, em 2022, entre os meses de fevereiro e julho.

Ao observarmos as *guilds* durante o período da modernidade, constatamos que elas contribuíram para separar os gêneros, promovendo o corte profundo e doloroso nas

crescentes sociedades urbanas pela divisão do trabalho honroso face ao desonroso. Ironicamente, se, desde as eras glaciais, a costura uniu as peles e as superfícies para que sobrevivêssemos, durante a modernidade ela foi sendo uma representação da divisão do ofício doméstico feminino. E, se em 1675, a França permitiu às mulheres costurarem em *guilds* femininas, esta medida não foi o suficiente para mudar a visão das mulheres no mundo trabalho, pois na Inglaterra no século XIX ainda existia toda uma resistência masculina à presença delas nas fábricas. Como consta no livro de Michelle Perrot (2009), as mulheres sofriam pressão dos homens, que disputavam lugar de trabalho de forma declarada, como demonstrou a autora ao apresentar a citação de um congresso de trabalhadores em 1867, em que um delegado fala "Al hombre, la madera y el metal; a la mujer, la familia y el telar." (Perrot, 2009: 102). Ao olhar para essa história de separações pelo trabalho, também é preciso estudar a historiografia que perceba como as mulheres criaram estratégias de resistência nas *guilds* (Crowston, 2008) e como o trabalho doméstico não é algo desonroso. Mas, para além das resistências, a perseguição dos homens às mulheres gerou uma grande divisão material e simbólica no mundo ocidental, como analisado por Perrot (2009); a intenção de manter o privilégio masculino instituiu o duro para os homens (metal e a madeira) e o mole para as mulheres, a costura e a família.

Costurando partes separadas

Após todo o processo de revolução industrial de lutas feministas encampadas por mulheres brancas, negras e de outras etnias, a herança da divisão do trabalho ainda foi sentida por mim, no final do século XX, quando era criança²⁹. Ao revisitar minhas memórias familiares, lembrei que quem costurava era a minha mãe em casa. Lembro quando ela remendava as minhas roupas gastas do uso e do movimento de suas mãos costurando com linhas vermelhas a abainha do pano de prato. Na minha condição de criança, fui aprendendo a ver o mundo com suas dicotomias, e, como parte deste mundo, elas me levaram a acreditar que quem costurava eram mulheres, que o ofício era feminino. Para além de ser uma função feminina, as mulheres do meu bairro que exerciam o ofício dentro de suas casas eram chamadas de costureiras e faziam roupas sob medida, como vestidos, saias e blusas para mulheres. Assim fui crescendo em um mundo de divisão do

²⁹ As lutas feministas são fundamentais para a humanização da sociedade, por isso, quando coloco que percebi na infância a presente separação do trabalho como função social, coloco-me como alguém que precisa entender o feminismo e lutar por uma sociedade mais justa.

trabalho e principalmente o mundo da ideia escabrosa de que o trabalho doméstico não era trabalho digno.

A minha mãe, como era filha de alfaiate, ensinou-me a botar linha em uma agulha e me incentivou a remendar os bolsos das minhas calças, rasgados pelo uso, por onde minhas moedas insistiam em cair. Só soube que meu avô havia sido alfaiate depois que comecei a costurar; minha mãe me contou quando tive interesse em remontar a história da minha família para saber quem foram as mulheres e quais os seus ofícios. A atividade principal do meu avô era faroleiro, mas como ele foi muito rude com a minha mãe nunca me interessei pela sua vida. Diria então que não fui ensinado a costurar, não vi homens costurando, meu pai era e é um cientista que só falava em tecnologia e produção de conhecimento científico, e meu padrasto, um artesão de papéis reciclado. Os homens que tive como referência acentuaram a minha visão de que existia uma divisão de trabalho, de que o trabalho valorizado era fora de casa, referências que acabaram por me separar na infância, na adolescência e em boa parte da vida adulta da costura e dos demais trabalhos considerados como domésticos.

Perdi a oportunidade de aprender desde cedo a costura como uma habilidade, como um trabalho de precisão e estética. Por isso, quando resolvi costurar para o projeto *Cartas do Mau Encontro*, tive um começo dos mais difíceis, não sabia quais os tamanhos das agulhas, espessura das linhas e como a costura se comportaria no papel. Se, por um lado, fui aprendendo o trabalho considerado feminino, por outro lado ia unindo com linhas vermelhas e verdes fotografias junto com mapas. Estava, ao longo de linhas, juntando partes de imagens de paisagens, consideradas da natureza, com imagens consideradas culturais. À medida que minha costura ia ficando precisa, delicada e sensível, eu ia percebendo meu movimento de unir os cortes/separações ditados pela colonização nos seus dualismos, na sua violência contra o feminino. Me sentia fazendo experimentos de unir bordas separadas, imaginando que a minha dificuldade em aprender a tratar *feridas coloniais* era como as dificuldades dos médicos que desenvolveram as primeiras técnicas da costura para tratar as feridas do corpo. Como o doutor Galeno, que experimentou animais — como formigas e insetos — junto com a costura, buscando unir as bordas e curar as feridas (Mackenzie, 1973).

Existe uma constante pesquisa que fazemos ao unir superfícies ao longo de linhas, o trabalho que parece fácil tem que adaptar a textura, densidade, resistência e outros mais. Um dos desafios quando costuramos é o momento em que é preciso enfiar a agulha por baixo do pano sem ver, ficando uma parte da linha visível e outra por baixo invisível. No

meu caso, tinha que costurar folhas de papel com 100cm x 70cm, que não podiam dobrar; conseguia ver a parte de cima e tinha que atravessar o papel com agulha pela parte de baixo sem ver. Este exercício me restituiu a junção do corpo separado da mente, do fazer com olhos, mãos, braços, abdômem, mãos e pés. Além de inserir meu corpo na sua unidade, percebia que o papel a cada movimento da agulha poderia se partir; o papel na sua materialidade agia aos meus movimentos. Como o médico que, ao costurar, tem que tomar cuidado com os vasos sanguíneos, eu tinha que cuidar das fibras e suas reações a minha força. Minha mente, meu corpo não podia sair do momento presente, concentração e sentimento totalmente focados no fazer, qualquer distração poderia me fazer perder o trabalho. Aqui penso que faz sentido a escola Waldorf da minha filha ensiná-la a costurar com o corpo, com a possibilidade de integrar partes separadas; um coser do ser, do estar presente, do sentir, do ritmo e do equilíbrio.

Eu fui desafiado, em *Cartas do Mau Encontro*, pelo saber que envolve a costura; a cada trabalho que ia furando, atravessando os corpos para uni-los, eu ia me encantando em como a costura criava um novo desenho nas fotografias e nos mapas. Sim, desenhar e costurar são atividades com muitas diferenças, mas a costura é capaz de produzir um desenho ao longo de linhas que marca e atravessa os corpos para uni-los. E esta dimensão de atravessar os materiais para uni-los foi fundamental para que eu pudesse restituir/constituir a consciência de que natureza e cultura jamais se separaram³⁰.

Se a costura reata partes separadas, ela também é capaz de rescrever histórias, como fez com a minha, ressignificando o valor do trabalho feminino. Digo isso admirado ao saber que a minha avó era uma exímia costureira e bordadeira. Não somente, soube por minha mãe que minha tataravó foi uma mulher indígena que trabalhou na casa do meu tataravô como costureira, fazia costura fina, era bordadeira. Quando soube disso, fiquei muito interessado em descobrir quem eram estas mulheres, como elas costuravam, quais suas biografias. O trabalho da costura para mim foi desnaturalizado, se ressignificou e ganhou importância, me dei conta que estava admirado pela capacidade daquelas mulheres, que, nas suas condições de cuidadoras do lar e da família, eram capazes de realizar um ofício tão importante para história e sobrevivência da espécie humana.

³⁰ Sobre a divisão de natureza e cultura, ver Tim Ingold (2012); ao problematizar a noção de objeto, coisa e agência, ele desenvolve uma visão científica de que as superfícies no mundo transbordam, existindo uma unidade e continuidade de transformações entre espécies e coisas.

O bordado como grafia entre mundos

Ao conversar sobre a valorização do trabalho feminino com a pesquisadora Laís Rodrigues, ela me chamou a atenção para a relação entre o bordado e a espiritualidade, como ligação entre as pessoas e o divino. A partir desta indicação, abriu-se para mim um vasto leque de possibilidades, como o estudo de Yuhang Li (2012) sobre mulheres na China que se utilizavam dos seus cabelos para fazer bordados na seda em processos rituais. O estudo de Yuhang Li foi focado nas dinastias Ming (1368–1644) e de Qing (1644–1911), e nele podemos perceber, ao longo dos séculos, a habilidade feminina no bordado como uma arte que permitia às mulheres exercitarem as suas virtudes religiosas. Acreditava-se que a concentração, ao fazer os pontos do bordado, era um exercício religioso e meditativo que colocava as mulheres em conexão com o divino. Se elas bordavam na China a imagem de Buda com fios de cabelos, as mulheres no início da Idade Média, na Inglaterra, bordavam com fios de ouro a imagem de São Cuthbert. A pesquisadora Alexandra Lester-Makin (2020), ao realizar um estudo de caso na *stole* e na *maniple* encontrados no túmulo de São Cuthbert, na Catedral de Durham, analisa as imagens nestes adereços religiosos como uma articulação entre a monarquia e a igreja, as pessoas e o sagrado durante a Idade Média. Na *stole* e na *maniple* existem imagens religiosas bordadas em ouro, usadas nas vestimentas dos bispos durante as cerimônias religiosas e que possibilitavam, quando eles passassem pela luz, um momento de reflexo, tornando a luz divina visível; à medida que essas imagens religiosas se moviam junto com o bispo, a luz piscava, suscitando uma espécie de toque em quem recebia o reflexo, que abençoava e ultrapassava a experiência visual para um processo de tato metafísico — em outras palavras, sinestésico (Lester-Makin, 2020).

No bordado, a relação Arte–religião–desenho se concretiza, as linhas que entram na agulha e criam pontos passam pelas técnicas da costura para, ao longo de linhas, constituírem desenhos que possuem uma estética. Se a Arte costurou a relação religião–sociedade nos adereços religiosos, como um bordado, ela também esteve presente na pele humana, em tatuagens feitas por agulhas bem pequenas que, ao longo de um fio, levavam pigmentos para costurar desenhos na pele (Deter-Wolf, 2013). É muito difícil de se precisar o surgimento da tatuagem. O que se tem como uma das evidências são as ferramentas, como as agulhas, que sugerem um surgimento ainda no Alto Paleolítico. Estes desenhos na pele intermediaram relações humanas e não humanas; as agulhas impuseram nas peles linhas que agiram para estabelecer relações individuais dentro da

sociedade e com o mundo espiritual (Deter-Wolf *et al.*, 2016). Em outras palavras, a costura e o bordado realizado pelas agulhas criaram desenhos em corpos e tecidos, que com linhas conectavam o mundo dos vivos e dos espíritos.

Mas bordar não foi só uma atividade feminina; observemos o caso do cangaço, em que homens e mulheres tinham de saber costurar e bordar, devido às necessidades de fazerem suas próprias roupas e colocar nelas os símbolos, como: a Estrela de Salomão, que significava poder e proteção; a Flor de Lis³¹, que para eles indicava vitória e imortalidade; e a Cruz de Malta, para orientação espiritual e espacial; entre outros (Sousa, 2019). Um dos cangaceiros mais conhecidos foi Virgulino Ferreira, o Lampião, líder do seu bando no sertão do Nordeste do Brasil. Lampião foi um excelente bordador e costureiro (Mello, 2012); com linhas, ele desenhava amuletos nas roupas, símbolos imateriais para blindar os corpos³², unindo arte, estética, religiosidade, desenho e tecidos.

O bordado permite às pessoas se conectarem com o divino; ele pode permitir pensarmos que, ao longo de linhas, existem continuidades entre humanos e não humanos. Lembrando que Maria Lugones (2014) disse que a principal dicotomia promovida pela modernidade ocidental se ancorava na divisão entre humano e não humano, distinção que criou padrões hierarquizados na história ocidental, os quais se reproduzem nas relações, como as de homens e mulheres. Se a colonização abriu uma *ferida colonial*, os bordados, a arte e a costura podem ser um caminho possível que atravessa os corpos em desenhos de linhas que suturam as partes separadas. Uma grafia que pode nos ensinar que somos seres em transformação e que serviu como impulso criativo para solucionar problemas, dificuldades e outros.

Se o nordestino Virgulino Lampião costurava para construir desenhos que o ligavam ao divino, criando uma estética de relação espiritual e de proteção, eu, também nordestino, costurei os mapas deixados como documentos coloniais. Fui suturando partes separadas pelas dicotomias do colonialismo, ao longo de linhas verdes (natureza) com vermelhas (ferida colonial), como quem desenvolvia uma grafia crítica — se a colonialidade separou natureza e cultura, invadindo terras e corpos, eu fui fazendo uma costura para conectar estas partes, como o médico que costura o corpo que foi separado. Em outras palavras, a costura é uma grafia capaz de curar.

³¹ No sertão, também era conhecida como palma (Sousa, 2019)

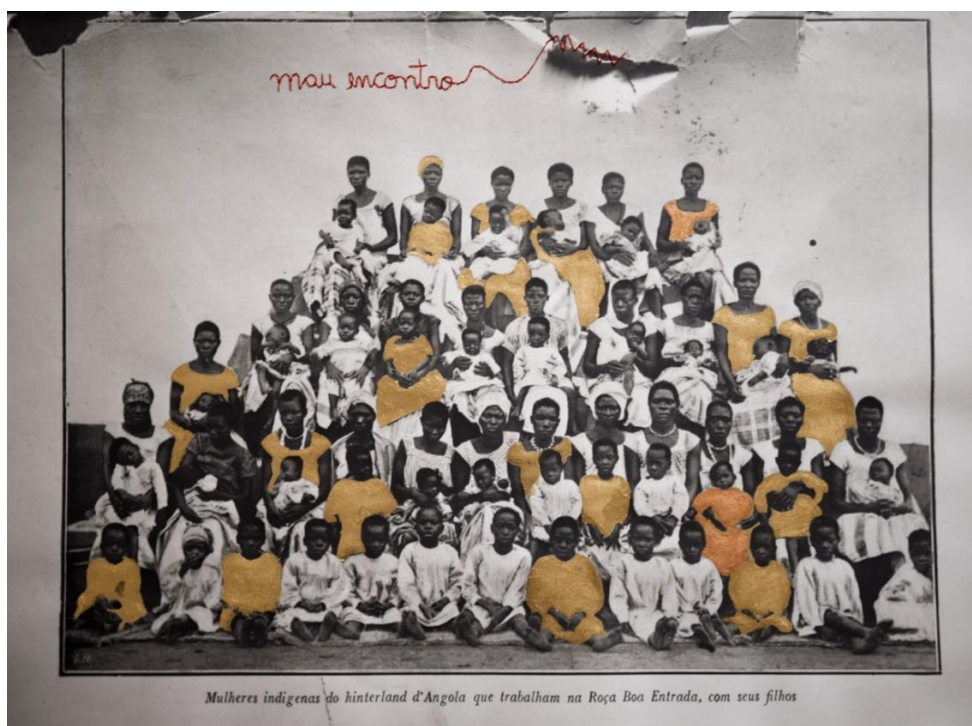
³² Ver entrevista de Frederico Pernambucano, em <https://youtu.be/RQRbcI4Kauc>.

Por fim

Como o processo artístico nos faz entender que nossas ações dão forma ao conteúdo, em exercícios teóricos e metodológicos percebi que a costura era um processo a mais na revelação das fotografias. Minhas fotografias também são reveladas com marcas de linhas, que tanto as unem com outras imagens como possibilita a continuação da percepção de que a imagem se prolonga, se alonga em complexidades, em múltiplos sentidos. Dito isso, me coloco a rejeitar a ideia de que minha fotografia é uma representação de alguém ou de algum lugar. Ela é trama fotossensível que estende em linhas pelas malhas dos tecidos sociais e orgânicos de múltiplas espécies.

Assumo que Cartas do Mau Encontro me permitiu romper definitivamente com a ideia de imagens científicas isentas, realistas e estéreis. Pois, se estas imagens existem como documentos que contam a história do colonizador, elas não são únicas, elas não devem ser a referência e o modelo a ser seguido como única possibilidade de saber e verdade. Por isso, eu atravesso o corpo estéril da fotografia ocidental, do documento que deve ser preservado, com linhas que metem a crítica para dentro das imagens. Concluo com esta ideia porque, quando se reproduz uma imagem de violência sem uma crítica dentro dela, reproduzimos o discurso da violência, a ferida continua aberta.

Figura 5 — obra exposta no Museu do Aljube, em 2022



Fonte: obra exposta no Museu do Aljube, em 2022, entre os meses de fevereiro e julho.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda. *The danger of a single story*. Entrevista em vídeo. TEDGLOBAL. JULY 2009. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/comments Acesso: 17/10/2022.
- AFONSO, Luís Armando Paiva. *Avaliação do comportamento mecânico do nó cirúrgico – efeito do comprimento das pontas do fio de sutura na segurança do nó*. Dissertação de mestrado. 2016. Faculdade de Medicina Dentária, Porto, 2016.
- BRUNO, Fabiana. Potencialidades da experimentação com as grafias no fazer antropológico: imagens, palavras e montagens. *TESSITURAS*. Pelotas, RS, v. 7, n. 2, jul./dez. 2019.
- CHAUÍ, Marilena. Contra a servidão voluntária. In: *Escritos de Marilena Chauí*, v. 1. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- CROWSTON, Clare. Women, gender, and guilds in early Modern Europe: an overview of recent research. *International Review of Social History*, v. 53(S16), p. 19-44. 2008.
- 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.
- DANTAS, Emiliano. A imagem enquanto leitura e escrita do mundo: a palavra imagem e as imagensmundo. *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 23, n. 61, p. 175-205, outubro, 2022a.
- DANTAS, Emiliano. *Desenquadrando: retratos santomenses*. Livro do Autor: Lisboa, 2022b.
- DA SILVA, Luciano S. *Aplicabilidade e reação tecidual dos fios de sutura*. Tese de doutorado. Programa De Pós-Graduação em Ciência Animal – Escola de Veterinária. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- D'ERRICO, Francesco. DOYON, Luc. ZHANG, Shuangquan. BAUMANN, Malvina. LÁZNICKOVÁ-GALETOVÁ, Martina. GAO, Xing. CHEN, Fuyuo.; ZHANG, Yue. The origin and evolution of sewing technologies in Eurasia and North America. *Journal of Human Evolution*, 125, pp. 71-86, 2018.
- DETER-WOLF, Aaron. The material culture and middle stone age origins of ancient tattooing. In: DELLA CASA, P.; WITT, C. (Ed.) *Tattoos and body modifications in Antiquity: proceedings of the sessions at the Annual Meetings of the European Association of Archaeologist in The Hague and Oslo, 2010/11*. *Zurich Studies in Archaeology*, 9. Chronos-Verlag, Zurich, pp. 15–26. 2013.

DETER-WOLF, Aaron.; ROBITAILLE, Benoit.; KRUTAK, Lars.; GALLIOT, Sebastien. The world's oldest tattoos. *Journal of Archaeological Science, Reports*, 5, p. 19–24, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jasrep.2015.11.007>.

FOSTER, Hal. *Vision and visibility*. Seattle: Bay Press, 1988.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler*. São Paulo: Cortez, 1989.

GRAEBER, David; WENGROW, David. *O despertar de tudo: uma nova história da humanidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

GILLIGAN, Ian. Clothing and hypothermia as limitations for midlatitude hominin settlement during the Pleistocene: a comment on Hosfield 2016. *Current Anthropology*, v. 58, n. 4, p. 534-535, 2017.

GROSGOUEL, Ramón. Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI. *Tabula Rasa*, Bogotá, n. 19, jul./dez. 2013.

HAGE, Joris J. Heraklas on knots: sixteen surgical nooses and knots from the first century A.D. *World J Surg*, v. 32, n. 4, p. 648-55, abril 2008.

HENRIQUES, Isabel. C. *São Tomé e Príncipe: a invenção de uma sociedade*. Lisboa: Editora Vega, 2000.

HOLLANDER, Anne. *Sexo e as roupas: a evolução do traje moderno*. Tradução de Alexandre Tort. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

HONEYMAN, Katrina; GOODMAN, Jordan. Women's work, gender conflict, and labour markets in Europe, 1500– 1900. *Economic History Review*, XLIV, p. 608–628. 1991.

HOSFIELD, Rob. Walking in a winter wonderland? Strategies for Early and Middle Pleistocene survival in midlatitude Europe. *Current Anthropology*, v. 57, n. 5. 2016. pp. 653–682.

INGOLD, Tim. Da transmissão de representações à educação da atenção. *Educação*, v. 33, n. 1, p. 6-25. 2010.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44. 2012.

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

INGOLD, Tim. *Antropologia: para que serve?* Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

INGOLD, Tim. *Linhas: uma breve história*. Petrópolis: Editora Vozes, 2022.

JESUS, Alexandro, S. *Curupira: mau encontro, tradução e dívida colonial*. Recife, PE: Editora Titivillus, 2019.

KILOMBA, Grada. “O colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada. Dói sempre, por vezes infeta, e outras vezes sangra.” Entrevista concedida a Helena Bento. *Expresso*, 29 de maio de 2019. Disponível em <https://expresso.pt/cultura/2019-05-29-O-colonialismo-e-uma-ferida-que-nunca-foi-tratada.-Doi-sempre-por-vezes-infeta-e-outras-vezes-sangra>. Acessado no dia 22, novembro de 2023.

KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. *Anos 90*, v. 15, n. 28, p. 151–168, dez. 2008.

KOFES, Suely. As grafias – traços, linhas, escrita, gráficos, desenhos – como perturbação no conhecimento antropológico. *Revista de @ntropologia da UFSCar*, v. 12, n. 2, jul./dez. 2020.

LESTER-MAKIN, Alexandra. Embroidery and its early medieval audience: a case study of sensory engagement. *World Archaeology*, v. 52, n. 2, p. 298-312, 2020.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 320, setembro-dezembro, 2014.

LYONS, Albert. S.; PETRUCCELLI-II, Joseph, R. *Medicine an illustrated history*. New York: Harry Adams, 1987.

MACKENZIE, D. The history of sutures. *Medical History*.17(2):158-68, 1973.

MELLO, Frederico. Pernambucano. *Estrelas de couro: a estética do cangaço*. 2. Ed. São Paulo: Escrituras, 2012.

MIGNOLO, Walter. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais obscuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 32, n. 94, 2017.

NOVAES, Clarissa. A. de. *Evolução histórica do ofício de costureira e sua configuração em ateliês de costura de Viçosa – MG*. 2016. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Viçosa. Programa de Pós-Graduação em Economia Doméstica. 2016.

PAGANO, Jacob. Humans have crafted garments for more than 40,000 years—and ancient tools suggest that warmth wasn’t their only concern. *Sapiens.org* 2019. Disponível em <https://www.sapiens.org/archaeology/fashion-history-sewing-needles/> . Acesso: 13/11/2022.

PERROT, Micelle. *Mi historia de las mujeres*. Buenos Aires: Fondo Cultura Económica, 2009.

RAJU, V.K. MD, FRCS, FACS. Susruta of Ancient India. *Indian Journal of Ophthalmology* 51(2): p. 119-122. 2003. https://journals.lww.com/ijo/Fulltext/2003/51020/Susruta_of_Ancient_India.2.aspx#O3-2-2. Acesso: 10/01/2023.

REDE, Marcelo. Complexidade social, sistemas comunicativos e gênese da escrita cuneiforme. *Classica*, São Paulo, v. 11/12, n. 11/12, p. 37-59, 1998/1999.

RODNEY, Walter. *Como a Europa subdesenvolveu a África*. Lisboa: Seara Nova, 1975.

SONG, Yanshua. XIAORONG, Li. XIAOHONG, Wu. KVAVADZE, Eliso. GOLDBERG, Paul. BAR-YOSEF, Ofer. Bone needle fragment in LGM from the Shizitan site (China): Archeological evidence and experimental study *Quaternary International*. 2016, pp. 140-148.

SOUSA, Andressa Costa. Atualização estética do vestuário do canaganço, símbolo, signos e significados. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Design de Moda) — Faculdade Independente do Nordeste. 2019.

STÜLP, Camile. B.; MANSUR, Samira S. O estudo de Claudio Galeno como fonte de conhecimento da anatomia humana. *Khronos, Revista de História da Ciência*, nº 7, pp. 153-169, 2019.

TEMKIN, Owsey. Galenism: rise and decline of a medical philosophy. Ithaca & London: Cornell University Press, 1973. *History of Science*, Vol. 13
<https://articles.adsabs.harvard.edu/full/1975HisSc..13..122W/0000122.000.html>. Acesso: 17/09/2022.

TORRES, Milton. A contribuição de Galeno de Pérgamo para a história da educação. *Docent Discunt*, v. 2, n. 2, p. 40-48, 2021.

VARGAS, Alex; LOPEZ, Marcelo; LILLO, Claudio; VARGAS, M. J. El papiro de Edwin Smith y su transcendencia médica y odontológica. *Rev. méd. Chile*, v.140, n.10 [citado 2023-02-16], pp.1357-1362. 2012.

YUHANG, Li. Embroidering Guanyin: constructions of the Divine through Hair. *East Asian Science, Technology, and Medicine*. Volume 36: Issue 1. Pages. 131–166. 2012.

ESÉNTÁYE: ENTRE LINHAS E FLUXOS DE EXISTÊNCIA A CERIMÔNIA DE NASCIMENTO NA TRADIÇÃO DE IFÁ

Patrick de Oliveira **Silva**^{1,2}

Resumo

O presente artigo versa sobre linhas e fluxos de existência e aborda como a Tradição de Ifá pensa as linhas do destino. A palavra Iorubá Ipin traduz como destino, para além disso, trata-se de como a vida vai se desdobrando a partir das escolhas que os humanos fazem. Para Ifá o destino não é algo fixo, mas sim, aquilo que cada um(a) defini e elabora a partir das suas próprias escolhas. Acredita-se que a pessoa recebe um mapa denominado Odú para que possa entender suas escolhas. O artigo dialoga com a antropologia comparativa das linhas de Tim Ingold produzindo a partir disso uma "linealogia" do Ifá. Traz a minha experiência como Bábálawo que por um pouco mais de dez anos tem traduzido a Tradição de Ifá e Òrìsà para as pessoas, seja na realização de ritualísticas (a prática do Ifá) e/ou ensinando os aspectos fundamentais da divinação e da medicina do Ifá (a teoria do Ifá).

Palavras-chave: Eséntáye. Ifá. Linhas. Fluxo. Existência

ESÉNTÁYE: BETWEEN LINES AND FLOWS OF EXISTENCE THE BIRTH CEREMONY IN THE IFÁ TRADITION

Abstract

This article deals with lines and flows of existence, addresses how the Tradition of Ifá thinks the lines of destiny. The Yoruba word Ipin translates as destiny, moreover, it is about how life unfolds from the choices humans make. For Ifá, destiny is not something fixed, but what each one defines and elaborates based on their own choices. It is believed that the person receives a map called Odú so that he can understand his choices. The article dialogues with the comparative anthropology of Tim Ingold's lines, producing a "linealogy" of Ifá. It brings my experience as a Bábálawo who for a little over ten years has been translating the Tradition of Ifá and Òrìsà for people, whether in performing rituals (the practice of Ifá) and/or teaching the fundamental aspects of divination and medicine of the Ifá (the theory of Ifá).

Keywords: Eséntáye. Ifá. Lines. Flow. Existence

Recebido em: 16 de janeiro de 2023

Aceito em: 10 de março de 2023

¹ Universidade Federal de Goiás (PPGAS/FCS – UFG). E-mail: patrickpsicanalise@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3534-0182>.

² É um Olúwo/Bábáláwo na Tradição Iorubá de Ifá e Òrìsà.

Introdução

Transitamos por linhas a todo momento, elas povoam nosso imaginário e nossa realidade. Andamos pelas ruas fazendo linhas e driblando o jogo da cidade. A cidade joga com as linhas que a atravessam, ruas, casas, avenidas, arranha-céus, asfalto, linhas perpendiculares, curvas e retas, tudo é linha. A vida é tecida nas linhas que se desdobram diante de nós. Tal como as linhas de Kandinsky, linhas feitas de arte que transitam por todos os lugares, formando e des-formando, fazendo forma e habitando aquilo que é de alguma maneira sem forma. Kandinsky faz arte usando linhas, traços; suas telas revelam fluxos que traduzem a existência. A arte sabe lidar com as linhas sem as definir, sem as utilizar para marcar/delimitar território. Território delimitado são zonas onde os fluxos se paralisam, onde as linhas se fecham, onde os traços geram barreiras diversas, como num mapa, no qual as linhas servem para criar e delimitar fronteiras, ou os limites do campo geográfico que cartografa territórios fechados, delimitados. A arte não limita nada, é uma disciplina que coloca em questão o colonialismo e suas agências. A arte possui uma *geo-grafia* outra, ela se desocupa dos dispositivos e marcadores geográficos para desencadear fluxos que são, eles mesmos, potências de vida (Ingold, 2022).

Territórios são desmembrados, repartidos, reconfigurados, marcados com linhas que impedem fluxos. Tal como um cartógrafo que delimita, essas linhas servem para des-potencializar. Para Deleuze e Guattari, uma linha de fuga é caminhar para o deserto. É sobre deixar o território anterior para seguir adiante. Eles acreditam que não há território sem vetor de saída do território, assim como não há saída de território, ou seja, desterritorialização, sem um esforço para reterritorializar em outra parte³. Não existe território que não pode ser desterritorializado, as cercas impostas, são linhas que podem cair por terra. A terra é formada por linhas e traços, sobre elas há inscrições, passos, pegadas, marcas e emaranhados de situações.

Na terra registram-se memórias, inclusive para vários povos indígenas, aborígenes, povos tradicionais em geral, a terra mantém viva a memória e o conhecimento dos antepassados. É por ver, pisar, mexer e sentir a terra, que os vivos, os

³ Ver Giles Deleuze, entrevista em vídeo.

descendentes, os herdeiros podem manter a continuidade. Porque toda terra é terra ancestral, é terra onde a memória e o conhecimento dos antigos estão preservados. Por isso desterritorializar um povo da sua terra, arrancá-lo do chão onde seus mortos estão enterrados, pode causar/ocasionar todo o tipo de adoecimento. A terra é, por excelência, lugar onde a herança ancestral está escrita.

Ifá⁴ é o oráculo africano que escreve na terra. Ele mesmo carrega uma proposta de “linealogia” da vida, para usar uma palavra proposta por Ingold (2022). Na vida, tudo consiste em linhas, vai dizer o antropólogo britânico. Na Tradição de Ifá, desde o nascimento, a vida se organiza nas linhas sacadas na escrita/desenho dos Odús. Sua origem remonta a muitos povos africanos. Embora esteja inserido em várias culturas da África, ele recebeu sistematização em Ilé Ifé (Ifé Odaye), a cidade do amor, a cidade primordial dos Iorubá. Os Iorubá são um povo que se concentra na atual Nigéria, na África Ocidental. Ifá revela-se na areia do ìyèrosún⁵ (a terra pura do Ifá). No ìyèrosún derramado sobre o Opón Ifá, os Bàbálawos escrevem as mensagens de Ifá através de Odu⁶. Cada um dos 256 Odus representa uma força singular. Eles são capítulos de uma grande enciclopédia virtual. O próprio Ifá é uma espécie de HD, no qual estão contidas muitas informações acerca do Universo criado por Olódúmáre. Os antigos diziam que Ifá é uma grande biblioteca e que as informações contidas nele são a própria sabedoria eterna. Formando um compêndio denominado *Lésé-Lésé Ifá (Poemas de Ifá)*, Ifá também se escreve em forma de poemas na rima/estilo próprio dos antigos Iorubá. Ifá é um contador de histórias e, contando histórias, Ifá ensina o conhecimento e a sabedoria antiga. Ifá fala através de metáforas, fábulas, histórias e mito. É assim que Ifá ensina, contando histórias que possuem ensinamentos diversos. O Ifá se escreve da direita para

⁴ Os ancestrais africanos criaram o primeiro sistema de banco de dados, conhecido como Ifá. Ifá vem da palavra nigeriana Fá. É o sistema de resgate e sabedoria ancestral africana. Edekiri é o dialeto iorubá de onde vem a palavra Fá, que remete a “Medu Neter”, a língua da antiga Kemet. Fá quer dizer puxar, desenhar, transcrever. Ifá está ligado ao conceito de desenhar uma estória, que posteriormente deverá ser interpretada.

⁵ Ìyèrosún é um pó amarelado natural da árvore Ìròsùn – *Eucleptes Franciscana F.* –, obtido pela ação de cupins, que produzem o pó. Ele é espalhado sobre o Opón-Ifá (um tabuleiro de madeira geralmente redondo), onde o Bàbáláwo faz a marcação dos Odu (signos de Ifá) e, posteriormente, após ritual próprio, esse ìyèrosún que foi encantado poderá ter diversas utilidades. Ele é empregado em beberagens, banhos, sabão para banho, em diversas formas para proteção e sorte, podendo ainda, dependendo da situação, ser espalhado sobre oferendas aos òrìsá ou a Òrúnmílá.

⁶ Odu é o signo de Ifá. É composto de 256 letras/signos, sendo 16 maiores e 240 menores. A palavra Odu que quer dizer útero, representa as 256 forças do Universo. Os Odu foram encarregados de trazer ao mundo os Òrìsàs, os Ajóògún e tudo aquilo que Olódúmáre foi criando. É através dos Odu que se lê Ifá no oráculo do Ikin, Opele e Erindilogun (búzios).

esquerda, tal como o árabe, o farsi, o aramaico e o hebraico. A escrita é realizada utilizando os dedos anelar e médio da mão direita. O dedo anelar marca (escreve) I e os dedos anelar e médio, juntos, marcam (escreve) II. Os traços⁷ I e II são os símbolos fundamentais do alfabeto de Ifá (Abímbólá, 1977).

Conforme Abímbólá (1977), o alfabeto de Ifá é composto por 16 Odu Ifá denominados Odu Agbá⁸ e 240 Odu Ifá denominados Odu Amulu⁹. Os Odu Agbá são os maiores e os Odu Amulu são os menores. Os Odu Amulu, os 240 Odu menores, são fruto de uma matemática de combinações entre os Odu maiores. Cada um dos Odu maiores (Agbá) copula entre si, formando assim os 240 Odu menores, seus filhos. A matemática é a seguinte: 16 x 16 dá exatamente um total de 256 Odu. Ao multiplicar 16 x 15, tem-se um total de 240, compondo assim a matemática da copulação. Cada um dos 16 Odu vai copular com cada um dos quinze Odu restantes, para formar assim os Odu menores.

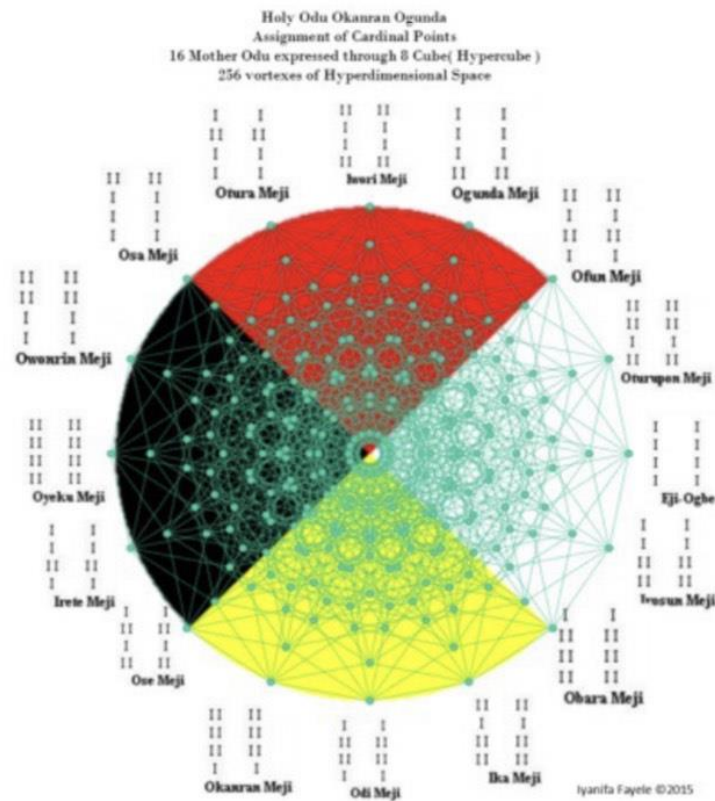
Os Bàbálawos e/ou seu correlato feminino Iyáláwo são aqueles(as) que possuem os conhecimentos para usar Ifá. Ifá exige conhecimento transmitido, que é passado por geração de um ao outro. Faz necessário realizar ritos iniciáticos e se vincular a um professor(a), ou seja, a um Bàbálawo ou Iyálawo para que o aprendizado ocorra. São os Bàbálawos que ensinam Ifá para as pessoas. Os Bàbálawos trabalham com Ifá tecendo e escrevendo linhas/traços. Ao escrever um OduIfá no Opón Ifá, linhas/traços serão feitos para dispensar o fluxo de energia que emana de Odú. Oduse escreve, mas também é uma energia, que invocado devidamente libera fluxos de Asé (potência).

⁷ Para Ingold (2022), existem duas classes maiores de linhas: fios e traços. Para o antropólogo britânico, “o traço é qualquer marca permanentemente deixada dentro ou sobre uma superfície sólida por um movimento contínuo” (Ingold, 2022: 69).

⁸ Agbá quer dizer ancião, ou mais velhos. Os 16 (dezesesseis) OduAgbá podem ser considerados os arcanos maiores da sequência de Ifá.

⁹ Amulu quer dizer pequeno, no sentido que são menores. Os OduAmulu podem ser considerado os arcanos menores da sequência de Ifá.

Figura 1 — Sagrado Odu Okanran Ogunda



Atribuição de Pontos Cardeais: 16 Odu Mãe expressos através de 8 Cubos (Hiper cubo); 256 vértices do Espaço Hiperdimensional

Figura 2 — 256 capítulos do corpus literário de Ifá

256 CHAPTERS OF IFA LITERARY CORPUS (“ODU IFA”)

16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1		
Ogbe ofu	Ogbe ose	Ogbe irete	Ogbe otura	Ogbe oturup on	Ogbe ika	Ogbe osa	Ogbe ogund a	Ogbe okanra n	Ogbe obara	Ogbe owonri n	Ogbe irosun	Ogbe di	Ogbe wehin	Ogbe oyeku	Eji ogbe	1	
Oyeku ofu	Oyek u ose	Oyeku irete	Oyeku otura	Oyeku oturup on	Oyeku ika	Oyek u osa	Oyeku ogund a	Oyeku okanra n	Oyeku obara	Oyeku owonri n	Oyeku irosun	Oyeku idi	Oyeku biwori	Oyeku ogbe	Oyek u meji	2	
Iwori ofu	Iwori ose	Iwori irete	Iwori otura	Iwori oturup on	Iwori ika	Iwori osa	Iwori ogund a	Iwori okanra n	Iwori obara	Iwori owonri n	Iwori irosun	Iwori idi	Iwori oyeku	Iwori bogbe	Iwori meji	3	
Idi ofu	Idi ose	Idi irete	Idi otura	Idi oturup on	Idi ika	Idi osa	Idi ogund a	Idi okanra n	Idi obara	Idi owonri n	Idi irosun	Idi iwori	Idi oyeku	Idi gbemi	Odi meji	4	
Irosun ofun	Irosun ose	Irosun irete	Irosun otura	Irosun oturup on	Irosun ika	Irosun osa	Irosun ogund a	Irosun okanra n	Irosun obara	Irosun owonri n	Irosun idi	Irosun iwori	Irosun takele ku	Irosun agbe	Olosu n meji	5	
Owonri n ofu	Owon rin ose	Owonr in irete	Owonr in otura	Owonr in oturup on	Owonr in ika	Owon rin osa	Owonr in ogund a	Owonr in okanra n	Owonr in obara	Owonr in irosun	Owonr in idi	Owonr in iwori	Owonr in oyeku	Owonr in sogbe	Owon rin meji	6	
Obara ofu	Obara ose	Obara irete	Obara otura	Obara oturup on	Obara ika	Obara osa	Obara ogund a	Obara okanra n	Obara owonri n	Obara irosun	Obara idi	Obara iwori	Obara oyeku	Obara bogbe	Obara meji	7	
Okanra n ofu	Okanr an ose	Okanr an irete	Okanr an otura	Okanr an oturup on	Okanr an ika	Okanr an osa	Okanr an ogund a	Okanr an okanra n	Okanr an obara	Okanr an owonri n	Okanr an irosun	Okanr an idi	Okanr an iwori	Okanr an oyeku	Okanr an sode	Okanr an meji	8
Ogund a ofu	Ogun da ose	Ogund a irete	Ogund a otura	Ogund a oturup on	Ogund a ika	Ogun da osa	Ogund a okanra n	Ogund a obara	Ogund a owonri n	Ogund a irosun	Ogund a idi	Ogund a iwori	Ogund a oyeku	Ogund a bede	Ogun da meji	9	
Osa ofu	Osa ose	Osa irete	Osa otura	Osa oturup on	Osa ika	Osa ogun da	Osa okanra n	Osa obara	Osa owonri n	Osa irosun	Osa idi	Osa iwori	Osa oyeku	Osa logbe	Osa meji	10	
Ika ofu	Ika ose	Ika irete	Ika otura	Ika oturup on	Ika osa	Ika ogun da	Ika okanra n	Ika obara	Ika owonri n	Ika irosun	Ika idi	Ika iwori	Ika oyeku	Ika gbemi	Ika meji	11	
Oturun pon ofu	Iturup on ose	Oturu pon irete	Oturu pon otura	Oturu pon ika	Oturu pon osa	Oturu pon ogun da	Oturu pon okanra n	Oturu pon obara	Oturu pon owonri n	Oturu pon irosun	Oturu pon idi	Oturu pon iwori	Oturu pon oyeku	Oturu pon gbe	Oturu pon meji	12	
Otura ofu	Otura ose	Otura irete	Otura oturup on	Otura ika	Otura osa	Otura ogun da	Otura okanra n	Otura abara	Otura owonri n	Otura irosun	Otura idi	Otura iwori	Otura oyeku	Otura orire	Otura meji	13	
Irete ofu	Irete ose	Irete otura	Irete oturup on	Irete ika	Irete osa	Irete ogun da	Irete okanra n	Irete obara	Irete owonri n	Irete irosun	Irete idi	Irete iwori	Irete oyeku	Irete gbe	Irete meji	14	
Ose ofu	Ose irete	Ose otura	Ose oturup on	Ose ika	Ose osa	Ose ogun da	Ose okanra n	Ose obara	Ose owonri n	Ose irosun	Ose idi	Ose iwori	Ose yeku	Ose logbe	Ose meji	15	
Ofu ose	Ofu irete	Ofu otura	Ofu oturup on	Ofu ika	Ofu osa	Ofu ogun da	Ofu okanra n	Ofu obara	Ofu owonri n	Ofu irosun	Ofu idi	Ofu iwori	Ofu oyeku	Ofu nogbe	Ofu meji	16	

256 capítulos do corpus literário de Ifá: da direita para esquerda, leem-se os Odu maiores (Agbá) e em seguida, cada um dos seus quinze Amulu (Odu menores).

Figura 3 — o Opón Ifá, o Irofá, o Ikin Ifá e o pó do iyèrosún



Na foto, o Opón Ifá, o Irofá, o Ikin Ifá e o pó do iyèrosún, bem como os traços e as linhas que compõem sua escrita e revelam Odu.

Eséntáye

Na terra iorubá, um recém-nascido é acolhido como um rei que está chegando. Algumas cerimônias são realizadas para a criança. Meninas realizam a cerimônia de nascimento após os sete dias de nascidas e, em algumas localidades, ela se estende até os sete meses de vida. Meninos realizam tal cerimônia após os nove dias de nascidos, estendendo-se a cerimônia em algumas localidades até os nove meses de vida. Sete é o número Iorubá para o feminino e nove, o número Iorubá para o masculino. Isso faz alusão ao fato de que a mulher nasceu primeiro e se desenvolve mais rápido. As cerimônias de nascimento recebem três nomes em Iorubá: Ikosejaye, Ikomojade e Isomoloruko¹⁰.

Ikosejaye é a primeira consulta oracular realizada para o recém-nascido. Trata-se de ter uma primeira noção do destino (*ipin*) da criança, dos seus tabus (*èwos*) e orientações acerca da sua vida. Essa cerimônia diz respeito tanto à criança, quanto aos pais. Os pais são orientados a educar a criança a partir do seu destino. Na Tradição de Ifá, o oráculo do Ikin é utilizado para realizar essa cerimônia. Se os pais são iniciados, pode-se utilizar o Ifá do pai ou da mãe para realizar o Ikosejaye. Caso os pais não sejam iniciados, utiliza-se o Ifá do sacerdote (Bàbáláwo e/ou Iyáláwo) para proceder com a consulta. Na Tradição de Òrìsà, o Erindilogun (jogo de búzios, no Brasil) será o oráculo utilizado para proceder o Ikosejaye.

Isomoloruko é a cerimônia que concede o nome ao recém-nascido. Ela é realizada alguns dias depois do Ikosejaye. O recém-nascido pode receber vários nomes, de acordo com sua linhagem e seu Odu de nascimento. Os nomes que a criança recebe por ocasião da sua cerimônia de nascimento a acompanharão por toda a vida. Esses nomes traduzem também seu papel social na comunidade, seu lugar nas relações com a comunidade, ou seja, com seu clã. Quando estiver com sete anos e/ou na adolescência,

¹⁰ Essas cerimônias Ikosejaye, Isomoloruko e Ikomojade são ritos Iorubá de recepção e acolhimento da criança no mundo. Tratam-se de ritos iniciáticos, porque todo rito é de alguma forma iniciático para os Iorubá. Tais ritos marcam a chegada da criança no mundo. A recepção de uma criança convoca toda a comunidade/clã, os familiares e amigos pra celebrar sua existência, sua chegada. Os Iorubá realizam ritos para o nascimento (a chegada no mundo) e ritos de morte (a partida do mundo). A Tradição Iorubá possui ritos para várias situações e finalidades diversas. Como pensou Turner (1974), o ritual (os ritos) está associado à noção de um retorno ao equilíbrio espiritual de um indivíduo, ou de um grupo inteiro que possui alguma perturbação. Entre os Iorubá, a criança que chega ao mundo é alguém que não se sabe nada. O ritual do Eséntáye serve para apresentar a criança à comunidade e, caso tenha alguma perturbação, o Bàbáláwo realiza ritos para trazer o equilíbrio.

ou ainda, quando for adulta, a criança poderá passar por outras cerimônias (ritos) iniciáticos e receber outros nomes de reconhecimento de seu clã.

Ikomojade é a cerimônia de apresentação da criança para toda a comunidade. Nessa ocasião, é feita uma festa, onde amigos, parentes e conhecidos vão homenagear o recém-nascido. Os pais da criança realizam a festa para a criança ser homenageada, receber presentes e ser saudada pelas pessoas. O Ikomojade é a primeira saída do recém-nascido, e é nesse momento que ele é apresentado oficialmente à comunidade. Nessa cerimônia, a mãe da criança também é homenageada. É muito importante, na terra Iorubá, a mulher que acabou de dar à luz. Ela representa a continuidade do clã. Significa também a sacralidade do seu útero, que trouxe a vida à Terra. Oríkì¹¹ e Àdúrà¹² serão entoados para o òrìsà da família, para os antepassados e para a criança e sua mãe.

Embora a palavra Eséntáye seja, grosso modo, outro nome para Ikosejaye, em nossa experiência atribuímos o nome de Eséntaye para a reunião dos três ritos acima mencionados. Ou seja, Eséntáye é a cerimônia de iniciação da criança, de chegada do recém-nascido à Terra (Aiye). Logo, o Eséntáye reúne, em uma única cerimônia, os três ritos, denominados Ikosejaye (o rito da consulta ao oráculo), Isomoloruko (o rito dos nomes da criança) e o Ikomajade (o rito/festa pública de apresentação da criança à comunidade). Em nossa comunidade Ègbé Agbónirégún em Senador Canedo, Estado de Goiás, os três ritos acontecem em uma única cerimônia, chamada Eséntáye. Os pais, o recém-nascido e seus convidados são recebidos no Ègbé do sacerdote/iza para a realização da cerimônia. A cerimônia também pode acontecer na residência da criança

¹¹ O oríkì é uma espécie de texto utilizado para louvar os òrìsà(s), só que de forma recitada, como os poetas e recitadores fazem com as poesias. A palavra oríkì, segundo os dicionários de língua Iorubá, significa poesia. Trata-se de um texto escrito em verso, com a finalidade de louvar os ancestrais divinizados. O oríkì tem como objetivo, quase sempre, apresentar atributos e características do orisá, exaltar seus feitos e suas qualidades, mas isso não significa que não se possa utilizá-lo para clamar, pedir, solicitar, agradecer. O oríkì é utilizado também para o encantamento das forças ancestrais nos seus assentamentos (ojubós). Nos oríkì(s), além das proezas, das qualidades, das características e dos feitos dos òrìsà, é possível encontrar a base para a maioria dos ritos praticados nas religiões de matriz africana de origem yorubá. Essa não é uma característica só do oríkì, mas também do àdúrà, do ofò, do itàn e do orin (Beniste, 2014).

¹² Àdúrà é o nome pelo qual as rezas cantadas aos òrìsà(s) são denominadas. O àdúrà é um tipo de louvor cantado – quase sempre entoado de forma mais cadenciada –, que tem como principais objetivos clamar por socorro; agradecer por dádivas recebidas; solicitar auxílio; pedir perdão e exaltar atributos e características dos òrìsà, entre outros fins. O àdúrà evoca a energia do sagrado. Segundo Beniste (2014), em seu Dicionário yorubá/português, àdúrà é o mesmo que oração, súplica.

e/ou em qualquer outro lugar que a família deseje e que esteja disponível para os ritos do Eséntáye acontecer.

Eséntáye é literalmente pisar na terra pela primeira vez, faz alusão também a chegar à Terra (Aiye). A cerimônia começa com o Bàbálawo saudando todos os presentes e explicando o motivo e a importância do Eséntáye. Depois, são recitados òríkì e àdùrà para a divindade do oráculo que será consultado. A recitação de òríkì e àdùrà vai tornar possível a efetivação da energia necessária para proceder com a cerimônia que, antes de tudo, é também um rito iniciático. Para os Iorubá, tudo requer rito e os ritos, além de confirmar a pessoa, também a legitimam. Por isso, os ritos são fundamentais para a manutenção do clã e da própria Tradição. A invocação de energias/forças da natureza denominadas Òrìsà, no ambiente onde acontece o Eséntáye, serve para proporcionar ao recinto um tanto de sacralidade.

O Òrìsà é sagrado e onde quer que ele esteja, também torna o lugar sagrado. Não existem conflitos entre o sagrado e o profano nesse entendimento ritual na Tradição Iorubá. Não há mais sagrado e mais profano, há o rito que acontece seguindo os costumes da Tradição. O ambiente que, por ora, está sagrado, pode tornar-se profano logo em seguida, sem problema algum. A questão é que, no momento que o Òrìsà se presentifica através da entoação de òríkì e àdùrà, o sagrado comparece ao recinto. O oráculo do Obi¹³ é utilizado logo após a recitação de òríkì e àdùrà. O oráculo do Obi é utilizado, a priori, para trazer uma mensagem aos pais sobre a cerimônia. Ele serve, na

¹³ Obi é a semente de uma palmeira africana conhecida como noz-de-cola, cujo nome científico é *cola acuminata*. Na Tradição do Òrìsà, seja na Nigéria ou nas diásporas, utiliza-se Obi para diversas finalidades. O Obi serve de oferenda ao Òrìsà ou para oracular, uma vez que o Obi é a própria boca da divindade. Essa semente é aberta em quatro partes e jogada pelo sacerdote, que através do conhecimento que possui, consegue confirmar a aceitação da oferenda, ou interpretar, através das quedas dessas partes, a situação que está sobre a pessoa para quem o Obi está sendo consultado. A disposição em que suas partes caem mostra a resposta positiva ou negativa. O Obi deve ser jogado sobre água, em pratos brancos ou diretamente no chão. Seus gomos devem ser jogados de uma só vez. Não se pode mudar a queda dos gomos, nem jogar os gomos separadamente. “Jogar” o Obi não cria compromissos da pessoa com a Tradição de Ifá e Òrìsà. Porém, muitas pessoas, após jogar Obi, após ter passado por ebó ou ebóri, acabam se interessando por conhecer mais Ifá e os Òrìsà, e até mesmo por fazer parte de um Ègbé (terreiro/comunidade). Dentro da nossa Tradição, um bom Obí rezado, lavado, encantado, cantado adequadamente traz riqueza e afugenta a morte, pois sua palavra diz e traz boa sorte. Mas também traz o descontentamento dos Òrìsà, caso algo tenha sido feito de forma diferente do esperado, podendo trazer consequências muito complicadas, pois a palavra de Obí é sagrada e deve ser seguida fielmente, conforme sua queda.

verdade, para abrir a cerimônia e deliberar uma série de confirmações e necessidades antes de proceder com a consulta propriamente dita. Abrir o Obi para a criança é conceder a ela e a seus pais uma primeira mensagem acerca da sua chegada no mundo.

Figuras 4 e 5 — Obi



Esquerda: Obi-fruto fechado, usado para fazer oferendas aos Òrìsàs. Direita: Obi aberto em quatro gomos, para uso como Oráculo. Obi é a boca do Òrìsà.

Uma história (ìtàn) da Tradição de Òrìsá no Brasil conta como Obi passou de fruto/ofereanda para os Òrìsà a oráculo que dá respostas às perguntas dos humanos:

Era uma vez um belo rapaz, forte e saudável, cujo nome era Obi, seu trabalho era levar os recados dos homens para os Òrìsà. Toda vez que um homem precisava fazer uma oferenda a uma divindade, ele deveria falar no ouvido de Obi todas as suas orações, pedidos e lamentações, e este, por sua vez, transmitiria os recados e traria uma resposta daquela divindade. Com o tempo, Obi passou a ser mais requisitado pelos seus trabalhos, pois com sua ajuda, tudo se tornara mais fácil, a resposta era imediata. Isso foi fazendo com que Obi ficasse muito orgulhoso e envaidecido, passando a cobrar preços cada vez mais altos pelos seus serviços, acumulando assim, muitas riquezas. Obi sentia-se livre para agir desta forma, andava pelas ruas sem falsa modéstia, dizendo o quanto as pessoas precisavam de seus favores. O tempo foi passando e a situação chegou a tal ponto, que Esú ficou incomodado com as atitudes de Obi. Esú, que caminha entre o Céu (Orún) e a Terra (Aiye) com muita facilidade, foi falar com Olódúmáre (o/a Criador/a), relatando tudo o que estava acontecendo na Terra, especialmente o comportamento de Obi. Olódúmáre ficou muito triste com o que Obi estava fazendo e tomou uma decisão, ir pessoalmente à casa de Obi, falar com ele e ver quais seriam seus argumentos. Olódúmáre, que nunca havia saído do Céu anteriormente, seguiu em direção à casa de Obi, lá chegando bateu na porta e Obi foi atender, sem imaginar quem poderia estar do lado de fora. Ao abrir a porta, tão grande foi seu susto, que caiu de costas no chão imobilizado. Foi quando Olódúmáre disse a ele: “tanto foi o teu orgulho e vaidade, que vim pessoalmente à sua casa para falar de minha tristeza, como reparação de seus erros, a

partir de hoje nunca mais falará de pé, toda vez que alguém precisar de teu trabalho é no chão que deverá te invocar, esse será o teu castigo para sempre”. E até hoje, é assim que consultamos Obi, no chão devido a seu susto, e suas palavras, que antes eram únicas, agora serão divididas caindo no chão, direcionadas por quatro partes (Santos, 2016: 15).

Após a consulta com o Obi, o Eséntáye prossegue com a criança no colo da mãe, com o pai ao lado, de frente para o Bábáláwo que está dirigindo a cerimônia. O Bábáláwo vai saudar Olódúmáre e todos os Òrìsà através da *mo jubá* (saudação) e invocará o poder de Orúnmílá Bábá Ifá para se fazer presente. As sementes Ikin¹⁴ são a própria manifestação da presença de Orúnmílá Bábá Ifá¹⁵. O Bábáláwo usa Ikin Ifá para trazer o Odu de nascimento do recém-nascido. Para consultar Ikin Ifá, faz-se necessário o conhecimento da técnica, é preciso também ter os instrumentos da consulta. Além do Ikin Ifá, o Bábáláwo precisa está com seu Irofá¹⁶, com o Opón¹⁷ Ifá e com o pó do iyèrosún para proceder com a ritualística do Eséntáye.

¹⁴ Ikin é uma semente sagrada, e importante símbolo de Ifá, que conecta o ser humano com Orúnmílá-Ifá. De acordo com o OduIfá Iwori Meji, Orúnmílá substituiu-se com Ikin quando ele deixou a Terra (Aiye). No Odu Okanran Odi, diz-se que Orúnmílá não morreu, porque ele subiu em um pássaro gigante e voou direto para o Céu (Orún). Há diferença entre as palmeiras, onde há dois tipos, a palmeira comum que produz o óleo de palma e a palmeira que produz o vinho de palma. Quando um Bábáláwo avistar uma árvore sagrada desse tipo, de nome Ope onikin, ele amarra um pano branco em seu tronco e oferece alguns ingredientes para que a mesma produza boas sementes e perdure por muito tempo.

Nomeação dos Ikin Ifá:

- Oduso: Ikin com seis olhos, que é considerado o Ikin Rei.
- Oloju marun: Ikin com cinco olhos.
- Awinrin: Ikin com quatro olhos. Muito utilizado para todos os iniciados em Ifá.
- Osa: Ikin com três olhos.

Ikin é considerado o mais antigo e o mais importante instrumento de Ifá. Ele consiste em 16 nozes de palmeira, conhecida como òpè – Ifá (palmeira de Ifá). Cada fruto possui quatro olhos, e o Iorubá acredita que este tipo de noz de palmeira é sagrado para Ifá e por isso não pode ser usada para fabricar o dendê (epó). Os ikin são guardados em uma tigela de louça ou madeira que fica em um lugar específico da casa, denominado Ilé – Ifá, raramente são retiradas deste local, exceto para serem lavadas ou para purificação, o que ocorre ocasionalmente tanto para limpeza, quanto para potencializar seu asé. Entretanto, quando o sacerdote falece, o ikin pode ser removido do seu local e transferido para um parente, a transferência sempre envolve cerimônias de purificação. Os 16 Ikin Ifá são usados para o Bábáláwo Tefá, que é um Oráculo de Ifá de grande importância no Culto, pois ele decide grandes e importantes situações.

¹⁵ Ifá é o nome que se dá ao oráculo, a uma divindade e a um culto. Ifá é um dos cultos tradicionais da Terra Iorubá, tal como é o Culto do Orisá. Em 1961, em Abidjan, na Costa do Marfim, aconteceu um Congresso de Estudos Teológicos que definiu uma série de cultos, crenças e práticas da África como “Religião Tradicional Africana” (Altuna, 1993: 369). Entendemos que Ifá está além do que possa ser identificado como religião. Ifá é também uma medicina, uma ciência ancestral e tradicional. Ifá versa sobre várias coisas, entre elas, o destino, a vida, a morte, o Universo, a vida social, os animais, as plantas, os espíritos, casamento, nascimento etc.

¹⁶ Irofá quer dizer a sineta do Ifá. Um sino de madeira talhado no formato icônico de uma mulher ajoelhada em oração, ou como se estivesse parindo.

Dezesseis Ikin Ifá são segurados na mão esquerda do Bábálawo e batidos com a mão direita. A cada batida, o Bábálawo tentará pegar dois ikin ou um ikin. Se o Bábálawo pegar dois ikin, ele marcará um traço (I) no Opón Ifá, se ele pegar um ikin, marcará dois traços (II) no Opón Ifá. Oito batidas para capturar um ou dois ikin serão o suficiente para formar um Odu escrito no Opón Ifá. Os números de batidas podem ser mais, porque o Bábálawo pode não conseguir pegar um ou dois ikin. As batidas serão encerradas quando um Odu se formar/se escrever no Opón Ifá. Um Odu é literalmente parido pela batida que captura um ou dois ikin. No Eséntáye, o Bábálawo fará exatamente esse manejo com a finalidade de sacar o Odu de nascimento da criança. Os ikin são passados na criança e é solicitado ao Ifá que revele o Odu que orienta o destino do recém-nascido. Uma das exigências para realizar o Eséntáye para o recém-nascido é que ele não tenha sido colocado de pé sobre o chão. A criança não pode pisar no chão sem antes passar pelo Eséntáye. Isso porque Eséntáye também quer dizer “pisar na Terra/terra pela primeira vez”.

Eséntáye significa pisar e caminhar pelo mundo. Tal cerimônia traz à tona a ancestralidade e os Òrìsàs do recém-nascido para que tenha vida longa, saúde, paz e boa sorte. Para os Iorubá, a criança que nasce retorna ao mundo com o devido conselho de um dos seus antepassados e de Ifá. O Eséntáye possibilita que os pais escutem tais conselhos e orientem a criança no melhor caminho da vida. Ou seja, o caminho que ela mesma escolheu antecipadamente no Òrun. O Odu sacado através da consulta ao Ifá com os Ikin trará o nome do recém-nascido e informará aos pais o que a criança pode vestir, o que pode comer e beber, que tipo de trabalho pode exercer ou fazer no futuro. Informa também os compromissos que a criança terá, como se comportar, onde poderá viver e se a criança deverá ser um sacerdote ou sacerdotisa de Ifá e/ou Òrìsà.

Os nomes dados à criança na cerimônia do Eséntáye têm força de autenticar seu destino e possibilitar que ele aconteça como sua própria escolha. Os nomes geralmente contam a história da criança, ou fazem alusão à sua vida, o que escolheu fazer na Terra, características hereditárias, as relações metafísicas com os antepassados e Òrìsà etc. Por exemplo: o Odu revelado para o recém-nascido foi Ogunda Meji, um bom nome para este Odu é Ogunsina, que quer dizer “Ogún é meu caminho”, ou “Eu caminho com

¹⁷ Opón Ifá é uma tábula redonda ou quadrada, já mostrada aqui em foto, usada pelos Bábálawos para escrever Ifá, proceder com ritos e realizar medicinas diversas. O Opó Ifá representa o mundo, o Universo onde a vida acontece.

Ogún”. O Odu Ogunda Meji é um Odu relacionado ao òrìsà Ogún, um nome de Ogún foi dado para lembrar a criança que Ogún é o caminho dela. Muitas perguntas são feitas ao Oráculo para chegar a uma conclusão acerca do nome, dos tabus e das orientações que serão dadas a criança.

Figura 6 — Criança pisa na terra de Ifá



Momento que a criança pisa na terra de Ifá nas linhas escritas que tecem seu destino.

Após o Odu da criança ser sacado, a cerimônia do Eséntáye se desenvolve com o Bábáláwo contando o Èsé¹⁸ (narrativa/história/mito) que versa sobre a vinda da criança do Òrun (Céu) para o Aiye (Terra). São o Odu de nascimento do recém-nascido e o Èsé contado pelo Bábáláwo que vão possibilitar que ele instrua a família acerca do destino da criança. A palavra Iorubá para destino é *Ipin* e não se trata de algo fechado obsoleto. A própria noção de Ifá como aquele que tece as linhas do destino rompe com o determinismo. Porque linha é também fluxo e, nesse sentido, ela é movente. O destino de uma pessoa, desde a perspectiva do Ifá, está relacionado àquilo que ela é capaz de inventar sobre si e para si. Ou seja, não é algo estático, fechado, o destino de uma pessoa obedece os fluxos da vida e das escolhas de cada um. O Bábáláwo explica o sentido do Èsé e aponta horizontes para a vida da criança. Ele também concede à criança os ewós (tabus/proibições). Os ewós são fundamentais, porque tratam das coisas que o recém-nascido não poderá fazer.

O Eséntáye fornece à família uma análise detalhada do caráter predestinado do recém-nascido, forças morais, falhas éticas, ambições, grandes transições de vida, idade e necessidades específicas em um esforço para alavancar os pais sobre as melhores maneiras de criar filhos no meio de uma sociedade volátil, hipercapitalista e intolerante. Eséntáye também oferece às crianças um repositório muito necessário de auto-estima e dignidade. O efeito psicológico e sociológico do Eséntáye nas crianças é muito positivo e revela o caminho para a prosperidade e o sucesso em toda a diversidade das fases da sua vida. O Iorubá entende, como sucesso e prosperidade, poder viver as escolhas que o eniyan (ser humano) fez no Òrun, à sua maneira. Compete a cada eniyan escolher como ele deseja viver suas próprias escolhas.

¹⁸ Èsé é o poema, a narrativa e/ou a história que os Bábáláwos contam, após sacarem o Odu nos oráculos de Ifá. O Èsé é uma narrativa atemporal, vale para qualquer tempo. Compete ao Bábáláwo traduzir essas narrativas na vida do consulente e/ou devoto de Ifá. Para Abímbólá (1977) “o que sabemos no momento é que, entre os Iorubás, Ifá foi tão intimamente identificado com a mitologia, folclore, medicina popular, história, religião e sistemas de valores da cultura, que é quase sinônimo da própria Cultura Iorubá” (Abímbólá, 1977: 22).

Figura 7 — Os pés que pisam no Opón



Os pés que pisam no Opón, no ritual do Eséntaiye, reconhecem as linhas que tecem seu destino.

Entre linhas, traços e fluxos de existência

A escrita, a narrativa e a descrição são um exercício antropológico. Nesse sentido, o que se faz com desenhos, linhas, rabiscos e traços habita de certa forma o fazer antropológico. A escrita do antropólogo é antecipada por seus rabiscos, por suas linhas diversas no seu diário de campo. Escrever é escrever a si mesmo, ou melhor, é capturar o instante do outro, dos outros, através da captura do olhar, da percepção, da sensação, da produção de si. Os antropólogos gostam de escrever e rabiscar enquanto ensaiam suas escritas propriamente (Kofes, 2002). Gostam também de narrar o que escutam, o que captam para se fazerem entendidos. Essas narrativas que saem pela voz, pelo canto da boca, elas em si se compõem de linhas. Narrar é também escrever e, de igual maneira, perpassa linhas que deliberam fluxos. Ainda retomando as questões que Kofes (2002) apontou, vale ressaltar que indagar “o que fazemos na antropologia” parece ser um tema ainda instigante. Teorizamos e narramos para além da descrição que pode soar problemática em primeiro plano. Eu diria que estamos fazendo linhas/traços o tempo todo. Rabiscamos enquanto procuramos as palavras certas para dizer sobre os temas da nossa pesquisa. Para Ingold (2022), os humanos e também os não-humanos também fazem linhas, enquanto se preparam para estabelecer comunicações. Mesmo quando a comunicação está estabelecida, seguem tecendo linhas.

O psicanalista britânico Donald Woods Winnicott fundamentou sua clínica na espontaneidade e na criatividade. Na clínica com crianças, Winnicott desenvolveu uma concepção única do brincar. O brincar de Winnicott é espontâneo, criativo e prazeroso. Na sua clínica, a criança e o psicanalista precisam ter disposição para brincar e rabiscar. Winnicott, para estabelecer contato com um paciente infantil, elaborou o “jogo do rabisco”. O “jogo do rabisco” é a forma que Winnicott encontrou para acolher a criança na primeira consulta e realizar o que podemos chamar de um primeiro diagnóstico. Para Winnicott, papel, lápis e rabiscos, desenhos, podem comunicar questões da criança que não escapam através da fala dela. Em relação ao “jogo de rabisco”, Winnicott (1994) ensina sua técnica:

Em um momento adequado, após a chegada do paciente, geralmente após pedir ao genitor que o acompanha para ir para a sala de espera, digo à criança: “Vamos jogar alguma coisa. Sei o que gostaria de

jogar e vou lhe mostrar”. Há uma mesa entre a criança e eu, com papel e dois lápis. Primeiro, apanho um pouco de papel e rasgo as folhas ao meio, dando a impressão de que o que estamos fazendo não é freneticamente importante, então começo a explicar. Digo: “Este jogo que gosto de jogar não tem regras. Pego apenas o meu lápis e faço assim...” e provavelmente aperto os olhos e faço um rabisco às cegas. Prossigo com a explicação e digo: “Mostre-me se se parece com alguma coisa a você, ou se pode transformá-lo em algo; depois, faça o mesmo comigo e verei se posso fazer algo com o seu rabisco”. (Winnicott, 1994: 232).

Winnicott possibilita a criança participar da significância dos rabiscos que ele também chama de desenho. Com os rabiscos, Winnicott conseguia tecer narrativas e textos com as crianças. Para escrever rabiscamos, de certa forma estamos sempre rabiscando, tal como as crianças de Winnicott. Os antropólogos também fazem rabiscos no seu diário de campo, fazem desenhos e escrevem de forma livre seus apontamentos e o que escutaram dos seus interlocutores. Para Bateson (2006) citado por Kofes (2020), há dois métodos, diríamos, de organização do material da escrita antropológica. Os dois métodos são: “um pelo uso de técnicas artísticas, outro pelo uso de técnicas científicas” (Kofes, 2020: 14). Enquanto no método artístico, as palavras, os rabiscos, os desenhos, as linhas, são capturados mais pela relevância sonora, imagética e sensitiva, no método científico as palavras obedecem o sentido do dicionário.

Os Bábálawos também possuem sua escrita própria, seus rabiscos. A escrita cósmica dos Bábálawos de Ifá é composta por dois traços: I e II. Ifá escreve através de traços/linhas. É uma escrita cósmica, uma vez que os Bábálawos, para fazer a leitura dessas linhas, necessitam ser iniciados no Culto de Ifá, passar por uma série de ritos e aprender as narrativas/mitos com os mais velhos. Os mitos que são as narrativas do Ifá ensinam as pessoas através dos Odu. Os Odu são os dizeres cósmicos, oriundos do Céu (Òrun). Eles são cósmicos, porque são ditos por Ifá através dos Bábálawos, porém, são também profundamente terrenos. Terrenos, porque Ifá se encarrega de narrar em suas histórias/mitos as questões cruciais da materialidade da vida.

Para Ingold (2015) todo ser vivo é percorrido por um feixe de linhas, muitas linhas¹⁹. A vida é uma implicação de linhas. Diferente da vida de bolhas, tomada por volume, densidade e massa, a vida de linhas tem torção, flexão e vivacidade. As bolhas

¹⁹ “Descrever a malha é partir da premissa de que todo ser vivo é uma linha ou, melhor, um feixe de linhas” (INGOLD, 2015: 3).

forneem materiais, enquanto as linhas forneem vida. As bolhas territorializam enquanto as linhas desterritorializam. As linhas surgem quando se escapa do monopólio das bolhas. A vida surge com as linhas e, em linhas (entre-linhas), tecemos a vida e as nossas relações. Embora as bolhas também estejam por todos os lados, parecem ser as linhas que melhor tecem as coisas da vida (Ingold, 2015). Para Ingold (2022: 112), “o mundo habitado é um *meshwork* [emaranhado] reticulado, formado de tais trilhas, que estão continuamente sendo tecidas conforme a vida continua ao longo delas”.

As linhas são tecidas em emaranhados (*meshworks*), transformando a maneira como os *eniyan* (seres humanos) pensam e tecem a vida e os lugares por onde circulam. A vida em linhas encarrega-se de produzir uma realidade de emaranhado (*meshwork*). Ela disponibiliza emaranhados de afetos ou malhas relacionais, que se encarregam da vida com os outros (KOFES, 20022; INGOLD, 2022). A vida com os outros em *meshwork* libera o destino de qualquer determinismo. Porque os emaranhados tecidos se inserem em movimentos e fluidez, desocupados de qualquer fixidez. Trata-se de relações, ou melhor, dos vínculos que os *eniyan* (seres humanos) tecem durante a vida, que tornam possível elaborar sua própria existência e destino à sua maneira, distante de que qualquer determinismo. Ingold (2022) entende que:

[...] cada relação é uma linha numa *meshwork* de trilhas entretecidas. Contar uma história, então, é relacionar, na narrativa, as ocorrências do passado, retrçando um caminho pelo mundo que outros, pegando recursivamente os fios das vidas passadas, podem seguir no processo de fiar as suas próprias (Ingold, 2022: 119).

No Ifá, a criança que nasce é reconhecida pisando em traços de linhas, nas malhas da própria vida. Essas linhas, escritas como Odu, contêm os segredos acerca do destino da criança, que serão revelados através do ritual do Eséntáye. O destino então é aquilo que está escrito através das linhas do Odu. Linhas que traduzem a vida e marcam a trajetória inicial da criança. A criança pisa nas linhas para registrar sua chegada no mundo. O que está escrito nas linhas do Ifá, no Odu, realiza uma dupla confirmação: confirma-se que a criança teve seu destino (ipin) oriundo do Céu (Òrún) revelado na Terra (Aiye) e que, além disso, poderá iniciar sua própria caminhada/trajetória na Terra.

Figura 8 — Tocar os pés no Odué



Tocar os pés no Odué reconhecer as linhas do seu destino.

Ao visualizar as linhas da criança no Opón Ifá o Bábálawo capacitado visualiza mais do que um texto: escuta sons, visualiza paisagens, emaranhados de relações, captura detalhes da jornada da vida do recém-nascido. A cerimônia do Eséntáye é um diálogo com a ancestralidade da criança, com os vivos e os mortos. As linhas/traços que são grafados no Opón Ifá tornam-se história que fundamenta a vida e a existência. O Opón Ifá funciona como a superfície onde linhas/traços se escrevem. A escrita do Ifá é composta de linhas e superfícies. A superfície, no Opón Ifá feito de madeira, representa o local onde a terra se encontra, é também o Universo que reúne o todo. Pisar a terra, no Ifá, o pó do iyerosun, é pisar a superfície onde as linhas da vida, da existência, serão escritas para serem identificadas. O recém-nascido pisa sobre as linhas/traços sobre a superfície para ter sua vida revelada. Ingold (2022: 65), ao mencionar as linhas e a

superfície, informa que “não pode haver uma história da linha que também não trate das relações mutáveis entre linhas e superfícies”.

Os dedos traçam a história feita de linhas que se inscrevem no Opón Ifá. Ao abordar o traço como um tipo de linha, Ingold (2022) informa que a maioria dos traços enquadra-se em dois tipos, ou seja, eles podem ser aditivos ou redutivos. Linhas desenhadas com um carvão sobre um papel, ou com um giz sobre um quadro negro são linhas aditivas. Já as linhas que são raspadas, talhadas ou grafadas são redutivas (Ingold, 2022). Nós humanos somos fabricantes de fios e produtores de traços com as mãos. Vejam bem: os Bábálawos fazem traços redutivos com os dedos no Opón Ifá. No Ifá os dedos médios e anelar da mão direita fazem traços. Somente esses dois dedos, o médio e o anelar da mão direita, podem ser utilizados para fazer os traços do Ifá. A mão direita no Ifá representa o lado direito, onde as forças de luz denominadas Òrìsà se fazem presentes. A mão direita é a mão da claridade, da luz, a mão que possibilita o conhecimento, a clareza. A mão esquerda se reporta à escuridão, aos ajóògúns, que são as forças contrárias da luz, dos Òrìsà²⁰. Essas forças da direita e da esquerda, da luz e da escuridão, do dia e da noite etc. não são rivais, são complementares, uma vez que ambas conduzem os princípios básicos do Universo.

Para Heidegger (2005), compreender a existência é compreender o mundo, uma vez que a relação com o mundo é uma relação consigo mesmo. A questão em torno da existência é a relação, ou seja, como nos relacionamos com o mundo. Isso porque o mundo também é emaranhado como a vida, formando um *meshwork* diverso, seja de afeto, de amor, de parceria, de amizade, de trabalho etc. São os emaranhados diversos de relações (Ingold, 2022). O ritual do Eséntáye, dentro da Tradição Iorubá, não é um batismo, ou uma forma de limpar a criança do pecado original. O ritual do Eséntáye é a maneira pela qual a criança se liga mais fortemente aos seus antepassados e Òrìsàs. É

²⁰ Robert Hertz em “A preeminência da mão direita: um estudo sobre a polaridade religiosa”, demonstrou que a simples oposição entre a mão direita e a mão esquerda está carregada de significados culturais, embasando divisões e hierarquias sociais. Hertz (1980: 100), referindo-se à oposição entre a mão direita e a mão esquerda, salienta: “Para a mão direita, vão as honras, as designações lisonjeiras, as prerrogativas: ela age, ordena e toma. A mão esquerda, ao contrário, é desprezada e reduzida ao papel de uma humilde auxiliar: sozinha nada pode fazer; ela ajuda, ela apóia, ela segura. A mão direita é o símbolo e o modelo de toda aristocracia, a mão esquerda de todas as pessoas comuns”. No Ifá, a mão direita e todo lado direito do corpo representam o masculino, o claro, o dia, a luz, as forças Òrìsà. A mão esquerda e todo lado esquerdo do corpo representa o feminino, o escuro, a noite, as trevas, as forças Ajóògún. Diferentemente da perspectiva de Hertz, que visualiza a oposição da mão direita e da mão esquerda, no Ifá, apesar das diferenças, ela conseguem dar as mãos e entender que necessitam uma da outra.

também como, a partir da noção de vida e de mundo herdada dos seus ancestrais, ela pode traduzir seu destino, ou seja, sua existência. Ifá se desenha e se escreve em traços. Trata-se do desenho, da escrita e dos traços que possibilita um destino, uma existência por vir. Para os Iorubá, o que a criança assumirá na vida é decidido no ritual do Eséntáye. Todos os presentes no ritual são testemunhos e co-responsáveis por ajudar a criança a realizar seu destino. Essa co-responsabilidade é, no dizer de Ingold, ecológica²¹, porque são “relações ao longo dos seus caminhos de vida diversamente traçados” (Ingold, 2022: 132).

Aproximar destino e existência não é uma tarefa fácil, uma vez que o entendimento de destino no Ocidente não se traduz de igual maneira para os Iorubás. A palavra *ipin*, do iorubá, significa destino, entendido como aquilo que se revela para a pessoa diante de Ifá. Isso porque Ifá é chamado de *Eleripin*, que pode ser compreendido como “conhecedor de destinos”. Ifá é o Òrìsà que conhece o destino das pessoas e por conhecê-lo, é capaz de revelá-lo. A revelação desse destino não se dá de forma estática, paralítica e/ou estagnada. Ifá revela um código de existência chamado Odú, um desenho escrito através de traços. Os traços não estão fechados em si, eles estão abertos possibilitando os fluxos da existência de alguém. Isso quer dizer que a pessoa, enquanto vive, precisa traduzir à sua maneira o destino (*ipin*) que foi conhecido, seja pelo Eséntáye, ou pelos ritos de iniciação no Ifá.

Os pais têm papel fundamental na tradução do código de existência da criança, ou seja, o Odu. O Odu é como um mapa e, tal como diz Ingold (2022), “seguir o enredo é como navegar com o mapa. Porém, o mapa apaga a memória. (...). Todavia o mapa em si não dá qualquer testemunho dessas jornadas” (Ingold, 2022: 50). Embora os pais e a criança tenham um mapa na mão, ele não é garantia de sucesso algum. Isso porque “o mapa elimina os traços das práticas que os produziram, criando a impressão de que a estrutura do mapa flui diretamente da estrutura do mundo” (Ingold, 2022: 50-51). A criança precisa ocupar o mundo, existir no mundo para que seu mapa/seu código de existência seja traduzido por ela mesma. Por mais que os pais, a criança e o próprio Bábálawo tenham o mapa, ou seja, o Odú, a criança precisa encarnar profundamente no mundo²². Encarnar profundamente no mundo é o viver, para além de qualquer coisa pré-

²¹ Para Ingold (2022: 132), “ecologia, resumindo, é o estudo da vida das linhas”.

²² Para Merleau-Ponty (2012: 224): “o mundo não existe apenas para mim, mas para tudo o que, nele, acena para ele. Há uma universalidade do sentir – e é sobre ela que repousa nossa identificação, a

definida²³. A encarnabilidade do mundo, para os eniyan (seres humanos), reúne sua própria existência, sua vida, sua corporalidade. Mundo e corpo aqui assumem um lugar-comum, porque o corpo é o micro-mundo da vida. Ifá não trata de pré-definição, de igual maneira, nada está predestinado²⁴. Ifá funciona como uma espécie de voz que serve para recordar aos humanos as escolhas e/ou intenções que eles tiveram ao desejarem vir para a Terra. Na cosmopercepção Iorubá, vir para a Terra (Aiye) também é fruto de um desejo que o *enyán* (seres humanos) deliberam por conta própria e risco.

Os pais poderão contar com o Bábálawo ou a Iyáláwo que procedeu os ritos, porém, compete aos pais e à família traduzir para a criança seus caminhos e a encaminhar na senda do seu destino. Algumas crianças podem, por exemplo, apresentar no Ésentáye o destino de se tornar Bábálawo ou Iyáláwo de Ifá. Essas crianças podem estar ligadas a uma linhagem de Bábálawos e, em função disso, seus antepassados solicitam que ela continue o caminho deles. Mas nem sempre isso ocorre, pode acontecer da criança não pertencer a nenhuma linhagem de Bábálawos e isso ser apontado no destino dela. Quando ocorre esse tipo de revelação na cerimônia do Ésentáye na Tradição Iorubá, os pais encaminham a criança, quando atinge a idade de sete anos, à casa de um Bábálawo para que ela torne aprendiz. A criança vai viver com seu mestre Bábálawo e aprender com ele os conhecimentos acerca do Ifá. Esse percurso pode levar dez anos, vai depender do desempenho da criança. Ela poderá ir de quando em vez visitar sua família, porém a família só a aceitará de volta depois de ter concluído seu percurso. A família não admite que a criança desista do seu destino, porque isso traria má sorte a todos.

generalização de meu corpo, a percepção do outro. Percebo comportamentos imersos no mesmo mundo que eu, porque o mundo que percebo arrasta ainda comigo minha corporeidade, porque minha percepção é impacto do mundo sobre mim e influência dos meus gestos sobre ele, de modo que, entre as coisas visadas pelos gestos do adormecido – e esses gestos mesmos, na medida em que ambos fazem parte do meu campo”.

²³ Refiro-me à noção de *consciência encarnada*, proposta pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty. Essa consciência encarnada, conforme Merleau-Ponty (2015) presenteia-se no mundo pelo corpo. Ifá é uma ontologia e por mais que ele possa revelar um código ancestral (Odu) acerca da vida de uma pessoa, não pode a separar do mundo. Para Merleau-Ponty (2015), é exatamente essa experiência fenomenológica do mundo que tornará possível a um ser humano encarnar e viver profundamente sua vida. Essa existência só pode advir como o “ser-no-mundo pelo corpo” (Merleau-Ponty, 2015).

²⁴ Yunusa Kehinde Salami (2007), no artigo *Predestinação e a Metafísica da Identidade: um Estudo de Caso Iorubá*, aborda questões fundamentais do ponto de vista filosófico, acerca da noção de predestinação na Tradição Iorubá.

Conclusão

Pessoas são feitas de linhas, vai afirmar Ingold (2022), logo são feitas de traços e fluxos. As linhas são livres, embora possam ser amarradas e se tornar nós. As linhas também ultrapassam fronteiras, ainda que possam ser feitas para amarrar e prender. Na epopéia das linhas, existem prós e contras, assim como existem nas bolhas. Entre linhas e bolhas, como situou Ingold (2015), há uma combinação. Para o antropólogo, a vida é exatamente a combinação de bolhas e linhas. Essa combinação é que permite a pluralidade da vida. Ou seja, os acontecimentos e as coisas podem até ser definidas, ou capturadas antecipadamente. No entanto, podem também ser consequência de devires, de fluxos, do inesperado. Para o filósofo francês Gilbert Simondon, o ser “não possui uma unidade de identidade que é aquela do estado estável dentro da qual alguma transformação não é possível, o ser possui uma unidade transdutiva” (Simondon, 1964: 29). Bolhas que territorializam e linhas que desterritorializam, isso parece ser o ditame da própria vida, como o “nem isso, nem aquilo” do músico Ronaldo Garcia. Nem isso, nem aquilo, porque também pode ser aquilo outro. Não definir, não fechar, não encerrar as possibilidades nas representações definidas e unicamente possíveis. Ifá está o tempo todo ensinando que os fluxos e a fluidez são a base dessa vida antecipadamente escolhida no Òrun (Céu), mas que precisam se realizar, se fundamentar no Aiye (Terra).

Assim, o presente artigo pode mostrar, através do ritual do Ésentáye da Tradição de Ifá da Nigéria Iorubá, que linhas/traços na escrita de Ifá produzem o que o filósofo francês Gilbert Simondon ousou chamar de “transdução”. Ifá faz uma operação, ele mesmo é um operador, neste sentido, sua tecnologia ocasiona uma transdução acerca da vida do indivíduo. Por transdução, podemos entender “uma operação física, biológica, mental, social, pela qual uma atividade é propagada passo a passo dentro de um domínio” (Simondon, 1989: 49). Refere-se, grosso modo, ao processo de individuação e/ou de como o indivíduo é modelado²⁵. Ou seja, a transdução tem a ver com a própria gênese do indivíduo em relação a sua realidade pré-individual.

A cosmopercepção Iorubá entende que, antes dos *eniyan* (seres humanos) passarem na casa de Ifá e sacarem seus destinos, uma existência pré-individual faria

²⁵ Para Simondon (1964: 29) “o ser só é se vier a ser, quer dizer, estruturando-se em diversos domínios de individuação (físico, biológico, psicossocial, mas também em um certo sentido, tecnologicamente), sob o golpe de operações”.

com ele o percurso antecipado da sua jornada no Òrun. Quando ele chega à casa de Ifá, seu Odu é sacado, conectando assim a realidade pré-individual e a constituição da sua individuação a partir da configuração do destino que Ifá produz mediante as escolhas que o individuo mesmo fez. Ifá é prenúncio de movimento e transformação, já que ele mesmo assume o sentido de destino, ou ainda, aquele que revela o destino de alguém. O destino de uma pessoa é Ifá e, eu diria, a vida e a existência de uma pessoa é Ifá. Ifá funciona como uma operação, uma operação transdutiva para fazer devir o ser. O que Ifá não faz na sua noção de destino/destinação é fechar o ser em si mesmo, mas compreender que os fluxos da existência se dão em camadas, em malhas, em fases, em proporções múltiplas que possibilitam a continuidade²⁶.

Ifá revela o processo transdutivo, anuncia suas possibilidades, mas somente o indivíduo poderá por conta própria e risco tornar sua vida, sua existência, alguma coisa. Ifá é transdutivo exatamente porque é ele quem permite uma passagem – cosmos –, a da manifestação da vida invisível na vida visível. Então podemos dizer que Ifá é uma ontologia, uma ontologia da existência. As linhas traçam destinos, tornando possível a continuidade. Elas também deliberam as múltiplas possibilidades de existência, tal como vimos a partir do ritual do Ésentáye da Tradição de Ifá.

O artigo pretendeu elucidar ou apontar reflexões em torno das linhas/traços e fluxos de existência, tendo como pano de fundo o ritual do Ésentáye. Enquanto o Ifá tensiona a Antropologia e as questões de mundo, um saber outro se produz. Ifá tensiona a Antropologia naquilo que Ifá mesmo tem de diferente. Sua diferença é poder pensar o mundo de uma maneira outra, que foge ao costumeiro. Ifá tensiona a Antropologia como qualquer outra Tradição de África que, ao indagar pressupostos de mundo estabelecidos dentro da lógica ocidental, disponibiliza outras formas de pensar os mundos. Ifá nesse sentido é ele mesmo uma ciência de mundo(s). É ele mesmo um sentido de mundo ou uma forma de viver o mundo. O mundo em si é uma multiplicidade de mundos, de formas e estilos de vida, de acesso e de possibilidades.

Urge ao meu ver, não esgotar o diálogo entre Ifá e Antropologia, mas prosseguir, tornando possível que tal diálogo produza outra ontologia, outra antropologia e claro, outras obrigações. Da minha parte, tenho feito o possível para

²⁶ Conforme Simondon (1964: 229), “o ser enquanto ser se dá todo inteiro em cada uma das suas fases, mas sempre com uma reserva de devir”.

colocar Ifá dentro do debate antropológico e permitir esse diálogo tranquilo. Diálogo este que possa suceder a partir do encontro do Ifá com a Antropologia. Ifá é uma antropologia, uma antropologia da existência dos seres. Se a partir do ritual do Ésentáye podemos compreender as linhas que tecem a vida, o destino dos seres humanos, o Ifá na sua totalidade permite entendermos a vida como um todo, a partir de um dos sistemas de mundo mais antigos da humanidade.

Por fim, obsta que o estudo das linhas/traços, tão presente no Ifá e que é um foco de estudo para a antropologia que se baseia no trabalho do antropólogo Tim Ingold, possa avançar na compreensão de como as linhas tem tecido nossas vidas e como nossas vidas tecem as linhas. Se para Ingold, a vida e as pessoas são feitas de linhas, de igual maneira, Ifá é o que se inscreve o tempo todo usando as linhas dos traços na areia do pó do iyerosun. Ifá é uma ciência antiga, uma ciência tecida em linhas, costuradas nas linhas, traçadas no pó e nas linhas invisíveis que compõe as rotas cósmicas por onde história seguem indo e vindo. Todo ser humano é Òrìsà, nascemos e morremos Òrìsà, por isso resgatar a sabedoria antiga que é Ifá oriundo da terra Iorubá, pode nos ajudar a conhecer cada vez mais o sentido mesmo da nossa existência e da nossa estadia no mundo.

REFERÊNCIAS

- ALTUNA, Raul Ruiz de Asúa. *Cultura Tradicional Banto*. Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1993.
- ABÍMBÓLÁ, Wande. *Ifa Divination Poetry*. Lagos: NOK Publisher Ltda, 1977.
- BENISTE, José. *Dicionário Yorubá-Português*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.
- HERTZ, Robert. A proeminência da mão direita. *Revista Religião e Sociedade*, v. 6, 1980.
- INGOLD, TIM. *The Life of Lines*. London: Routledge, 2015.
- INGOLD, TIM. *Linhas — Uma Breve História*. Petrópolis: Editora Vozes, 2022.
- KOFES, Suely. As grafias - traços, linhas, escrita, gráficos, desenhos - como perturbação no conhecimento antropológico. *Revista de @ntropologia da UFSCar (R@U)*, Florianópolis, v. 12, n. 2, jul./dez. 2020.
<https://www.rau2.ufscar.br/index.php/rau/article/view/345/301> Acesso em: 15 jan. 2023.
- KOFES, Suely. Grafias de vida e morte, e ishi como um meshwork. *Fronteira*, Foz do Iguaçu, v. 3, n. 4, jan./jul. 2022.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SALAMI, Yunusa Kehinde. Predestinação e a metafísica da identidade: Um estudo de caso Iorubá. *Afro-Ásia*, Salvador, 35, p. 263-279, 2007.
<https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21133/13721> Acesso em: 08 mai. 2022.
- SANTOS, Orlado J. dos. *Obi, Òrìsà da boa sorte*. São Paulo: Omo Oduwa, 2016.
- SIMONDON, Gilbert. *L'individuation psychique et collective*. Paris: Aubier, 1989.
- SIMONDON, Gilbert. *L'Individu et sa genèse physico-biologique*. Paris: PUF. Coll. Épiméthée, 1964.
- TURNER, Victor W. *O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- WINNICOTT, Clare. *Explorações Psicanalíticas: Donald Woods Winnicott*. Porto Alegre: Artmed, 1994.

A INTIMIDADE DO PARENTESCO: E OS PEDAÇOS DA MINHA MÃE

Ana Clara **Damásio**¹

Resumo

O presente ensaio tem a intenção de discutir e pesar como a intimidade construída com minhas parentes-interlocutoras, mais especificamente minha mãe, pode ser potente para a confecção de etnografias. Mais especificamente, a partir do parentesco real e imaginado, de como eu vi minha mãe na infância e de como passei a vê-la depois de adulta. Assim, passo a juntar seus pedaços que são linhas, traços e descontinuidades. Trago pedaços que falam dela, mas não só. Contam, através da reconstrução de memórias-narrativas visuais, a intimidade que desenha nossas relações de parentesco.

Palavras-chave: Antropologia. Etnografia. Fotografia. Pedaços. Parentesco.

THE INTIMACY OF KINSHIP: AND THE PIECES OF MY MOTHER

Abstract

This essay is intended to discuss and weigh how the intimacy constructed with my kin-interlocutors, specifically my mother, can be potent for the making of ethnographies. More specifically, from the real and imagined kinship, from how I saw my mother in childhood and how I came to see her after adulthood. Thus, I go on to assemble together her pieces that are lines, traces, and discontinuities. I bring pieces that speak of her, but not only. They tell, through the reconstruction of visual memory-narratives, the intimacy that draws our kinship relations.

Keywords: Anthropology. Ethnography. Photography. Pieces. Kinship.

Recebido em: 29 de dezembro de 2022

Aceito em: 2 de março de 2023

¹ Universidade de Brasília, Brasil. E-mail: anaclarasousadamasio@gmail.com. ORCID: 0000-0001-7426-7486

Pontapé inicial

Nos últimos três anos ao falar da minha pesquisa realizada ao longo do mestrado, eu recebia comentários como o seguinte: “Na minha família também é assim!”. Esse, “na minha também é assim”, me dava elementos concretos para visualizar como ao falar de uma família composta majoritariamente por pessoas negras, a partir de mulheres pobres (González, 1984; Davis, 2016), esbarrei também em subjetividades estruturadas coletivamente. Ao mesmo tempo, essa impressão das pessoas ao terem contato com minha pesquisa não era por acaso. Eu pesquisava a minha família materna, mas principalmente o que passei a chamar de “parentes-interlocutoras”². Minha relação com minhas parentes³ era estruturada a partir dos diferentes lugares em que estávamos distribuídas (Distrito Federal, São Paulo, Goiás e Piauí). Cotidianamente retroalimentávamos nossas relações através de aplicativos de mensagens instantânea e encontros de família, que fazíamos, de tempos em tempos, em Canto do Buriti-PI. Entretanto, nesse ensaio, falarei da parente-interlocutora com a qual mais tive contato ao longo dos meus vinte oito anos de vida, minha mãe.

A pesquisa realizada ao longo do mestrado deu origem a dissertação intitulada “Fazer-Família e Fazer-Antropologia: uma etnografia sobre cair pra idade, tomar de conta e posicionalidades em Canto do Buriti-PI” (Damásio, 2020). Essa etnografia foi realizada no primeiro semestre de 2019 em Canto do Buriti-PI. Assim, estranhamentos éticos, metodológicos, teóricos e morais emergiram durante e após campo entre minhas parentes. A dissertação pretendia apresentar as implicações de fazer pesquisa com parentes que “espiam”, “ajudam” e tem “direitos” sobre as histórias contadas e escritas. Com isso, percebi que as de dentro de casa também poderiam ser interlocutoras, ou melhor, parentes-interlocutoras. Ao longo do campo, virando a pessoa que teria que cuidar da minha avó Anita (76 anos), discussões acerca de uma família origem-mundo, parentesco, gênero e geração ganharam força. O foco recaía em discutir e analisar como através de uma pesquisa entre parentes-interlocutoras era possível compreender: as classificações associadas ao curso de vida, ao “envelhecimento” e as categorias de periodização da vida.

² A escolha do termo “parentes-interlocutoras” se dá pelo movimento duplo que faço em campo. Ao mesmo tempo que pesquiso minhas parentes, também estabelecemos um processo de interlocução com uma finalidade específica, a etnografia. Por isso a junção desses dois papéis e categoria em um termo que estabelece relação e que se retroalimenta.

³ “Parente” nesse contexto é a nomenclatura dada as pessoas que descendiam de um mesmo antepassado em comum (AUGÉ, 1978).

Da mesma forma, o campo também me constituiu e contribuiu para pensar possíveis configurações de proximidade e distância na relação tradicional “Nós” x “Eles”.

Agora, ao longo do doutorado, percebo que minha mãe tem vários pedaços que nunca tive acesso ou que nunca encontrei direito. Pois buscar os pedaços da minha mãe é também encontrar partes minhas. E encontrar partes minhas em meio as partes dela, nunca pareceu um processo fácil, ainda mais quando o intuito é etnográfico. Entretanto, ao realizar uma pesquisa etnográfica entre minhas parentes me vi na tentativa de reconstruir nossos processos familiares através das histórias de família (Kofes, 2007). Me peguei, com muitos percalços, tentando juntar pedaços das nossas histórias através das narrações das minhas parentes, álbuns de fotografias e fragmentos da minha memória. Tudo parecia escapar a ideia de um todo complexo, reto e uniforme. Muitas coisas escapavam do texto escrito, vazaram através dele e viravam fotografias (Damásio, 2020b, 2021a) e desenhos (Damásio, 2021b; 2022). Dentre essas tantas coisas que escapavam ao texto, estava nossa intimidade.

Se na perspectiva de Ingold (2015) a antropologia é capaz de comparar e colocar sob perspectiva crítica as formas de viver, isso resvala em levar as pessoas a sério. Não pesquisamos apenas *as* pessoas, mas pesquisamos *com* as pessoas. Isso não quer dizer apenas colocar o antropólogo na condição de aprendiz em campo, mas fazer com o que, o que ele aprende em campo também modifique sua compreensão filosófica sobre o mundo. É por isso que o conceito de “escrevivência” (Evaristo, 2016) abre margem também para considerar como escrita é mobilizada pela vida, mas também a vida é a matéria central do que escrevemos, fotografamos e contamos. A antropologia pode ser colocada então como uma disciplina que abre margem para pensar a condição de aprender e ensinar em grandes escalas. Um mundo que transborda mudança e que não é encerrado, mas aberto a todas mudanças possíveis em todas as direções, só poderia produzir uma disciplina em aberto. No meu campo, pesquisar *com* sinaliza que compreender os processos de vida das minhas parentes a partir da nossa intimidade potencializa desenhar processos etnográficos que esbarram em uma história coletiva.

Parada para um café

Lembro do dia em que você me disse que éramos mulheres fortes. Eu não me achava nada forte. Sentia que o mundo me devia algo. Você, dentre tantas, apontava que o mundo nada me devia. Ele era apenas um apêndice e uma paisagem inóspita cheirando a poeira.

Você dizia e insistia enquanto passava café, que o fogão era a alma da casa. Em que consistia essa alma? Era o fogo? Ou as refeições que tínhamos a partir das condições que ali estavam dadas? Era a vontade de levantar, fazer nosso café de todos os dias para tomar coragem e ir limpar a casa de alguém? Qual era a alma da nossa casa?

Lembro também de uma época muito difícil e amarga em que não fomos tão fortes assim. Os homens estavam lá. O homem havia ido embora. Sempre os homens, mas nós ficamos. Permanecemos para lidar com toda a violência que ousava desabar nos nossos ombros. Éramos fortes? Naqueles tempos você não ligava o fogão. Você saía e chegava, depois de limpar mais alguma casa. Chegava depois de algum patrão fechar a geladeira pra você. Eu fazia as lições de casa, amargando ainda mais o mundo. Ainda sem saber de tanta coisa e ainda observando o seu fogão... Esse, estava encerrado, mudo, quieto, frio, reto. Estava também com aquele pano barato, surrado e xadrez em cima.

Você saía e chegava com as marmitas. Comia pouco. Não me olhava nos olhos. Isso também me tirava algo. Eu olhava para o fogão novamente. Fechado. Os monstros espreitavam nossa casa. O abandono dele, o descaso dos outros, a fofoca da vizinhança. Pobres mulheres negras, dentre tantas outras, pobres mulheres negras. Aprendi a tomar café com você, que dizia que o dinheiro para o achocolatado faltou. Muita coisa faltava, mas o café sempre estivera ali. E eu salivada para que ele voltasse a ser passado e pudéssemos conversar envolta dos nossos copos, mesmo que no chão. Em mais um dia sem data (é difícil refazer memórias) voltando da escola observei a porta da nossa casa. Homens haviam entrado ali. Eles reviraram tudo. Eu via nossa casa ser violada. Nós éramos violadas por conseguinte? O que mais tirariam das mulheres que deveriam ser fortes por algum motivo?

Entrei e vi que levaram a TV. E também o DVD. E também alguma coisa minha que eu não sabia bem o que (não que eu saiba agora). Olhei nossas fotos no chão. Fotos de um dia em que ainda considerávamos que havia algo de bom para a gente. Tempo, em que eu ainda acreditava em alguma coisa, que não sei o nome, mas nesse chão crescemos rápido e aprendemos cedo. Naquele dia, você também não ligou o fogão. Chegou, limpou tudo e a casa caiu em um silêncio que me embaraçava. Era como se o silêncio fosse capaz de me queimar junto com o fogo que não acendíamos. Nós éramos mulheres fortes ainda?

Os dias foram forçados nas nossas gargantas abaixo mais uma vez. Entramos num ônibus e fomos para o mundo mais uma vez. Ali eu perdia mais alguma coisa. Tantas coisas ficavam para traz. Amigos, escolas, estradas, futuros, inícios. Eu estava sempre perdendo para o mundo. Era nisso que consistia ser forte? Continuar pendendo todos os

dias e ainda assim afirmar que valia a pena tentar em outro lugar? Naquele ônibus eu jurei nunca mais voltaria para aquela maldita cidade. Jurei alguma coisa que também não me lembro, mas sei que foi um juramento forte. E juramentos fortes tornam o mundo possível. Sei que chegamos muito machucadas ao nosso destino. Esse, era como um mantra, uma sentença, uma lembrança e uma oração cantadas por vozes inominadas. Chegamos com uma mãe na frente e uma filha atrás na casa da tia Regina. Seis pessoas em dois cômodos, mas de alguma forma tia Regina arrumou espaço para mais duas. As famílias fazem mágica no espaço, transformam a ausência em presença.

Ali, dia após dia, vi você tentar arrumar uma nova casa para limpar, fechar alguns pontos abertos no corpo e engolir tantos outros. E num belo dia, te vi pegar o fogão de uma boca, que tomamos emprestados da tia Regina e colocar num cômodo, que agora era apenas nosso. Tu ligaste a única boca daquele fogão. Uma boca faminta, mirrada, pequena. Tu colocaste umas das poucas panelas que tínhamos ali em cima, botou água, açúcar, pó e mexeu. Eu sabia naquele momento que algo revolucionário acontecia dentro de você e quando acontecia com você, acontecia comigo por conseguinte. Depois de passar nosso café você finalmente olhou nos meus olhos novamente. Ali, o mundo me devolvia algo. Percebi, que ser a mulher forte, que você sempre falou, era isso. Era ser cotidianamente capaz de construir força de fazer vontade, café, alma e vida. Você é a chama com cheiro de café da nossa casa.

A intimidade do parentesco

A construção de uma etnografia da intimidade esbarra em um encontro entre o parentesco formal (Miller, 2007) e o parentesco como processo (Carsten, 1995). Se o primeiro, considera o parentesco na medida em que permanecem papéis formais altamente explícitos com fundamentos normativos poderosos, que em grande parte não respondem a mudanças e experiências; o segundo aponta o parentesco como processo, em que as relações de parentesco podem se formar, se dispersar e se desenvolver por meio de experiências cotidianas, como aquelas dentro de casa. Não é apenas o parentesco como cotidiano, que é analisado e colocado na balança no momento de construir uma etnografia da e a partir da intimidade, mas também ponderar como o cotidiano das relações de parentesco fazem parte de uma rede estrutural entre os diferentes papéis de parentesco desempenhados pelos membros da minha família. Como Lobo (2016) aponta, é necessário considerar como os modelos normativos se relacionam (ou não) no âmbito das

relações cotidianas. Com esse movimento é possível testar a implementação, operacionalização, o sucesso ou fracasso dos modelos.

Não há estabilidade nas fronteiras do parentesco (ou da memória). Elas são móveis e fixas ao mesmo tempo. O que minha mãe parecia me apontar com seus pedaços é que as relações de parentesco carregam uma qualidade diferenciada, ela é uma relação que difere das demais (com amantes, amigos, animais, plantas e afins). A intimidade do nosso cotidiano me fazia perceber e levar a sério essas relações como contendo qualidades diferentes de outras relações. Como Sahlins (2013, p. 9) sugere, os parentes “participam intrinsecamente na existência uns dos outros”, eles partilham uma “mutualidade do ser” e são “membros uns dos outros”, como no presente caso desse ensaio visual. Morremos as mortes dos nossos parentes e também vivemos as suas vidas.

Acompanhar os pedaços traz a superfície essas nuances relacionais que perpassam brigas, reconciliações, entendimentos, desentendimentos e trocas cotidianas entre minhas parentes-interlocutoras. E, que só são possíveis de serem apreendidas etnograficamente, não porque faço parte do cotidiano dessas mulheres e das trocas que permeiam nossas relações de parentesco, mas porque percebi, que o cotidiano em família e nossa intimidade seriam potentes para revelar como a manutenção dessas relações de parentesco se dão ao longo do tempo, espaço e da estrutura. Elas são fluxos, linhas, continuidades.

As fronteiras entre positivo e negativo viram um espaço simultaneamente poroso e limitado com embaraços, entranhamentos e pedaços. Em algum sentido, são os afastamentos temporários causados pelos conflitos, que fazem com que a importância da presença e da troca entre parentes seja colocada em um outro lugar – o lugar das relações necessárias para o cotidiano existir. Justamente por isso, o parentesco pode ser encarado como a criação e esvaziamento de relação (Carsten, 1995); como criação e esvaziamento de memórias; como um fazer memórias fragmentas a partir da origem, do mundo e das casas; como a criação de memória de pertencimento a uma mesma unidade domiciliar; como um sentimento de pertencimento, que vai sendo criado a partir do viver intimamente com outras pessoas que são minhas parentes. Pois ao longo dos pedaços e das relações, todo mundo está no lugar em que deve estar, todo mundo ocupa um lugar, mesmo que seja a ausência. Esse, é um convite para ver os pedaços da minha mãe, que no fundo, são processos de vida em linhas-pedaços (Ingold, 2007).

Pedaços⁴

Figura 1 — Emaranhado



Emaranhado, 2022.

Figura 2 — Tempo



⁴ Todas as fotografias aqui utilizadas são da minha autoria e possuíram autorização oral da minha mãe para serem publicadas.

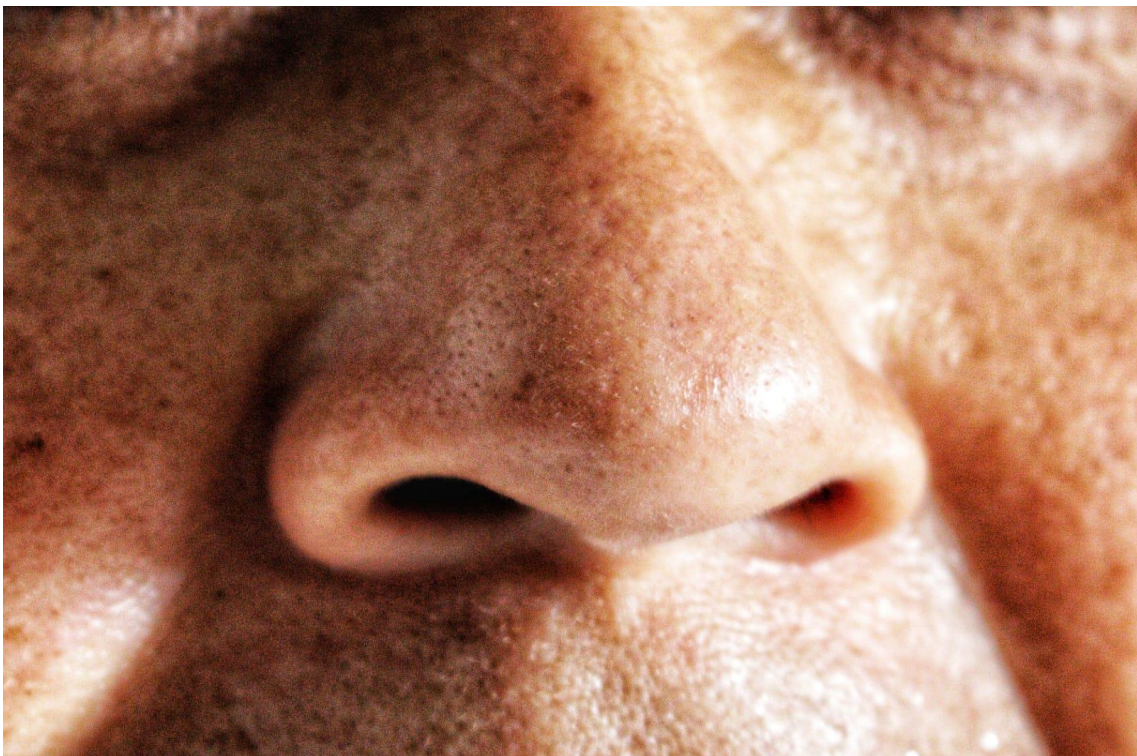
Tempo, 2022.

Figura 3 — Reza



Reza, 2022.

Figura 4 — Café



Café, 2022.

Figura 5 — O Todo



O Todo, 2022.

Figura 6 — Trauma



Trauma, 2022.

Figura 7 — Pedacos



Pedaços, 2022.

Figura 8 — Linhas



Linhas, 2022.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. *Os Domínios do Parentesco* (filiação, aliança matrimonial, residência). Lisboa, Edições 70. Col. Perspectivas do Homem, n. 2. 1978 (trad. Ana Maria Bessa), Les Domaines de la Parenté, Librairie François Maspero, 1975.
- CARSTEN, Janet. The Substance of Kinship and the Heat of the Hearth: Feeding, Personhood, and Relatedness among Malays in Pulau Langkawi. *American Ethnologist*, v. 22, n. 2, p. 223-241, 1995.
- DAMÁSIO, ANA CLARA. A escrita no isolamento quando o desenho vira parte constituinte da etnografia. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 11, p. 373-384, 2021.
- DAMÁSIO, ANA CLARA. Entre parentes e lembranças. Considerações etnográficas sobre o tomar de conta em meio ao curso de vida em Canto do Buriti-PI. *Revista Equatorial — Revista dos alunos do programa de pós-graduação em antropologia social*, v. 7, p. 1-11, 2020.
- DAMÁSIO, Ana Clara. *Fazer-Família e Fazer-Antropologia uma etnografia sobre cair pra idade, tomar de conta e posicionalidades em Canto do Buriti-PI*. 2020. 206 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020.
- DAMÁSIO, ANA CLARA. Grafias Contra-Coloniais: re-desenhando subjetividades. *Cadernos de Campo* (USP), v. 31, p. 1-16, 2022.
- DAMÁSIO, ANA CLARA. Sobre a origem. Quando os filhos vão para o mundo. *Novos Debates - Fórum de debates em Antropologia*, v. 6, p. 1-6, 2021.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. Belo Horizonte: Mazza, 2006.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984.
- INGOLD, Tim. Repensando o animado, reanimado o pensamento. *Estar vivo. Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2015.
- INGOLD, Tim. *Lines*. Londres: Routledge, 2007.
- KOFES, Sueli. Experiências sociais, interpretações individuais: Histórias de vida, suas possibilidades e limites. *Cadernos Pagu*, n. 3, p. 117-141. 2007.
- LOBO, Andréa. “Sobre mulheres fortes e homens ausentes? Pensando conjugalidade como processos em Cabo Verde”, *Revista Sociedade e Cultura*, v.19, n. 2, p. 13-25, 2016.

MILLER, Daniel. What is a relationship? Is kinship negotiated Experience? *Ethnos*. v. 72, n. 40, p. 535-554, 2007.

SAHLINS, Marshall. *What kinship is... and is not*. Chicago: The University of Chicago Press. 2013.

RUA C:
OS MIÚDOS REGISTROS DE MINHA MEMÓRIA

Larissa Neves da Costa¹

Resumo

Através desse breve texto trago a possibilidade de uma reescrita antropológica subjetiva, trabalhando com os conceitos de *Escrevivência* de Conceição Evaristo e *Orality* de Leda Maria Martins na busca de um compromisso com uma antropologia que não objetifica. Através de um breve relato de minha infância, sobre algumas mudanças espaciais do lugar que cresci e como essas se atrelam a minha necessidade de fazer uma antropologia desde um espaço localizado, das minhas experimentações e deslocamentos com o meu território.

Palavras-chave: *Escrevivência*. Memória. Antropologia preta.

RUA C:
THE SMALL REGISTERS OF MY MEMORY

Abstract

Through this brief text I bring the possibility of rewriting a subjective anthropological, working with the concepts of *Escrevivência* by Conceição Evaristo and *Orality* by Leda Maria Martins, in the search for a commitment to an anthropology that does not objectify. Through a brief narrative of my childhood, about some spatial changes in the place I grew up on and how these were linked to my need to do an anthropology from a localized space, my experiments and displacements with my territory.

Keywords: *Escrevivência*. Memory. Black Anthropology

Recebido em: 15 de fevereiro de 2023

Aceito em: 20 de março de 2023

¹ Universidade Federal de Goiás, Brasil. E-mail: larissanevs96@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2934-7908>.

Em maio de 1980, Gloria Anzaldúa escreveria uma carta que impactaria diretamente a minha construção como intelectual, e a partir daquela carta, fui levada a me conhecer e reconhecer como escritora e antropóloga, entendi o espaço que minha pele de mulher negra me reservaria e a necessidade de reescrita que precisaria fazer para manter a lealdade nas minhas palavras.

Hoje, depois de 42 anos da carta de Anzaldúa para as mulheres escritoras do terceiro mundo, sento-me em minha casa, numa manhã de domingo ensolarada, e mais uma vez sozinha de corpo, experimento a solidão e a imensidão do existir em meu ser negra. Desse meu corpo Negro que escreve, esse corpo que se recusa a não acatar a lei do silêncio, priorizo então minha escrita e as escritas de minhas irmãs (Anzaldúa, 1980) que, assim como eu, experimentam na pele o existir na imensidão de nossas culturas, produções e nos recusamos caber na caixinha excludente que um sistema racial nos colocou.

Faço então, da escrita a minha maior arma, verso nela possibilidades, pois através desta encontrei formas de ser combativa, desbravar os emaranhados de minha mente e resgatar outras histórias, fiz deste lugar um espaço de pulsação para minha produção, hoje escrevo em outras línguas, em outros formatos, faço da escrita a minha maior aliada.

Quero através deste texto, apresentar possibilidades de um resgate subjetivo da escrita, praticando o exercício da escrita antropológica, através de diversas metodologias – como a *escrevivência*, de Conceição Evaristo (1995) e a *oralitura*, de Leda Maria Martins (1997) –, e dos miúdos registros das memórias que guardei de minha infância, da transformação que sofreu a rua onde cresci e quais são os fios que conduzem essas conexões, como cheguei até aqui!

Refazendo minha escrita antropológica

Povoada
Quem falou que eu ando só?
Nessa terra, nesse chão de meu Deus
Sou uma mas não sou só
(Sued Nunes)

A *escrevivência* de Conceição Evaristo e a *oralitura* de Leda Maria Martins perpassam o mesmo espaço da memória, da boca que fala e resgata. Resgatam território,

povos, tradições, percepções, estéticas de vida, músicas, resgatam das mais miúdas das memórias, até as experiências que, embora individuais refletem um partilhar coletivo.

Tanto a escrevivência, quanto a oralitura são respostas para a grande cilada antropológica: a polifonia. Embora essas duas teorias não tenham nascido no bojo da Antropologia Social, seu uso tem se difundido no campo antropológico, principalmente para as pessoas negras inseridas nesse espaço.

A oralitura é a possibilidade da linguagem em deslocamento, manifestada, é o encontro das encruzilhadas, da escrita, da fala, da atuação, do corpo, ela, para Leda Martins, grafa o sujeito no território.

(...) grafa o sujeito no território narratório e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de *litura*, “rasura” da linguagem, alteração significante, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas (Martins, 2019: 25).

A escrevivência reverbera o espaço do corpo coletivo, nela é revelada a pulsação da leveza e dor de compartilhar histórias entre mulheres negras, a escrevivência possibilita escutas e imprime novas possibilidades de fala, escrita e produção, não só no campo da literatura, mas também no direito, nas artes, na sociologia, antropologia etc.

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais (Evaristo, 2020: 31).

A prática da escrita coletiva, da difusão das práticas ancestrais na oralitura, é uma possibilidade de rompimento com as densas teorias antropológicas hegemônicas, elas arrombam (no sentido literal da palavra) as ideias de “objeto”, “objetificação”, e gestam uma rede de novas produções antropológicas que localizam seus saberes.

É importante frisar que a entrada e permanência de pessoas negras na universidade sinaliza as necessidades de práticas e disseminação de saberes que são localizados, partindo do espaço de auto pertencimento. Não é um privilégio de pessoas negras, indígenas, quilombolas, ribeirinhas e tampouco de outras que são marcadas no

gênero e na experiência étnico-racial distinta do modelo hegemônico branco uma prática de escrita que não seja toda tomada pela subjetividade, o direito à “não subjetividade” é um privilégio estritamente branco e masculino. Grada Kilomba irá reivindicar o lugar da subjetividade como parte essencial do discurso acadêmico:

Sendo assim demandando uma epistemologia que inclua o pessoal e o subjetivo como parte do discurso acadêmico, pois todas/os nós falamos de um tempo e lugar específicos, de uma história e uma realidade específicas – não há discursos neutros (Kilomba, 2019: 58).

Tenho responsabilidade com a minha escrita, mesmo ela estando vinculada ao espaço acadêmico, ela é de total encargo meu, e é através dela que apresento meu discurso dentro da minha realidade, “com a intenção de transformar as configurações do conhecimento e do poder em prol da abertura de novos espaços para a teorização e para a prática” (Kilomba, 2019: 59).

Assim como para Tim Ingold, trago a necessidade de repensar a escrita, não como uma composição verbal, mas como uma malha de linhas – não como texto, mas como *textura* (2012) que dá forma, onde pregamos os retalhos e costuramos nossas colchas, tentando falar de uma história que não seja única.

Suely Kofes, em *Vidas e Grafias*, traz um ponto central para a discussão deste texto: como se entrelaçam as coisas e as pessoas? Para além das “Narrativas de Vidas”, os conceitos de Escrivivência e Oralitura que foram apresentados neste texto “dançam” na constituição de uma Antropologia que não seja autocentrada, as redes que compõe e os fios invisíveis que traçam o encontro das intelectualidades de mulheres negras têm muito a dizer sobre a necessidade de uma retomada intelectual que possibilite uma outra ótica da produção intelectual. Que fios são esses, que redes são essas que inter cruzam as intelectualidades de mulheres negras?

Entre escrevivências, malhas e narrativas

Posso dizer que o fio que atravessa a minha construção com intelectual negra e a minha forma de fazer Antropologia é construída por redes e tramas. No ano de 2019, tenho a possibilidade de conhecer Suely Kofes, na ocasião saímos para tomar um café, nosso encontro foi na Cidade do México, na praça das Bellas Artes. Enquanto tomávamos nosso café da tarde, em um lugar do qual não me recordo o nome, Kofes me

apresentava sua forma de tatear e costurar os retalhos de suas memórias. Falamos muito sobre narrativas biográficas e histórias de vidas, além de, claro, falar sobre nossas histórias.

Naquele momento, consigo perceber os retalhos sendo costurados, começo então a trabalhar com o conceito de Narrativas de Vida, com a intenção de descentralizar o discurso. Descentralização esta que, para alguns intelectuais, irá se chamar de descolonização, para outros, contracolonial, enquanto eu ainda sigo buscando uma forma de nomear minha escrita.

Ao voltar para o Brasil, orientada pela Luciana de Oliveira Dias, fui a uma reunião de um grupo de estudos coordenado por Luciene Dias, que guiava um estudo sobre estudos raciais e apresentou, naquele momento para mim, algo que seria totalmente novo e que mudaria drasticamente minha forma de escrever e pensar o mundo. Fui apresentada às escritivências, de Conceição Evaristo.

Essas redes de mulheres negras me possibilitaram então uma lente diferente sobre a construção da minha intelectualidade e pontos de vista, pude, como naquele café sentada com Suely Kofes, virar uma outra chavinha. Assim como as grafias que, para Kofes (2020: 19), seriam consideradas como ampliando a visibilidade do sensível no processo de conhecimento, não se restringindo a inscrições ilustrativas e, portanto, interferindo na reflexão e na análise, a escritivência e a oralitura possuem um outro olhar para as representações e sensibilizações no processo de conhecimento, inclusive de análise.

É importante ressaltar que os processos de escritivência e oralitura que apresento aqui, embora se esbarrem em suas significâncias, são métodos de escrita e exercícios da intelectualidade extremamente diferentes. O que faço ao juntar esses dois métodos de produção intelectual que nasce de intelectuais negras é demonstrar que as escritas afro-diaspóricas encontraram uma resolutiva e uma forma própria de escrita, conversam entre si e dão conta de suas amplitudes, e que essa escrita não é autocentrada – ela tem sua forma, sua própria malha. Como elucida Conceição Evaristo (2020: 38), ela não é um exercício narcisista, pois não se trata de uma forma de produção antropológica que narra uma história única.

Rua C

Sou uma mulher negra de periferia, cresci em um bairro chamado Leste Vila Nova, cuja construção se dá simultaneamente com a da capital goiana, com diversos operários que ocuparam o entorno da cidade para dar construção ao centro da cidade, em meados de 1930. Minha casa está localizada abaixo da Avenida Independência e, antes de ser Setor Leste Vila Nova, era Setor Coronel Cosme.

A mudança de nome do Setor acompanha meu nascimento. Cresci na Rua C, hoje uma rua calma, tranquila e pacata, mas nem sempre foi assim (mas não é meu foco falar das violências que cercaram a construção do meu espaço e nem da minha infância). Consigo visualizar a participação efetiva de toda a comunidade na minha criação, as mudanças espaciais da rua em que cresci e, principalmente, consigo me ver, encurralada nos becos da minha memória (Evaristo, 2006).

Minha vida não foi muito diferente da vida de diversas crianças de periferia, minha infância foi rodeada de brincadeiras, pique-esconde, pega-pega, queimada, pular corda, gastei várias horas de minha infância e adolescência sentada na rua ouvindo rap. O lote onde está a casa de minha família e a rua onde cresci seriam posteriormente a minha maior referência de aquilombamento.

A rua, bairro e casa onde cresci foram uma das principais referências no reconhecimento de minha identidade, elas foram palco de dezenas de acontecimentos do meu dia-a-dia e, talvez pela falta de estranhamento, por muitos anos ela passou despercebida para mim. A minha identidade enquanto mulher favelada, mulher negra e pobre foram formadas no seio de meu espaço geográfico, demarcando meu corpo-território. “A Terra é meu quilombo, Meu espaço é o meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu sou” (Nascimento, 1989; Ratts, 2009: 59).

Defendo a rua também como espaço de aquilombamento urbano, pois nela se manifestam resistência, os cuidados mais inesperados e uma rede de apoio entre pares (e conflitos), para a sustentação de uma comunidade e memórias.

A rua fala e minha casa também

Figura 1 — Vó Rizete



Fonte: arquivo pessoal, sem data.

A minha infância foi demarcada por cuidado de outras mulheres negras, Dona Rizete (em memória), sua filha Neide, entre outras que dedicaram tempo em auxiliar minha mãe em seu tempo, ocupado pelo trabalho doméstico, a cuidar de mim.

Desde pequena, experimento redes complexas de cuidados entre mulheres negras, e vejo o exercício de cuidado entre iguais, a dororidade² (Piedade, 2017) que nos cercaram e demonstram a busca pelo nosso bem viver. Dona Rizete foi crucial para meu referencial de mulher negra, recordo-me de sempre estar grudada na barra de sua saia e das horas gastas de Dona Rizete, cuidando de mim para minha mãe trabalhar na área de sua casa. Para além da complexa rede de mulheres negras das quais cresci próxima, também vivi meus confrontos identitários no espaço da rua e, principalmente, de casa, pois cresci na presença de uma família miscigenada, entre negros, brancos e indígenas, foi difícil entender minha identidade e minha posição no mundo.

² A dororidade é um termo criado no coração de Vilma Piedade, que é uma intelectual e mulher negra, ela acredita que a ideia de sororidade (expressão comumente utilizada no bojo do movimento feminista para reivindicar acolhimento entre mulheres) não é suficiente para as mulheres negras, para a autora as mulheres negras se aproximam pelo lugar da dor (Piedade, 2017), ou seja, para Vilma Piedade, as mulheres negras reconhecem em si um fardo antigo, ocasionado pelas violências raciais, o que faz um elo comum que as aproxima.

As transformações ocasionadas pelo tempo são inevitáveis. O tempo passa e hoje, a rede de mulheres negras que ajudaram a me criar, algumas já ancestralizadas³, outras se mudaram, outras por aqui permanecem, mas talvez pelo afastamento da idade, e pela minha inserção em outros espaços, como a universidade, afastaram da convivência contínua.

Mas entre nós, permanecem os sorrisos, os olhares e o encontro de aconchego de quem se reconhece. No ano de 2020, quando aterrada pela pandemia de Covid-19, experimentei a casa onde cresci de forma intensa e distinta. Um lar onde crescemos vários, um lote onde havia muita vida, fui surpreendida pela vida adulta, um espaço que era tão cheio como aqui agora estava vazio, as ruas estavam paradas, muitas mortes, muitas percas.

A possibilidade de olhar para onde cresci me rendeu novas percepções de espaço. Hoje consigo entender que nada passa despercebido ao tempo, e por mais minuciosas que sejam as mudanças, elas chegam. Apresentarei uma sequência de fotos que registrei no período pandêmico, que tratam a mobilidade das coisas. Tocando vida em nossos espaços e movimentos também. A começar pela rua, a minha casa, o efeito do tempo registrado e certamente todas essas coisas hoje estão diferentes.

Para falar dessas memórias que são tão latentes em minha vida, faço uso da ideia de “refletir”, “pensar” e “redescobrir” a memória e representar a trajetória através de imagens (Bruno, 2010: 28). Através dessas imagens, quero demonstrar a minha permanência no lugar e como a materialidade das coisas toma significâncias, atribuindo assim “movimento” (Ingold, 2012: 35) aos espaços, às coisas e, principalmente, demonstrando o fluxo desse espaço com as minhas memórias.

São minhas mãos, meus olhares, misturados com olhares que registraram algumas dessas fotos, antes mesmo do meu nascimento. Quero então evidenciar o emaranhado de linhas entrelaçadas (Ingold, 2012: 27) que confluem para as minhas escrevivências, as fotos que possuem minha mão segurando uma foto antiga, no mesmo ambiente, porém diferente, são para refletir a minha ligação com o lugar de forma ancestral, trazendo a minha ligação com o lugar, mesmo que ínfima, para dentro da imagem.

³ Partindo das concepções de vida e morte de religiosidades de matriz africana, acredito na ancestralização, onde a morte física não finaliza a vida de nossos ancestrais, a morte que finaliza a vida não se aplica, entendendo a ideia de passagem como a manutenção de um ciclo de vida, onde nossos ancestrais permanecem entre nós, onde eles seguem vivos, sendo mais que uma ideia ou uma memória.

E assim, caso as escrevivências, oralituras e o exercício da escrita antropológica com o uso da fotografia. Essas imagens que falam, são capazes de contar histórias distintas através dos olhares de quem vê. Para Sylvia Caiuby Novaes (2014: 63-64), o ato de fotografar implica conhecimento que não passa pela palavra, mas sim pela sensibilidade do olhar, da intuição e da colocação do corpo na correta distância – em meu caso, a colocação do corpo sem fronteira alguma, usando a linguagem do meu espaço, meu conhecimento subjetivo e a minha representação no mundo, de onde vim e de quem eu sou.

Assim, as escolhas das fotografias e cada elemento que elegi para falar do espaço onde cresci e com as pessoas que cresci é transpassada pela oralitura e pela capacidade de fazer escrevivência, escrita essa que punge e cria outras possibilidades na produção antropológica.

Sendo assim, a primeira foto que escolhi para essa sequência, é a foto da antiga área externa de minha casa, na frente da nova, depois de longos anos de transformação. O lote onde vivi, cresci e me formei pessoa, foi fruto do trabalho de meu avô paterno, Joaquim Rodrigues, e da avó Dona Maria, que migraram para Goiânia-Goiás, em busca de outras possibilidades de existência, mas isso é conversa para outra hora.

Nos anos 1990, a área de minha casa era um ferro velho, onde meu pai, José, serralheiro por vocação, trabalhava. Na foto, tem uma criança cujo parentesco desconheço. A trepadeira unha de gato na parede era pequena, hoje ela é uma parte verdinha de nossa casa, o chão de terra foi roubado pelo cimento, e a moto de meu pai com a carretinha que servia de carona para minhas irmãs e irmãos mais velhos foi trocada por uma bicicleta vermelha.

Figura 2 — Ferro velho, corredor novo



Fonte: Arquivo pessoal, 2020.

Na foto a seguir, está minha tia Maria, lavando roupa em sua casa, que ainda segue encostadinha na minha. Mulher que me ensinou tudo o que sei sobre ervas, me ensinou a plantar, a colher e a comer do que a terra dá, para além disso, esse corredor preserva as memórias de minha infância, entre brincadeiras, risos e durante a minha vida adulta, reserva para mim as lembranças de banhos de sol, conversas nas janelas, latido dos cachorros e, principalmente, saudades.

Figura 3 — Tia Maria lavando roupa



Fonte: Arquivo Pessoal, 2020.

A rua foi meu território de crescimento e sempre foi indagação em minha mente, ao mesmo tempo que aquele território era parte de meu aquilombamento, ele era a maior expressão de violência racial e econômica que vivi durante toda minha vida, de um lado uma grande chácara, do outro, um lote vago que servia de biqueira.

Ao mesmo tempo que a violência fazia parte, o esquecimento dessas dinâmicas e a apropriação do espaço sempre foi presente, a rua cheia de pipa, cheia de vida, cheia de futebol. Na rua sempre foi nóiz.

Figura 4 e 5 — Pixo no portão; meu irmão muleque



Fonte: Arquivo pessoal, sem data.

Figura 6 — Na rua onde cresci, tem mansão e tem barraco



Fonte: Arquivo pessoal, 2020.

Figura 7 — Moleques da Rua C



Fonte: Arquivo pessoal, 2020

Na foto acima tem cinco meninos, entre eles meus irmãos e primos, sentados na calçada de vó Rizete, calçada que permanece a mesma, mesmo com o passar dos anos, de frente é possível ver a porta da casa de minha mãe, a antiga gráfica em que meus irmãos trabalharam durante parte da vida, que hoje é uma empresa que faz letreiros.

Eu ainda consigo ouvir o grave batendo no som da caixa que meu irmão montou, nela tocava todo dia DJ Jamaika: só tô observando daqui eu vejo uma luminosidade do

tiro, tô só observando, um ferro que separa o joio do trigo. Consigo ouvir os risos das crianças na rua, o meu riso na rua. Consigo lembrar do abraço de minha melhor amiga de infância, Janaina.

E para mim, em um exercício antropológico, somente a escrevivência conseguiu traduzir os sabores dos risos, abraços e choros que compartilhei durante toda a minha infância, a memória em mim que ainda é preservada, é densa, é viva e principalmente, ela é compartilhada, só é possível palavrear conjuntamente.

Quando tirei essas fotos, tinha como intenção perceber as mudanças em meu território, o que me impressionou foi que, ao mesmo tempo que as coisas mudaram tanto, algumas permanecem estáticas em seus lugares, seja uma cerâmica, uma planta que nunca foi tirada, preservando espacialidades e memórias, não só para mim, mas para quem vive nesse mesmo espaço há tanto tempo quanto eu.

Considerações finais

O exercício da escrita antropológica requer muito desdobramento, as práticas universais de produção etnográfica contemplaram durante muito tempo a produção dos saberes hegemônicos, a densidade da produção antropológica do outro. Quando autoras Conceição Evaristo, Leda Maria Martins, Eu e tantas outras que não couberam neste breve texto apresentamos uma nova forma de escrita, é para dar conta da pluralidade e singularidade que carrega nossas produções, nossas tessituras, e para dar conta de emendar nossas colchas de retalhos que carregam tantas memórias, que também são coletivas.

A Antropologia carrega em si a possibilidade de ser refeita, recriada e principalmente reorientada. Experimentar então o processo de reaprendizagem antropológica é de suma importância e delicadeza. As produções que versam e trabalham na subjetividade não anulam os rigores teóricos antropológicos, ao contrário, assumimos que toda produção é válida e que sujeitas negras como eu terão outro tato para a escrita, representações e posicionalidade no mundo.

Gosto de reconhecer na minha escrita aquilo que Lélia Gonzalez chamaria de Pretuguês (1984: 235), eu escrevo e falo cantado, e talvez para algumas correntes antropológicas hegemônicas exista o sentimento de repulsa pelo tipo de produção que tentamos construir, mas carrego o entendimento que toda linguagem é epistêmica, e que

ela deve contribuir para o entendimento de nossa realidade (Molefi Kete Asante, 1988; Lélia Gonzalez, 1988: 78), faço então a minha reescrita.

Pois meus emaranhados se dão de outras formas, em outras instâncias e com outra pele, ando pelo conhecimento de um lugar que não é só meu, mas de um bocado de gente que não corresponde a hegemonia, o que pode ser lida como história única, na verdade não é, a minha escrita pulsa junto com diversas outras linhas das memórias, que estão presentes nas palavras de minha mãe que fotografou e citou os detalhes das fotos, das pessoas que compartilhei e compartilho as lembranças da minha vida adulta e infância, e das marcas irretocáveis que o tempo causou no espaço em que cresci.

REFERÊNCIAS

- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. *Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.
- NOVAES, Sylvia Caiuby. O silêncio eloquente das imagens fotográficas e sua importância na etnografia. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 3, n. 2, p. 57-67, 2014.
- BRUNO, Fabiana. Fotobiografia: por uma metodologia da estética em antropologia. *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*, v. 18, n. 27, 2010.
- EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- EVARISTO, Conceição. A Escrivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, p. 223-244, 1984.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, n. 92/93, p. 69-82, 1988.
- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, v. 18, n. 37, 2012, p. 25-44, jan. 2012.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MANICA, Daniela; KOFES, Suely. *Vida e grafias: narrativas antropológicas, entre biografia e etnografia*. Lamparina, 2015.
- MARTINS, Leda. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário do Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza Edições; São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.
- PIEDADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Editora Nós, 2017.
- RATTS, Alex. *Eu sou Atlântica: Sobre a Trajetória de Vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Imprensa Oficial/Instituto Kuanza, 2007.

SONORIDADES, ESCUTAS E APRENDIZADOS DE ANTROPOLOGIA COM O USO DE PODCASTS EM SALA DE AULA

Anita Ferrari¹
Daniela Manica²
Soraya Fleischer³

Resumo

Este artigo analisa a percepção ativa dos sons e da escuta por estudantes ao ouvir um podcast no contexto de aprendizagem de Antropologia. Parte-se aqui da escuta de um podcast que aborda temas pertinentes à Antropologia e às Ciências Sociais: o *Mundaréu*. Ele foi inserido em 14 disciplinas ofertadas na Universidade de Brasília no ano de 2020, em um experimento realizado pela própria equipe do *Mundaréu*. A equipe levou episódios do podcast para que as estudantes escutassem e discutissem posteriormente em sala de aula os temas pertinentes à matéria e ao episódio. Dessa experimentação, foram reunidos dados, dentre um formulário com 122 respostas, uma avaliação da experiência com 35 respostas e uma terceira avaliação específica, de uma disciplina, com 38 respostas das estudantes, que serviram de guia para esta pesquisa. Com isso, pretende-se evidenciar as possibilidades que a escuta dos podcasts oferecem para entender mais “de perto” histórias e experiências que aproximam os alunos do conhecimento na prática, no cotidiano.

Palavras-chave: Podcast. Som. Escuta. Educação. Antropologia sonora.

SONORITIES, LISTENING AND LEARNING ANTHROPOLOGY WITH THE USE OF PODCASTS IN CLASSROOMS

Abstract

This article analyzes the active perception of sounds by students listening to a podcast in the context of learning about Anthropology. It starts from the listening of a podcast that deals with themes relevant to Anthropology and Social Sciences: *Mundaréu*. This podcast was inserted in 14 courses offered at the University of Brasilia in 2020, in an experiment conducted by the *Mundaréu* team. The team took episodes of the podcast so that the students could listen to it and discuss later in class the themes related to the subject and the episode. From this experimentation, data was gathered, among a form with 122 answers, an evaluation of the experience with 35 answers, and a third specific evaluation, of a discipline, with 38 answers from the students, which served as a guide for this research. With this, we intend to highlight the possibilities that listening to podcasts offers to understand more "closely" stories and experiences that bring students closer to knowledge in practice, in everyday life.

Keywords: Podcast. Sound. Listening. Education. Anthropology of sound.

Recebido em: 31 de janeiro de 2023

Aceito em: 21 de março de 2023

¹ Universidade de Brasília, Brasil. E-mail: anita.ferrari154@gmail.com. Número Orcid: 0000-0002-3293-4591.

² Universidade de Campinas, Brasil. E-mail: dtmanica@gmail.com. Número Orcid: 0000-0001-8014-9996.

³ Universidade de Brasília, Brasil. E-mail: fleischer.soraya@gmail.com. Número Orcid: 0000-0002-7614-1382.

1 Introdução⁴

O podcast existe há bastante tempo e pode ser definido como um arquivo de áudio digital disponibilizado na internet e passível de *download*, podendo ser ouvido a qualquer hora em qualquer lugar. Como bem descreve Porto (2012), o surgimento do podcast é fruto da transformação do rádio, em um contexto de plena convergência de mídias, com a chegada de novas tecnologias na segunda metade do século XX, em especial a televisão. Embora não tenha substituído completamente os programas de rádio, o podcast é consequência da flexibilização dos moldes de produção de conteúdo radiofônicos, já que a chegada da internet na década de 1990 permite com que a informação passe a ser transmitida de “ponta-a-ponta”, expandindo, acelerando e intensificando as trocas. A TV, nesse contexto, trouxe os conteúdos de imagem, uma revolução aos olhos que criou novas necessidades, gostos e preferências de consumo. Assim, o podcast insurgiu aos poucos como uma mídia manejável, não mais prendendo o ouvinte a um contexto espaço-temporal rígido e determinado, mas permitindo o que indica o seu significado, “pod” - “program on demand”.

A grande popularização desse tipo de programa nos últimos tempos, principalmente em meio à era de pandemia do covid-19, revela as novas necessidades de quem os escuta: a de realizar outras atividades em paralelo, que exijam a movimentação da ouvinte ou que permitam também lazer, relaxamento ou mesmo mais concentração. Limpar a casa, lavar a louça, fazer alguma atividade física, o tempo no caminho para o trabalho, meditar, aprender e praticar um novo idioma são alguns exemplos dessas necessidades. Podcasts também são muito utilizados como ferramenta do jornalismo, desde debates esportivos aos políticos. Lundström e Lundström (2021), por exemplo, apresentam o impacto da produção dos programas em áudio na política e na opinião pública na Suécia. Os autores analisaram como um grupo radical de direita atuou e cresceu ao longo dos anos por meio da produção dos podcasts.

Também se constata cada vez mais o uso do podcast em sala de aula como ferramenta pedagógica, a exemplo de Ribas e Noronha (2022), em artigo que discute o podcast como ferramenta didática e a importância do uso da oralidade e dos conteúdos auditivos nas aulas de Antropologia (*ibid.*: 4). Além disso, outras autoras como Fleischer e Manica (2020) destacam como a escuta de podcasts se intensificou durante a pandemia de covid-19 como uma alternativa para “desafogar os olhos” das telas, redes sociais, textos e aulas online, possibilitando também

⁴ O Mundaréu é apoiado pelo Departamento de Antropologia, PIBIC e CEAD na Universidade de Brasília; pelo PROEX, NUDECRI, SAE e LABJOR na Unicamp. Agradecemos também as leituras atentas que este texto recebeu da equipe do Mundaréu.

outras maneiras de aprender e manter contato com o conteúdo da disciplina, mesmo à distância. Também relatam sobre o expressivo aumento da criação de novos podcasts na área da Antropologia nesse período. As autoras explicam como o formato narrativo, mais rápido e menos hermético dos programas é uma forma de comunicar, traduzir e popularizar o conhecimento da área (*ibid.*: 50).

Os formatos de podcasts fazem-se variados e incluem desde bate-papos, rodas de conversa e mesas de debate a entrevistas e monólogos. As abordagens são igualmente diversas, e a depender do assunto e do nível de descontração, tornam-se podcasts de entretenimento, de veiculação de notícias, de educação, científicos, astrológicos e muitos outros, dentre as várias possibilidades. O Mundaréu é um tipo de podcast científico que discute a Antropologia, seus conceitos, metodologias, histórias, experiências e tensões. Ele visa atingir não somente uma comunidade acadêmica e de estudantes da área, como também outras partes da sociedade. O Mundaréu⁵ surgiu em 2019, a partir de uma parceria entre duas antropólogas e amigas de universidades distintas, Soraya Fleischer, da Universidade de Brasília (UnB) e Daniela Manica, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Além de conceber, produzir e coordenar a equipe interinstitucional, elas também são as apresentadoras do programa.

Desde então, o Mundaréu foi agregando estudantes das duas universidades em sua equipe de produção, tanto do nível de graduação quanto da pós-graduação. Isso possibilitou também um trabalho de aprendizado, pesquisa e extensão que resultou em diversos artigos, como este, inclusive. A equipe também produziu resenhas, entrevistas, apresentações em congressos e a participação em outras redes de *podcasting* científico. Em especial, a equipe de estudantes do Mundaréu tem produzido desde 2020 uma minissérie, “Mundo na sala de aula”, visando estudantes de Ciências Sociais e Antropologia como público preferencial. Ao longo do seu primeiro triênio (2019-2021), o Mundaréu acumulou diversos dados, como arquivos de áudio, transcrições, roteiros de episódios, edições, publicações e uma bibliografia a respeito do *podcasting*. Os dados aqui analisados também foram produzidos nesse período.

Neste artigo, vamos analisar um conjunto específico desses dados. Em 2020, a equipe realizou o projeto intitulado “O que faz a Antropologia? Desenvolvimento e estruturação de um podcast como um recurso digital de apoio ao ensino e à aprendizagem”, com apoio do Centro de Educação à Distância (CEAD/UnB). Duas temporadas, a primeira temporada do Mundaréu, de 2019 e 2020, com 8 episódios, e a primeira temporada do Mundo na Sala de Aula, de 2020,

⁵ O Mundaréu também faz parte de uma rede de podcasts de Antropologia e das Ciências Sociais chamada Rádio Kere-Kere (radiokerekere.org). A rádio aproxima pesquisadoras, professoras e o público acadêmico em geral, de universidades e núcleos de pesquisa diversos.

com 6 episódios, foram oferecidas como material didático para disciplinas ofertadas na área da Antropologia naquele semestre da UnB. Eram disciplinas de várias unidades acadêmicas distintas, como o Departamento de Antropologia (DAN), o curso de Educação no Campo na Faculdade de Planaltina (FUP) e os dois cursos de Saúde Coletiva do Departamento de Saúde Coletiva e da Faculdade de Ceilândia (FCE) (Ribas e Noronha, 2022). As atividades e ações do projeto, registradas e documentadas pela equipe, serão aproveitadas aqui especialmente para analisar como o material sonoro produzido por este podcast e a atividade da escuta durante as aulas incidiram sobre o aprendizado das estudantes.

Algumas discussões no Brasil vão nos ajudar, particularmente as pesquisas sobre o som e as etnografias do som, da música e da chamada etnomusicologia. Obras como as de Feld (1984) e Seeger (1987), em diálogo com os estudos centrados no som, mostram como o foco sai da visão e centra-se na audição, a partir da qual busca-se interpretar o sentido das músicas, as percepções acerca dos sons e a forma como esses sons, cantos e músicas produzem e reproduzem símbolos, estruturas e instituições nos contextos dos quais fazem parte. Bastos (1995) ajuda a consolidar a área chamada de Etnomusicologia, discutindo também os efeitos e sentidos que a música ocidental tem para ouvintes, teóricas e antropólogas. Cardoso de Oliveira (1996) também discute os lugares da escuta, da visão e da escrita no decorrer do trabalho antropológico e a importante conjunção entre visão e audição no ato de fazer pesquisa de campo.

Vedana (2010) aproveita esse acúmulo do século passado e traz à tona uma forma de fazer etnografia em meios urbanos que focaliza os sons, os ruídos e os ritmos, para percebê-los como parte das expressões simbólicas e culturais da vida cotidiana (*ibid.*: 3). Aqui, os conceitos de “paisagem sonora” (Schafer, 1977) e “ambiência sonora” serão muito úteis. Ingold (2008) também nos fornecerá outras perspectivas acerca do que é ver e ouvir, atentando-se para a presença dos demais sentidos. Com isso, ele aprofundará nossas percepções sobre como atribuímos significado a esses sentidos, retomando também produções teóricas de diversas épocas e defendendo uma posição principal: a de que a atividade da percepção ocorre com o corpo todo, conectado e em movimento, existindo no mundo, no ambiente.

Outras etnografias sobre o som nos acompanharão aqui, como o trabalho de Campos (2020), que acompanha turmas de orquestra na Escola de Música da UFRJ, em especial percebendo como é a formação de um regente de orquestra. Porto (2012) também discute como as tecnologias antigas e novas, rádio e *podcasting*, convergem no contexto de narrativas transmidiáticas, gerando novas formas de comunicação.

2 O projeto “O que faz a Antropologia? Desenvolvimento e estruturação de um podcast como um recurso digital de apoio ao ensino e à aprendizagem”

Em 2020, junto ao Centro de Educação à Distância (CEAD/UnB), a intenção principal de nossa equipe foi experimentar o uso de episódios do Mundaréu e da minissérie *Mundo na sala de aula* em disciplinas da UnB. Fizemos convites e 13 professoras aceitaram o desafio e incluíram em seus programas de curso os episódios. A escuta e discussão dos episódios teriam a finalidade de oferecer mais formatos para aprofundar o conteúdo, complementar textos ou outros materiais utilizados nas aulas e adotar e/ou testar novas estratégias pedagógicas. Os episódios foram ouvidos antes, durante ou depois das aulas pelas estudantes e discutidos em uma aula reservada entre a turma, a professora e uma dupla de estudantes da equipe do Mundaréu. O debate sobre os episódios poderia acontecer nessa aula ou, por exemplo, ser conduzido por exercícios escritos ou de áudio para serem realizados em casa. Tendo em mente que 2020 foi o ano de início da pandemia de covid-19, as aulas aconteceram de modo remoto e online, através de plataformas de videochamadas e por meio da troca de emails e mensagens entre a equipe do Mundaréu, as professoras da UnB e suas respectivas turmas.

As 13 professoras eram da área de Antropologia ou utilizavam a Antropologia como conteúdo norteador nas disciplinas. Uma professora estava a cargo de duas disciplinas e, portanto, o podcast foi usado como material didático em 14 disciplinas, a saber: “Introdução à Antropologia” (quatro turmas), “Antropologia da Saúde”, “Antropologia do Corpo e da Pessoa”, “Antropologia da Morte”, “Antropologia e Mercado de Trabalho”, “Sociedades Indígenas”, “Métodos e Técnicas em Antropologia Social”, “Ciências Sociais em Saúde”, “Pesquisa Social em Saúde”, “Saúde e Sociedade 2” e o “Programa de Extensão Diálogos Universidade-Escola”. As aulas foram planejadas entre as professoras, suas monitoras e a equipe do Mundaréu. Assim que a docente tivesse definido em qual unidade do programa gostaria de usar um episódio, a equipe do Mundaréu fazia sugestões de episódios que poderiam dialogar com aquele conteúdo, bem como sugestões de uso do material (em que momento usar, com qual material complementar, a partir de qual dinâmica em sala de aula etc.). Estava previsto que a dupla da equipe do Mundaréu que se encarregasse do experimento naquela disciplina, apresentasse à professora um plano de aula.

Dentre vários materiais construídos ao longo daquele semestre de 2020, no presente artigo, analisaremos três deles, a saber:

- A. A equipe do Mundaréu elaborou um conjunto de cinco perguntas abertas sobre o uso de podcast como material didático. As perguntas foram enviadas às estudantes e obtivemos

35 respostas, de cinco disciplinas diferentes: “Saúde e Sociedade 1” e “Pesquisa Social em Saúde” (do curso de Saúde Coletiva), duas turmas de “Introdução à Antropologia” e “Antropologia e Mercado de Trabalho” (do Departamento de Antropologia).

- B. Também foi elaborado previamente um roteiro com perguntas amplas acerca da experiência de usar o podcast. As perguntas eram sobre a voz, as músicas e os sons do podcast, além de perguntas sobre outras formas de consumir podcasts fora do espaço da sala de aula. Uma primeira versão deste formulário, até então com as respostas abertas, foi melhor estruturada e transformada em um formulário online com 21 questões, em sua maioria de múltipla escolha, o que facilitou que mais estudantes respondessem. Tais questões podem ser agrupadas nos seguintes temas: i) dados de identificação do curso e da disciplina; ii) hábitos de escuta de podcasts; iii) qualidades técnicas, vocais e sonoras do episódio escutado e iv) o aprender com um podcast e com a escuta. Este questionário obteve 122 respostas de estudantes.
- C. A terceira e última fonte de dados é uma questão aberta, “Como a escuta é uma forma de aprender Antropologia, o que entendemos melhor pela audição?”. Ela foi respondida por 38 estudantes de uma turma de “Introdução à Antropologia” e fez parte de uma atividade avaliativa feita pela professora dessa disciplina. As respostas foram discursivas e um texto foi o guia para a reflexão das estudantes: “O Trabalho do Antropólogo: Olhar, Ouvir, Escrever”, de Roberto Cardoso de Oliveira (1996).

3 Contexto geral

Das 14 disciplinas que receberam o projeto, 10 eram de Antropologia. 63% dos estudantes que participaram estavam matriculados em “Introdução à Antropologia”, uma “disciplina de serviço”, como chamamos na UnB, já que é obrigatória para muitos outros cursos além das Ciências Sociais. Mas havia também uma expressiva presença de estudantes de Saúde Coletiva. Foram registrados estudantes de 26 cursos distintos (bacharelados e licenciaturas) da UnB, dos quais pode-se dizer que a maioria era de Ciência Política (21,3%), seguidos por Saúde Coletiva (15,6%), História (9,8%) e Ciências Sociais (9%). De modo majoritário, 43,8% haviam ingressado no semestre letivo vigente à época, o primeiro de 2020. Eram, portanto, “calouros” ou “bichos”, como se diz.

De todas essas estudantes, a maioria nunca havia cursado uma disciplina na qual os podcasts fossem usados como material didático. Das 122 respostas, 105 foram “não” para a

questão, isto é, 86% das estudantes que responderam. Os 14% restantes (17 pessoas) afirmaram terem ouvido podcasts, especialmente na disciplina “Elaboração de Trabalho Científico”.

Com relação à frequência com que costumavam ouvir podcasts em seu cotidiano, observou-se o seguinte:

Tabela 1 — Frequência com que ouvem podcasts

Frequência	Respostas
diária	14 respostas (11,5%)
semanal	46 respostas (37,7%)
quinzenal	12 respostas (9,8%)
mensal	24 respostas (19,7%)
anual	11 respostas (9,0%)
nunca	15 respostas (12,3%)

Fonte: elaborado pelas autoras.

Isso mostra que a maioria das estudantes que responderam ao formulário está conectada à podosfera, ouvindo ao menos uma vez por semana, seguida por uma outra parcela que costuma ouvir mais espaçadamente, de modo mensal. No entanto, boa parte também mostrou não ter nenhum costume de acessar os programas e uma parcela menor ouve apenas anualmente ou nunca (no total, 21,3%).

Além disso, dentre essas ouvintes mais assíduas, os podcasts mais escutados são: de jornalismo (“O Assunto”, “Café da Manhã”, “Foro de Teresina”, “Xadrez Verbal”, “Mamilos”), histórias (“Não Inviabilize”, “Afetos”, “Infiltrados no Cast”), educação e política (“História no Cast”, “AntiCast”, “Infiltrados no Cast”). Podcasts em línguas estrangeiras também foram mencionados: de histórias (“Welcome to night Vale”), mitologia grega e romana (“Let 's Talk About Myths”) e comédia (“Off menu”). Percebemos aqui que os interesses e gostos são diversificados, mas ao mesmo tempo, se encontram na escolha de temas da política, notícias e questões sociais, bem como de entrevistas, histórias, fofocas, bate-papos, conversas, humor, mitologia.

Perguntamos onde esses estudantes costumavam ouvir os podcasts, e muitos lugares foram lembrados e eles puderam escolher várias das opções que sugerimos. A grande maioria afirmou ouvi-los em casa (72,3%), mas também no ônibus (14,8%), no trabalho (4,5%) e nos espaços para realizar atividades físicas (2,6%).

Quisemos saber com quem ouviam os podcasts, no que também foi possível marcar mais de uma resposta. Quase todo mundo relatou ouvir *sozinho* (94,4%). Uma estudante ouvia

com colegas de quarto/apartamento - (0,8%), três ouviam com companheiros (2,4%) e três tinham a família nuclear como companhia (2,4%). Isso mostra uma audição individual, seja em momentos de relaxamento, seja durante a realização de outras atividades.

Algumas das características relacionadas ao som, como entonação das vozes, falas, sotaques, cadência, pausas, silêncios, músicas, efeitos sonoros e duração dos episódios foram mais amplamente abordadas por duas perguntas: “As apresentadoras e apresentadores do Mundaréu falam com uma dicção: ótima (72%); boa (27%); razoável (0,8%)” e “As músicas atrapalham ou ajudam no acompanhamento dos episódios?": ajudam (91%); atrapalham (8%). Esses dados ajudam-nos a perceber como os episódios promovem e facilitam a concentração e compreensão dos ouvintes sobre o que estava sendo falado, discutido e articulado. De modo geral, o recurso de utilizar músicas em transições de falas, assuntos ou de blocos do roteiro contribuem para envolver a ouvinte na atmosfera da conversa, além de evitar o monólogo ou a distração ao escutar as pessoas falando por muito tempo. As músicas, além do mais, também animam e criam uma identidade para o podcast no caso da vinheta e sugerem ambientações sonoras para assuntos específicos, por exemplo. Se bem inseridas de modo a não concorrer com o que é dito, elas podem ajudar a criar uma maior interatividade com o programa e imersão das ouvintes nos episódios.

4 Qual é a diferença entre aprender com material escrito e material de áudio?

A partir dessas informações, podemos visualizar um panorama de como é a relação das estudantes com o uso dos podcasts em seu dia a dia e na sala de aula. Antes de introduzir os dados de cada questão, adiantamos que as respostas serão tratadas em duas vertentes. A primeira, centrada nas reflexões sobre o que é “ouvir” a partir da escuta dos episódios; e a segunda, sobre o ato de aprender Antropologia escutando.

A pergunta “Que diferenças você nota entre aprender com um material escrito e um material de áudio?”, foi respondida por 122 estudantes e é possível perceber algumas ideias gerais sobre a questão. A primeira delas é a de que o áudio permite maior dinamicidade e fluidez ao aprendizado, deixando o estudo menos monótono, já que diversifica os materiais didáticos. Também facilita compartilhar com amigas ou colegas de curso as histórias que estão sendo contadas. Além disso, o áudio é entendido como uma ferramenta que aproxima a ouvinte das experiências de quem fala, tornando o espaço de escuta um lugar de intimidade.

Dito isso, o entendimento sobre o ouvir apareceu de três formas: i) o ouvir faz-se presente por meio de um sentido próprio, pois carrega suas especificidades sonoras e

simbólicas; ii) ele é complementar ao olhar; e iii) é recíproco a este, sem hierarquia. Aqui, um debate entre “texto vs podcast” atua como uma reencenação do debate entre “olhar vs. ouvir”, muito presente entre antropólogos em meados das décadas de 1980 e 1990, que discutiam a “etnomusicologia”, ou Antropologia da Música, e isso será abordado logo adiante.

Os ouvintes também costumam gerar e acessar *links* agregados aos episódios que expandem ainda mais o universo da escuta e da comunicação, pois agregam outras informações e conhecimentos, com textos, imagens, sons e vídeos àquilo que foi ouvido. É o que Assis (2011) chama de hiperlinks e hipertexto, sendo o podcast um hipertexto.⁶ Além disso, um podcast geralmente traz, além de intertextualidades, intertextualidades, com timbres de vozes diversas, músicas, efeitos sonoros, trechos de livros, filmes, poemas (Fleischer; Manica, 2020), os quais efetivamente constituem a paisagem sonora do podcast. Alguns relatos são bem interessantes para pensar como o ouvir é entendido como um sentido próprio:

No material de áudio, você se sente muito mais próximo, como se estivesse até vivendo a experiência ou em sala de aula tendo aula, coisas que o material escrito não proporciona. (estudante de Ciência Política, na disciplina “Introdução à Antropologia”).

O áudio tem mais emoção, mais cor. (estudante de Antropologia, na disciplina “Antropologia da Saúde”).

Ao ouvir, de certa forma, se cria uma ideia de participação no evento de campo que a escrita não permite - a voz, a forma de falar, as palavras ditas dão um novo sentido e uma nova interpretação ao fato. (estudante de História, na disciplina “Introdução à Antropologia”).

Por meio do áudio, os estudantes afirmam ser mais fácil visualizar o que é dito, o que torna o conteúdo mais acessível, didático, interativo e fácil de compreender, humanizando o aprendizado. Mas nos atentemos também ao seguinte relato, no qual a ideia de escuta e leitura, de ouvir e ver são tomadas como complementares: “Acho que os dois se complementam. O podcast, por ser uma ferramenta oral, torna mais fácil a compreensão de um texto que tem uma leitura mais densa e complexa” (estudante de Relações Internacionais, na disciplina “Introdução à Antropologia”).

Por outro lado, algumas pessoas sentem dificuldade em manter a atenção presa apenas no áudio e se atêm mais ao estímulo visual do texto na hora do estudo:

⁶ Geralmente, um episódio de podcast possui uma descrição de seu conteúdo ou tema, podendo incluir também hiperlinks que dão acesso a outros canais, redes, plataformas, notícias e informações. Desse modo, Assis sugere que no processo de produção de podcasts, muitos *podcasters* incluem trechos e links de outros programas em seus próprios, no que os ouvintes acabam criando uma lógica própria de acesso e compartilhamento.

Pra mim, aprender com áudio demanda uma atenção dobrada, uma vez que ouço podcasts enquanto faço outras coisas. Diferentemente de quando estou lendo um texto. (estudante de Antropologia; na disciplina de “Antropologia e Mercado de Trabalho”).

Pessoalmente, eu tenho um pouco de dificuldade de me concentrar com um material apenas em áudio (talvez eu esteja muito condicionado à visão, que me prende mais). Talvez também seja uma questão geracional, imagino que alunes mais novos possam se sentir mais confortáveis com podcasts. Me parece que a leitura demanda uma atenção mais intensa, e, nisso, o foco não é "disputado" por outros estímulos externos. Eu sinto que somente o áudio, por outro lado, "disputa" a atenção com a visão. Percebi então que uma opção mais possível de me concentrar em podcasts é realizar outra atividade um pouco "mecânica", como limpar a casa ou fazer algum exercício. (estudante de Ciência Política; na disciplina de “Introdução à Antropologia”).

Esses relatos são interessantes não só para notarmos as dificuldades e opiniões diversas dos estudantes com a experiência de estudar de outra forma, mas de observar também a interdependência dos sentidos - visão, tato, escuta, paladar, olfato, dentre outros - no ato de conhecer. O estímulo visual pode ser uma questão de costume, já que habitamos uma era com grande quantidade de estímulos de imagem, como propagandas, internet, TV, cinema, *outdoors*, etc. Não nos acostumamos a apenas ouvir, e geralmente buscamos algum outro estímulo que nos ajude a concentrar no áudio. Porém, a depender do tipo de áudio que se escuta, como o Mundaréu, que traz assuntos, histórias e debates mais densos, realizar uma atividade paralela pode atrapalhar a escuta, o que provavelmente é o caso dos estudantes acima. O contar histórias pressupõe, aqui, como já falado, a ideia de criar paisagens sonoras (Vedana, 2010), que são as imagens que criamos em nosso cérebro dos lugares e seus limites, através do estímulo contínuo aos ruídos, sons, falas e músicas que circundam os ambientes. Ou seja, sons também podem criar imagens, não necessariamente substituem ou interrompem as imagens.

Além disso, a dificuldade em concentrar-se está relacionada a uma questão de atenção no processo de aprendizado. Kastrup (2004) nos mostra como o processo de aprender não é simples e linear, mas um caminho múltiplo em que coexistem processos cognitivos paralelos e simultâneos. O ato de aprender, segundo ela, é propriamente uma atividade de treino e estímulo da nossa atenção e da nossa capacidade inventiva. Nossa dificuldade em focalizar a atenção, principalmente na era tecnológica atual, diz respeito, assim, a um excesso de informação, no qual não colocamos em prática uma cognição inventiva, mas o contrário: tentamos focalizar em muita coisa ao mesmo tempo em um fluxo contínuo de atenção fugaz, vendo muitas coisas sem ver, de fato (*ibid.*: 14). Apesar dessa ideia de estímulo, autores como Tim Ingold defendem a ideia de que o estímulo parte na verdade da relação entre a percepção e o movimento ao redor,

o ambiente, os objetos. Entender de onde parte o estímulo, portanto, pode nos ajudar a alongar ou estender a percepção para algo, como os nossos ouvidos para a escuta.

Aquilo que vemos, nesse sentido, muda a depender do que focalizamos com os olhos ou com a atenção. Do mesmo modo, segundo Ingold (2008), para ouvir também dependemos de foco, ou seja, de levarmos nossa atenção para a experiência sonora, o que nos sugere que a experiência de ver e de ouvir fazem parte de uma mesma experiência de ser e de estar no mundo, já que percebemos e agimos com o corpo todo, como sugere o antropólogo. Assim, a dificuldade referida pelo estudante em concentrar-se somente na audição pode ser um convite não só para colocar em prática e/ou perceber o foco da escuta, como também para perceber que nunca estamos *apenas* escutando, mas conjugando diversos sentidos. Podemos então começar a perceber como visualizamos aquilo que ouvimos, ou como sentimos uma resposta física àquilo que escutamos, ao sentir arrepios a uma fala e até mesmo cheiros ou gostos quando alguém menciona um lugar específico, uma comida ou uma sensação. A própria forma de falar de uma pessoa, como seu sotaque, sua cadência, seu tom e entonação de voz podem nos causar as mais diversas sensações.

Além disso, as dificuldades relatadas pelas das estudantes nos levam a propor uma potente conjunção entre ouvir o áudio e realizar uma atividade paralela que ajude nessa concentração, como caminhar, lavar louça, realizar alguma atividade física, desenhar, colorir, escrever ou tomar notas do que se ouve. Isto porque o estudo que permite conjugar os sentidos oferece uma liberdade criativa positiva e eficiente para o aprendizado. Assim, o aprendizado se torna, essencialmente, o ato de inventar, na medida em que o estudante focaliza a atenção através do exercício dos sentidos. O podcast pode ser, nessa linha, uma ferramenta chave para o aprendizado ao possibilitar diversas formas de uso, de apreensão e de percepção.

O ato de inventar, isto é, de aprender, relaciona-se à atenção, que é levar foco aos sentidos. Isso nos é relevante pois vai ao encontro da ideia de que treinar a atenção da escuta a partir do podcast incentiva a cognição inventiva, como define Kastrup, criando presença e engajamento na relação de ensino-aprendizagem. Ouvir podcast, assim, é uma forma de refinar o que os ouvidos ouvem, que tipos de sons eles captam, e atualizar nossa concepção sobre escuta. É, também, atentar-se para as demais sensibilidades corporais, sentidas e construídas coletivamente. Debruçando-nos sobre essas percepções podemos entender melhor o aprendizado pela escuta e o decorrente aprendizado da disciplina antropológica (como ciência que se debruça, por sua vez, sobre as práticas coletivas, culturais, sensíveis).

4.1 A Antropologia do som no aprendizado pela escuta

A partir disso, sobre o debate “ouvir vs. ver” dentro da Antropologia do Som ou Etnomusicologia, Bastos (1995) analisa a história da Etnomusicologia e sua formação como disciplina, abordando seus dilemas dentro do campo antropológico e sociológico. Ele afirma que o termo “etnomusicologia” como definidor da disciplina é sociologicamente ambíguo, o que dá origem a um paradoxo

[...] pois procura, como logia que intenciona ser, a inteligibilidade dentro da quadra — a Arte — atribuída no Ocidente ao sentir. Isto ela ainda mais extremiza quando, enquanto também “parte” da Antropologia (uma Ciência Social) que aspira ser, vai buscar esta inteligibilidade no social (dos ethne). Mas a música, sua âncora mais funda, está no território que o pensamento Ocidental consagrou ao indivíduo ou — quando ao social — sempre à sua sensibilidade, nunca à inteligibilidade sua. Ademais, este social que a Etnomusicologia busca não se encontra no terreno do familiar (do “nós”), mas no da extrema alteridade, paradoxo que arremata a natureza ambígua da inclusão musical-artística da disciplina. (Bastos, 1995: 29-30).

Ou seja, a disciplina da Antropologia da Música encontra, ao menos nas produções mais antigas, esta dualidade entre buscar, por meio da justificativa da arte, ligada aqui à sensibilidade, interpretações para o “social”, como regras, mitos e estruturas de pensamento. Por outro lado, como parte de uma Antropologia, parte justamente do social para analisar o “musical” e o “artístico”, mas ligado novamente ao sensível e não ao suposto inteligível. O arremate, segundo Bastos, se dá pelo fato de que, mesmo partindo do social, é na música, ou mais ainda nos “sons” que a disciplina se atém de modo mais profundo, por isso, o foco recai novamente no ouvido e nas sensibilidades “artísticas” ligadas a esta atividade. Portanto, prioriza-se a capacidade de perceber os sons e de ligá-los a sentimentos, emoções ou a explicações “menos racionais” do que aquelas até então preferidas pelas ciências humanas. Dá-se um debate sobre o uso dos sentidos no trabalho de campo e, posteriormente, na tradição da “antropologia dos sentidos” sobre como os usamos a todo momento, como parte de um estado de ser e estar no mundo, e consequentemente, de captar e perceber este mundo. Aqui, é especialmente na teoria cartesiana e nas elaborações da física sobre o que é ver e ouvir (ver ‘luz’ enquanto ‘lúmen’, e ouvir ‘som’ enquanto ‘onda sonora’) que a separação entre o subjetivo, pessoal, interno e artístico e o racional, inteligível e científico ganharão forma.

Damos mais dois exemplos de antropólogos da tradição etnomusicológica para percebermos seus modos de interpretar a música ou os sons em determinado contexto social. Steven Feld (1984) procura entender como os Kaluli da Papua Nova Guiné percebem e “organizam os sons” que ouvem na natureza ou que produzem através da fala, dos cantos e dos

instrumentos musicais. A partir dessa observação, ele tenta descrever a “performance sonora” Kaluli e atribui interpretações a tais descrições. Passa então a identificar estruturas de pensamento, formas de expressão e metáforas Kaluli. Isso é o que Feld chama de uma “sociomusicologia comparativa”, isto é, a análise e a comparação detalhadas de dados a respeito das músicas ou dos sons de um povo que partem de seus aspectos sociais, devidamente situados histórica e etnograficamente (1984: 181).

Anthony Seeger (1987), diante dos cantos dos Kîsêdjê, da região do Xingu no Mato Grosso, analisa os aspectos musicais do rito da Festa do Rato e descreve estruturas de nomes e nomeações, palavras, fonemas e ações sonoras, concentrando-se justamente no “porquê” destes sons, isto é, nos sentidos que eles assumem naquele contexto. Ele pretende alegar, por conseguinte, como as “performances musicais” criam diversos aspectos da cultura e da vida social (*ibid.*: 14). Desse modo, Seeger também centra sua investigação naquilo que enfocamos aqui até agora: no ouvido e na escuta. Lembro, voltando ao podcast, das especificidades que assumem os sons, as falas, as músicas, os sotaques e os efeitos sonoros na nossa escuta e o modo como as estudantes notaram isso em suas respostas. Para além da percepção da dicção das apresentadoras como *boa/ruim* ou da presença das músicas nos episódios, as estudantes puderam perceber como o ouvir os conecta a uma dimensão mais profunda das histórias contadas, dos casos relatados e comentados. Notar os sotaques e a cadência das falas é também acessar o simbólico do discurso que se pronuncia, é acessar, em parte, aquilo que estrutura a experiência e a visão de mundo de quem fala. Sendo assim, denotar modos de pensamento, posicionamentos, sentimentos, emoções, opiniões discordantes ou não, profundidade e envolvimento com as histórias são características próprias do ouvir que podemos perceber.

Ainda assim, há a questão do ouvir como complementar ao olhar e não hierarquizado a ele. Um ponto importante a se destacar é que essa tradição de antropólogos e etnografias parece desconsiderar a presença e os significados da visão em seus estudos. Como bem argumenta Ingold (2008), ao expor os trabalhos de três antropólogos, a ver, de Paul Stoller, em meio aos Songhay do Níger, de Anthony Seeger, cujo trabalho foi aqui explicitado, e de Alfred Gell, com os Umeda da Papua Nova Guiné, não há, na verdade, uma primazia da audição sobre a visão ou vice-versa, como tomado nesses trabalhos, mas sim a presença e a conjunção desses sentidos, inclusive dos demais, como o tato, o paladar, etc., no nosso modo de ser no mundo e de percebê-lo. Inclusive, seu argumento vai de encontro à crítica de que tais trabalhos operam na dualidade entre ver-ouvir fabricada pelo Ocidente nas sociedades modernas. Essa dualidade permeia as noções de que a visão é individual e distancia, isola, é fria, estática, está lá fora, enquanto a audição é social, calorosa, comunicativa, subjetiva, permite que o mundo ‘lá fora’ entre para

dentro do indivíduo, bem como saia, através da fala, para fora. Desse modo, tais etnografias estariam reforçando tal dualidade, por enquadrarem estes povos em uma experiência determinada de ‘ouvir’ e ‘ver’, enquanto, na verdade, estes conceitos vão muito além, e não captamos em que medida seriam entendidos como tais para os Kîsêdjê (antigos Suyá), os Umeda ou os Songhay.

Com isso, Ingold, por meio de uma longa exposição de diferentes teorias a respeito da visão e da audição, aproxima-se da ideia de que na verdade as duas experiências são muito similares, chegando à noção sinestésica que temos de “ver com os ouvidos” e “ouvir com os olhos”. Para isso, percorre a ideia de que visão é ver a luz⁷, e, recorrendo à Merleau-Ponty, de que nós vemos *na* luz, enquanto seres que habitam o espaço visual em um mundo aberto e transparente à experiência subjetiva (*ibid.*: 26). Vemos assim no interior do mundo, ao passo que permeados por ele. Do mesmo modo ocorre com a experiência da audição. Por meio dos estudos de Zuckerkandl, Ingold explicita como a audição também penetra e é penetrada pelo mundo exterior, sendo uma experiência participativa e de imersão no mundo (*ibid.*: 27). O ouvir, bem como o ver, são então uma abertura do ser para o mundo. E é aí quando entendemos que as duas experiências são muito parecidas e se confundem e conjugam a partir de diversos exemplos. As experiências de ver e ouvir de pessoas cegas e surdas são um caso interessante, pois mobilizam outros sentidos como o tato, e proporcionam esse “ver com os ouvidos” e “ouvir com os olhos”. No nascimento, segundo Ingold, o bebê tem uma primeira visão do mundo ao abrir os olhos pela primeira vez, mas não o distingue como tal, com coisas e objetos. Por outro lado, ele vai apreendendo tais coisas pela audição, uma experiência anterior já existente na barriga da mãe, um “ver com os ouvidos”. Um outro exemplo, o de olhar para o céu, dado tanto por Merleau-Ponty quanto por Zuckerkandl também é interessante pois transpõe as duas experiências, em que nós captamos o céu como luz e o vemos como aquilo que é, o mundo “aberto” para nós, bem como o captamos como som, traduzindo a experiência de ouvir.

A experiência de ouvir um podcast não é diferente, já que ao ouvir, também vemos o que as convidadas e narradoras estão dizendo, relatando. Podemos inclusive sentir suas

⁷ Aqui, ao analisar diversas teorias sobre a luz e o som, Tim Ingold questiona os conceitos sobre visão e audição e sua profundidade dada pelo Ocidente. Uma das teorias mais influentes, a de Descartes, separaria um mundo externo físico de um mundo interno da mente. No mundo externo, há a luz, aquilo a que os físicos denominam “lúmen”, cujos raios refletem nos nossos olhos e onde há um processo de ‘passagem’ do externo para o interno, para nossa mente, onde é formada a visão, a razão, e onde vemos “lux”, a luz da razão. Do mesmo modo, o som foi teorizado como fenômeno físico, isto é, como vibração, acústica, onda sonora, separado de um fenômeno mental, da percepção aurál. O que Ingold defende é que, na realidade, o processo de tradução, de interpretação da mente, do interno daquilo que é externo a nós, não possui tal divisão, mas que a visão e a audição são processos intermináveis, “um engajamento de mão dupla entre o perceptor e seu ambiente” (*ibid.*: 17). Esta “passagem”, portanto, do externo para o interno, seria mais um “nexo crítico”, onde surgiria o que chamamos de “luz”- e “som”-, um fenômeno da experiência (*ibid.*).

palavras, seu discurso, de outras formas, seja tátil, se nos arrepiamos com uma fala, por exemplo, ou se sentimos o gosto ou cheiro de algo que se diz, seja de uma comida, de chuva, de mau cheiro, por exemplo. Isso tudo é possível pois os sentidos são indissociáveis e se intercambiam, graças à qualidade do nosso corpo em ser um todo conectado e em movimento, isto é, existente no mundo, no ambiente, onde realiza a atividade da percepção. Dessa forma, constatamos que a visão, a audição, o tato, o paladar, o olfato, e outros sentidos estão presentes também no trabalho de campo, pois “estamos lá”, como diria Cardoso de Oliveira, com nosso corpo inteiro.

4.2 Como aprender Antropologia pela escuta?

No Mundaréu, as paisagens sonoras são as experiências de campo, de vida, as histórias e empreitadas contadas por antropólogas e interlocutoras. A formação de uma ambiência ou paisagem do lugar descrito ou da experiência relatada ocorre a partir dos efeitos sonoros utilizados, da música que é aquela que esteve presente no lugar visitado pela narradora, ou até mesmo de certos sons cotidianos que vez ou outra aparecem ao fundo da fala de alguém. É a partir disso que conseguimos adentrar no episódio e entender o que está sendo discutido ali. Daí, imaginamos as pessoas e suas relações e entendemos com maior facilidade um conteúdo, um conceito discutido e, por fim, o debate empreendido em sala de aula.

As respostas à pergunta, “Como a escuta é uma forma de aprender Antropologia, o que entendemos melhor pela audição?”, revelam, no geral, que através da escuta a antropóloga pode se aproximar de suas interlocutoras e acessar informações, histórias e ideias novas. É justamente nesta troca entre os dois sujeitos que se abre um campo semântico mutuamente compartilhado, permitindo uma interação mais horizontal e mais intensa. Somente a observação não proporcionaria uma conexão completa (Cardoso de Oliveira, 1996). A tarefa de conhecer o outro exige a interação e a troca, que são essencialmente subjetivas e acontecem também pela linguagem, símbolos e interpelações. A disciplina de “Introdução à Antropologia” se propunha a apresentar justamente essas formas de interação que se tornam base para a produção do conhecimento antropológico. Algumas respostas reúnem essa reflexão muito bem:

Pela escuta “...o antropólogo assume um papel na sociedade observada [...] e assim compreende os símbolos. A audição é a interação e posteriormente o resultado em forma de escrita [...]” (estudante de “Introdução à Antropologia”, da Turma “H”);

Pela escuta, o antropólogo pode chegar a respostas mais objetivas e até descobrir coisas das quais não foram perguntadas e que o entrevistado se pôs

a falar. A escuta é um caminho mais direto para apreender informações e fazer análises. (estudante de “Introdução à Antropologia”, da Turma “H”);
Pela audição, somos capazes de entender melhor as motivações de certos grupos, pessoas ou tradições, devido ao fato de que a escuta demanda concentração e uma certa conexão entre os interlocutores. (estudante de “Introdução à Antropologia”, da Turma “H”);
A escuta é uma maneira de aprender Antropologia pois, através dela, podemos horizontalizar a troca de informações entre pesquisador e pesquisado. (estudante de “Introdução à Antropologia”, da Turma “H”)

Concentração e conexão são as atividades que o escutar demanda e proporciona tanto na atividade de pesquisa, no “aprender em campo”, quanto no aprendizado de Antropologia, “no aprender em sala de aula”. A escuta é mais do que receber estímulos sonoros, é transformar estes estímulos em informação, em imagens, em imaginação. É um ouvir atento, que como bem sugere Vedana, ocorre dentro de uma ambiência sonora, isto é, um espaço cheio de simbolismos e formas expressivas (2010: 7), cujos sons, ruídos, ritmos, músicas e falas permitem com que cada participante em campo interprete o outro. Como bem sintetizou um estudante matriculado na disciplina de “Introdução à Antropologia”, quando o pesquisador e o entrevistado se tornam interlocutores de um discurso, eles criam um espaço semântico compartilhado por ambos, em que ocorre uma “fusão de horizontes”. Isso reforça o ato da escuta como forma de conexão e como possibilidade de criação de um campo semântico em que pesquisadora e pesquisada trocam visões de mundo e experiências. É propriamente a efetivação do “encontro etnográfico”.

Aí, novamente o ouvir pode complementar o olhar. É o que uma estudante comentou sobre o trabalho etnográfico: “A escuta complementa o olhar, já que nem tudo pode ser captado apenas pela observação”. Fomos assim percebendo, até aqui, que a visão também exerce seu papel. Campos (2020), em etnografia em uma Escola de Música da UFRJ, destaca não só o que pôde perceber através da audição, ali o principal sentido valorizado, considerando que estava em uma escola de música e sua pesquisa pretendia observar a formação de um regente de orquestra, mas também o que pôde ver quando assistia aos músicos tocando instrumentos diversos, com expressões faciais que denotavam sentimentos e sensações diversas. Também procurou interpretar como os próprios nativos utilizavam, além da audição, seus outros sentidos, abrangendo a visão e até o tato, por conta do contato com a materialidade do instrumento. No trabalho de campo, antropólogas/os também conjugam a todo momento diversos sentidos, seja na realização de atividades cotidianas, seja no aprendizado naquele meio. E este aprendizado cotidiano e extracotidiano é, como defende Ingold (2016), essencialmente antropológico, no qual sem a escuta, isto é, sem o ouvir atento, não seria possível uma abertura e um engajamento da pesquisadora no meio. Com isso, a escuta e os sentidos também

proporcionam o aprendizado de antropologia enquanto uma prática de educação, de correspondência, de co-imaginação, de atenção e engajamento (*ibid.*).

Cardoso de Oliveira (1996), no célebre texto “O trabalho do antropólogo: Olhar, ouvir, escrever”, inclusive utilizado em várias das disciplinas que visitamos, também discorre sobre essa conjunção entre *olhar* e *ouvir* no trabalho de campo. Em campo, quando “estamos lá”, conjugamos olhar e ouvir na interação chamada “observação participante”. Visualizamos a situação de determinada maneira, mas ao ouvirmos, alteramos e adensamos essa relação, produzindo um espaço semântico compartilhado por ambos e graças ao qual pode ocorrer a “fusão de horizontes” (*ibid.*: 21), como bem foi comentado pelo estudante acima. Já no que considera a “configuração final do produto desse trabalho” (*ibid.*: 22), isto é, o ato de escrever, a antropóloga (re)vive a experiência “estando aqui”, pois lembra-se do que viveu e recorre a seus arquivos, anotações, cadernos de campo, materiais fonográficos e etnográficos diversos que foram construídos “estando lá”. Ao reaccessar memória visual, auditiva e sinestésica em geral, pode novamente acessar o “lá” mesmo estando agora num “aqui” distante.

A atividade da escuta, ainda, nos leva à reflexão sobre o quanto as sonoridades incluem as diferenças. Visto que fisicamente o som é uma onda sonora que vibra através dos corpos e do ar e que se propaga no tempo de forma periódica, ou seja, através de uma frequência determinada — que pode ser também uma frequência irregular, inconstante, instável, produzindo ruídos, barulhos, manchas, rabiscos sonoros (Wisnik, 1989) —, podemos atestar, fisicamente, que nós *sentimos* o som e que este nos causa sensações, emoções e estabelece e é estabelecido por meio de relações com o outro, com o ambiente e com nós mesmos. Assim, perceber as sonoridades e ativar a escuta para histórias em campo, em sala de aula, em podcasts, é incluir no nosso aprendizado e em nossa experiência sensível aquilo que se distingue de nós e aquilo que nos aproxima dessas histórias, sensações e experiências. Conseguimos diferenciar sotaques, lugares, contextos, opiniões, cores, texturas, tensões, medo, raiva, tristeza, alegria, euforia, beleza, através da escuta dos sons e, ao realizar tal atividade, acrescentamos possibilidades de aprendizado através do sensível e da percepção, adensando nosso olhar antropológico para o mundo. Com isso, identificamos também o que nos une e engendra, conhecendo melhor o outro em seus diversos sentidos - e a nós, em tangência - e criando, em um espaço de imersão e presença nos sons e nas paisagens sonoras, uma relação de intimidade com os/as narradoras/interlocutores e suas histórias.

No contexto do uso do podcast na sala de aula, essas estudantes perceberam que ouvir é uma parte importante no aprender Antropologia. Fazer Antropologia é manter a escuta ativa, não apenas em campo, mas também em sala de aula e também nos momentos em que se

preparam antes de chegar à sala de aula ou depois dela, quando vão realizar tarefas de reforço dos conteúdos. O podcast, por sua vez, é esse meio que essencialmente treina a escuta ativa, tão essencial à atividade antropológica. Portanto, sugerimos aqui a importância do aprender Antropologia escutando: ele ocorre em campo, em sala de aula e em diversos outros lugares, também com o podcast. Este, ao aproximar a ouvinte das histórias das pessoas que experienciaram a pesquisa, esse envolvimento com o “outro”, acaba dando mais “cor”, vida e sentimento às histórias, aos textos, às teorias. Dessa forma, humaniza, sensibiliza e aproxima, podendo tornar mais didático, dinâmico, próximo e espontâneo o aprendizado de Antropologia.

5 Considerações Finais

Em nossos projetos, tanto na produção do Mundaréu, quanto na utilização deste podcast em aulas de Antropologia, fomos aprendendo que os sentidos estão sempre conjugados e nunca sozinhos ou separados na produção de nossa área de conhecimento. Eles estão presentes antes, durante e depois do trabalho de campo, bem como antes, durante e depois da sala de aula e, por isso, são parte intrínseca do fazer antropológico e da formação antropológica. Falar sobre som e sobre escuta constitui sempre uma tarefa de tentar descrever o que se ouve e, portanto, o que se *sente*, individualmente, a partir das experiências e estímulos sonoros, auditivos, enfim, sinestésicos do ambiente em que se está inserido. E isso não se limita aos sons do podcast em si, mas também aos outros sons à nossa volta, no ambiente físico que ocupamos, bem como no nosso corpo. Começamos a perceber como essas sensações na verdade não são individuais, mas formas coletivas de estarmos nos ambientes, de relaxarmos ou tensionarmos o corpo, de perceber nossas necessidades corpóreas, nossa capacidade de imersão, de focar nossa atenção e de aprender. Aprender com podcast é, assim, um processo autorreflexivo e propriamente inventivo. Proporcionar e promover essa reflexão nas turmas foi sem dúvida de grande importância para o processo de ensino-aprendizagem e de atentar-se para a escuta.

Além disso, emerge aqui a noção de que a antropologia é, em si, uma prática educativa, como sugere Tim Ingold (2016). Ele critica o fato de que a Antropologia nunca considerou a sala de aula e o espaço acadêmico como um trabalho de campo em si e acredito que este trabalho coloca justamente a sala de aula como um campo privilegiado, no qual podemos perceber como a antropologia e suas práticas, como a observação participante, são (re)discutidas, (re)elaboradas e atualizadas. Segundo Ingold, a observação participante é propriamente uma prática de correspondência, uma prática de atenção e de atender, e atender no sentido de servir o outro, de esperar pelo que está por vir e de estar aberto a isso. É, desse modo, nas palavras de

Ingold, uma prática de engajamento e de co-imaginação de futuros possíveis. A Antropologia, nesse sentido, está ligada à capacidade de pensar em direção ao futuro, é uma posição e uma visão educadas em relação ao mundo, que o iluminam e o alargam (Ingold, 2016: 410). É por isso que a Antropologia se relaciona intrinsecamente à educação e ao trabalho em sala de aula. E aprender sobre os sentidos, a percepção e a relação de correspondência entre antropólogo e mundo foi aqui permeada pelo aprendizado da escuta, ao ativar e abrir os ouvidos, bem como ao estender essa percepção para o mundo.

Assim sendo, o aprendizado por meio dos podcasts também evidencia a versatilidade que esta mídia oferece durante o estudo, pois possibilita a conjugação de diversos sentidos em seu decorrer, como escrever e escutar, desenhar e escutar e realizar atividades paralelas que ajudem nessa concentração da escuta, além da chance de trocarmos impressões nas atividades formativas dentro da sala de aula, alargando nosso universo de conhecimento, sensações, experiências. De fato, constatamos tal versatilidade com os comentários das estudantes da Universidade de Brasília que receberam os episódios do Mundaréu em suas disciplinas. Esta pode ser uma ótima ferramenta pedagógica não apenas no contexto de aulas remotas e online, mas também de integrar ementas e programas de curso presenciais, com possibilidades de uso diversas, nas aulas, em casa, como estudo individual ou em grupo. Dessa maneira, o podcast propõe uma outra forma de aprender, que é conhecendo relatos de antropólogas e interlocutoras, treinando a escuta e permitindo-se alargar a imaginação sobre o que é e como fazemos a Antropologia.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Pablo de. O Imaginário do Rádio e o Podcast. *Comunicologia: Revista de Comunicação da UCB*, [s. l.], v. 4, n. 2, p. 84-106, 15 dez. 2011.
- BASTOS, Rafael José de. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *Anuário Antropológico/93*, Rio de Janeiro, 1995.
- CAMPOS, T. de S. O Regente sem orquestra: Notas de uma etnografia da audição. *Vivência: Revista de Antropologia*, [s. l.], v. 1, n. 56, 2020.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. O trabalho do antropólogo: Olhar, Ouvir, Escrever. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 39, n. 1, 1996.
- FELD, Steven. Simpósio sobre sociomusicologia comparativa: Estrutura sonora como estrutura social. *Sociedade e cultura*, [s.l.], v. 18, n. 1, 2015 (1984).
- FLEISCHER, Soraya; MANICA, Daniela Tonelli. Ativando a escuta em tempos pandêmicos. In: GROSSI, Miriam Pillar; TONIOL, Rodrigo. (org.). *Cientistas sociais e o Coronavírus*. Florianópolis: Tribo da Ilha, 2020. p. 47-51.
- HELMREICH, Stefan. Um antropólogo debaixo d'água: Paisagens Sonoras Imersivas, Ciborgues Submarinos e Etnografia Transdutora. *American Ethnologist*, [s. l.], v. 34, n. 4, p. 621-641, 2007. Trad. American Journal Experts.
- INGOLD, Tim. Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano. *Ponto Urbe*, [Online], 2008. Acesso em: 6 mar. 2023. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/pontourbe/1925>>
- INGOLD, Tim. Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia. *Educação*, [s. l.], v. 39, n. 3, p. 404-411, 2016.
- KASTRUP, Virgínia. A aprendizagem da atenção na cognição inventiva. *Psicologia & Sociedade*, [s. l.], 2004. v. 16, n. 3, p. 7-16.
- LUNDSTRÖM, M.; LUNDSTRÖM, T. Podcast ethnography. *International Journal of Social Research Methodology*, [s. l.], v. 24, n. 3, 2021.
- OLIVEIRA, Hugo Virgílio de. Antropo...o quê? O uso de podcast para descomplicar e ensinar Antropologia. *Novos Debates*, [s. l.], v.7, n. 1, p.1-9, 2021.
- PORTO, Adriana Corrêa Silva. Novas formas de comunicação sonora na cultura da convergência: os podcasts produzidos por fãs na narrativa transmídia. In: *Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Universidade de Fortaleza, 3 a 7 de setembro de 2012.
- RIBAS, Pedro; NORONHA, Ana. Podcasts em sala de aula. *Equatorial – Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social*, [s. l.], v. 9, n. 16, 2022.
- SCHAFER, R. Murray. *The Tuning of the World*. New York: Knopf, 1977.

SEEGGER, Anthony. *Por quê cantam os Kîsêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015 [1987].

VEDANA, Viviane. Territórios sonoros e ambiências: etnografia sonora e antropologia urbana. *Revista Iluminuras*, UFRGS, v. 11, n. 25, 2010.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 (1989).

ETNOGRAFIAS MULTISSENSORIAIS E MEDIAÇÕES ANTROPOÉTICAS: A EXPERIMENTAÇÃO COMO FORMA DE ERRÂNCIA

Daniele Borges **Bezerra**¹,
Alexsânder Nakaóka **Elias**²,
Valéria de Paula **Martins**³,
Lisandro Lucas de Lima **Moura**⁴,
Patricia dos Santos **Pinheiro**⁵
Luis Carlos Toro **Tamayo**⁶

Resumo

Neste artigo, tecemos considerações relacionadas às dimensões teórico-metodológicas e práticas que nos mobilizam enquanto pesquisadoras/es do Grupo de Trabalho intitulado “GT AntropoÉticas: narrativas e ressonâncias sensíveis em imagens visuais e sonoras, como formas de transgredir fronteiras epistemológicas”⁷, vinculado à Associação Latinoamericana de Antropologia (ALA)⁸. A partir de uma perspectiva ecológica, reiteramos a obsolescência da oposição entre razão e sensibilidade, bem como da polaridade entre imagem e texto, som e escrita. A partir de relatos de pesquisas realizadas pelo Grupo, argumentamos que a experimentação conduzida como forma de errância poética é potente, tanto para nos colocar em contato com as realidades com as quais desejamos aprender, quanto para mediar os processos de comunicação dos resultados da pesquisa. O artigo mostra, por fim, que as mediações antropológicas constituem-se como formas potentes de restituição do conhecimento, uma vez que oferecem a pesquisadores/as, interlocutores/as e comunidade mais ampla uma interação multissensorial, que favorece o encontro antropológico.

Palavras-chave: grafias; etnografia; antropologia; multissensorialidade

¹ Universidade Federal de Pelotas, UFPel, Brasil. E-mail: borgesfotografia@gmail.com. Número ORCID: 0000-0001-6278-3838

² Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Brasil. E-mail: alexdefabri@gmail.com. Número ORCID: 0000-0001-6746-0464

³ Universidade Federal de Uberlândia, UFU, Brasil. E-mail: valeriacpmartins@gmail.com. Número ORCID: 0000-0003-4691-1785

⁴ Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense, IFSul, Brasil. E-mail: lisandromoura@ifsul.edu.br. Número ORCID: 0000-0001-6554-6184

⁵ Universidade Federal da Paraíba, UFPB, Brasil. E-mail: patriciasantspinheiro@gmail.com. Número ORCID: 0000-0001-5366-3447

⁶ Escola Interamericana de Biblioteconomia da Universidade de Antioquia, UdeA, Colômbia. E-mail: lcarlos.toro@udea.edu.co. Número ORCID: 0000-0003-1793-8751

⁷ O GT, vinculado à Associação Latino-Americana de Antropologia (ALA) desde 2022, é coordenado pelas professoras Cláudia Turra Magni, Daniele Borges Bezerra (bolsista do CNPq-PDJ), Patrícia Pinheiro e pelo professor Alexsânder Nakaóka Elias (bolsista do CNPq-PDJ). Disponível em: <https://asociacionlatinoamericanadeantropologia.net/portal/grupos-de-trabajo-2/#:~:text=GT%20AntroPo%C3%89ticas%3A%20Narrativas%20e%20resson%C3%A2ncias%20sens%C3%ADveis%20em%20imagens%20visuais%20e%20sonoras%2C%20como%20formas%20de%20transgredir%20fronteiras%20epistemol%C3%B3gicas>.

⁸ O GT é o desdobramento do projeto “Antropoéticas – coletivo de pesquisa em ação” (CNPq) e possui caráter transdisciplinar, constituído por pesquisadoras/es de diferentes regiões do Brasil e outros países da América Latina, sendo, em sua maioria, antropólogos/as. O projeto, cadastrado no CNPq, é coordenado pelas professoras Cláudia Turra Magni e Patrícia Pinheiro.

**MULTISSENSORY ETHNOGRAPHIES AND ANTHROPOETIC
MEDIATIONS:
EXPERIMENTATION AS A FORM OF WANDERING**

Abstract

In this article we make considerations related to the theoretical-methodological and practical dimensions that mobilize us as researchers of the Working Group entitled “GT AntroPoéticas: Narratives and sensitive resonances in visual and sound images, as ways of transgressing epistemological boundaries”, linked to the Associação Latinoamericana de Antropologia (ALA) the Latin American Association of Anthropology (ALA). From an ecological perspective, we reiterate the obsolescence of the opposition between reason and sensitivity, as well as the polarity between image and text, sound and writing. From research reports carried out by the Group, we argue that experimentation conducted as a form of poetic wandering is potent both to put us in contact with the realities we wish to learn from, and to mediate the processes of communication of research results. Finally, the article shows that anthropoethical mediations constitute powerful forms of restitution of knowledge, since they offer researchers, interlocutors and the wider community a multisensory interaction, which favors the anthropological encounter.

Keywords: spellings [“grafias”]; ethnography; anthropology; multisensoriality

Recebido em: 15 de fevereiro de 2023

Aceito em: 27 de março de 2023

A verdadeira poesia é uma função de despertar

Gaston Bachelard

Introdução

A Antropologia contemporânea tem construído novas formas de relações com seus/suas interlocutores/as – que deixam de ser considerados como objetos de investigação, ou como informantes/fontes – a partir do engajamento com o campo e da busca por formas compartilhadas de pesquisar, aliadas à produção de narrativas compostas por múltiplas grafias (Ingold, 2015a). Ao nos distanciarmos de métodos científicos considerados objetivos, aproximamos cada vez mais a ciência da dimensão humana, com a qual buscamos dialogar efetivamente.

Isso significa dizer que as pesquisas antropológicas não pretendem comprovar dados ou apresentar versões exatas do que foi estudado. Ao contrário, a Antropologia busca novas formas de compreensão dos fatos, situações e/ou fenômenos sócio-culturais, perpassadas por relações e afetividades percebidas durante o campo e

interpretadas de acordo com um recorte determinado. Não há imparcialidade, porque assumimos a subjetividade no percurso, e é ela que nos permite dar sentido à percepção, ao não-verbal, ao que nos mobiliza em campo, e que muitas vezes nos leva a *insights* valiosos.

Nessa direção, o próprio corpo do/a antropólogo/a e as emoções por ele percebidas na relação com a alteridade passam a ser instrumentos de análise, da mesma forma que os significados atribuídos aos sentidos em cada contexto. Desse modo, é possível afirmar que emoções e sentidos colaboram entre si. Enquanto pesquisadores/as, nossa sensibilidade é parte dos dados que construímos. Somos afetados/as pelo campo, ou seja, tornamo-nos “sensorialmente imersos no campo” (Stoller, 2022 [1989]: 65), somos envolvidos/as pelas impressões e sentidos que os fenômenos perceptivos produzem em nós, e esses acontecimentos são extremamente importantes, pois nos conduzem na direção de saberes construídos a partir das relações entre subjetividades. Quando Favret-Saada (2015) nos fala em “afecção”, refere-se a uma percepção profunda que só foi possível a partir da sua disposição em experimentar os fenômenos que estudava. Nesse caso, não se tratava apenas da autora estar aberta aos cinco sentidos sensoriais reconhecidos pela ciência ocidental, mas de uma abertura para o novo, para a possibilidade de que a experimentação de efeitos sobrenaturais⁹, como os advindos da bruxaria, por exemplo, pudessem modificá-la.

A compreensão da importância de dedicar atenção aos sentidos em campo (Stoller, 2022 [1989]) e a “virada sensorial” nos anos 1980/1990 (Howes, 2014) levaram ao desenvolvimento da “etnografia sensorial” (Ingold, 2000, 2008; Pink, 2009, 2010). Diferentemente da antropologia dos sentidos¹⁰, que está mais voltada para a pesquisa sobre as diversas formas de valoração e atribuição de significados aos sentidos nas culturas, em perspectiva comparada, a etnografia sensorial¹¹ busca incluir os

⁹ Ressaltamos que esta questão é tratada de modo distinto em outros contextos. Por exemplo, os Azande, estudados por Evans-Pritchard (1937), e os Lele, pesquisados por Mary Douglas (1966), não viam a bruxaria como fenômeno sobrenatural, rompendo o dualismo natural-sobrenatural. A bruxaria seria algo cotidiano, ou, conforme nos relata Evans-Pritchard: “Todo zande é uma autoridade em bruxaria. Não há necessidade de consultar especialistas. Nem mesmo é preciso interrogá-los sobre esse assunto, porque as informações fluem livremente, de situações recorrentes em sua vida social, e tudo o que se tem a fazer é observar e ouvir. *Mangu*, ‘bruxaria’, foi uma das primeiras palavras que ouvi na terra zande, e continuei a ouvi-la dia após dia no correr dos meses” (1937: 33).

¹⁰ A antropologia dos sentidos começou a se consolidar a partir da criação do *Centre for Sensory Studies* pela Universidade de Concordia em Montreal, Canadá, com financiamento angariado por David Howes e Anthony Synnot do *Social Sciences and Humanities Research Council of Canada* (SSHRC).

¹¹ Para ver mais acerca das dissonâncias entre ambas, ler Castro (2021).

elementos sensoriais percebidos em campo como modo de adensar a descrição, levando em conta a sua importância como meio de compreensão e análise do experienciado.

Embora as chamadas Antropologia dos sentidos e Antropologia sensorial não sejam a mesma coisa, tais conceitos não são excludentes, mas precisam ser, minimamente, delimitados. Pensando a antropologia dos sentidos e da percepção, temos autoras/es, como Classen (1993; 1997) e Howes (1991), que nos mostram que os fenômenos percebidos pelo corpo seriam imediatamente significados de acordo com o seu contexto cultural e histórico, apontando ainda para a proeminência da visão, enquanto sentido hegemônico nas sociedades ocidentais. Esta perspectiva comparativa, que toma o Ocidente como referência, não desconsidera o caráter colaborativo dos sentidos entre si em outras culturas. Sobre isto, estamos em pleno acordo, contudo, optamos aqui por pensar nas experiências sensoriais geradas no envolvimento corporal prático das pessoas “no” mundo. Para tanto, além das reflexões de Ingold, Pink e outros/as, consideramos como chave as contribuições de Stoller (2022 [1989] e Le Breton (2016), que parecem propor um caminho do meio ao dialogar com a fenomenologia de Merleau-Ponty.

Ao “sentir o mundo” (Ingold, 2011), o fazer antropológico passa a considerar os indizíveis, as emoções, as ausências, os silêncios, as sensações e tudo o mais que pode ser percebido, como matéria do pensamento, articulando informação, imaginação e devir em um mundo em constante transformação, como parte de sua epistemologia. Com isso, assumimos um emaranhado de emoções, de não ditos, de informações subjetivas que incorporam as linhas da vida, em suas múltiplas manifestações e possibilidades, como reflexo da complexidade das relações e formas de ser humano. Esse movimento nos impulsiona a criar novas materialidades que nos permitam (re)organizar e tornar tangíveis, em alguma medida, a vastidão de pontos de fuga possíveis para a compreensão do que estudamos. Neste sentido, atuamos de modo “antro-poético”, ou seja, unimos o pensamento antropológico ao fazer poético¹² que pressupõe a criação de algo novo, perpassado pelo sensível¹³.

¹² Para Paul Valéry (1937), a poética seria o próprio “fazer sensível”.

¹³ Estamos cientes de que Ingold, ao abordar as questões da sensorialidade e da percepção, prioriza as relações entre a visão, a audição e o tato, dando destaque, nesse sentido, aos “materiais”, uma ideia distinta de materialismo ou materialidade, mas que pressupõe também uma “memória” feita de movimento, rastro do vivido. Nessa direção, também temos consciência de que o autor privilegia e defende a primazia do desenho em relação às potencialidades da fotografia, do vídeo e das produções multimídia ou multimodais na Antropologia, a partir de uma concepção alicerçada em um conceito clássico de (reproduzibilidade) técnica, há muito tempo questionado, principalmente nas Artes Visuais.

No contexto da etnografia sensorial, recursos audiovisuais e fotográficos constituem importantes formas de cooperar com a escrita. Portanto, não têm apenas um valor indicial, mas são da ordem dos fenômenos vivos, residuais, operam por meio da imaginação (Warburg, 2010; Samain, 2012), tornando-se importantes aliados no processo de tangenciar as experiências vividas e, também, como meios de conhecimento. É nesse sentido que linguagens potencialmente complementares como a escrita, a imagem e o som tornaram-se relevantes no processo de modelar, em alguma medida sempre incompleta (Clifford, 2016 [1986]), os fenômenos e elementos culturais estudados.

Além disso, tomando a noção de estética não em equivalência com um ideal de beleza ocidental, mas em associação a uma experiência de arrebatamento, individual e transformador, entendemos que a assunção do termo “antropoética” no campo antropológico enfatize a dimensão inventiva, criadora das culturas e do/a próprio/a antropólogo/a (Wagner, 1975) – que se manifesta por meio de múltiplas linguagens durante a escrita etnográfica, a depender de cada contexto, mas que também exprime um modo de relação que enfatiza a dimensão sensível da vida e do humano. Nesse sentido, Ingold (2015: 262) nos propõe uma “antropologia gráfica”.

Este autor realiza um trabalho importante, a partir de um paradigma ecológico alicerçado na sua inspiração e diálogo (póstumo) com Gregory Bateson. Otávio Velho, no artigo *De Bateson a Ingold: passos na constituição de um paradigma ecológico* (2001), embasado na relação entre a obra batesoniana *Steps to an Ecology of Mind* e o texto ingoldiano *A percepção do meio ambiente: ensaios sobre vida, moradia e habilidade*, traz as críticas de Ingold e Bateson à distinção entre “ciências do espírito” e “ciências da natureza”, que se enquadram num dos lados de uma oposição fundante entre natureza e cultura. Essa oposição, juntamente com uma série de outras (como a entre sujeito e objeto e entre razão e emoção), parece fazer parte de um quadro que ganhou organização especial a partir do século XVIII (sendo radicalizado no século seguinte) e que costuma estar associado à modernidade e ao pensamento colonial.

Em “De Bateson a Ingold”, Velho (2001) nos mostra que, para além de importantes distinções, percorre-se uma linha comum, na qual Ingold também é influenciado pela fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, deslocando o foco de análise de um ser abstrato que dá sentido ao mundo, para um “ser-no-mundo”. Assim,

Contudo, este artigo não pretende adentrar e tampouco esgotar esta (importante) discussão, que deverá ser desenvolvida futuramente em outros trabalhos do nosso coletivo.

essa ecologia também faz parte da discussão de outra polaridade, a estabelecida entre sujeito e objeto, que é tão cara para a Antropologia, a partir da problematização do “eu”/“outro”. Com a ajuda da vertente fenomenológica de Merleau-Ponty (e das noções de ser e habitar o mundo), a ecologia parece, então, propícia para um deslocamento do sujeito cartesiano, imperialista, ocidental, e, com ele, da série de oposições que inclui aquela entre natureza e cultura. Surge, inclusive, a possibilidade de uma “(multi)civilização mundial”, que seria o produto da flexibilização das fronteiras entre “culturas”, mas que não reduz a dramaticidade das diferenças existentes entre elas.

Para Ingold, a escolha por um dos lados (estar ou não em oposição entre natureza e cultura) não é puramente objetiva, pois depende de inúmeros fatores em que o social e o individual se imbricam um no outro. É uma escolha, inclusive, política, por referir-se a modos de habitar o mundo, e não simplesmente a representações desse mundo. Isso não indicaria, dessa forma, um retorno ao essencialismo, mas uma extensão da existência à natureza. E, a partir de Bateson, trata-se de reconhecer que as propriedades não são das coisas em si, nem estão nelas, mas só existem “em relação”. Recordamos, neste sentido, que Bateson possui duas histórias que indicam essa ênfase na “relação”: na primeira, ele nos conta sobre uma pessoa que vai cortar uma árvore e que precisará reajustar seu posicionamento a cada novo golpe, num sistema circular “pessoa-machado-golpe-sulco na árvore-ajuste-novo golpe”. Também, quando perguntado se um computador pensa, a resposta de Bateson seria: “sim e não!”; ele pensa, de fato, mas somente dentro de um sistema de relações que envolve o computador, a pessoa que o programa (e seu cérebro), e as informações que o computador possui. Daí entra a centralidade da comunicação para ambos, Ingold e Bateson, que não é privilégio dos seres humanos, é necessário constar, mas uma comunicação que se dá em múltiplos planos, desafiando as razões da lógica e da consciência, o logocentrismo, e afirmando a existência de sistemas “autopoiéticos”.

Essa antropologia ecológica também contesta a associação do biológico ao universal (uma única natureza) e do cultural ao particular (multiculturalismo), pois à medida que o biológico deixa de ser reduzido ao genético (redução que, para Ingold, representa a manifestação no interior da biologia do logocentrismo, na forma da suposição de que os fenômenos manifestos do mundo físico estão subscritos ao trabalho da razão), pode-se reconhecer que a cultura nele se “imprime”. Mais radicalmente, pode-se dizer que, em um plano fenomenológico, pré-objetivo, a cultura sequer existiria

em si, e daí a centralidade da noção de *skill* (habilidade, para Ingold), o que, por sua vez, remete à elaboração de Roy Wagner a respeito da “(re)invenção da cultura”.

De fato, em perspectiva ecológica, a oposição entre razão e sensibilidade não faz sentido, da mesma forma que não o faz a polaridade entre imagem e texto (Ingold, 2015a). Assume-se, como em Laplantine (2005), uma “antropologia dos modos” ou “antropologia modal”, compreendendo que a produção do conhecimento precisa levar em conta as diversas formas de ser e estar no mundo simultaneamente e de modo não exclusivo. Para Laplantine, o conhecimento não se dá apenas por meio do intelecto, pois “*l’expérience du terrain est une expérience de partage du sensible*” (Laplantine, 2005: 11).¹⁴

Neste sentido, etnografar, levando em conta a percepção e os sentidos, não significa meramente representar o vivido, ou “[...] discernir suas formas e disposições congeladas, mas juntar-se a elas nos fluxos e movimentos materiais que contribuem para a sua – e a nossa – contínua formação” (Ingold, 2015a: 143). Numa perspectiva ecológica, portanto, todas as coisas no universo fluem e se encontram por meio de diversos movimentos, formando um emaranhado de múltiplas reverberações e “ressonâncias” (Laplantine, 2005). Nesta perspectiva não há “nós e os outros”, no sentido da diferenciação/estranhamento, pois estamos todas/os imbricadas/os como uma malha/*meshwork*, figura que remete à rede de conexões formadas pelos micélios (Ingold, 2015a), afetando-nos mutuamente. Somos parte neste emaranhado de linhas de vida, crescimento e movimento que, como na imagem descentralizada e desterritorializada do rizoma em Deleuze e Guattari (2011[1980]), produz linhas de errância, devir.

Das errantes antropológicas e seus devires

Ao falarmos em “antropológicas”, articulamos as competências antropológicas com as competências do campo das artes, as denominadas poéticas, em busca de um fazer antropológico-ético-poético-político que desestabiliza a própria concepção clássica de ciência, alicerçada no pensamento cartesiano binário a partir do qual não há espaço para o desvio, o ruído e/ou o acaso (Entler, 2000). Antes de se estabelecer enquanto uma antropologia poética, o termo “antropológica” (Brandão, 2005; Gheirart,

¹⁴ “A experiência em campo é uma experiência de partilha do sensível” (Livre tradução).

2015) propõe a articulação de distintas dimensões da vida: antropológica, política, poética e ética, a partir do fazer antropológico em perspectiva ecológica (Bateson, 2000 [1972]; Ingold, 2012; 2015). Seguindo as indicações de Brandão (2005), afirmamos que antro-po-ética não se refere nem a uma antropologia da poesia, nem à poesia antropológica, portanto.

Movidos/as pela errância enquanto forma de experimentação, que reage e dialoga com os contextos percorridos e com o que aprendemos em nossas pesquisas, o escopo antro-po-ético tem se revelado como um imperativo diante da complexidade da vida e da necessidade de popularização do saber produzido na Academia. O fazer antro-po-ético aciona, portanto, um *modus operandi* relativo às relações e aos atos de observar, registrar, pensar e descrever, mais ainda, busca responder à questão do “como narrar?”, gerando possibilidades de restituição da pesquisa aos interlocutores/as e de extroversão dos produtos de pesquisas à comunidade acadêmica, reduzindo fronteiras entre modos de vida, saberes e disciplinas.

A perspectiva antro-po-ética busca uma religação entre a vida e suas grafias singulares. E por grafias compreendemos os rastros de vivências performatizadas ao longo do tempo, sejam elas orais, escritas, sonoras ou imagéticas. Logo, tendo em vista o empenho da Antropologia pela comunicação, tanto quanto pelo conhecimento, investimos no caráter inventivo da própria disciplina, experimentando materialidades e poéticas diversas: orais, escritas, desenhadas, filmadas, fotografadas, bordadas, coladas, montadas, que nos permitam expandir nossas descobertas ao serem recebidas por outras pessoas e subjetividades.

Carlos Rodrigues Brandão (2005: 179) associa a antro-po-ética a “[...] uma pluri-linguagem que envolve vocações do criar diversas, inscritas em uma escrita”. Para o autor, o ato criativo e o devaneio poético, inspirados por Bachelard, se traduzem na liberdade necessária para a produção significativa, não sujeita aos tempos e exigências da academia. Concordando com o autor, acreditamos que é nos “intervalos”, naquilo que não cabe em planilhas ou em textos monológicos, que encontramos os significados mais relevantes para a compreensão do que estudamos. Não por acaso, Oziel Gueirart em seu “Tratado antro-po-ético” (2015) nos fala da importância de experimentarmos o tempo com a calma necessária, um tempo que nada tem a ver com o tempo dos relógios, mas que nos permite desfrutar o acaso, flertar com a intuição, acolher o imprevisto, um parêntese no fluxo das urgências inventadas pelo Capital: o tempo envolvido no

processo de “educação da atenção” (Ingold, 2010; 2015), aliada dos atos de observar e descrever.

Poderíamos considerar, inclusive, que uma dimensão da atuação antropológica seria justamente a educativa, no sentido de uma “maneira fraca” de educação. O termo, cunhado pelo filósofo Gert Biesta, é discutido por Ingold (2020) ao relacioná-lo a outros conceitos que nos ajudam a tecer uma aproximação não somente entre Antropologia e Educação, mas entre Educação e Antropoética. É que, enquanto a “maneira forte” de educação busca se assentar, em segurança, sobre a razão, e em posição de defesa em relação aos “caprichos do mundo externo” (Ingold, 2020: 57), sem poder, deste modo, lidar de fato com o que o mundo apresenta, uma educação fraca se dá a partir da exposição e da vulnerabilidade. Ela é uma “prática de desarmamento” (Ingold, 2020: 58) feita com atenção, e se constitui em uma forma de correspondência.

Na mesma direção, em diálogo com Bateson (1973), Ingold defende um “aprendizado de segunda” (Ingold, 2022: 16) que se contrapõe ao aprendizado enciclopédico sobre o mundo, propondo que é necessário “permitir que sejamos ensinados por ele [ou seja], é necessário aprender a aprender” (Ingold, 2022: 16) no mundo e com o mundo. Esta prática está associada a uma espécie de jogo atencional – e não apenas ou exatamente intencional – que vai se dando a partir de seu próprio movimento: o de “atender, uns aos outros, na medida em que caminham juntos” (Ingold, 2020: 46).

Caminham juntos, diga-se, como em um labirinto (Ingold, 2015b), em que se é continuamente instigado a percorrer posições que não são estáveis ou previsíveis, em que o comum não figura como base, mas apenas como possibilidade aspirada e que só pode ser construída, desconstruída, reconstruída, a partir da abertura ao novo, principal vetor da pesquisa antropológica. Em matéria de educação fraca, como em antropológica, talvez sejamos todos como a folha e a mão: “Como uma folha de grama soprada pela brisa, a mão estremece numa resposta delicada a todo tremor do mundo”¹⁵. E então nossas mãos sentem, pensam, desenham, fotografam, escrevem, ouvem, falam, filmam, pintam e bordam.

Refletindo conceitos, a partir de experiências de campo

¹⁵ Fala de Tim Ingold na conferência de abertura do Prêmio Pierre Verger 2022: <https://www.youtube.com/watch?v=TuOxYZ0zfgE>.

Ao falar sobre desenvolvimento da antropologia dos sentidos, Howes (2014) aponta a museologia sensorial como uma influência para o seu surgimento. Esse seria um primeiro passo para horizontalizar as relações entre humanos e não-humanos. Na museologia, assume-se que as memórias que os objetos carregam e evocam são muito mais vivas, quando eles saem das campânulas de vidro e são reativadas por meio da interação. No Brasil, a arte sensorial, que tinha entre seus principais expoentes Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, integrantes do neoconcretismo brasileiro, também tensionou o campo museológico e das galerias, chamando a atenção para a dimensão relacional das obras.

A ideia que permeia essas transformações em ambos os campos considera que, para conhecermos as coisas, precisamos nos relacionar com elas, a partir de todos os sentidos, pois a aprendizagem é mediada por sensações provocadas por estímulos percebidos pelo corpo no ambiente (Merleau-Ponty, 1994 [1962]). Seja na Museologia, seja na Antropologia, os sentidos vivenciados no mundo passam a ser meios de conhecimento. Nesse sentido, em diálogo com a perspectiva ecológica de Bateson, conforme discutido antes, há uma ruptura com a ideia de que apenas os humanos possuem agência, em um mundo de seres e coisas submissas e subservientes. Tocar, provar, ouvir, cheirar, deixar-se afetar, ações subversivas pela ótica da antiga museologia, são atos que também estão relacionados ao surgimento das vanguardas no campo artístico.

Aos poucos, a museologia abandona sua origem eurocêntrica. Da mesma forma, a arte o faz, ao buscar conhecer e falar sobre diversas realidades sociais, reagindo a elas (Foster, 2014 [1996]). No caso dessa nova museologia, as relações entre trechos, pedaços, coisas (Miller, 2013) e humanos são pensadas como uma via de mão dupla em termos de agência (Ingold, 2012), de modo que “a vida social dos objetos” (Appadurai, 2008 [1986]) se relaciona diretamente com a cultura na qual estão inseridos. Com eles, estabelecemos relações de diálogo permanente, porque tais objetos são narradores. Nessa direção, os objetos, compreendidos numa perspectiva ecológica e não-binária, são pontos de confluência entre tempo, emoções e vivências, narradores silentes que também nos ajudam a construir memórias e a compreender quem somos.

É nesse sentido que a pesquisa de um dos autores nos ajuda a pensar em outras formas de narrar, sobretudo uma dimensão difícil do passado, permeada de

apagamentos e não ditos. Trata-se da exposição “A casa: um lugar de memórias”¹⁶, um passeio virtual¹⁷ em que temos contato com as memórias de dezesseis mulheres da Associação Caminos de Esperanza Madres de la Candelaria, de Medellín – Colômbia. Graças aos seus arquivos pessoais, podemos nos aproximar das memórias, militância política e busca da verdade de um grupo que defende os direitos que foram violados no marco do conflito armado colombiano. Essa iniciativa surgiu durante a pandemia da Covid-19, quando estávamos todos/as isolados/as, e o único meio de contato era online. Durante esse tempo, e com a ajuda de sistemas de programação especializados, a equipe coordenada pelo pesquisador iniciou uma série de entrevistas telefônicas e envio de imagens por e-mail e/ou WhatsApp, que posteriormente migraram para um espaço virtual, cuja usabilidade se assemelha à de um jogo interativo, que permite dar relevância aos objetos que antes não eram considerados como documentos com valor informativo, tampouco como narradores.

Ao localizar, no espaço virtual da casa, os objetos que pertenceram a algumas das vítimas do conflito armado na Colômbia, e que seus familiares guardaram durante anos como memórias de suas existências, aproximamo-nos de uma dimensão sensório afetiva que possibilita a criação de novas narrativas sobre memória e esperança. O vínculo entre objeto e memória permite compreender a dimensão potente que caracteriza esses dispositivos de memória. Ao serem reconhecidos como veículos de lembranças, eles adquirem valor documental e se tornam vetores ativos na busca da verdade e na preservação das lembranças das pessoas desaparecidas. Fazem circular memórias que hoje tomam parte nas reflexões sobre o valor que os arquivos pessoais contêm, sendo estes definidos como eixos transversais, no espaço virtual construído para dar força a esses objetos de memória (Giraldo; Tamayo, 2018).

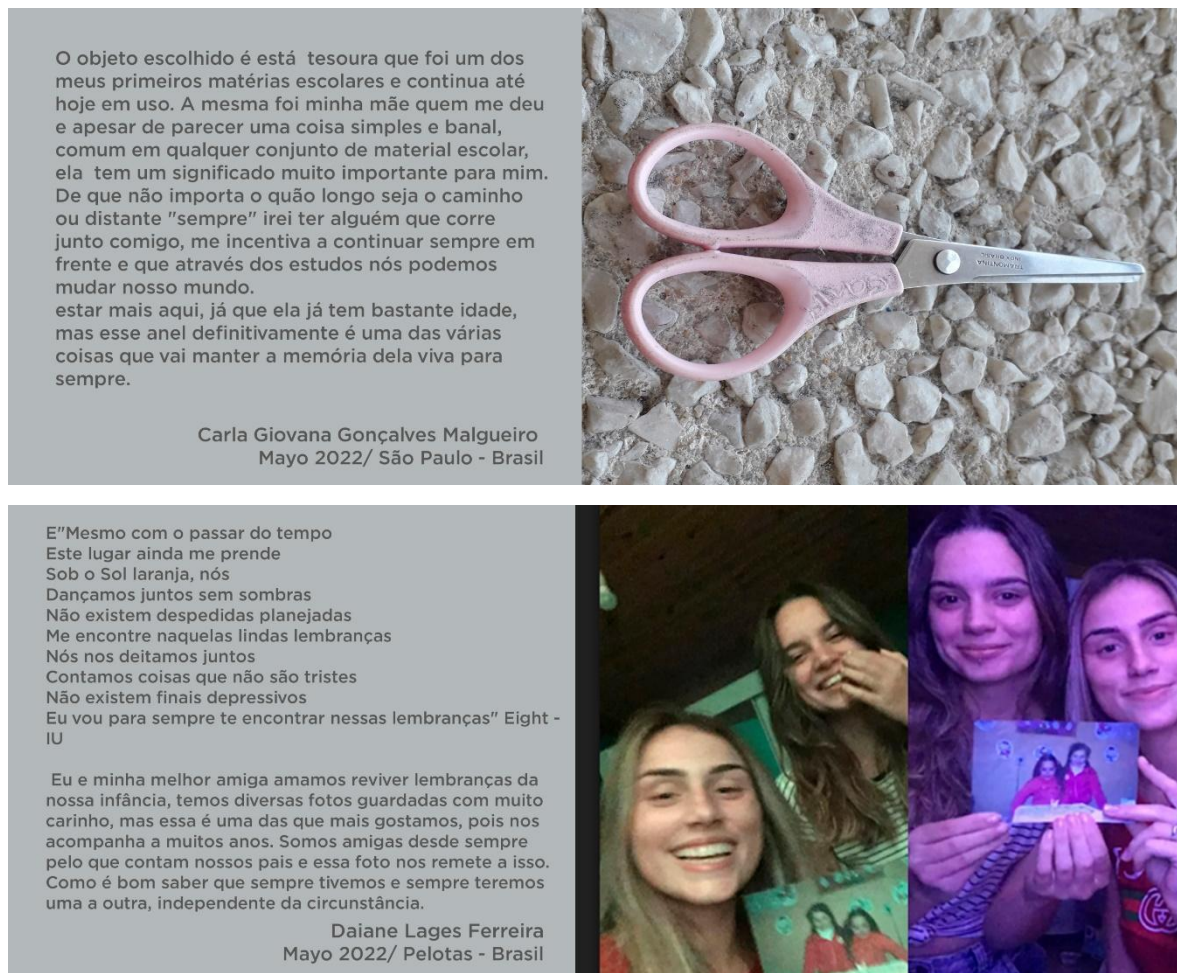
Compartilhamos, aqui, algumas narrativas enviadas por visitantes do site. São objetos que estão vinculados a memórias que presentificam vivências individuais e se mesclam com a própria identidade das pessoas que narram. Nesse sentido, a exposição serve como um dispositivo para motivar a preservação de arquivos pessoais, produzindo um suporte para o registro e a circulação de memórias. Não apenas para as memórias

¹⁶ Este texto é parte dos resultados do projeto de pesquisa “Memórias, arquivos e discursos de objetos: narrativas emergentes que falam do conflito armado na Colômbia”, coordenado pelo Dr. Luis Carlos Toro. Tamayo, que está registrado no Comitê para o Desenvolvimento da Pesquisa (CODI) e tem contribuições do Centro de Investigaciones en Ciencia de la Información (CICINF), da Escola Interamericana de Biblioteconomia da Universidade de Antioquia.

¹⁷ <https://www.museocasadelamemoria.gov.co/lacasa/>; <http://memorialdaresistenciasp.org.br/a-casa-um-lugar-de-memorias/>.

relacionadas às vítimas do conflito armado na Colômbia, mas, de modo geral, ela nos convida a pensar o lugar dos objetos nos processos de memória, individuais e coletivos.

Figuras 1 e 2 — Objetos compartilhados por usuários no site *A casa: um lugar de memórias*



Objetos compartilhados por usuários no site *A casa: um lugar de memórias*, no Memorial da Resistência, em São Paulo – Brasil.

As narrativas são compostas por pessoas comuns, que sublinham o valor afetivo dos objetos e, por meio delas, nos integramos às memórias que passam do individual ao coletivo. Trata-se de uma “museologia do íntimo” (Bezerra; Serres, 2017), na qual o valor das coisas é posto em xeque e, ao mesmo tempo, outros valores, que não o da excepcionalidade, o histórico ou o monetário, são colocados em evidência. Ademais, ressalta-se a metodologia empregada que, como o percurso imprevisível em um labirinto (Ingold, 2015b), permite agenciar a um só tempo distintas temporalidades e lembranças, o que só é possível por meio do estabelecimento de uma relação dialógica, permeada pela afetividade e pela ética. É esse caminhar juntos que possibilita que

memórias e narrativas ganhem um corpo coletivo e polissêmico, aqui potencializadas pelas interfaces digitais.

Conforme dito antes, o surgimento da etnografia sensorial e a busca pela produção de etnografias multissensoriais e multimodais ocorreram *pari passu* com a experimentação de outras grafias, que não apenas a textual. Como o próprio nome sugere, as narrativas multimodais articulam diversas mídias (desenho, fotografia, cinema, som, games etc.), a dimensão sensorial atinente às relações, e plataformas online que potencializam tanto as conexões, quanto a difusão. Ao potencializar o caráter comunicativo e compartilhado da Antropologia, a perspectiva multimodal nos convida a reimaginar a relação entre instituições de ensino e pesquisa, campo, pesquisadores/as e comunidades.

Ainda, em diálogo com as potências das plataformas digitais e em consonância com uma perspectiva multimodal, a página Antropoéticas¹⁸ foi criada em 2020, concomitantemente com a realização do GT Antropoéticas: outras (etno)grafias, durante a 32ª Reunião Brasileira de Antropologia (RBA), com o objetivo inicial de ampliar as possibilidades de diálogo e conexão entre os/as participantes do GT naquela ocasião. Desde então, a página, que se destaca por seu caráter expositivo, tem reunido e difundido “experiências virtuais-sensoriais” de diversos/as pesquisadores/as que buscam formas colaborativas de (etno)grafar, articulando as dimensões ético-político-poéticas envolvidas, desde o desenvolvimento à circulação de pesquisas antropológicas.

Apesar da atenção dada aos meios e às formas de extroversão do conhecimento produzido, a antropologia multimodal não se reduz a isso. Antes de focar nos múltiplos produtos possíveis da pesquisa (livros, sites, exposições, zines, games etc.), com a antropologia multimodal, “*we are encouraged to engage in varying processes of knowledge production that often lead to multiple outcomes*” (Collins; Durning; Gill, 2017: 142)¹⁹, engajamo-nos com os processos. Outrossim, “*we pick up the term multimodality and its (occasional) double, multisensoriality, as terms that have recently been utilized in anthropology for thinking about and with the media ecologies – that is, the multiple media(tions) – in which we live*” (Dattatreya; Marredo-Guillamo, 2019)²⁰.

¹⁸ Disponível em: <https://www.antropoeticas.com/>

¹⁹ “[...] somos encorajados a nos envolver em diversos processos de produção de conhecimento que muitas vezes leva a múltiplos resultados” (livre tradução).

²⁰ “Tomamos o termo multimodalidade e o seu (ocasional) duplo, multissensorialidade, como termos que têm sido recentemente utilizados na Antropologia para pensar *sobre* e *com* as ecologias de mídia – ou seja, as múltiplas media(ções) – nas quais vivemos” (livre tradução).

As etnografias multissensoriais, por sua vez, colocam em relevo os múltiplos sentidos percebidos em campo, considerando a sua importância, tanto em termos descritivos, quanto analíticos. Há um esforço em mediar as experiências, incorporando elementos sensoriais que comunicam de modo diverso ao da narrativa escrita, de modo que, em alguns casos, é possível ouvir, sentir cheiros, texturas, e imaginar por imagens. Dito de outro modo, cria-se uma ponte entre as experiências sensoriais vivenciadas em campo pelo/a antropólogo/a e, posteriormente, por seus receptores e suas receptoras.

Um de nossos autores²¹, por exemplo, discorre sobre a noção de “etnografia multissensorial” a partir do seu campo de mestrado e doutorado junto a uma escola budista no Brasil, de matriz japonesa. Para tanto, a partir da sua posição de “fotógrafo-oficial”, aposta não no predomínio da visão (antropologia dos sentidos), mas nos atos de observar e fotografar como gestos/movimentos realizados de “corpo inteiro”. Tal noção de multissensorialidade parte das experiências e afecções do campo e a forma de experimentá-las (que certamente incluem plataformas digitais, mas não somente), ligando etnografia e escrita antropológica (antropografia), com ênfase aos “materiais” (Ingold, 2012).

Figura 3 — QR Code 1



QRCode 1

Em tal empreitada, o autor nos apresenta imagens, textos escritos, narrativas orais transcritas, a oração/mantra sagrada desse segmento, acessível por meio de um QRCode (ver QR Code 1), além de cadernos visuais com texturas e uma fotografia de capa com relevo e cheiro de incenso, aroma sentido em todas as imersões em campo. Já as narrativas multimodais estariam, especificamente, focadas na parte da “escrita” em plataformas online transmídias/multimídias.

²¹ Trata-se do projeto de tese de Aleksânder Nakaôka Elias, intitulado *Dupla imagem, duplo ritual: a fotografia e o sutra Lótus Primordial* (2018), presente também nos artigos *Glossário verbo-visual e suas múltiplas grafias* (2020), *Mapa Visual: A (Des)Montagem como experimentação antropológica* (2020) e *Por uma etnografia multissensorial* (2019).

No entanto, alguns campos e situações requerem o anonimato em pesquisa, quando fotografia e vídeo poderiam comprometer as pessoas envolvidas. Nesse caso, o desenho poderia ser uma opção, mas há ocasiões nas quais as dinâmicas e os fenômenos relatados em campo são intangíveis, da ordem do sobrenatural, por exemplo, o que impõe um desafio descritivo considerável ao trabalho etnográfico. Esse é o caso da pesquisa intitulada *Afetos e afecções nas experiências dos Ouvidores de Vozes: Resistência e (re)invenção em narrativas alternativas ao conhecimento biomédico*, em desenvolvimento por uma das autoras²².

Como descrever experiências mediadas por percepções sensoriais importantes, como a percepção de presenças tidas como “fenômenos inabituais” (Chiesa, 2017), ou a audição compartilhada de ruídos, quando esses eventos são extremamente importantes para a compreensão do contexto? Foi pensando nos desafios de tornar tangível a percepção dos fenômenos descritos como ruídos pelos/as interlocutores/as, que a pesquisadora criou o que chamou, provisoriamente, de ambiência sonora, mas que também poderia ser pensado como uma atmosfera sonora.

Diferentemente de ambiências que recompõem a duração de certas dinâmicas na cidade, a exemplo dos trabalhos de Viviane Vedana (2004; 2008), o objetivo ora descrito era dar a ouvir o que sentem os/as interlocutores/as quando as experiências sonoras são negativas, geralmente associadas a ruídos e vozes de comando que lhes dizem para fazer coisas que oferecem risco a si ou a outro/as. A pesquisadora Daniele Borges optou por intercalar trechos montados por ela (relacionados a ruídos e vozes de comando), a partir de sons obtidos em bancos de efeitos sonoros, e fragmentos de narrativas das próprias pessoas. Essas últimas são tomadas de posição frente a preconceitos relacionados a concepções culturalmente partilhadas acerca de fenômenos sensoriais, entendidos pelo campo biomédico (e reproduzidos socialmente) como sintomas de doenças mentais. O experimento pode ser escutado pelo QRCode 2, a seguir²³:

²² O projeto está sendo desenvolvido pela Dra. Daniele Borges Bezerra.

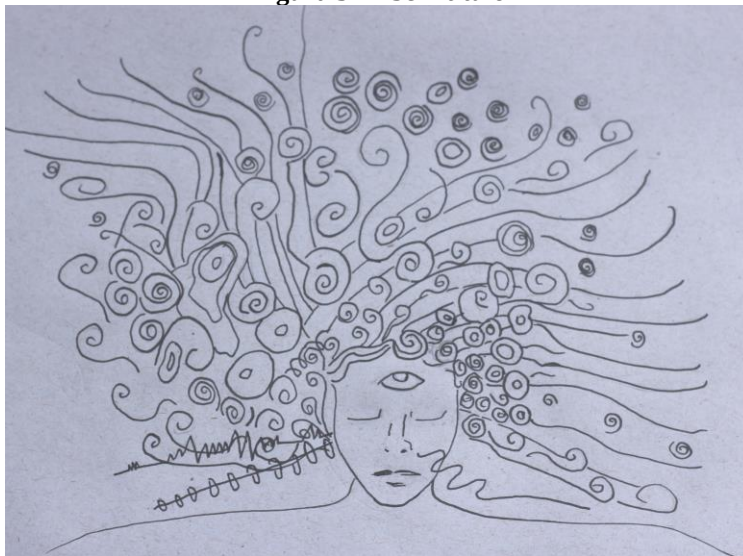
²³ Este experimento compõe a exposição virtual *Terças Antropoéticas*, resultado de um projeto de extensão articulado ao Grupo de Pesquisa Antropoéticas (CNPq) que, no segundo semestre de 2021, promoveu encontros quinzenais, envolvendo laboratórios e pesquisadores de todo o Brasil. Acesse a exposição no link: <https://www.antropoeticas.com/tercasantropoeticas>.

Figura 4 — QR Code 2



QrCode 2

Figura 5 — Sem título



Daniele Borges Bezerra. Sem título. Desenho realizado com caneta nanquim sobre papel reciclado, 2022.

O desenho que acompanha a ambiência na exposição (Imagem 3) é uma tentativa de (re)apresentar tais fenômenos a partir da perspectiva das pessoas que passam por tais experiências²⁴. Ao apresentar a ambiência sonora a uma mulher que se tornou interlocutora privilegiada da pesquisa, a pesquisadora estava apreensiva com o risco de ser mal interpretada, mas foi surpreendida com sua resposta: “Me deu angústia, principalmente quando era os chiados. Entende? Porque impacta. Como os ruídos são minhas experiências ruins, escutá-las me deu angústia. Mas eu achei muito bom” (Beta, diário de campo, Daniele Bezerra, 28 de novembro de 2021). De modo semelhante, outra interlocutora disse: “Eu amei, amei. Essa tua experimentação me fez pensar que eu ouço mais vozes de comando, mas também ouço pontos da umbanda. Os ruídos são como uma furadeira. Quando ouvi, fiquei pensando: ‘Gente, isso pode ajudar muita gente’. Tô dentro. Pode divulgar. Quero participar da tua pesquisa” (Laurinda, diário de campo, Daniele Bezerra, 1º de fevereiro de 2021).

É importante destacar que, em nenhum momento, esse experimento sonoro esteve atrelado à ideia de verdade ou realidade, e sim inclinado à proposta de

²⁴ O mesmo desenho serviu como base para a logo do *podcast Caraminholas*, também relacionado à pesquisa de doutorado em andamento. Disponível em: <https://radiokerekere.org/caraminholas/>.

“etnoficção” (Boudreault-Fournier *et al.*, 2016), ou seja, de um “real imaginado”, como propõe Gonçalves (2008), ou de uma narrativa etnográfica que considera a “invenção”²⁵ do/a antropólogo/a (Wagner, 2012 [1975]) no processo de colocar em cena uma dimensão particular da vida, facilitando sua compreensão. Ademais, cabe lembrar que, como ocorre em qualquer ambiência sonora, feita a partir de montagens que envolvem a seleção e a subjetividade dos/as pesquisadores/as, quase sempre é necessário (re)inventar o ambiente a partir de outros sons, pois nem sempre a gravação direta do ambiente permite que se adentre no universo complexo que se busca transmitir. Logo, não faz sentido pensarmos em termos de ficção ou realidade, mas de fazer dialogar experiências que se entrelaçam, como nos diria Ingold, a ponto de formar uma malha coesa que não pode ser dissecada pelo modelo positivista, e que permite a inclusão do que não possui uma única explicação.

Então, temos sons como fios, fluxos, linhas, que figuram (no sentido de dar tangência/ambientar) experiências, o que também está presente no trabalho *Sensibilidades Antropológicas*, de uma das autoras²⁶. Trata-se de um *podcast* voltado aos afetos e sensorialidades etnográficas e que tem se dedicado a (re)visitar e refazer a experiência de campo da pesquisadora no Médio Jequitinhonha (MG)²⁷.

Alguns episódios evocam temáticas ou questões que se fizeram presentes no decorrer das pesquisas de mestrado e doutorado da autora na região – como a relação com a terra, ou o rito cinético-musical focalizado –; outros dedicam-se especialmente à experiência de pesquisa – a chegada ao campo, as relações etnográficas – e alguns consistem em “cartas sonoras” endereçadas a interlocutores/as específicos/as.

De todo modo, trata-se de elaborações sonoras que articulam texto, vozes (da pesquisadora e interlocutores/as), música, registros em áudio realizados em campo, sons incorporados à edição, ou seja, uma série de elementos que poderíamos considerar como

²⁵ Ao invés de pensarmos o conceito de invenção de Wagner (2012) como algo relacionado à comparação das culturas, pensamos a invenção como possibilidade de “[...] *an understanding of cultural meaning that is heterogeneous, fractured, and dislocated*” (Dattatreya; Marrero-Guillamo, 2019: 222), “[...] uma compreensão do significado cultural que é heterogêneo, fraturado e deslocado” [livre tradução].

²⁶ Desenvolvido pela Dra. Valéria de Paula Martins.

²⁷ *Sensibilidades Antropológicas* pode ser acessado em agregadores de *podcasts* e no sítio eletrônico Poéticas da Terra: <https://poeticasdaterra.org/projetos/sensibilidades-antropologicas/>. Outras questões sobre essa experiência de realização, ver *Sons de despedida: viagem pelo Médio Jequitinhonha (MG) nas trilhas do podcast Sensibilidades Antropológicas*, capítulo do livro *No ar: Antropologia. Histórias em podcast* (ABA Publicações e Pontes Editores, 2022), que reúne experiências de nove *podcasts* antropológicos no Brasil, com organização de Daniela Manica, Milena Peres e Soraya Fleischer. Disponível em: <http://portal.abant.org.br/aba/files/CAP-345370189752.pdf>. O livro também está disponível em áudio e o capítulo sobre o *podcast Sensibilidades Antropológicas* pode ser ouvido em <https://open.spotify.com/episode/6DpCwM7gHza8Nb8r4bIz6h?si=Errss-urRZSEL1fzhKsO7w>.

linhas ou fios sonoros, que vão se entrelaçando – ou se correspondendo –, ao (re)compor caminhos etnográficos que apontam direções múltiplas, conforme as sensibilidades daqueles e daquelas que se juntam ao percurso a partir de seus sentidos e percepções.

Figura 6 — Cantadores, cantadeiras, violas e violões em uma noite de Nove, rito cinético-musical realizado tradicionalmente na região do Médio Jequitinhonha



Valéria de Paula Martins. Fotografia, 2011.

Esses caminhos sonoros do *podcast* estão associados a uma despedida do campo – após cerca de 15 anos do início da pesquisa –, em um processo que remonta ao lembrar e também ao imaginar, e que se pretende uma prática de cuidado e saudade (Ingold, 2020). É que o cuidado, como afirma Ingold (2020), consiste em “restaurar à presença” (Ingold, 2020: 49) o mundo e seus habitantes humanos e não-humanos, não apenas os ouvindo, mas também lhes respondendo apropriadamente. Como pesquisadores/as, somos formados/as para ouvir, em nosso campo etnográfico, mas não encorajados/as, pela academia convencional, a também responder e, ainda, responder apropriadamente – advérbio que, podemos sugerir, inclui um ato de resposta que possa restaurar nossa própria e plena presença em campo, com todos os nossos sentidos e afetos.

Lembrar e imaginar também são “formas de presenciar”, não exatamente ancoradas no passado ou no futuro: são atos do presente. Recordar seria uma forma de atualizar o passado no presente, “é pegar os fios de vidas passadas e juntar-se a eles para encontrar um caminho a seguir” (Ingold, 2020: 49), enquanto o imaginar seria um modo de “estar à frente de suas amarras no mundo material” (Ingold, 2020: 50). Ambas as ações, lembrar e imaginar, são reunidas na saudade, como sugere Ingold (2020), que então, também, presentifica. A partir do *podcast*, de forma sensível – ou antropológica –, e enredada em saudade, a autora busca restaurar à presença seus e suas interlocutores/as, a atmosfera etnográfica no/do Médio Jequitinhonha e a si mesma. Trata-se de uma tentativa de, com múltiplos fios e linhas, alongar a vida: “Em suma, a saudade torna possível alinhar o cuidado e a atenção, que dependem do trazer as coisas à presença, com o alongamento temporal da vida” (Ingold, 2020: 50).

A atenção dada aos sons e às ambiências sonoras foi também motivo de discussão na pesquisa²⁸ desenvolvida por outro pesquisador que integra o Grupo “Antropológicas: coletivo de pesquisa em ação” e que assina a co-autoria deste artigo. O trabalho oferece uma reflexão sobre as formas de lidar com experiências musicais coletivas no trabalho antropológico, desde uma perspectiva ecológica da percepção sonora (Ingold, 2008; 2015; Vedana, 2018)²⁹. Apresenta, também, caminhos metodológicos para pensar o lugar da gravação sonora na escrita etnográfica, de modo que as sensações e entrosamentos vividos em trabalho de campo não fiquem de fora da composição da escrita.

O evento musical estudado são as *llamadas* do candombe afro-uruguaio, realizadas no ambiente da rua por meio de desfiles e caminhadas. A execução musical é produzida pelos tambores tradicionais do Uruguai, denominados *chico*, *piano* e *repique*. Por ser realizada no ambiente da rua, a música dos tambores e a performance dos praticantes estão sujeitas às múltiplas interferências do lugar: a cartografia dos bairros, a circulação de automóveis e transeuntes, a paisagem sonora, as condições climáticas e as formas de sociabilidade local. A manifestação musical e cultural do candombe,

²⁸ A tese foi defendida por Lisandro Lucas de Lima Moura, em 2021, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pelotas (PPGAnt-UFPel), sob orientação da Prof^a. Claudia Turra Magni, e consistiu no estudo das práticas de aprendizagem orientadas por tambores, no contexto do candombe afro-uruguaio. As reflexões trazidas para este texto são, pois, oriundas do capítulo 4 desta pesquisa.

²⁹ Seguindo os passos de Tim Ingold e de James Gibson, Viviane Vedana afirma que o registro sonoro não é apenas uma técnica “a ser aplicada em qualquer espaço do mesmo jeito”, mas se constitui num processo de “descoberta orientada”, que permite conhecer o ambiente, as relações, os eventos “a partir das formas de se relacionar com as coisas” (Vedana, 2018: 127).

considerada a principal expressão das comunidades negras do Uruguai – as quais se organizam na forma de *Comparsas de Negros y Lubolos* –, exige, portanto, uma atenção especial às interações que ocorrem entre os sons dos tambores, o ambiente acústico das ruas, esquinas e avenidas, e as sensações do público participante. Representa um conhecimento baseado na inseparabilidade entre corpo, ritmo e ambiente, portanto.

Nesse tipo de conhecimento, o aprendizado da escuta participativa e atencional torna-se prioridade na pesquisa antropológica, por conta da relevância dos efeitos sonoros propiciados pela grande quantidade de tambores que saem às ruas e que afetam a corporeidade dos participantes, dada a sua dimensão “audiotátil” (Caporaletti, 2018)³⁰. Os próprios *tamborileros* consideram a dimensão da escuta como habilidade imprescindível para o entendimento da música dos tambores e seus padrões rítmicos. Entretanto, esse entendimento não obedece à ordem da explicação, pois os ritmos e os estilos de toque no candombe não podem ser apreendidos unicamente por critérios racionais ou por meio de uma terminologia conceitual que deriva da teoria musical ocidental. Conforme Moura (2021), os tamborileiros recusam-se a aceitar ou inserir a musicalidade do candombe numa grade de partituras, por exemplo, sob o argumento de que “*el candombe no se escribe en un papel*”, “*porque es un sentimiento*” e “*lleva otras cosas más*”. Enquanto concebem a partitura como estrutura fixa que os priva da expressão autoral de seus gestos e movimentos, vivenciam os ritmos do candombe (*Cuareim*, *ansina* e *cordón*) como fenômenos que “*fluyen*” e que se apresentam como uma onda contagiante, fruto da polirritmia do sistema de “chamadas e respostas”, “subidas e baixadas”, “cortes” e “*arreglos*” (Moura, 2021).

A fluência é tida como categoria-chave do diálogo dos tambores e da comunicação entre pessoas-corpos-tambores-ambiente. As pessoas que praticam o candombe afirmam que não se pode aprender a realizar os passos e golpes tecnicamente sem, com isso, aprender a “*escuchar y sentir los tambores*”, o que envolve um processo perceptivo sensorial. Técnica e sentimento estão, assim, absolutamente integrados no ato de tocar e dançar. Esse aspecto sensorial e “audiotátil” do candombe sugere uma ênfase ao movimento e, em especial, ao que ressoa, ao que reverbera e vibra, tal como ocorre na interação da pele da mão com a superfície dos tambores.

³⁰ Para Vincenzo Caporaletti, a música audiotátil contempla elementos como a corporalidade, a mediação física-gestual, a improvisação, a energia sensorio-motora, o *groove*, o *swing* e o sentimento do som, tão comuns na música afro-americana.

Como se pode notar, a particularidade desse evento musical de rua pode gerar uma tensão entre sua execução sonora e suas formas de inscrição etnográfica. Afinal, como comunicar ao público *leitor* as indeterminações deste campo de estudo que se apresentam em forma de sentimento? Como a voz dos tambores pode conquistar seu lugar de direito na escritura etnográfica do candombe? Como compor outra forma de partitura que possa fluir junto às linhas sinuosas da polirritmia sincopada dos tambores? A resposta exige, no mínimo, outra maneira de lidar com a produção de conhecimento.

Se, no candombe, a escuta tem valor de iniciação à experiência musical, ela também possibilita, enquanto forma perceptiva, uma orientação ao ambiente próprio das *llamadas*, tanto por parte dos espectadores que acompanham os tambores na rua quanto por parte do próprio pesquisador em campo. A dimensão da escuta se manifesta aqui como forma de identificar presenças e forças sonoras que geram sensações e que compõem, de maneira geral, a ambiência dos desfiles de *llamadas*. É importante, assim, que o *texto* antropológico e etnográfico seja experimentado em sua ambiência sonora ou musical, de modo que possa levar-nos a questionar a dicotomia enganosa entre som e texto, música e linguagem, bastante criticada por Ingold (2007).

A noção de “ambiência” é utilizada pelo autor para fazer referência não apenas ao ambiente físico e geográfico no qual ocorrem as *llamadas*, mas também à “atmosfera” festiva que os envolve, própria do espírito carnavalesco das *llamadas* de candombe. A ambiência é entendida, pois, como percepção do ambiente a partir do campo de forças energéticas que o compõem e que, por sua vez, afetam os/as participantes (Moura, 2021). O ambiente e sua atmosfera são importantes devido à qualidade da experiência sensorial que proporcionam, com suas cores, luzes, ritmos, sensações e vibrações, e que marcam a passagem das *comparsas*, com seus tambores, bailarinas, figuras tradicionais e elementos alegóricos. Essa experiência sensorial se manifesta por emoções arrebatadoras produzidas pela força dos tambores e pelo clima do ambiente em noite de *llamada*³¹. A própria avenida *Isla de Flores*, lugar emblemático para o candombe em Montevideo, é percebida pelos praticantes como lugar que lhes permite “*un viaje energético*”³².

Desse modo, inspirado na perspectiva ecológica, o autor afirma que as *llamadas* de candombe se caracterizam, entre tantas outras coisas, por produzir atmosferas que se

³¹ Alguns participantes descrevem esse momento em termos de uma sensação de “transe coletivo” provocado pelo poder psicossomático do som. O etnomusicólogo John Blacking chamou esse fenômeno de “estados somáticos transcendentais” e “experiências de ressonância corporal” (Blacking, 1977: 16).

³² Conforme a expressão de Mara Vieira, em depoimento a Brena (2015: 153).

transformam conforme os movimentos de deslocamento realizados no ambiente por parte dos músicos e do público. A noção de “atmosfera” é pensada pelo autor conforme a definição ecológica de Böhme (1993), que a entende como resultado da relação entre “qualidades ambientais e estados humanos” (Böhme, 1993: 114), e não apenas como propriedade de um lugar ou de um espaço. Essa definição questiona as fronteiras entre sujeitos e objetos, pessoas e lugares, pois, segundo Böhme (1993), a atmosfera é aquilo que experimentamos corporalmente quando entramos em relação com coisas e ambientes: “*Atmospheres are evidently what are experienced in bodily presence in relation to persons and things or in Spaces*” (Böhme, 1993: 119). Se a atmosfera requer a presença corporal, é possível então explorar as intensidades dessa presença mediante as sensações que temos diante dos acontecimentos.

As atmosferas mudam de acordo com o impacto produzido pela execução musical e pelo movimento realizado nas ruas durante a passagem dos tambores. É o que mostra uma das gravações sonoras apresentadas na pesquisa discutida aqui, acessível pelo QR Code 3, a seguir:

Figura 7 — QRCode 3



QRCode 3

As ações dos integrantes das *comparsas* e a relação da audiência com esse ambiente e com as performances dos *candomberos* podem ser percebidas, portanto, como mundos ontologicamente integrados. Tal como sugerem os pensamentos de Gibson (1986) e Ingold (2015), o ambiente aqui não é aquilo que circunda a pessoa ou outro organismo qualquer, posto que não há fronteiras entre uma coisa e outra. Não se trata, pois, de escutar o som, mas, tal como na definição precisa de Ingold, “escutar *no* som”. Isso quer dizer que, para Ingold (2015: 208, *grifos do autor*), o som não é aquilo que percebemos mental ou materialmente, mas é um “fenômeno de experiência”, resultado da nossa “imersão no mundo”. Da mesma forma, o ambiente não é um lugar estático que está fora de nós, mas é parte de um emaranhamento de linhas e trilhas entrelaçadas (“textura do mundo”) que as pessoas e as coisas criam em suas relações (Ingold, 2015a: 120).

As experimentações de materialidades e poéticas também fizeram parte de projeto de pesquisa e extensão universitária de uma das autoras, que resultou na produção compartilhada da cartilha *Aprendendo com os quilombos de Coremas*³³. A cartilha foi fruto de uma parceria, iniciada em 2020, entre a organização não-governamental União dos Negros Quilombolas de Coremas (Unequico), do município do Alto Sertão da Paraíba, e pesquisadoras extensionistas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e da Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA). Resultou na escrita conjunta da cartilha e em uma série de atividades de reforço escolar e de ensino da História Afro-brasileira para as crianças atendidas pela organização. As investigações desenvolvidas nessa região propõem-se a problematizar a invisibilidade das memórias afrodescendentes e têm na elaboração de materiais compartilhados uma de suas premissas, compreendendo as demandas, estratégias, metodologias mais adequadas e formas de publicização das informações³⁴. Potencializam, desse modo, os diálogos entre conhecimentos acadêmicos e populares e suas ressonâncias.

Para o mestre Antônio Bispo (Santos, 2020), parte da luta do povo quilombola reside na relação constante entre o saber sintético – colonialista, como o Estado e a Universidade, que intervêm para compor o mundo do “ter” – e o saber orgânico – que se desenvolve para compor o mundo do “ser”. No entanto, o modo de relação que diferentes formas de conhecimento estabelecem tampouco é o mesmo. Enquanto o conhecimento sintético, para Bispo, atua no “limite” da relação com a diferença, assim como faz com a propriedade privada, e estabelece relação com o conhecimento orgânico através da lógica de impor seu conhecimento aos demais, o conhecimento orgânico atua na “fronteira”, ou nas bordas, na possibilidade de um diálogo sem se deixar capturar ou aprisionar pelos conhecimentos sintéticos.

Nessas bordas, participaram da escrita da cartilha educadores/as quilombolas, que ministram classes de matemática, português, artes e educação física para 52 crianças e jovens, além de uma antropóloga oriunda de outra comunidade paraibana e da equipe diretora da Unequico. Já os desenhos que compõem a cartilha foram feitos por estudantes de Ciências Sociais e pelas crianças quilombolas. Assim, coube a esse

³³ Disponível em:

https://www.antropoeticas.com/files/ugd/aa3eec_74b397591f6641e99749d55aed5534c7.pdf.

³⁴ A aproximação da pesquisadora com a comunidade se deu pela realização do relatório antropológico da comunidade de Cruz da Tereza, a partir de solicitação das lideranças de Cruz da Tereza por apoio da Universidade, pois suas terras estavam sendo invadidas e elas, ameaçadas. O relatório foi doado para a comunidade em 2022, de modo que o processo de regularização fundiária, iniciado em 2007 junto ao Incra, tivesse continuidade.

conjunto de pessoas³⁵ realizar, de modo alternado, uma série de atividades criativas para um material didático contextualizado e acessível. Educadores, acompanhados das crianças, visitaram e entrevistaram os principais interlocutores, dona Salete (*in memoriam*), Dona Francisca, seu Tomás do Doce e seu Zé Pequeno, anciões das três comunidades que são também seus familiares.

A cartilha conta a história das três comunidades localizadas no município, Barreiras, Mãe d'Água e Cruz da Tereza. Essa trajetória implica em falar, por exemplo, sobre a comunidade do Navio, quilombo secular que foi inundado durante a construção de obras de combate à seca na região, no início do século XX, e de onde muitas famílias quilombolas se originaram. Implica em falar em condições de trabalho precarizadas no cultivo do algodão ou na pecuária realizada em fazendas do município. Ou ainda, implica na necessidade de reforçar a alfabetização das crianças e de incluir conteúdos que deveriam fazer parte do cotidiano das escolas, como aqueles das leis 10.639/2003 e 11.645/2008 (que instituíram o ensino de história africana, afro-brasileira e indígena nas escolas), porém ainda não ocorrem de modo satisfatório³⁶.

³⁵ Equipe técnica e pesquisa de conteúdos composta por Abidiel da Silva Mamede, Aline Maria Pinto da Paixão, Ana Cristina Firmino Alves, Ely Elany Tomaz Ferreira, João Palitot Ferreira Leite, Maria do Desterro Ferreira dos Santos, Patrícia Pinheiro e Vanessa Corrêa. Os desenhos são de Sthevson Lourran e Vania Pierozan.

³⁶ No município, livros didáticos relacionados à dimensão étnico-racial foram descartados no lixo e, quando constatada a situação, a Unequico fez o recolhimento dos livros e passou a utilizá-los nas aulas de reforço escolar.

Figura 8 — Capa da cartilha *Aprendendo com os quilombos de Coremas*



Fonte: Capa da cartilha *Aprendendo com os quilombos de Coremas*, 2022.

Ganharam corpo materiais orientados a formas mais inclusivas e contextualizadas de aprendizagem, com exercícios de lógica, matemática, desenhos e escrita que têm como referência cada ancião. Tanto a elaboração do conteúdo, quanto o que ele se propõe a provocar em quem o manuseia conecta experiências sensoriais. Por exemplo, o barro, elemento importante para as louceiras do município – uma das especialidades de dona Francisca – está no jogo de tabuleiro com peças feitas de barro e compõe as tintas de desenhos da cartilha. Pensar a construção do conhecimento, nessa obra, é também evocar a defesa de territórios quilombolas, o que aparece, portanto, como uma urgência ético-política da defesa de coletividades – o comum, entendido aqui como qualidade de relações que há que tecer e se comprometer, como sugere Federici (2018).

A comunidade de Cruz da Tereza é um território coletivo que desafia a organização capitalista da vida e do trabalho no Alto Sertão, na busca por seus direitos fundamentais. Assim, a cartilha foi concebida para auxiliar na ocupação de espaços de

aprendizagem dentro e fora das escolas, reforçando o protagonismo quilombola sobre como narrar as suas trajetórias desde o sertão paraibano. E gerou também uma experiência nova para a comunidade, quando o que aparece traz representatividade: narra e vê a si próprio, seus parentes e as histórias dos seus mais velhos. Dos desdobramentos não planejados, a mesma imagem que ilustra a capa da cartilha foi transformada pelas lideranças locais em uma camiseta usada por todos os quilombolas durante o lançamento organizado em praça pública³⁷.

Considerações finais:

A partir dos casos relatados neste artigo, oriundos de pesquisas desenvolvidas por integrantes do *Grupo de Trabalho AntroPoéticas: narrativas e ressonâncias sensíveis em imagens visuais e sonoras, como formas de transgredir fronteiras epistemológicas*, procuramos seguir o caminho das etnografias multissensoriais à nossa maneira, de modo a ampliar o horizonte metodológico e as formas de acesso à pesquisa antropológica. A ideia é evitar que o trabalho de campo esteja centrado na observação, na noção de coleta de dados e em uma descrição dos fenômenos sociais que se pretenda objetiva, cujos resultados são quase sempre tomados como verdades absolutas. Segundo Ingold, a etnografia sensorial ou multissensorial é uma alternativa que visa à eliminação da divisão hierárquica dos sentidos, enfatizando a dinâmica entre eles e a inseparabilidade entre percepção e ação. O autor sugere, ainda, a possibilidade de lermos com os ouvidos e de escutarmos com os olhos, de forma que o olho se torne um ouvido e o ouvido possa ver (Ingold, 2008) e “por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sínus, ver com a pele, respirar com o ventre [...]”? (Deleuze; Guattari, 2012[1980]: 13).

Ao adotarmos uma perspectiva transdisciplinar e antro-poética, que contempla diferentes materiais sonoro-visuais-textuais e seus processos de remixagem e remontagem, a pesquisa antropológica torna-se um exercício “fraco”, no sentido que mencionamos anteriormente, isto é, um fazer experimental de imersão e participação, sempre sujeito aos percalços do caminho. Experimentar é desterritorializar, estranhar,

³⁷ A impressão foi apoiada pelos Institutos Phi – Filantropia Inteligente – e Solea (com tiragem total de 800 exemplares), que também deram suporte às atividades de reforço escolar. E se na primeira edição, em 2021, as cartilhas foram distribuídas dentro das comunidades de Coremas, na segunda edição, com tiragem maior, foi priorizada a distribuição em comunidades quilombolas. No caso daquelas do sertão paraibano, que perfazem um total de 18, a entrega é feita através de visitas junto com a Unequico, para fomentar a articulação e diálogo entre as comunidades.

abrir-se ao devir. Logo, é importante substituir “a interpretação pela experimentação”, como escrevem Deleuze e Guattari (2012[1980]: 13). Ademais, as mediações antropológicas, que incluem diferentes tipos de materiais apresentados ao longo do texto, permitem também a criação de formas alternativas de restituição de conhecimentos, uma vez que oferecem a pesquisadores/as, interlocutores/as e comunidade mais ampla uma interação multissensorial, despertando o interesse para temas antropológicos que, de outro modo, circulam apenas entre o público especializado.

Além de tornarem o tema estudado mais acessível, talvez mais democrático para um público heterogêneo, a multiplicidade de encontros, saberes e maneiras de comunicá-los pode ocasionar contatos e desdobramentos estimulantes com os mais variados temas de estudo. Isso mostra que o conhecimento científico não tem uma forma acabada, mas está em contínuo movimento. Quando falamos em errância, portanto, consideramos as subjetividades como vetores que produzem linhas de fuga que se diferenciam de qualquer ordem centralizadora e/ou hierarquizada (Deleuze; Guattari, 2011[1980]), tanto no que se refere ao que está sendo comunicado, quanto ao que está sendo recebido. Tal disposição gera uma organização com ramificações divergentes, com múltiplas intensidades e potências de devir, desdobramentos.

É neste sentido que as experimentações nos permitem ampliar nosso conhecimento no mundo e nossa capacidade de estabelecer ligações, de produzir “com” e não “sobre”. Os processos poéticos que mediam nossas relações são transformadores e nos ensinam a transcriber formas de existência e a própria noção de ciência. Com isso, geram possibilidades para múltiplos e imprevistos trajetos e inúmeras compreensões acerca da experiência que segue sendo percorrida.

Este artigo, que tem o desafio e o mérito de ser escrito a muitas mãos, isto é, a partir de múltiplas linhas de vida e convergências, é uma singela demonstração de que costuras epistemológicas, teórico-metodológicas e práticas, como as abordadas ao longo do presente trabalho, são possíveis e muito necessárias. Com efeito, o próprio texto se constitui enquanto esforço reflexivo/constitutivo articulado a partir de diversas práticas e sensibilidades, que formam um tecido orgânico, expressão de forças alinhavadas de modo colaborativo, em um mundo feito de divergências e singularidades.

REFERÊNCIAS

- APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas: As mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008 [1986].
- BATESON, Gregory. *Steps to an ecology of mind*. Londres: Fontana, 1973.
- BLACKING, John. Towards an Anthropology of the Body. In: Blacking, John. *The Anthropology of the Body*. London: Academic Press, 1977.
- BÖHME, Gernot. Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics, *Thesis Eleven*, 1993; 36; p. 113-126.
- BRENA, Valentina. Una mirada antropológica: historias de lucha entre la resistencia, la dominación y la liberación candombe es “todo, mi vida... un sentir”. In: *Patrimonio vivo del Uruguay: Relevamiento de Candombe*. Montevideo: MEC, 2015.
- BOUDREAULT-FOUNIER, Alexandrine; HIKIJI, Rose Satiko; NOVAES, Silvia Caiuby. Etnoficção: uma ponte entre fronteiras In: *A experiência da imagem na etnografia*. BARBOSA et al (Orgs). São Paulo: Terceiro Nome, 2016.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Escrito com o olho – anotações de um itinerário sobre imagens e fotos entre palavras e idéias. In: ECKERT, Cornélia; NOVAES, Caiuby (Org.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.
- CAPORALETTI, Vincenzo, “Uma musicologia audiotátil”. Trad. de Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, RJMA – *Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Abril 2018, p. 1-17.
- CASTRO, Marina Ramos Neves de. A antropologia dos sentidos e a etnografia sensorial: dissonâncias, assonâncias e ressonâncias. *Revista de Antropologia*. USP, v. 64, n. 2, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/186657> . Acesso em jan. de 2023.
- CHIESA, Gustavo. Entre espíritos e cientistas: Charles Richet e a busca pelos “fenômenos inabituais”. *Interparadigmas*, Ano 5, n. 5, 2017.
- CLASSEN, Constance. *Worlds of senses: exploring the senses in history and across the cultures*. New York: Routledge, 1993.
- CLASSEN, Constance. Foundations for an anthropology of the senses. *International Social Science Journal*. UNESCO 1997. Oxford: Blackwell Publishers, 1997. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1468-2451.1997.tb00032.x>. Acesso em jan. de 2021.
- CLIFFORD, James. Introdução: verdades parciais. In: CLIFFORD, James; GEORGE, Marcus. *A escrita da cultura: poética e política da etnografia*. Tradução: Maria Claudia Coelho. Rio de Janeiro, EdUERJ; Papéis Selvagens, 2016 [1986].
- COLLINS, Samuel Gerald; DURINGTON, Matheu; GILL, Harjant. Multimodality: An Invitation. *American Anthropologist*. v. 119, n. 1, 2017. Disponível em:

<https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/aman.12826>. Acesso em jan. de 2023.

DATTATREYAN, Ethiraj Gabriel; MARRERO-GUILLAMO, Isaac. Multimodal anthropologies. Introduction: Multimodal Anthropology and the Politics of Invention. *American Anthropologist*. Special Series: Multimodal Inventions. v. 121, n. 1, 2019.

Disponível em:

<https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/aman.13183>. Acesso em jan. de 2023.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2, v. 1. São Paulo: Editora 34, 2011 [1980].

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2, v. 3. São Paulo: Editora 34, 2012 [1980].

NAKAÓKA ELIAS, Alexsânder. Glossário verbo-visual e suas múltiplas grafias. *R@U: Revista de Antropologia Social dos alunos do do PPGAS-UFSCAR*, v. 12, p. 156-187, 2020.

NAKAÓKA ELIAS, Alexsânder. Mapa visual: a (des)montagem como experimentação antropológica. *Revista Iluminuras*, vol. 21, n. 53, 2020, p. 39-66.

NAKAÓKA ELIAS, Alexsânder. Por uma etnografia multissensorial. *Revista Tessituras*, vol. 7, n. 2, 2019, p. 266-293.

NAKAÓKA ELIAS, Alexsânder. *Dupla imagem, duplo ritual: a Fotografia e o Sutra Lótus Primordial*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS-IFCH, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

ENTLER, Ronaldo. *Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística*. 2000. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. Acesso em jan. 2023.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser Afetado. *Cadernos de Campo*, n. 13, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50263> . Acesso em jan. de 2023.

FEDERICI, Silvia. *Re-Enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons*, PM Press/Kairos: London, UK, 2018.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014 [1996].

GIBSON, James J. *The ecological approach to visual perception*. New York: Psychology Press, 1986.

GONÇALVES, Marco Antonio. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

GHEIRART, Oziel. *O tratado antropológico*. 2015. 183f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC- SP), São Paulo, 2015.

HANAUER, David Ian. *Mourning Writing: A Poetic Autoethnography on the Passing of My Father*. Qualitative Inquiry, v. 27, n. 1, 2021. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1077800419898500>. Acesso em jan, de 2023

HOWES, David. El creciente campo de los estudios sensoriales. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. v. 6, n. 15, ago/nov, 2014. Disponível em: <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/319> . Acesso em jan. de 2023.

HOWES, David. (ed). *The varieties of sensory experience*. Toronto: University of Toronto Press, 1991.

INGOLD, Tim. Da transmissão de representações à educação da atenção. In: *Educação*. Porto Alegre, v. 33, n. 1, 2010. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/6777>. Acesso em jun. de 2021.

INGOLD, Tim. *Antropologia e/como educação*. Petrópolis: Vozes, 2020.

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

INGOLD, Tim. *O dédalo e o labirinto*: caminhar, imaginar e educar a atenção. In: Horizontes Antropológicos v. 21, n. 44, 2015b.

INGOLD, Tim. *Trazendo as coisas de volta à vida*: emaranhados criativos num mundo de materiais. In: Horizontes Antropológicos v. 18, n. 37, 2012.

INGOLD, Tim. Worlds of sense and sensing the world: a response to Sarah Pink and David Howes. *Social Anthropology/Anthropologie Sociale*, v. 3, n. 19, 2011. Disponível em: https://monoskop.org/images/b/b9/Ingold_Tim_2011_Worlds_of_Sense_and_Sensing_the_World.pdf

INGOLD, Tim. *Fazer: Antropologia, arqueologia, arte e arquitetura*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.

INGOLD, Tim. *Lines: a brief history*. Londres e Nova York: Routledge, 2007.

LAPLANTINE, François. *Le social et le sensible, introduction à une anthropologie modale*. Paris, Téraèdre, 2005, coleção L'anthropologie au coin de la rue, 2005.

LOPERA, Giraldo Martha. Lucía.; TAMAYO, Luis Carlos Toro. *Tramitar el pasado*. Archivo de derechos humanos y museología viva. Medellín: Fondo Editorial Universidad de Antioquia. 2018. Disponível em: <https://udea.overdrive.com/media/4330076>. Acesso em jan. de 2023.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994 [1962].

- MILLER, Daniel. *Trecos, Troços e Coisas*: Estudos antropológicos sobre a Cultura Material. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- MOURA, Lisandro Lucas de Lima. *Aprender com tambores*: o candombe afro-uruguaio como prática de educação. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.
- PINK, Sarah. *Doing Sensory Ethnography*. London: SAGE Publications Ltd, 2009 [2017].
- SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora Unicamp, 2012.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. 2020. Entrevista, por Thiago Mota Cardoso. *Coletiva*. Disponível em: <https://www.coletiva.org/entrevista-antonio-bispo>. Acesso em 01/02/2021.
- STOLLER, Paul. *O gosto das coisas etnográficas*: Os sentidos na antropologia. Rio de Janeiro: Papéis selvagens, 2022 [1989].
- VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In: *Variedades*. Tradução: Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1937.
- VEDANA, Viviane. *Fazer a Feira*: estudo etnográfico das "artes de fazer" de feirantes e fregueses da Feira-Livre da Epatur no contexto da paisagem urbana de Porto Alegre. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.
- VEDANA, Viviane. *No mercado tem tudo que a boca come*. Estudo Antropológico da duração das práticas cotidianas de mercado de rua no mundo urbano contemporâneo. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.
- VEDANA, Viviane. Escutar no Som: gravação e edição de etnografias sonoras a partir de um paradigma ecológico. *ILHA*, v. 20, n. 1, p. 117-144, junho de 2018.
- VELHO, Otávio. De Bateson a Ingold: passos na constituição de um paradigma ecológico. *Mana*, v. 7, n. 2, out. 2001.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2012 [1975]).
- WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal- Arte y Estética, 2010.

**ENCONTRANDO “PISTAS”:
UM PERCURSO ETNOGRÁFICO MULTISSENSORIAL SOBREPOSTO PELO
DESENHO, FOTOGRAFIA E VÍDEO**

Laura Veronese¹
Maria Carmencita Job²
Pâmela Costa³

Resumo

Trata-se de um artigo que investiga conhecer em formas multissensoriais o Parque Farroupilha, localizado em Porto Alegre (Rio Grande do Sul). A partir da ideia de “pistas”, analisamos como o desenho, as imagens, as cores, os sons e os traços podem nos ajudar com o empreendimento etnográfico. Para realizar esta pesquisa, foram utilizados procedimentos metodológicos baseados em desenho, observação participante e registro audiovisual. As análises teóricas seguiram os princípios e ferramentas das antropologias urbana e visual. Este texto é fruto de um encontro de três pesquisadoras durante o mês de janeiro de 2023 e, para conciliar a nossa presença em campo, propomos uma escrita em “fluxo”, onde múltiplas vozes narradoras condensam percepções de continuidade e ruptura acerca de uma mesma experiência.

Palavras-chave: Desenho; etnografia multissensorial; pistas.

**FINDING "CLUES":
A MULTI-SENSORY ETHNOGRAPHIC JOURNEY OVERLAID BY DRAWING,
PHOTOGRAPHY AND VIDEO**

Abstract

This is an article that investigates Farroupilha Park, located in Porto Alegre (Rio Grande do Sul), through multi-sensory ways. Based on the idea of "clues", we analyze how drawing, images, colors, sounds and strokes can help us with the ethnographic enterprise. The research involved methodical procedures based on drawing, participant observation, and audiovisual recording. Theoretical analyses followed the principles and tools of urban and visual anthropologies. This text is the result of a meeting of three researchers during the month of January 2023 and, to reconcile our presence in the field, we propose a "flow" writing, where multiple narrator voices condense perceptions of continuity and rupture about the same experience.

Keywords: Drawing; multi-sensory ethnography; clues.

Recebido em: 15 de fevereiro de 2023

Aceito em: 31 de março de 2023

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Email: lauraveronese13@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8316-2272>. No início de cada relato, quando julgado necessário, a autora estará indicada por um sinal gráfico (### Laura).

² Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: mariacfelicidade@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9850-6338>. No início de cada relato, quando julgado necessário, a autora estará indicada por um sinal gráfico (***) Maria Carmencita).

³ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: pamela.costa@hotmail.com.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4794-5637>. No início de cada relato, quando julgado necessário, a autora estará indicada por um sinal gráfico (+++) Pâmela).

1. Introdução

Este artigo, escrito coletivamente, foi parte de um encontro entre as autoras no Parque Farroupilha, localizado em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, como um desdobramento da I Oficina de Desenho Etnográfico: experimentações estéticas⁴, realizada no IV Encontro Discente do PPGAS/UFRGS. A partir do relato pessoal de cada uma das participantes, propomos quatro tópicos: a motivação em participar de uma oficina num contexto fora do ambiente universitário, a metodologia do desenho, a experiência do encontro imersivo, e os resultados dessa troca profunda.

A oficina ministrada no Parque Farroupilha foi um gatilho para pensarmos na construção de etnografias multissensoriais, valendo-se da observação densa, do registro imagético artesanal e da elaboração cartográfica, como formas de conhecer o mundo que sobrepujam a palavra, o escrito e a oralidade. No início de cada relato, quando julgado necessário, a autora de cada trecho estará indicada por um sinal gráfico (### Laura, *** Maria Carmencita, +++ Pâmela), a fim de distinguir as múltiplas vozes presentes no texto.

O documento propõe um fluxo de consciência, onde múltiplas vozes narradoras condensam percepções de continuidade e ruptura acerca de uma mesma experiência de campo. O que apresentamos a seguir pode ser compreendido como um drama da própria posição de narrar a história. Nos aproximamos daquilo que o antropólogo Renato Jacques (2015) qualificou como uma espécie de “perspectivismo narrativo”, que fixa o ponto de vista da enunciação, mas que conduz através desse enunciado uma sucessão de narradores que vão pouco a pouco se apossando do discurso. Propositamente, esse tipo de escrita em fluxo de consciência atua como condição de possibilidade para múltiplas perspectivas associam-se num mesmo espaço.

Para dar sentido ao campo, utilizamos como guia a ideia de “pistas” como um conjunto de códigos culturais que encontramos em nossa caminhada. Em nosso trajeto,

⁴ A I Oficina de Desenho Etnográfico: experimentações estéticas, ministrada por Laura Veronese, ocorreu em 8 de dezembro de 2022, no IV Encontro Discente do PPGAS/UFRGS, evento organizado por mestrandos e doutorandos do Programa de Antropologia Social da UFRGS. Em conjunto com os participantes, em sua maioria estudantes de graduação de Ciências Sociais da mesma instituição, a oficina objetivou refletir e experimentar o desenho como uma das ferramentas de pesquisa possíveis na Antropologia. A partir da apresentação de uma breve discussão sobre as virtualidades do desenho – representar, descansar, criar, inserir-se na imagem –, os inscitos saíram de sala de aula e ocuparam diversos lugares do Campus do Vale (UFRGS). A ideia era que os inscitos pudessem, sozinhos ou em duplas, observar, ouvir, tocar, degustar, e, por fim, colocar no papel cenas, cenários, pessoas e suas próprias emoções sem utilizar a palavra. Ao final, retomamos o grupo para dialogar sobre as experiências estéticas pessoais e coletivas e como podemos aproveitá-las para o fazer antropológico e para a (re)formulação do Eu-Pesquisadorx em campo.

recortamos e emolduramos “coisas” (Ingold, 2012), como pessoas, roupas, ruídos, fragmentos de conversas, movimentos, sensações, cheiros e imagens. As “pistas” percebidas no caminho atuam como signos do espaço que, somados a uma narrativa, geram uma espécie de disparador dos códigos culturais do espaço vivido.

2. Motivação de realizar o encontro: relato pessoal das autoras

A primeira oficina de desenho etnográfico que ministrei é recente: foi durante o IV Encontro Discente do PPGAS, da UFRGS, no final de 2022, que propus para alunos da graduação o exercício de experimentar outras formas de observação em campo. Para chegar até ela, porém, gostaria de relatar brevemente minha aproximação com desenho e outras práticas artísticas ao longo de minha formação, cujo ponto de partida é complexo de estabelecer, mas que cabe a tentativa de resgatar.

Caiuby Novaes (2013) ressalta a fotografia como um recurso estratégico aliado ao caderno de campo, que nos permite *“registrar o que dificilmente conseguimos descrever em palavras, seja pela densidade visual daquilo que registramos, seja por seu aspecto mais sensível e emocional”* (p.13). Sabendo da potência do uso de imagens na pesquisa antropológica, a ideia de explorar o desenho na etnografia me ocorreu em uma das várias reuniões pandêmicas do Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL/UFRGS), quando perguntei às minhas professoras da época, Vi Grunvald e Fabiene Gama, qual liberdade poética tínhamos de implementar nossas produções artísticas em nossos trabalhos acadêmicos. Fui positivamente surpreendida quando ambas responderam empolgadas: toda liberdade! Foi a partir dessa devolutiva em que comecei, depois de alguns anos inserida na discussão da Antropologia Visual, a pensar no registro imagético não como metodologia de pesquisa, e sim como forma de dar vazão ao que a palavra não supria. Sempre fui entusiasta de desenhos, pinturas, bordados e colagens, porém sentia dificuldade em conectar o que era *hobbie* com o que era demandado na academia. Neste sentido, não foi a partir de uma extensa bibliografia, uma grande aula ou uma conversa com especialista que a vontade de desenhar surgiu em minhas pesquisas, mas de um lugar mais íntimo e subjetivo, que relutou em submergir no meu eu-cientista⁵.

⁵ Cabe destacar que, enquanto fui bolsista do Grupo de Pesquisa "Gêneros, Imagens e Políticas" (CNPq/UFRGS), ligado ao NAVISUAL, entre 2020 e 2021, além da pesquisa de arquivos imagéticos de mulheres antropólogas do início do século XX, também era comum que a integrante Marielen Baldissera, na época discente de doutorado, produzisse desenhos a partir das fotografias que

Se a vontade de produzir algo com as mãos estava presente, foi durante o desenvolvimento do meu trabalho de conclusão de curso em Ciências Sociais que surgiu, de fato, a demanda pelo desenho. Ao examinar casas de veraneio em antigos balneários fluviais de Porto Alegre, me deparei com a dificuldade em encontrar estas edificações e/ou suas fotografias, uma vez que meu interesse era, sobretudo, compreender as relações entre configuração espacial, cultura material e gênero. Quando um de meus interlocutores esboçou a planta-baixa⁶ de sua casa, já no momento final das entrevistas exploratórias, refleti: quando não há imagens para análise ou espaço físico para visita, por que não recorrer ao desenho para criar um imaginário do espaço-tempo pesquisado? Recorri, então, às descrições que me eram feitas para criar, com caneta e papel, como eu imaginava esses ambientes de lazer. Após transcrever minhas conversas com meus interlocutores, notei que havia muitas semelhanças estéticas no interior e exterior dessas casas – como as cadeiras de balanço, os cinamomos, as longas mesas com bancos de madeira – que, representadas graficamente, se tornaram pistas para desvelar as questões que eu investigava. Estes desenhos, no entanto, não eram feitos em campo: como citado anteriormente, estas casas de veraneio já não existiam mais. Mas ter aberto esta possibilidade – ou encontrado esta ferramenta – transformou o que eu entendia por diário de campo e como me comportar em campo.

Quase um ano após a defesa deste trabalho, atuei como arte-educadora na 13ª Bienal do Mercosul. Esta experiência foi fundamental para que eu concebesse minha primeira oficina de desenho etnográfico, principalmente porque foi ali que descobri, na prática, outras maneiras de conhecer o mundo. Como previsto em nossas atividades de mediação, éramos desafiados a criar oficinas que dialogassem com o público e produzissem reverberações das obras expostas, sem a formalidade que a academia me impunha.

pesquisávamos. Não havia, a princípio, nenhuma intenção científica ou acadêmica na elaboração destes – apenas o desejo em representar graficamente o que, muitas vezes, estava no campo da imaginação.

⁶ Planta-baixa é um tipo de desenho arquitetônico, em pequena escala, que mostra simplificadamente a relação de espaços de uma construção, vista de cima, como quartos, cozinha, banheiro, área externa, etc. Neste trabalho, além da referência à planta-baixa de uma casa, também utilizaremos o termo para os desenhos feitos do Parque, haja vista que, além de área verde, este conta com 38 monumentos, recantos e solares, fontes d'água, um auditório, pedalinho e parque de diversões, que são referências de geolocalização para os frequentadores e também pelas pesquisadoras em campo. Não se trata, portanto, apenas de um campo arborizado, e sim um jardim público de influências inglesa e francesa, datado de 1930. Sobre o projeto paisagístico do Parque, ver: GERMANI, Ana Maria. O Parque Farroupilha: ensaio sobre a evolução do projeto paisagístico. Porto Alegre: UFRGS/Faculdade de Arquitetura, 2002. 18 p.

O encontro no Parque, que chamo de segunda oficina, partiu do convite de Carmencita (***), que não pode comparecer na atividade realizada no IV Encontro Discente do PPGAS/UFRGS, e desejava trabalhar com mapas visuais em sua pesquisa de doutorado. Nesta ocasião, também propôs que Pâmela (+++), com quem trabalhava anteriormente, se juntasse a nós. A partir disso, elaborei uma pequena apresentação, que ocorreu via Google Meet, de textos que discutissem o tema, como os de Taussig (2011) e Kuschner (2018), e alguns trabalhos da mostra de desenhos do Prêmio Pierre Verger de 2022. No dia seguinte, nos encontramos às 8h30 no Parque Farroupilha, onde pudemos nos concentrar em experimentar de fato o processo de desenhar.

+++ A motivação inicial em participar dessa oficina durante dois dias, na Redenção⁷ – como é popularmente conhecido o Parque Farroupilha – foi a vontade de experimentar esse espaço com o desenho. Utilizar o traçado para experimentar um espaço, no qual eu já estava territorializada, em busca de “pistas”, me chamava atenção. Isto porque frequente, quase diariamente, a Redenção, com a finalidade de cruzar a cidade de um ponto ao outro. Movida por essa curiosidade, fui guiada por uma “vontade do corpo”. Esta vontade é importante, porque enfatiza um momento que antecede outras associações. Nesse estágio, eu entendia que o meu papel de “participante” significava sobretudo ativar uma multiplicidade de sentidos que foram sendo expurgados do fazer científico: o toque, o cheiro, o desenho, a imagem, o movimento e as sensações (Gama, 2016; Azevedo, 2016a; Ingold, 2008). Apropriar-se desses aparatos requer muito mais que vontade, requer envolvimento.

O envolvimento, aqui mencionado, tem o sentido de encarar a percepção como algo que precisa ser ensaiado ou mimetizado. Recordemos a frase “*Atenção: percepção requer envolvimento*”⁸, da obra de Antoni Muntadas (2002), como um sinal para pensar novas formas de se envolver com o percebido. Ou seja, utilizar sentidos que não partam da unanimidade do dispositivo ocular como mediador da construção cultural do mundo. Ou, para usar as palavras de Merleau-Ponty (1994, p. 13), a pergunta a se fazer não é como nós percebermos verdadeiramente um mundo; ao contrário, necessitamos, antes, entender que o mundo é aquilo que percebemos. Pensando nisso, no âmbito da representação/apresentação situada sobre o mundo, eu começava a indagar: a partir de quais dispositivos sensoriais, nós pesquisadores, temos construído mundos?

⁷ No ano de 1884, a Câmara propôs que o parque passasse a ser denominado de Campos de Redenção, em homenagem à libertação dos escravos do terceiro distrito da Capital.

⁸ “Atenção: a percepção requer empenho” é uma intervenção textual-visual do artista Antoni Muntadas.

Se promovermos um intercâmbio entre saberes, veremos que no âmbito da disciplina antropológica muito tem sido pensado e feito a respeito da “observação participante”, desde Malinowski (1922). Uma vez que estabelecemos esse tipo específico de inserção como estruturante para a feitura do trabalho etnográfico, me interessava, nesse momento – que antecede a oficina no Parque –, verificar como o desenho inserido nesse *locus* poderia ser incorporado em futuras reflexões. Isso implica um novo trabalho, e esse trabalho não é aquele de observação do antropólogo que apenas participa da vida social, mas que a subjetiva na experiência de desenhar, mobilizando traços, formas, cores, mapas e contornos.

Por conseguinte, chamou-me atenção que a observação participante e o desenho como metodologia podem formatar “colagens”⁹. Nessa linha colaborativa, Andrew Causey (2017) ensina que alguém que desenha captura experiências subjetivas, como a percepção visual, a emoção e a memória. Causey (2017) enfatiza que desenhar pode ser usado para criar relações entre o pesquisador e os participantes, permitindo que estes sejam mais envolvidos no processo de pesquisa. Nesse encontro, as perspectivas e experiências dos participantes podem ser valorizadas e incorporadas na etnografia, ajudando a mediar a dominação da voz do pesquisador e a construir uma abordagem mais colaborativa.

Assim, não observamos essa colaboração enquanto uma superação de limitações entre uma perspectiva “tradicional” e uma mais “atualizada”, mas como uma união de mídias – debate que já vem acontecendo sob a alcunha de uma Antropologia Multimodal¹⁰ – e que pode ajudar-nos na produção de um conhecimento que opera a partir do sensível.

*** Foi a partir da necessidade de sentir o campo através de elementos além do discurso oral que me aproximei da Laura, uma colega do grupo de pesquisa Navisual. Imaginava que ela, minha colega de departamento, com toda a sua experiência multissensorial, pudesse me guiar para expandir minha coleta de informações junto ao recorte de minha tese, a qual está em andamento, na qual pesquisei famílias que saíram da capital gaúcha para viver em zonas rurais. Como este campo se mostrou extremamente sensorial, devido à natureza abundante destas paisagens escolhidas por minhas interlocutoras, a proposta de tracejar os seus caminhos, fluxos e deslocamentos se tornava uma necessidade.

⁹ Empresto, aqui, a técnica das artes visuais de sobrepor imagens, palavras, recortes e materiais que se juntam para trazer à tona sentidos possíveis

¹⁰ Para essa discussão, cf. [American Anthropologist](#). Acesso em 08/02/23.

Do campo, então, surgiu a ideia de realizar uma espécie de cartografia¹¹ do espaço onde foram escolhidos os terrenos em que se construíram as casas de minhas interlocutoras. Este ambiente delimita as “pistas”¹² sobre estas vivências, dentro do território escolhido por aquelas. Neste sentido, não percebia o valor para ao nosso colegiado da Antropologia de desenhar uma planta-baixa e colocar setas nas informações coletadas, pois o campo já me trazia indicadores, há algum tempo, sobre a ideia de construir uma seleção de “coisas” (Ingold, 2012) humanas e não humanas que apontavam este lugar a partir de outros sentidos.

Dito isto, mergulhar numa linguagem imagética e sincrônica deste campo, atravessado por códigos daquele espaço, se fazia importante. Nada melhor do que capturar, de forma orgânica e diluída através de pistas aplicadas no caminho, estes saberes por meio do desenho – que passariam pelo meu corpo, na forma de mensagem corporificada –, dilatando as sensações de minhas interlocutoras.

Esta busca pelas formas sentidas, do meu contato direto com o espaço e contexto em que vivem as interlocutoras de minha tese, traz consigo a ideia de um mapa visual destes caminhos que assinala suas escolhas, por onde elas olham, conferem valor, destacam suas trajetórias locais, somadas ao meu olhar sobre a narrativa destes percursos. Este mapa produziria uma espécie de fratura interna entre duas variantes do olhar para pequenas “coisas” do espaço, que mobilizaria a coleta oral da narrativa biográfica numa espécie de “duração” de suas histórias (Rocha, Eckert, 2013). Tudo isso soma-se à descrição imagética destas “coisas” coletadas e explicadas através de um mapa de sentidos deste espaço, que passaria por mim em forma de desenho, fotografia, pequenos vídeos e “descrição densa” (Geertz, 1989), a partir de detalhamento intenso que dá cadência à ligação de uma rede de conexões, através de pistas entre os interlocutores da tese.

¹¹ Passos e Barros (2009) afirmam que a Cartografia como método de pesquisa-intervenção pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas nem com objetivos previamente estabelecidos. Segundo os autores, a diretriz cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados. A Cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa, e o desafio é o de realizar uma reversão do sentido tradicional de método, não mais um caminhar para alcançar metas pré-fixadas (meta-hódos), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas. De acordo com Passos e Barros (2009: 17), a reversão, então, afirma um *hódos-meta*.

¹² Neste artigo, entendo “pistas” como signos do espaço que somados a uma narrativa – percebido pelo/no caminho – geram uma espécie de sentido aos códigos culturais do espaço vivido e tema estudado.

Para tanto, deste ponto de partida nasce a motivação para realizarmos juntas, eu, Laura e Pâmela, uma segunda oficina de desenho onde pudéssemos passar por esta experiência no Parque da Redenção, em meio ao calor de verão da cidade de Porto Alegre. Um período do ano em que muita gente não está na capital gaúcha, mas na praia; em que a cidade está mais vazia, mas que não nos deixou menos motivadas para fazê-la acontecer. Comprometidas, nos colocamos à disposição desta imersão juntas, atravessada por nossas experiências antropológicas que não cessam nem mesmo no período das férias. É importante destacar que tudo aconteceu de forma despretensiosa, mas que abriu espaço para que estabelecêssemos um outro laço, além da academia, sobre o que significava esta coleta multimodal para nós, além de fazer com que visitássemos (através da troca oral e na forma do desenho) os lugares que deram origem às nossas motivações individuais pela disciplina antropológica. Mesmo separadas pelo tempo e pela geografia de nossas trajetórias, esta experiência fez com que atravessássemos juntas este momento de forma corporificada, criando um processo nosso de viver aquele campo em forma de oficina e com orientação direta da Laura, nossa guia neste percurso, suscitando aberturas para propostas metodológicas coletivas.

3. Conhecer com o desenho: metodologia

Começamos explicando que a proposta metodológica passa primeiro por uma análise da experiência exploratória na oficina e baseia-se em duas abordagens diferentes que correspondem a duas narrativas complementares. A primeira, etnográfica, direcionada pela experiência da Laura, que nos guiou este percurso do sentir; e outra autobiográfica, onde Carmencita narra sua experiência, chamada de “percurso cartográfico em forma de pistas”.

A partir do momento em que encontrei o potente universo das oficinas e dos encontros criativos, senti necessidade de repensar minha prática antropológica. Se podíamos conhecer o mundo pela oralidade, pelas atividades manuais, pelo sentar e fazer juntos, como seria conhecer com o desenho?

Tatiana Lotierzo (2023), em seu artigo “*Amarrar ressonâncias: considerações sobre desenho e antropologia*”, exemplifica que tanto Ingold como Taussig, retomam a ideia de Berger (1972) de que alguém se torna aquilo que desenha. Para Ingold, o afeto é uma qualidade indeterminada e espacialmente estendida do sentir, e quando se foca no

desenho e no ato de desenhar, estão abordando fenômenos que não se relacionam com a representação do mundo, mas com a capacidade de transformar e/ou criar relações e correspondências no mundo através do fazer, afetar e perceber. Tanto Ingold quanto Taussig elucidam como o desenho conecta um tipo de corporalidade particular, que participa de fluxos relacionais de afetos, de atenção e de feitiçaria, possibilitando um alargamento da existência, a partir de movimentos de composições de seres, coisas e matéria, cujas bases ontológicas podem variar.

Ao apresentar onze benefícios no uso de um diário ilustrado no trabalho de campo, Kuschnir (2018) destaca a possibilidade de distensão do tempo da pesquisa, uma vez que desenhar pressupõe, em geral, um ritmo desacelerado de observação. Este é um exercício que, além de promover uma reestruturação do olhar, do ver para enxergar, também é capaz de proporcionar conforto físico e psicológico à pesquisadora. Estar confortável é um passo importante para a imersão no campo: relaxados ouvimos e vemos mais; prestamos atenção plena ao nosso redor; rompemos com a necessidade constante de estar produzindo ou anotando acontecimentos “importantíssimos” ou “extraordinários”. Assim, passamos a visualizar o que há de singular no trivial. Desenhar requer atenção, paciência e fluidez: e isto é fundamental no percurso do estranhar o familiar.

Quando me encontrei com Carmencita e com Pâmela na Redenção para exercitarmos nossos desenhos, propus cinco momentos distintos: primeiro, sentarmos e registrarmos (em palavra ou desenho) tudo o que víamos, sentíamos com nossa pele ou olfato, ouvíamos e éramos atravessadas. Esta sessão, que chamo de multissensorial, assemelha-se a uma prática de *mindfulness*, muito incentivada por profissionais de saúde mental na redução da ansiedade. Isto é interessante porque há tempos falamos da relevância dos aspectos subjetivos da pesquisadora para sua pesquisa, mas ainda poucas são as publicações que trazem o sentir, o pensar, o ansiar em campo, e como esses fatores emocionais podem bloquear ou blindar nossa percepção dos fatos. Por isso, tirar um tempo para conhecer o espaço com todos os nossos sentidos é, a meu ver, uma boa forma de introduzir nossos corpos no meio-ambiente.

O segundo momento era de observar e desenhar detalhes das construções ao nosso redor, e como manifestações culturais interagiam com a natureza – como bustos, estátuas, monumentos, pichações, lambes, entre outros, localizavam-se no espaço do parque. O terceiro – e o que mais gosto – era de compilar trechos de conversas dos transeuntes, seus rostos, o que portavam, o que vestiam, como andavam, os sons que faziam. Na quarta

seção, sugeri que fizéssemos um pequeno mapa localizando tudo o que havíamos registrado: sons, pessoas, objetos, impressões. Estes quatro primeiros passos são uma tentativa de passar do macro ao micro, e vice-versa, não cronologicamente, mas numa espécie de montagem benjaminiana (Benjamin, 1994): fragmentada, anacrônica, híbrida. Por fim, propus que selecionássemos algo ao nosso redor: uma folha, um banco, uma pessoa, a fim de fazer uma “descrição densa” (Geertz, 1989), exaustiva e localizada no espaço, mais uma vez do micro ao macro, e vice-versa.

A grande vantagem do desenho é que ele não pretende verossimilhança¹³. Por isso, realidade, criatividade e imaginação coexistem nele. Por ser menos invasivo e formal do que a fotografia e o vídeo, permite que a pesquisadora erre, e erre muito! Nele – e talvez mais do que na fotografia – está nítido que há manipulação da autora. O desenho não pressupõe rigidez, é despretensioso: importa mais o que foi visto, como foi visto e o próprio ato de criar uma representação do que a aparência estética. Mesmo que as habilidades técnicas e artísticas¹⁴ (ou a falta delas) de certa forma limitem os antropólogos, acreditamos que, assim como outros registros imagéticos, o desenho pode existir de forma autônoma, ora como um meio de facilitar a assimilação de ideias, ora como resultado da observação. O foco está no processo de desenhar, um processo que nos leva a ver não só com os olhos, mas com o corpo inteiro, assim como Ingold (2015) e Pink (2011) propõem sobre o *caminhar* como uma forma de apreender o mundo.

*** “Pistas” são um conjunto de códigos do caminho, onde vou recortando e emoldurando “coisas” numa espécie de tracejado onde reúno elementos da natureza, expressões de pessoas, texturas do ambiente; onde estes só traduzem algum significado e sentido através do código cultural local, entrelaçados, justapostos, sobrepostos, criando uma linha cartográfica no ambiente em que estou estudando.

Foi a partir deste processo que cheguei em um percurso que começa antes do local estabelecido da oficina. Iniciamos às 8h da manhã, momento em que o sol ainda está tímido, mas que no calor de verão porto-alegrense, está à pino – como chamamos aqui no Sul –, ou seja, lá no alto do céu. Saio do meu carro, estacionado perto da Redenção, em

¹³ Cabe ressaltar, no entanto, que isto nem sempre foi norma na história do desenho na Antropologia. Os regimes de visualidade no início da disciplina utilizavam amplamente a imagem enquanto método classificatório, assim como a botânica e a arqueologia. Sobre a história do desenho na Antropologia, ver: Azevedo, 2016b.

¹⁴ Sobre as habilidades adquiridas pelos antropólogos, Azevedo (2016b) retoma brevemente como desenhar e andar a cavalo eram técnicas fundamentais para o trabalho de campo no que viria a ser a Antropologia Soviética no início do século XX.

uma rua paralela em que passo constantemente toda a semana, já que faço este percurso normalmente da minha casa para o trabalho e, em dias de atividade física, em forma de caminhada e passos rápidos.

Eu sabia que o que iria fazer naquele dia era algo novo, pois era livre; como não tinha o intuito de ser roteirizado, me dava uma noção de liberdade, uma possibilidade de me espalhar pelo espaço em um novo ritmo. Essa condição me fez ficar muito mais atenta aos símbolos do espaço em que circunda a minha própria vida, em que habito, e onde misturo os sentidos da minha própria intimidade; já que a Redenção é um lugar especial de minha trajetória, de memórias afetivas, sabia que não passaria ilesa. Marcamos no Expedicionário¹⁵, um monumento em forma de dois arcos, com uma mulher de seios aparentes esculpida no centro. Em frente aos arcos há uma plataforma para colocar a tocha no dia de 20 de setembro¹⁶, feriado no Rio Grande do Sul, onde festejamos uma revolução que, para uns, é uma batalha perdida, mas que para outros, como eu, é um dia para lembrarmos do nosso processo cultural complexo, no qual estamos todos imersos (nós, gaúchos). Ou seja, não era ao acaso o nosso ponto de partida.

Fui a primeira a chegar. Logo em seguida vi a Laura entre os arcos se escondendo do sol, que já estava forte. Depois, chega a Pâmela, que diz ter me visto já há algum tempo – e até mandou mensagem para avisar, dizendo que estava atrás de mim – mas eu estava tão imersa na caminhada, numa espécie de encontro com aquela cidade em uma outra temporalidade, que não a reparei.

Eu já estava no processo deste tracejado de pistas no momento em que havia colocado o pé na terra poeirenta do parque, textura que me remetia a muitas lembranças e, não à toa, foi parar na minha cartografia. Iniciei por uma placa que indicava de forma ilustrada que ali era um parque, com uma menina em um balanço – uma placa no formato de placa de trânsito mesmo, mas que eu nunca havia visto tão lúdica assim –, me advertindo que esta era uma fronteira de um espaço de brincadeira, encontro e lazer da cidade. Tirei uma foto onde batia muita luz e, logo em seguida, dei um passo para trás.

¹⁵ O Monumento aos Expedicionários data de 1957. Com estrutura de arco do triunfo, foi construído em homenagem aos “pracinhas” da Força Expedicionária Brasileira, que lutaram na Segunda Guerra Mundial.

¹⁶ Em 20 de setembro comemora-se a Revolução Farroupilha, também conhecida como Guerra de Farrapos (1835-1845), conflito armado que resultou na “independência” do estado do Rio Grande do Sul por sete anos e no Massacre de Porongos, no qual mais de cem soldados negros foram dizimados pelas tropas imperiais. Apesar de sua importância para a constituição política e cultural gaúcha, a data é polêmica. Durante a semana do 20 de setembro, ocorre a Semana Farroupilha, festa organizada pelos Centros de Tradição Gaúcha (CTGs) ao redor do estado, que promovem acampamentos, churrascos, missas, desfiles e gincanas tradicionalistas.

Percebi no meu pé uma bolacha de concreto com a letra “J” pintada de verde no chão; aquela “coisa” era inusitada, pois me lembrava o meu sobrenome, Job, o que me fez pensar lascivamente que pertencia àquele lugar. Logo em seguida, comecei a caminhar e o som do tênis de corrida da caminhada apressada do homem que vinha atrás de mim me fez capturar em vídeo as minhas próprias pegadas até chegar ao confessionário, local no qual havíamos marcado nosso encontro no parque. Ali eu já estava em outro tempo, percebido pela Pâmela como imersa, desligada, sem pensar em mais nada, a não ser estar naquele lugar. Percebendo os mínimos detalhes daquele espaço, enredada pela captura daquela Redenção, tinha uma nova certeza: era possível entrar em outro tempo, mesmo dentro da minha própria cidade, estranhando tudo aquilo que me era familiar (Velho, 1994).

A experiência do nosso encontro incorporou uma outra sensação de tempo; idealizamos este momento para pensar acerca de ter atenção sobre as “coisas” que nos rodeavam naquele bairro tão conhecido por nós três, moradoras da região central da cidade de Porto Alegre. Planejamos estar em um lugar muito próximo ao nosso dia a dia, mas que, ao conviver sem estranhar, naturalizávamos de forma passiva elementos expressivos deste espaço, sendo moradoras comuns, transeuntes marcadas pela automação dos sentidos, fazendo-nos apenas olhar a paisagem, sem pensar o circuito envolvido por ela. Na oficina, eu, Carmencita (*), Laura (#) e Pâmela (+) estreitamos vínculos, fazendo com que a passagem do tempo – através desta escrita etnográfica e contemplativa – pudesse compor uma nova camada em nossas trajetórias como antropólogas por meio do contato lento com o desenho etnográfico. Esse momento inspirou Laura a nos trazer sua percepção sobre técnicas, onde contornos multissensoriais do ambiente alimentavam o diálogo de multiplicidade dos nossos sentidos. Foi um instante que proporcionou expandir a escuta de perto e de longe, a partir da percepção dos sentidos através de algumas partes do corpo. Aos poucos, nos apropriamos do ambiente e desenhamos “coisas” materiais, descrevendo exaustivamente determinado elemento à nossa frente. Isso aconteceu em um contexto de observação ativa, onde o processo de autoanálise aumentava a nossa concentração e promovia uma espécie de lupa. Desta forma, dedicamo-nos a encontrar sentido no ambiente que estávamos através de contornos, linhas, formas e movimentos; a chegar nas interações com o sistema através de pistas localizadas pela captação do encontro das socialidades; e a construir

fundamentos à escolha de desenhar aquela imagem, destacada por nossos sentidos aguçados pelo fluxo do movimento no ambiente.

Figura 1 — Captação de pistas: antes e depois dos desenhos



Fonte: Captação de pistas – antes e depois dos desenhos. Produção em campo realizada por Maria Carmencita Job (***) e colagens visuais para reprodução na plataforma digital do Instagram. A disposição das imagens, em quebra-cabeça, remete à ideia de (des)montagem. Escolhemos imagens aleatórias, porém em realce no ambiente, trazendo uma narrativa construída a partir do percurso caminhado. Essa combinação intuitiva não tem regras pré-estabelecidas, mas tampouco uma não-ação sem direção. Neste caso, a cartografia reverte o sentido tradicional do percurso – eis o “caminho” metodológico adotado como um percurso cartográfico.

Foi utilizado também, como resultado final, sobreposições com fotografias selecionadas do local, junto com vídeos e desenhos, trazendo à tona sensações construídas do/no ambiente por meio de multidispositivos de encontro destas “coisas” (Ingold, 2012). Esta espécie de colagem se deu por meio de pontos, esquemas e palavras sobrepostas, agrupadas num formato que evidenciasse a diversidade destas “pistas” em forma de pranchas dos “achados”, onde eram destacados com mais atenção os pequenos fragmentos da paisagem.

O método, entretanto, anuncia um processo de encontro de pistas do caminho percorrido, fazendo com que as escolhas aconteçam também por meio de extensões de vozes de outros autores, que nos inspiram a desenvolver esta trilha iluminada pela teoria para enxergarmos mais e com mais qualidade no campo. Este método está impregnado pelo nosso processo cognitivo de absorver a materialidade – que por vezes realizamos

como antropólogas, com ferramentas muito simples, mas altamente sofisticadas, através da arte de dominar o efeito da caneta e do papel. Por conseguinte, este percurso é iniciado pelo tracejar da cartografia a partir de linhas, onde chegamos em “*meshwork*” (Ingold, 2012), que são situações onde mapeamos “as coisas” e depois possibilitamos a demarcação da coexistência delas no contexto documentado, vistas de cima, numa proposta de totalidade.

Neste formato, após realizar uma série de desenhos individuais, partimos para a planta-baixa – que representa graficamente uma construção de elementos onde estruturamos um sistema de ligação – e que tem relação com o tracejado ou pontilhado, unindo todos os elementos humanos e não-humanos encontrados através das pistas do ambiente, representado por uma escala reduzida e vista de cima.

Logo abaixo, apresento o que seria este sistema que constrói mapas visuais não lineares, de organização espontânea, por meio de um percurso realizado, constituído por elementos que estabelecem uma interconectividade entre si.

Figura 2 — Desenhos por Maria Carmencita





Fonte: Produção de desenhos realizados através das técnicas apresentadas pela Laura (###) em campo por Maria Carmencita Job (***).

4. Experiência de encontro

O encontro que propus para Carmencita e Pâmela era um pouco diferente do que eu havia pensado para a primeira oficina que ministrei. Primeiro, porque tínhamos mais tempo para explorar o espaço; segundo, porque requeria um aprofundamento maior e mais direcionado na prática do desenho. A oficina realizada no IV Encontro Discente foi pensada para apresentar o desenho como ferramenta de pesquisa para alunos da graduação, que tinham pouca ou nenhuma vivência em pesquisa; já o encontro com minhas duas colegas pós-graduandas me deixou, confesso, um pouco intimidada. Eu estava curiosa para conhecê-las e mais ainda para ouvir seus relatos posteriores ao exercício, principalmente porque ambas estão em momentos consolidados em suas pesquisas de mestrado e doutorado.

A atividade foi, em grande parte, silenciosa. Sugeri que a cada sessão nos sentássemos em lugares distintos e afastados umas das outras para construirmos percepções diferentes do espaço e, depois, retornarmos para conversar sobre como nos havíamos sentido, o que havíamos registrado e o que nos chamou mais atenção. Ao observarmos mais atentamente a quietude do parque pela manhã, nos foi revelada, na verdade, uma fração ativa e vivaz da realidade local, cujo ritmo devia ser acompanhado e apreendido atenta e pacientemente. Um senhor sentado num banco próximo a mim, por exemplo, acabou se tornando ponto focal de duas de nós. Enquanto eu tentava desenhá-lo, percebi que ele se mexia o tempo todo, colocando-se em posições cada vez mais

desconfortáveis. Parecia ansioso, como se estivesse esperando por algo. Quando eu pensava estar próxima de finalizar sua silhueta, ele mudava sua postura novamente. O mesmo acontecia quando eu tentava captar o movimento dos braços e das mãos de pessoas que passaram caminhando em minha frente – ao invés de atentar para o que eu via, só conseguia notar o som dos passos na areia e no cascalho: um “crec, crec, crec” ritmado. Quando dei por mim, mais do que desenhar, eu estava prestando atenção no jeito em que pessoas com diferentes corpos se moviam: pernas curtas, passos rápidos; pernas longas, passos lentos. Neste mesmo momento, me veio um pensamento simultâneo de autopercepção no espaço. Me dei conta de que eu estava sentada quase tão desconfortável quanto o senhor que eu observava.

Figura 3 — Desenhos feitos por Laura Veronese



Fonte: Processo de desenho de monumentos e mobiliário urbano do Parque, feitos por Laura Veronese (###).

Essa situação me lembrou de uma obra exposta na Casa de Cultura Mário Quintana, em função da 13ª Bienal do Mercosul, chamada “Espaço Preso” (2022), da artista mineira Janaina Mello Landini. A obra consistia em uma sala branca repleta de elásticos presos entre as paredes. Era possível atravessar a sala, passando pelos elásticos tensionados, entrando por um lado e saindo por outro. No centro, dezesseis elásticos acionavam diferentes sons quando tocados ou puxados. Cada elástico havia sido projetado minuciosamente para estar fixado em dois pontos, interseccionado por outro elástico

preso em outros dois pontos. Nenhum deles estava em uma posição aleatória – todos tinham sido pensados para formar um determinado ângulo, um determinado caminho pela sala, um determinado movimento corporal. Esta obra imersiva era uma das minhas favoritas enquanto mediadora, porque proporcionava a seguinte reflexão: como atravessamos esse pequeno universo? Como nos percebemos nos movimentando pelo espaço? E, pensando nesta obra como uma metáfora sobre a existência humana, como existimos no mundo, como indivíduos e como coletivo?

Figura 4 — Obra Espaço Preso



Fonte: Obra Espaço Preso, de Janaina Mello Landini, exposta na 13ª Bienal do Mercosul. Foto de Thiéle Elissa.

Havia pessoas que passavam pela sala evitando tocar nas linhas; outras passavam tão rápido que nem percebiam os sons produzidos pelos fios. As crianças engatinhavam pelo espaço sem a menor dificuldade; já grande parte dos adultos abria as cortinas, arregalava os olhos e dizia: “Eu não vou entrar porque não vou conseguir sair!”. Quando jovens entravam em pequenos grupos, as risadas ocupavam o ar; mães e filhas se ajudavam a erguer ou abaixar os fios; casais tentavam se abraçar enroscando-se nas linhas. Quando nos reuníamos em cinco ou mais pessoas no centro da sala, conseguíamos abrir espaço suficiente entre os fios para que todos passassem sem dificuldade – e essa era a interpretação mais preciosa que a artista havia nos entregado durante a montagem da obra. Quando estávamos em coletivo, não havia a possibilidade de não enxergarmos

quem estava ao nosso lado; era impossível não notar a reverberação do movimento dos outros nos fios que estavam próximos a nós. Se eu puxasse e soltasse um elástico de um lado da sala, todos os outros tremulavam juntos. Essa criação me instigou profundamente a observar melhor como nossos corpos são a materialização de nossas personalidades, de nossas visões de mundo, de nossos valores. Há muito a aprender sobre os movimentos de nossas mãos, a costura que nossos pés fazem no chão quando caminhamos, o quanto nos movemos para atravessar dado espaço. Por isso considero tão importante incorporar o desenho na prática antropológica, na etnografia, na observação participante, enfim, no trabalho de campo: porque o desenho nos faz enxergar de perto e de dentro, como sugere Magnani (2002) em “De perto e dentro: notas para uma etnografia urbana”.

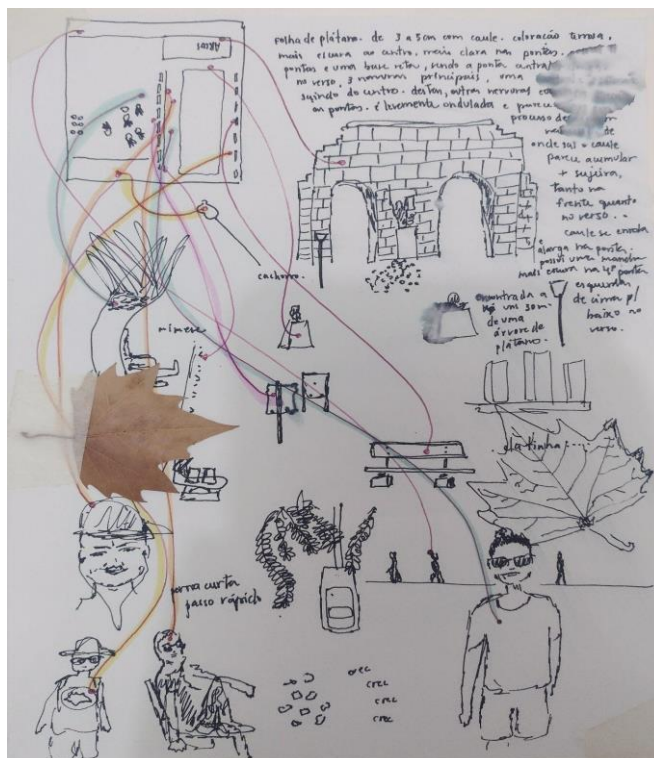
O mesmo acontecia na Redenção, inclusive entre nós pesquisadoras. Um grupo de senhoras com roupas esportivas passou algumas vezes por nós, uma delas falando alto e gesticulando: “*parece que o Brasil tá borbulhando de dinheiro!*”. Pâmela achou interessante a escolha da palavra “borbulhando”. Eu notei como todas elas estavam com roupas parecidas e usando viseiras, caminhando em subgrupos ou duplas, em compassos diferentes entre si. Enquanto estávamos sentadas em troncos de árvores, numa parte do parque popularmente conhecida como “os abacaxis da Redenção”¹⁷, atentei para os pássaros cantando rápido, o som do ônibus passando à minha direita (que certamente era da linha T5 Aeroporto/Praia de Belas ou 280 Otto/HPS, pois são os únicos que passam na Rua José Bonifácio), a grama úmida, as cigarras bradando do altos das árvores, a temperatura engraçada da planta em que eu me sentava, o vento que batia nos pelos do meu braço, as texturas ásperas que me contornavam. Esses “ruídos”, como sugerem Vailati, Barreto e Menezes Neto (2021), foram incorporados às nossas observações e anotações mesmo não ocupando o protagonismo de certas cenas; por outro lado, são partes constituintes fundamentais da estética do parque – o burburinho das conversas, o som dos animais, as onomatopeias dos passos na areia: como imaginar um parque sem esses elementos estéticos? Chega a ser engraçado pensar que, em outro contexto, se etnografássemos algum grupo ou atividade no parque, esses dados poderiam passar despercebidos ou em segunda instância, como meros “ruídos” – no sentido de algo desinteressante ou desagradável para os atores no campo.

¹⁷ Neste espaço gramado, há palmeiras que circundam pequenas quadras em que do chão saem plantas de cerca de um metro e meio de altura, semelhantes a grandiosos abacaxis.

Nosso percurso dentro do parque não era longo. A distância do ponto de encontro ao ponto onde permanecemos reunidas não ultrapassava trezentos metros. Mas, desde esse caminhar e da escolha de um lugar para nos fixarmos, já podíamos perceber “pistas” e tracejar mentalmente uma cartografia do espaço – pelas “coisas” que víamos, pelo que prendia nossa atenção, pelas memórias afetivas e pelo conhecimento formal da disposição de elementos do parque.

Apesar de conhecer a Redenção, de já tê-la frequentado várias vezes, de já ter sentado naqueles mesmos troncos, na hora de ir embora, me perdi. Mesmo tendo observado atentamente o meu entorno e traçado mapas do caminho que fiz para chegar onde estávamos reunidas – incluindo o que eu sabia, por experiência, que estava localizado ali perto (como os Arcos do Movimento Expedicionário, o Recanto Oriental, o espelho d’água, o auditório Araújo Vianna, o chafariz central, o Recanto Solar e o Parquinho da Redenção), ainda não foi o suficiente para encontrar a saída que me levasse à Avenida Osvaldo Aranha. Mais uma vez – e como sempre –, saí do lado oposto ao que eu queria. Se reparei bem nas pessoas que passaram por mim, em uma dúzia de árvores, em dezenas de bancos, em monumentos centenários e na coloração de uma folha de plátano bem miúda que encontrei no chão, ainda me faltam muitos encontros para saber de cor a cartografia do parque e como me localizar nele. Navegar ou caminhar é preciso, viver outras situações também.

Figura 5 — Lâmina de desenhos realizados por Laura (###)

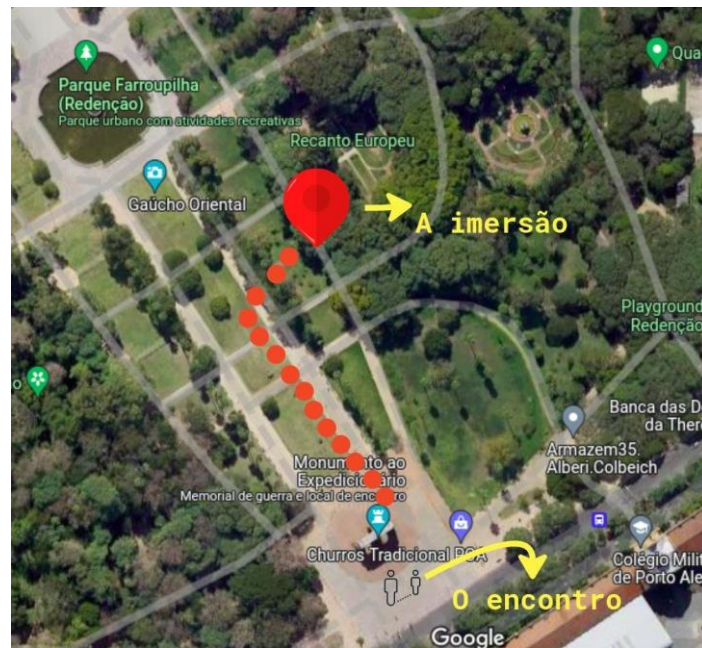


Fonte: Lâmina de desenhos realizados por Laura (###) no Parque Farroupilha, em uma folha A5.

+++ Era manhã quando saí de casa, portando apenas uma bolsa com água, papel e giz de cera dentro. O sol das oito da manhã era tão forte que parecia queimar a pele. Fui caminhando da minha casa até a Redenção, trajeto que, andando, leva em torno de 18 minutos. Para me deslocar entre esses dois pontos, percorri uma das maiores avenidas da cidade, a avenida Protásio Alves.

Chegando na Redenção, fui em direção ao “Arco” – apelido do monumento de granito que marca a entrada do parque. Combinamos de nos encontrar ali eu (+), Carmencita (*) e Laura (#). É comum que os frequentadores dessa região utilizem o Arco como ponto de referência para encontros.

Figura 6 — Mapa feito por Pâmela Costa



Fonte: Mapa feito pela autora Pâmela Costa (+++) via Google Maps.

Enquanto eu me aproximava do Arco, avistei Carmencita, vestida de branco e de costas para mim. Ela estava tão concentrada com a presença monumental em sua frente, que eu decidi esperar para chamá-la. Assim que ela me avistou, Laura também chegou. Finalmente estávamos as três juntas, conforme combinado!

Para darmos início a nossa imersão, Laura sugeriu procurarmos uma sombra. Nos deslocamos até um ponto, conhecido como “os abacaxis” – árvores que devido ao seu formato espinhoso lembram a forma da fruta. Sentamos cada uma em um tronco e conversamos sobre como era bom estar ali, rodeada de pássaros, vento e sol.

O critério para escolhermos sentarmos próximas aos “abacaxis” foi a sombra. Ao contrário da penumbra em obras de arte que, ao fazer um jogo entre luz e sombra, ilumina alguns objetos e esconde outros, aqui, nós procuramos a sombra, como meio de tornar a nossa imersão visível. Depois de nos acomodarmos, sentamos e registramos o que sentíamos, os sons que ouvíamos e as imagens que apareciam.

Foi então que notei que a grama alta do parque ao encostar em minhas pernas, provoca uma coceira difícil de ignorar. Isso provocou-me pensar que, em outros momentos, eu registraria essa sensação como algo passageiro e não como um dado de campo. Anotei também os sons que escutava: pássaros cantando, pessoas conversando, passos e buzinas [bi-bi] de carros.

Após esse momento, comecei a desenhar o que via. Foquei numa árvore de quaresmeira. Como havia levado giz de cera como material para desenhar, decidi direcionar meu foco para as cores daquele espaço, uma vez que a materialidade do giz me induz a pensar em palhetas. A quaresmeira me chamou atenção – como se um *frame* se abrisse em minha frente. Suas folhas roxas destoavam da paisagem majoritariamente verde. Observar a paisagem a partir de suas cores foi algo novo. Percebi que as cores que têm mais contraste chamam mais atenção de nós, antropólogas, em campo. Assim, as maneiras de enxergar a realidade ampliou de objetos, pessoas e contextos para cores, palavras, sensações e imagens.

Figura 7 — Lâmina de desenhos de Pâmela Costa



Fonte: Lâmina de desenhos realizados por Pâmela Costa (+++) com giz de cera, no Parque Farroupilha, em uma folha A4.

Pensando sobre os materiais de desenho usados por nós pesquisadoras – caneta fina, lápis grafite e giz de cera – percebi que cada um deles dá acesso a diferentes capacidades expressivas que podem ser úteis para capturar aspectos do campo e seus limites. O giz de cera, por exemplo, é frequentemente usado para capturar a cor e a textura de uma cena, porque sua natureza macia permite que ele seja esfregado e misturado na superfície do papel, criando uma variedade de tonalidades e efeitos visuais. Em comparação, as canetas coloridas e a tinta para aquarela têm uma aparência mais uniforme e não permitem a mesma flexibilidade na mistura de cores.

Quanto ao lápis grafite, sua natureza suave permite que ele seja facilmente esfumado e sombreado para criar uma ampla gama de valores tonais, tornando-o útil para representar formas e texturas com uma variedade de efeitos de luz e sombra. Ao usar esses materiais de desenho, capturamos cenas de distintos modos, a depender de nossas intenções. Além disso, esses materiais de desenho podem impor resistências ao projeto original, já que eles têm suas próprias limitações e características que devem ser consideradas ao usá-los. Por exemplo, o giz de cera pode ser difícil de controlar em áreas pequenas ou detalhadas, enquanto a caneta fina pode ser difícil de usar para criar gradientes suaves ou efeitos de sombra sutis.

Após observar as cores ao meu redor, parti para o segundo momento, a caminhada. Saí dos “abacaxis” e fui à procura de construções. Encontrei um espaço que me chamou atenção por causa das suas grandes colunas amarelas. Chegando nesse local, motivada por sua arquitetura, permaneci observando em silêncio. Desenhei este espaço de modo a registrar as rasuras do tempo e os *pixos* deixados ali.

Só depois, quando cheguei em casa, descobri que esse ponto arquitetônico abriga uma controvérsia histórica. Conhecido como Recanto Europeu, alguns usuários utilizam o tópico de avaliação de locais do *Google*, para denunciar a sua nomenclatura como um apagamento histórico. Antes de ser tomado como um ponto europeu, ali eram realizados cultos e rituais de ancestrais negros na cidade de Porto Alegre. Os comentários marcam a importância do espaço do ponto de vista da memória, da identidade e da religiosidade.

Já no terceiro momento da oficina compilei fragmentos de conversas dos transeuntes, seus rostos, o que eles portavam e o que eles vestiam. Para dar andamento na atividade, sentei ao lado de um casal que, pelo tom da conversa, parecia ter uma relação de amizade. Ouvi palavras soltas como “*espanhol*”, “*Argentina*”, “*mala*” e “*lugares*” que me sugeriram o contexto do bate-papo: um deles acabara de voltar de viagem. Enquanto registrava as palavras soltas, senti que ambos ficaram desconfortáveis com minha presença, a conversa pareceu se atropelar e eles decidiram ir embora.

Disfarcei a sensação de abandono e permaneci a observar as pessoas que passavam por mim. A maioria delas era de pessoas brancas, sozinhas, raramente estavam acompanhadas por mais alguém. Os grandes grupos, compostos, quase majoritariamente por mulheres idosas, destoavam dos transeuntes solitários e dos casais. A solidão era

quase sempre assistida por fones de ouvido, tênis esportivo, tecidos leves e, eventualmente, cães.

Recordo-me do exercício proposto por Roberto Cardoso de Oliveira (1996) para antropólogos: se olharmos resquícios de fogo no interior de uma maloca, nós, etnólogos, não enxergamos apenas brasas e cinzas, mas rastros deixados por grupos domésticos e seres sociais. Ao enxergar esses signos de comportamento e vestimentas eu senti que poderia aferir algo sobre o estilo de vida e *status* social dessas pessoas. Pessoas que se preocupam com a retórica biomédica de corpos saudáveis e limpos, mulheres e homens, que acordam cedo para caminhar ou correr antes de prosseguir com suas atividades.

Os três exercícios de atenção culminaram em um pequeno mapa, localizando tudo o que havíamos registrado: árvores, sons, pessoas, construções e conversas. Por fim, Laura propôs que selecionássemos algo ao nosso redor. Escolhi uma folha para fazer uma descrição exhaustiva. Este exercício foi muito importante para treinar a escrita sem o auxílio de livros ou referências extras. Éramos somente eu, a folha e as minhas memórias. Neste momento escrevi algo cru, como se escreve num diário de campo.

Todas essas observações em campo, me fizeram perceber que, ao ativar os sentidos e as sensações motivadas pelo gatilho de desenhar, o parque ganha novos contornos. Relações, antes submersas, aparecem na superfície. Desenhando, arriscamos, como observadores, a (des)montar a paisagem que vislumbramos.

*** A primeira coisa entendida dentro do grupo – a partir do encontro e com orientação ativa de Laura – é que o desenho era uma das formas que poderíamos trabalhar de forma ativa na catalogação de lugares, sugerindo um ambiente cartográfico que compunha etnograficamente o contexto multissensorial do espaço. Dentro do ambiente não existia certo ou errado como ponto direcional, ou seja, a proposta consistia em se envolver com o ambiente e se deixar capturar pelas sensações. Neste sentido, o processo foi desafiador, pois a tendência de controlar os caminhos a seguir no campo é um fato inoperável do ponto de vista da “teoria da ação social” que, segundo o Weber (1992, p.10) “remete a um tipo de conduta do indivíduo que reflete sentido tanto para ele quanto para aqueles que são afetados” no processo de percepção dos caminhos em campo. Provocadas por uma reflexão do olhar na forma de interação com os símbolos do ambiente, já que a teoria da ação apenas acontece quando entramos em contato uns com os outros (Weber, 1992), operamos através da observação participante.

Este era o sentido de estar ali, sentada em um grupo de três pesquisadoras, em uma manhã quente de janeiro, capturando “coisas” presentes no espaço, algumas fixas, outras se movendo, muitas ainda vivas – ou melhor dizendo, com vida própria. Então, como parar o mundo para captar e coletar os sentidos daquele espaço?

Uma das formas disponibilizadas pela teoria de Karina Kuschnir (2018) é documentar através de um diário gráfico. Foi o que fizemos, ao pegar nossas folhas em branco e documentar os sentidos no ambiente. Kuschnir nos traz a condição dos benefícios ao utilizar um diário no trabalho de campo como potencial articulador das relações dos registros antropológicos à nossa volta, retomando a proposta de “temporalidade”, “espacialidade”, “percepção visual”, “métodos participativos” e “compartilhamento de resultados” (Kuschnir, 2018). Como assume Kuschnir (2018), o desenho proporciona a lente dos modos de ver no detalhe a descrição etnográfica, e “tanto a antropologia como o desenho são modos de enxergar o mundo e, também, formas de conhecer o mundo” (*apud*, p.2). Ambos são compostos em uma ordem não linear, mas dispostos em universos em diálogo,

Interagimos no campo antropológico, em grupo, explorando as formas de registro, na proposta de estar e participar do campo, desenhando o que nos atravessava os sentidos, permitindo com que estivéssemos completamente atentas ao que estava acontecendo à nossa volta. Mas foi através da descrição de atividades, por meio de cenas sociais, partindo da *etnografia das percepções* de Florence Weber (2009), que encontramos as “cenas paradigmáticas”. Estas cenas são resultado do significado daquilo que criava ressonância dentro do espaço, sobretudo em nós, através do mapeamento de “pistas” que, de alguma forma, expressam valores culturais percebidos por dimensões em destaque, registrados na forma de desenho, fotografia e vídeo.

Para tanto, o encontro com o processo de cenas, que rejeita a esperança de durar, traz consigo o conceito de “revivência” de Max Weber (1992), que explora a interação da teoria da ação através de simbologias impregnadas na memória – daquele que captura –, disparadas pelo olhar no espaço. Cria-se uma espécie de sistema expandido em movimento, estruturado por condições ampliadas, que nós identificamos como um “*meshwork*” (Ingold, 2012), onde vamos encontrando as “pistas” no caminho – através do caminhar.

Estas “pistas” são localizadas por cascas de coqueiros, fungos de pedras, design de latas de lixo, pessoas caminhando em trio, vendedores ambulantes vendendo água,

árvores floridas, um homem ansioso em um banco de praça. Isso nos faz refletir sobre o que estas cenas selecionadas da paisagem têm em comum por baixo delas. Um dos significados é o mapeamento dos rituais de sociabilidade no Parque da Redenção através das atividades rotineiras, como levar o cachorro para passear, fazer a caminhada matinal ou encontrar amigos, criando uma borda no espaço através do movimento de elementos construídos junto da própria natureza.

Após essa caracterização, faz-se necessário discorrer, então, sobre os “procedimentos cartográficos marcados pela percepção de pistas socializadas de quem observa (nós, pesquisadoras) e os nossos observados” (Weber, 2009, p. 259), que, muitas vezes, nem são pessoas, mas “coisas” (Ingold, 2012) à nossa volta.

Com esse desafio de talvez deixar escapar as coisas à nossa frente, já que as cenas são vivas, capturamos nos movendo em direção às questões disparadas, acompanhando os movimentos, mais do que apreendendo estruturas. Com isso, buscamos explorar a experiência cartográfica, “que sugere um coletivo de forças à nossa frente” (Passos; Kastrup; Escóssia, 2009, p. 92).

5. Considerações finais

Refletimos sobre as diferentes perspectivas de uma mesma experiência em grupo, por meio de desenhos e “pistas” coletadas durante a observação participante de cenas e de nosso processo de campo multissensorial, designados pela associação das pesquisadoras frente às “coisas” (Ingold, 2012). Assim como Jean Rouch experimentara a câmera como uma ferramenta catalisadora de ações, acreditamos que, apesar de suas particularidades, tanto desenhar quanto fotografar e filmar fazem parte de um processo de engajamento no movimento das cenas etnográficas, conectando a observação à participação das pesquisadoras na produção de conhecimentos e modos de existir no mundo. Desenhar, filmar e fotografar são maneiras de fazer contato com o desconhecido e não articulado (Grimshaw, Ravetz, 2021).

Com isso, nós, como pesquisadoras e participantes do experimento, estando ali, dentro daquele parque onde transitamos em dias de não-campo, passamos para uma nova condição, mais atenta ao universo que nos rodeia. Este processo de estudo da própria sociedade em ambientes familiares busca trabalhar com a necessidade intensa de estranhamento sobre as escolhas feitas em campo, como nos ensina Velho (1994).

Apesar de as três pesquisadoras estarem no mesmo local, porém, cada uma realizou um trabalho de linguagem diferente, em função dos procedimentos técnicos de observação utilizados, alterando seu resultado final, que promovia grande relação com seus pontos de vista e repertórios pessoais. Laura, por exemplo, usou canetinhas pretas bem finas, tendo um resultado mais minimalista e comedido. Carmencita trabalhou com lápis, deixando-se levar pelo apelo fluído do grafite em sua jornada conjunta com a fotografia e pequenos recortes em vídeo. Já Pâmela construiu o seu próprio processo com giz de cera à mão livre, pois acreditava que colorir era tarefa fundamental para aquela paisagem tão fecunda de movimentos extraordinários da natureza dentro da cidade.

Foi na construção da planta-baixa, último exercício realizado em campo, em que podemos perceber este processo individual de coleta de pistas em uma espécie de visão etnográfica geral, por meio de quadrantes vividos. Laura, por exemplo, realizou uma planta-baixa detalhada por miniaturas; Carmencita foi atravessada pelo seu caminhar desde o instante em que chegou no parque, onde o modo pontilhado tracejava o percurso; Pâmela fez a sua planta-baixa numa espécie de álbum de recortes daquele espaço. Pensamos no uso do desenho e da câmera como pontes, que não objetivam enquadrar ou encerrar o campo, mas, do contrário, abri-lo, transformá-lo em quadros sem moldura.

Neste sentido, estas mesmas pistas do espaço se tornaram outras “coisas” nos caminhos de cada uma. Do ponto de vista trabalhado ao final desta experiência conjunta, que ratifica os elementos sobrepostos sobre o mesmo lugar, compreendemos então, que a planta-baixa, opera numa espécie de avaliação das experiências através dos domínios separados pela pesquisadora, em forma de destaques e realces do campo. Este processo é potencialmente amparado pelas subjetividades das pesquisadoras e experiências ao lembrar do caminho percorrido, rente à terceira pessoa desta operação dentro dela, que traz a objetividade do fato lembrado através de elementos concretos (Passos; Kastrup; Escóssia, 2009). Estes fatos, que foram desenhados, sobrepostos e circunscritos pela experiência impura que nos atravessaram, diante do caminho atento e consciente sobre o espaço são preponderantes. Ou seja, existe um magnetismo ao realizar esta experiência e ela se chama etnografia multissensorial. Uma espécie de mapa visual dos caminhos percorridos dentro e fora de campo, acomodados pela observação participante ativa da coleta de pistas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Aina. Não estava escrito, mas foi desenhado – contribuições do desenhar à antropologia. Paper apresentado na 30ª Reunião Brasileira de Antropologia. João Pessoa: UFPB, 2016a.

AZEVEDO, Aina. Desenho e antropologia: recuperação histórica e momento atual. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 5, n. 2: 15-32, 2016b. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cadernosaa/1096..> Acesso em 22.mar.2023.

AZEVEDO, Aina. Um convite à antropologia desenhada. *METAgafias*. Brasília, v.1, n. 1: 194-208, 2016c. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/metagraphias/article/view/15821>. Acesso em 22.mar.2023.

BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. IN: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e técnica, Arte e política*. São Paulo: ed. Brasiliense, 1994. p.222-234.

BERGER, John. John Berger, life drawing. In: SAVAGE, Jim. *Berger on drawing*. Londres, Occasional Press, 2007, pp. 1-10.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. A Construção de Imagens na Pesquisa de Campo em Antropologia. *ILUMINURAS*, Porto Alegre, v. 13, n. 31, 2013.

CAUSEY, Andrew. *Drawn to see: drawing as an ethnographic method*. Toronto: University of Toronto Press, 2017.

DE OLIVEIRA, Roberto Cardoso. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. *Revista de antropologia*, 1996, p. 13-37.

FERREIRA, Flavia Turino. Rizoma: um método para as redes? In: *Liinc em Revista*, v.4, n.1, março 2008, Rio de Janeiro, p. 28-40.

GAMA, Fabiane. “Sobre emoções, imagens e os sentidos: estratégias para experimentar, documentar e expressar dados etnográficos”. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, 15(45), 2016, p. 116-130.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GRIMSHAW, Anna; RAVETZ, Amanda. Desenhar com uma câmera? Filme etnográfico e antropologia transformadora. *GIS – Gesto, Imagem e Som*, v. 6, n. 1: e-178546, 2021.

GUIMARÃES, Camila. "Da teoria do rizoma à coexistência: uma aplicação projetual", p. 520-523 . In: *Proceedings of the XVIII Conference of the Iberoamerican Society of Digital Graphics: Design in Freedom [=Blucher Design Proceedings, v.1, n.8]*. São Paulo: Blucher, 2014. ISSN 2318

INGOLD, Tim. *Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano*, Ponto Urbe, 3, 2008.

INGOLD, Tim. "Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais". *Horizontes Antropológicos*, v. 18 (37), 2012. Acessível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>

INGOLD, Tim. “O dédalo e o labirinto: caminhar, imaginar e educar a atenção”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 21, n. 44, p. 21-36, jul./dez, 2015.

JACQUES, Renato. Dançando estruturas: Lévi-Strauss, Alfred Gell e a dança contemporânea. In: *Cadernos de Campo*, n.24, v.24, 2015.

KUSCHNIR, Karina. Desenho etnográfico: Onze benefícios de usar um diário gráfico no trabalho de campo. *Pensata*, [S. l.], v. 7, n. 1, 2018. DOI: 10.34024/pensata.2018.v7.10120. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/pensata/article/view/10120>.

LOTIERZO, Tatiana. Amarrar ressonâncias: considerações sobre desenho e antropologia. *Revista de Antropologia*, v. 65, n. 2, e197963, 2023.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 17 (49), 2002, p.12-29.

MERLEAU-PONTY, Maurice. [1945]. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* - Porto Alegre: Sulina, 2009. 207 p. ISBN: 978-85-205-0530-4

PINK, Sarah. Drawing with our feet (and trampling the maps): walking with video as a graphic anthropology. In: T. Ingold (ed.). *Redrawing Anthropology*. Ashgate: Routledge, 2011, p.143-156.

ROCHA, Ana; ECKERT, Cornelia. *Etnografia da duração*. Porto Alegre, Marcavíslua editores, 2013.

TAUSSIG, Michael. I swear I saw this. Drawing in fieldwork notebooks, namely my own. Chicago, The University of Chicago Press, 2011.

VAILATI, Alex; SÁ BARRETO, Francisco; MENEZES NETO, Hugo. *Antropológicas* podcast. Estéticas e políticas no campo público. *Illuminuras*, Porto Alegre, v. 22, n. 57, 2021. DOI: 10.22456/1984-1191.119001. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras>

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das cidades complexas*. Zahar, 1994.

WEBER, Florence. *Trabalho fora do trabalho: uma etnografia das percepções*. Rio de Janeiro: Geramond, 2009.

WEBER, Max. *Conceitos sociológicos fundamentais: metodologia das ciências sociais*. Campinas: Cortez/Unicamp, 1992.

**QUINTAIS PRODUZINDO A VIDA DA CIDADE:
COMO ESPAÇOS CULTIVADOS DA REGIÃO METROPOLITANA DE SÃO PAULO
SE CONFIGURAM COMO MOVIMENTO DE CONSTRUÇÃO DE SOCIALIDADES E
AFETOS¹**

Andrea **Barbosa**²

Resumo

Partimos de uma prática etnográfica a partir de uma antropologia da cidade no sentido construído por Michel Agier onde a cidade não é uma definição a priori, mas uma construção relacional e contextual, uma prática urbana complexa e inventiva como diria Michel de Certeau, para olharmos para os quintais cultivados presentes na região metropolitana de São Paulo, em especial no Bairro dos Pimentas, Guarulhos e Nos bairros da zona leste da cidade de São Paulo. Percebemos um movimento produtivo interno no desenho dos quintais, mas também um movimento que parte dele para fora. Movimentos de contração e expansão tecendo as tramas que urdem tanto a constituição da pessoa que planta quanto de uma socialidade interespecífica. Estamos atentos no sentido de perceber como esses movimentos se articulam buscando compreender, justamente, esse emaranhado de circulação de vidas – humanas e não humanas (Ingold) - que produzem a vida urbana.

Palavras-chave: quintal, antropologia urbana, socialidade interespecífica, cultivo urbano, São Paulo

**BACKYARDS PRODUCING CITY LIFE:
HOW CULTIVATED SPACES IN THE METROPOLITAN REGION OF SÃO PAULO
ARE CONFIGURED AS A MOVEMENT FOR THE CONSTRUCTION OF
SOCIALITIES AND AFFECTIONS**

Abstract

We start from an ethnographic practice based on an anthropology of the city in the sense elaborated by Michel Agier where the city is not an a priori definition, but a relational and contextual construction, a complex and inventive urban practice as Michel de Certeau would say, to look at the cultivated backyards present in the metropolitan region of São Paulo, especially in Bairro dos Pimentas, Guarulhos and in the neighborhoods of the east zone of the city of São Paulo. We perceive a productive movement within the design of the backyard itself, but also a movement that starts from it outside. Movements of contraction and expansion weaving the lines that weave both the constitution of the person who plants and of an interspecific sociality. We are attentive in the sense of perceiving how these movements are articulated, seeking to understand, precisely, this tangle of circulation of lives – human and non-human (Ingold) – that produce urban life.

Keywords: Backyard, Urban Anthropology, interspecific sociality, urban gardening, São Paulo.

Recebido em: 15 de fevereiro de 2023

Aceito em: 21 de março de 2023

¹ Este artigo é fruto da pesquisa realizada com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo 2021/10075-4. Agradeço a enorme colaboração de todos que me receberam em seus quintais e se tornaram amigos e interlocutores e que estão presentes no texto. Aos amigos que propiciaram os nossos encontros como Kennedy Valério, Marina Sena e Ligia de Lócco e as pessoas amantes dos quintais que conheci no percurso em especial Claudia Visoni, Ana Salles e Guilherme Ranieri. Agradeço também a parceria de Marcia Cristina Josefa da Silva que realizou pesquisa de iniciação científica com bolsa PIBIC-CNPq (2021-2022) vinculada a esta pesquisa. E, sempre, agradeço a Edgar Teodoro da Cunha pela intensa parceria que o faz, muitas vezes, se emaranhar no campo comigo.

² Universidade Federal de São Paulo, Brasil. E-mail: cmmb66@gmail.com. ORCID: 0000-0003-0399-8171.

Dou respeito a coisas desimportantes
E aos seres desimportantes
Prezo mais insetos que aviões
Prezo a velocidade
das tartarugas mais que as dos mísseis
tenho em mim esse atraso de nascença
e fui aparelhado para gostar de passarinhos
tenho abundância de ser feliz por isso
meu quintal é maior do que o mundo
Manoel de Barros

O cultivo de plantas ornamentais, comestíveis e medicinais, em quintais e jardins, não é algo recente no mundo que chamamos de ocidental. Há registros dessas práticas de cultivo de frutas, hortaliças e ervas nesses ambientes “privados” desde a antiguidade seja de forma combinada ou não com vegetação ornamental (Zaar, 2011; Nagib, 2016). De um modo geral, foi somente com o crescimento intenso das cidades, na virada do século XIX para o século XX, “que a antiga associação entre agricultura e meio urbano começou a se romper, com a transferência da produção de alimentos para áreas externas às cidades” (Caldas e Jayo, 2019). O plantio nas cidades começou a ser considerado uma questão “paisagística”, num movimento que especializa a prática do cultivo para uma estética da paisagem, dissociando-a de outras interações nas quais está enredada, como a relação cultural entre pessoas e grupos e algumas espécies vegetais e mesmo a produção da própria existência associada à prática do cultivo. Essa dissociação nega, inclusive, a relação estética que se produz na constituição dessas relações mais difusas e diversas. O espaço da cidade precisa ser controlado, organizado segundo um discurso de poder que produz o que é bom e bonito e o que não é. Vemos, por exemplo, as grandes reformas urbanas, movidas pelo aburguesamento das metrópoles, ocorridas na virada de século mencionado anteriormente, onde as casas (e seus quintais), que permaneciam no centro comercial e político das cidades, foram derrubadas para dar lugar a grandes avenidas com canteiros ajardinados, parques e jardins públicos planejados³. Pequenos jardins ornamentais e ordenados são admitidos em zonas residenciais mais centrais e os quintais como espaços de plantio mais heterogêneos, polimórficos e diversos biologicamente foram sendo cada vez mais afastados de uma cidade-vitrine do desenvolvimento burguês

³ Projetos de embelezamento, ordenação e higienização como os de Hausmann, em Paris, e Pereira Passos, no Rio de Janeiro, são exemplos paradigmáticos desse processo. Ver: Benchimol (1992), Sevcenko (2010), Abreu (2003).

e de seus ideais de modernidade. Essa lógica excludente acompanhou o crescimento das metrópoles ao longo do século XX e no início do XXI. Para nós, torna-se relevante que, embora a presença dos quintais tenha diminuído bastante, essa produção plural em pequena escala nunca desapareceu e volta a se intensificar após os anos de 1970 e 1980, com preocupações ambientalistas, de sustentabilidade e de segurança alimentar em forma de ativismo político. Um exemplo, nesse sentido, é o movimento “Guerrilla Gardening” iniciado em Nova York (EUA) nos anos de 1970, que se espalhou por vários locais, e que é definido como uma atuação realizada por indivíduos ou grupos que, de forma incógnita, plantam, flores, vegetais e espécimes botânicos, em geral, em lugares públicos como uma forma de atrair a atenção para os efeitos perversos desse projeto de cidade. Este ativismo congrega diferentes formas de ação, incluindo intervenções artísticas⁴.

No Brasil, embora um ativismo com viés mais artístico não tenha tido muita expressividade, os plantios em áreas públicas começam a ganhar força a partir dos anos 1980. Nesse início, os plantios nas regiões mais populares foram incentivados por ações de organizações não-governamentais e por políticas públicas dos primeiros governos democráticos eleitos após o período da Ditadura Militar (Caldas e Jayo, 2019). Mais tarde, a partir dos anos 2000, os plantios em regiões mais abastadas da cidade foram impulsionados por um ativismo agroecológico (Nagib, 2020).

Incentivos governamentais à constituição de hortas comunitárias em São Paulo datam de 1983, com um conjunto de políticas públicas que oferecem insumos e implementos como ferramentas e sementes, e ainda operam com a cessão de alguns terrenos que, na época, pertenciam à Eletropaulo, empresa estatal de energia elétrica. Nesse contexto, também foram estimulados os cultivos em quintais.

O reflexo desta mobilização foi o desenvolvimento, entre 1983 e 1986, de cerca de 248 mil hortas domiciliares e 4700 hortas comunitárias e escolares em praticamente todas as cidades do estado de São Paulo, colaborando com a complementação alimentar de mais 2 milhões de pessoas. (Caldas e Jayo, 2019:60).

A questão mobilizadora dessas políticas era a segurança alimentar da população mais pobre. Contudo, não podemos perder de vista que nessas regiões mais periféricas, como a zona leste da cidade de São Paulo, e em bairros como o dos Pimentas, na cidade

⁴ *The Subversive Gardener*. Disponível em: <https://www.subversivegardener.com/>. Há vários outros grupos espalhados por vários locais no globo. Ver site Guerrilla Gardening (<http://www.guerrillagardening.org/>) e Reynolds (2008).

de Guarulhos, o plantio diverso e produtivo nos quintais das casas já era uma prática muito comum e difundida desde o estabelecimento dos loteamentos ou ocupações nos anos 1950 e 1960. Esse cultivo, muitas vezes, era o que garantia a alimentação de famílias que moravam em bairros populares autoconstruídos, que não tinham acesso ao comércio perto de suas moradias e, quando tinham, era a pequenas mercearias que vendiam produtos industrializados a preços altos. D. Maria⁵, nossa interlocutora na pesquisa e moradora do Bairro dos Pimentas, em Guarulhos, afirma que as verduras e legumes que ela plantava no seu quintal eram, muitas vezes, as únicas coisas que tinha para comer. “O comércio era longe e caro e eu sabia plantar porque aprendi desde pequena lá na Bahia, com minha mãe”. Como ela, muitas outras pessoas tinham em suas casas, em seus pequenos quintais, plantios que ajudavam na alimentação cotidiana. As políticas foram um incentivo a ampliação de práticas já existentes.

A Associação de Agricultores da Zona Leste (AAZL)⁶, tem sua história ligada a essas políticas iniciais dos primeiros governos democráticos e ainda seguem produzindo nos dias de hoje. Atualmente, ela congrega 14 hortas em São Mateus, São Miguel Paulista, Guaianases e Cidade Tiradentes, bairros da zona leste da cidade de São Paulo. Muitos dos cultivos dos agricultores da AAZL estão situados em terrenos da companhia de transmissão de energia elétrica, mas também sobre adutoras da empresa estadual de águas e saneamento (Sabesp), ou dutos da empresa estatal de petróleo (Braspetro), seguindo o modelo praticado desde a década de 1980. Dona Sebastiana, por exemplo, que planta em uma área embaixo de torres de transmissão da Eletropaulo lembra que, antes dela,

lá já existia o seu Antônio plantando há 15 anos o que nos motivou muito, pois vendia seus produtos na porta, educou os filhos naquela horta, que era a única fonte de renda dele, e acreditava muito no que fazia⁷.

As análises que encontramos sobre estes movimentos estão atentas à relação e importância que essas práticas de plantio têm para a dinâmica do sistema econômico e ecológico das cidades e ao que as diferenciaria das práticas de agricultura no meio rural, levando-as a utilizar o termo “agricultura urbana” (AU). Existem diferentes definições

⁵ Os nomes de nossos interlocutores citados no texto podem ser fictícios ou não, conforme autorizado por eles.

⁶ Associação de Agricultores da Zona Leste. Disponível em: <https://agricultoreszonaleste.org.br>.

⁷ Depoimento de D. Sebastiana, ao site da AAZL.

para o que seria a agricultura urbana, mas uma que nos parece abarcar a diversidade que nela se expressa é a de Mougeout (2000: 11) que delineia a agricultura urbana como uma atividade de cultivo ou criação, incluindo processamento e distribuição, realizada no interior ou na periferia de uma cidade, de uma diversidade de produtos alimentícios e não alimentícios em intensa troca com pessoas e materiais disponíveis na região. A ideia de troca nos chama a atenção porque se abre para além da produção agrícola, incorporando trocas subjetivas como a troca de saberes e vínculos sociais e humanos. Outra questão interessante dessa definição é que o tamanho ou tipo de local onde se produz não é um limitador e podemos levar em conta tanto locais com grande área e mais comercial, quanto pequenos espaços, sejam eles domésticos ou coletivos.

A pesquisa de Caldas e Jayo (2019) é muito interessante para percebermos a prática de cultivo em São Paulo nos últimos 40 anos, e para mapearmos essas iniciativas mais coletivas em sua relação com as políticas públicas. Nesse esforço de sistematização eles dividem essas iniciativas em dois tipos (“AU de escala” e “AU de visibilidade”). É justamente esse tipo de cultivo feito na zona leste, exemplificado pelas hortas da AAZL, que produz alimentos para a população local (ou distribui para outros locais) com regularidade e volume, que os autores denominam de “agricultura urbana de escala”. As iniciativas mais recentes, iniciadas após os anos 2000, são classificadas como “agricultura de visibilidade”, pois não possuem essa finalidade de suplementar a alimentação da população local, mas atuam de forma importante para uma educação ambiental e na articulação de diferentes iniciativas espalhadas na cidade numa rede colaborativa. Em pesquisa etnográfica recente (Nagib, 2018, 2020; Machini, 2018) sobre as hortas comunitárias de São Paulo e em especial a Horta das Corujas⁸, uma horta bastante emblemática desse ativismo comunitário, podemos acompanhar essa atuação em rede dos grupos que constroem e cuidam das hortas comunitárias e perceber sua atuação no sentido

⁸ A horta das Corujas surgiu a partir da iniciativa, em julho de 2011, de Tatiana Achcar e Claudia Visoni (jornalistas e pesquisadoras de agroecologia) que deram uma oficina na cidade de São Paulo, sobre agricultura urbana. Cerca de 50 pessoas compareceram e foi formado no Facebook o grupo Hortelões Urbanos (<https://www.facebook.com/groups/horteloes/>), inicialmente para viabilizar o contato entre os participantes. Espontaneamente, o grupo foi crescendo e atraindo pessoas de diversas partes do país. Um ano depois, chegou a 1.200 participantes. Hoje o grupo congrega 83.000 participantes (último acesso em 08/02/2022). Em conversa com Madalena Buzzo, conselheira do CADES-Pinheiros (Conselho Municipal do Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável e Cultura de Paz), Claudia Visoni comentou que diversos hortelões moravam próximos à Praça das Corujas e gostariam de criar uma horta naquele local. A subprefeitura apoiou a iniciativa e ainda hoje a horta está ativa e aberta. Por estar articulada ao grupo Hortelões Urbanos desde seu início se tornou um emblema do movimento. A horta das corujas fica no bairro da Vila Madalena, zona oeste da cidade de São Paulo. Dados coletados em <https://hortadascorujas.wordpress.com>.

da construção de relações de socialidade e afeto. Interessante também perceber nesses estudos como as redes sociais da internet atuam na articulação das ações dos diversos grupos.

Os estudos realizados no Brasil em sua maioria focalizam as hortas comunitárias de visibilidade e/ou as hortas individuais ou comunitárias de escala. Não encontrei nas minhas pesquisas, estudos voltados para os espaços mais “privados” como jardins e quintais e nem mesmo estudos voltados para iniciativas de pequenos espaços intermediários como os canteiros de calçadas e praças ou os espaços como lajes e varandas. Este me parece um espaço interessante para pensar, dado que estas práticas estiveram muito presentes nas minhas pesquisas anteriores no bairro dos Pimentas, em Guarulhos, e em alguns bairros da zona leste de São Paulo⁹ e por também terem a presença perene e longa na constituição da vida e da paisagem urbanas. Acrescenta-se que no período em que fomos assolados pela pandemia de Covid-19, a questão da alimentação saudável, da produção do próprio alimento e outras justificativas como “conexão com a terra” surgem para reforçar o movimento em direção a essas práticas do cultivo no ambiente doméstico¹⁰. Embora este movimento de pequenas práticas de cultivo chame pouca atenção dos pesquisadores e pareça não interferir tanto na dinâmica urbana, nossa hipótese é a de que essa produção tem tanta relevância, no movimento de produção de formas de existência na cidade, quanto as hortas comunitárias, sejam de visibilidade ou de escala. A literatura mais recente existente trabalha com a ideia de retorno ou “retomada”, como no caso de Caldas e Jayo. Contudo, estamos tratando essa questão para pensar essas práticas mais na esfera da reinvenção, dado que, pelo que pudemos observar até aqui, nos bairros nos quais estivemos em pesquisa na região metropolitana de São Paulo, a prática do plantio em ambiente doméstico nunca cessou, assumindo novas formas e dinâmicas. Vejamos, por exemplo, como a diminuição dos lotes urbanos e a verticalização da ocupação provocou que o cultivo migrasse do chão para ser feito em vasos em sacadas e lajes, mas também se expandisse para áreas como calçadas e praças.

⁹ Dados obtidos na pesquisa preliminar para realização deste projeto e nas informações derivadas das pesquisas etnográficas anteriores nos bairros dos Pimentas, em Guarulhos, e em São Miguel Paulista, São Mateus e Guaianazes, em São Paulo. Sobre o Bairro dos Pimentas ver Barbosa (2014 e 2016)

¹⁰ Há uma profusão de matérias jornalísticas que abordam essa questão. Pesquisas apontam um aumento de 110% do consumo de insumos de jardinagem e plantas nas cidades. Ver, por exemplo, Plantas ganham ainda mais espaço na casa com a pandemia. *Terra*, 28 jul. 2021. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/plantas-ganham-ainda-mais-espaco-na-casa-com-a-pandemia,a6b1841102716d18772c5d2906a2b387srvw3o9x.html>; Pandemia de Covid-19 aumenta interesse dos brasileiros em jardinagem e horta urbana. *Revista Globo Rural*, 23 jun. 2020. Disponível em: <https://revistagloborural.globo.com/Colunas/Cassiano-Ribeiro/noticia/2020/06/pandemia-de-covid-19-aumenta-interesse-dos-brasileiros-em-jardinagem-e-horta-urbana.html>. Acesso em: 17 ago. 2021.

Não é incomum, em São Paulo, encontrar canteiros de bananeiras, ervas medicinais e culinárias em meio a plantas ornamentais¹¹ cultivadas pelos moradores nas calçadas.

Pensamos, portanto, esses espaços cultivados das cidades e o feixe de relações que os produzem e que são produzidas por eles, como um conjunto de elementos que nos ajudará a perceber as cidades que são produzidas nesses enredamentos. Partimos de uma prática etnográfica a partir de uma antropologia da cidade no sentido construído por Agier (2011), para quem a cidade não é uma definição a priori, “uma coisa que eu possa ver nem um objeto que eu possa apreender como totalidade” (Agier, 2011:38), mas sim uma construção relacional e contextual localizada nas práticas de seus cidadãos. Uma prática urbana complexa e inventiva como a que Michel de Certeau (1994 [1980]) enxerga, em *A Invenção do Cotidiano*.

Figura 1 — Bananeira plantada em calçada, São Paulo, SP



Fonte: foto da autora, 2021.

¹¹ Na verdade, essa distinção entre ornamental e comestível, muitas vezes, não é realizada nem por quem planta e nem por quem admira o jardim.

Figura 2 — Canteiros feitos com reciclagem de pneus em trecho de praça autogestionada em Guarulhos, SP



Fonte: foto da autora, 2019.

Figura 3 — Mamoeiro e vinagreira em canteiro em calçada, São Paulo, SP



Fonte: foto da autora, 2021.

Entre as formas de pensar e perceber a cidade a partir dos cultivos, procuro também compreender as articulações e os conflitos entre os sujeitos envolvidos, sejam eles pessoas vizinhas, o poder público, animais ou plantas. A nossa perspectiva é a que

se constrói ao nível da rua, a partir das percepções que se elaboram ao caminhar pela cidade e pelos quintais e jardins, com uma atenção voltada às tramas nas quais estes diferentes espaços de cultivo se inserem no processo de produção da cidade. É justamente pensar que vidas urbanas essas práticas de cultivo produzem, que nos guiou no processo etnográfico.

Muito do que se cultiva nos jardins e quintais privados (abundam ervas medicinais, temperos, PANCS¹² e frutas), circula pela vizinhança em forma de mudas, sementes, doação de folhas, flores e frutas para uso mais ampliado. Percebemos um movimento produtivo interno ao próprio quintal, mas também um movimento que parte dele para fora. Movimentos de contração e expansão tecendo as tramas que urdem tanto a constituição da pessoa quanto de uma vida social interespecífica. Estamos atentos a uma diversidade de práticas de cultivo no sentido de perceber como elas se articulam na produção de vida. Nos interessa compreender, justamente, esse emaranhado de circulação de vidas – humanas e não humanas (Ingold, 2012) – que produzem espaços de socialidade (Strathern, 2006) na cidade. Propomos, então, um exercício de atenção à perspectiva da produção de relações operada pela interação de vidas interespecíficas. Que relações seriam essas? como essa operação se constrói? De que vida urbana podemos, então, falar, a partir desta perspectiva.

No recorte da pesquisa que trazemos aqui, vamos nos concentrar na região metropolitana de São Paulo, em especial no Bairro dos Pimentas, em Guarulhos¹³, e na

¹² “Plantas Alimentícias Não Convencionais”, termo cunhado pelo biólogo Valdely Knup, em artigos a partir de 2008, e sistematizados em livro de 2014, para designar as plantas alimentícias de uso popular que são espontâneas ou são produzidas para a alimentação em nível doméstico e em pequena escala, como a beldroega, a trapoeraba e o caruru. Elas podem variar de região para região e inclusive, algumas espécies pouco usadas em algumas regiões e, portanto, não convencionais, podem ser usuais e convencionais em outras, como o exemplo da bertalha, vendida em feiras-livres no Rio de Janeiro, mas que em São Paulo, não é comercializada nas feiras comuns. O termo PANC hoje se tornou de uso corrente, mas encontramos trabalhos que usam o termo “plantas caipiras” para essas mesmas espécies.

¹³ O chamado Bairro dos Pimentas, na verdade é uma área formada por vários bairros da região leste do município de Guarulhos. A região teve, nos anos 1960, um grande crescimento populacional fomentado pela migração de trabalhadores do Nordeste para atuar na construção civil e nas indústrias da Grande São Paulo, e por trabalhadores que vinham de moradias alugadas, em áreas mais centrais do município de São Paulo, agora em busca da possibilidade da casa própria. Os bairros foram formados, em grande parte, por casas autoconstruídas e algumas ocupações. A região possui atualmente cerca de 150 mil habitantes e é a área mais populosa de Guarulhos. É nos Pimentas que está localizada, desde 2006, a Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo.

zona leste¹⁴ de São Paulo, onde caminhamos por quintais e jardins¹⁵. Espaços onde coexistem agentes diversos em interação contínua, produzindo afecções que reverberam para dentro e para fora desses espaços, tornando-se pontos de atravessamentos das relações construídas com e na cidade. É esse duplo movimento que nos interessa compreender.

Figura 4 — Quintal de D. Eliane, Guarulhos, SP.



Fonte: foto da autora, 2022.

¹⁴ A zona leste do município de São Paulo congrega vários bairros. É uma região extensa e muito heterogênea. Os bairros nos quais nos concentramos têm, em sua maioria, perfil popular. A região conta com cerca de 4 milhões de habitantes. Nesse momento, estamos trabalhando nos bairros de São Mateus e Vila Regente Feijó.

¹⁵ A pesquisa também se estenderá a localidades no Rio de Janeiro e ainda em Barcelona, Espanha, em uma perspectiva comparativa dessas práticas

Figura 5 — Quintal de D. Eliane, Guarulhos, SP.



Fonte: foto da autora, 2022.

Os quintais como presença nos processos de fortalecimento de vínculos de memória, gestão de si e conhecimento

Atentando para os movimentos que se produzem dentro dos quintais percebemos a relação entre as pessoas e as plantas acompanhando e muitas vezes expressando espaços de memória e movimentos de construção de identidades e pertencimentos. Vemos, por exemplo, mulheres e homens migrantes que, para produzir no seu quintal, trazem as mudas e sementes da sua terra natal num perseverante e intenso movimento de refazer-se. É o caso do feijão andú¹⁶ (*Cajanus cajan*), do milho (*Zea mays*), do cacau (*Theobroma cacao*). E, ainda, das ervas medicinais como o mastruz (*Chenopodium ambrosioides*), o guaco (*Mikania laevigata*) e o capim limão (*Cymbopogon citratus*) que povoam os quintais como parte do processo de adaptar-se a outras terras. Quando as plantas “vingam” e prosperam, são motivo de grande alegria e satisfação. “Veio de longe, mas tá aqui firme e forte” ouvi do Sr. João, interlocutor em Guarulhos, falando sobre o milho que plantou e que ouço como uma fala reflexiva já que ele mesmo veio muito jovem do interior da Bahia para se estabelecer e tentar a vida em São Paulo. O milho vingou e deu

¹⁶ Também chamado de feijão guandu.

semente para mais. Sr. João construiu uma vida em São Paulo. Fez casa, casou-se, teve filhos. “Me fiz na Bahia, mas cresci foi em São Paulo”. Muitas vezes essas mudas e sementes vem junto com as pessoas, na primeira mudança, e vão se renovando a cada visita a terra natal, como o feijão, o milho e as abóboras plantadas pelo Sr. Guilherme e D. Ivanilde que também vieram do interior da Bahia.

Todos com quem percorri os caminhos de seus quintais tinham uma experiência rural que consideram essencial preservar na vida de hoje na cidade, seja por “fazerem parte do que eles consideram sua formação como gente” ou por ser uma prática que alimenta a vida “dá trabalho, mas dá muito prazer”. Nessa experiência, os sentidos são fundamentais na maneira como constroem as relações com as plantas. Desde o cheiro, a textura, o sabor, a cor, até a evocação de experiências partilhadas por aquelas plantas. O chá para aliviar a tosse que a avó fazia. O gosto doce da fruta do quintal da infância. Albertina, interlocutora de São Paulo, afirma com convicção:

[...] se não tiver um pé de capim limão não é a minha casa. O capim limão está na minha vida desde sempre. Mamãe fazia para tomarmos antes de dormir. O cheiro enchia a casa e era a sensação de estar bem em casa que eu lembro.

Muitas vezes a ideia de habitar, no sentido de Lefebvre (2006), do espaço vivido, passa pela presença que algumas plantas produzem. As mudas carregadas na mudança ou buscadas com insistência para a configuração¹⁷ do quintal também são companheiras que não só atestam, como vivenciam junto o processo de transformação, estranhamento, adaptação ou não ao novo ambiente de vida. Eliane, nossa interlocutora e moradora dos Pimentas, nos mostrou muito feliz o pé de araçá-mirim (*Psidium guineense*) frutificando. Nos contou que queria muito essa árvore no quintal. Que demorou muito para conseguir a muda desta fruta que lhe lembra a infância em Duque de Caxias, município da baixada-fluminense, no estado do Rio de Janeiro. “O vizinho tinha muito e a gente pulava o muro para pegar”. Agora os filhos podem provar o gosto da “alegria da sua infância.” Um gosto que pertence a ela como o gosto da “madeleine” de Proust. Difícil alguém sentir com o mesmo sabor, mas sua presença no quintal, presentifica também um pouco de si e de sua trajetória de vida.

Ana Salles, agricultora orgânica e agrônoma atuante na região de Pindamonhangaba conta que em um dos quintais onde trabalhou, tinha um cacauzeiro

¹⁷ O quintal é um espaço vivo, dinâmico. Está sempre se fazendo e refazendo.

(*Theobroma cacao*) plantado e sua muda havia sido trazida da Bahia pela moradora da casa e “dona” do quintal, junto com sua mudança para lá¹⁸. Veio junto com os poucos pertences com os quais se faz uma mudança tão longa e cheia de incertezas. O pé de araçá-mirim, o cacaueiro, o capim-limão e o milho são exemplos, nesses contextos, da configuração do quintal como espaço de constituição de si mesmo na relação com o lugar, e nesses casos, a transformação da nova casa, bairro ou cidade em lugar de pertencimento. Uma produção que se faz no interior do quintal e que depende de múltiplas ações e relações desde conseguir/trazer a muda, buscar o lugar ideal para plantá-la, os insumos, os cuidados, a interação com o clima, com os bichos que também habitam o quintal e com a vizinhança humana. Essas interações nem sempre são tão pacíficas. Os insetos e pássaros são bem-vindos para a polinização e dispersão, mas esses “inquilinos”, como meus interlocutores os chamam, precisam ser observados para não comerem todas as frutas ou verduras. Alguns usam estratégias como pendurar CDs velhos como móveis que brilham ao sol em algumas áreas para afastar as borboletas para que não coloquem ovos em todas as verduras (e para que as lagartas não acabarem com as folhas). Outros ensacam as frutas deixando algumas para os pássaros. “Deixamos para eles, mas temos que comer também, não é?” diz Eliane de um jeito jocoso. Os animais domésticos que circulam pelos quites e espaços vicinais também são motivos para atenção e podem gerar conflitos entre a vizinhança humana. D. Nilcéa, que mora na Vila Regente Feijó, em São Paulo, coloca nos vasos varetas com vidrinhos vazios de remédio espetados como se fossem espantalhos para afastar os gatos dos vizinhos que teimam em dormir e urinar nas suas Amarílis (*Hippeastrum Hybridum*). O roubo de plantas também é mais comum do que imaginamos. D. Terezinha¹⁹, moradora de São Mateus, também na cidade de São Paulo, que costuma colocar vasos grandes na calçada em frente a sua casa, teve sua lança de São Jorge (*sanseveria cylindrica*) – “linda, com quase 1 metro de altura” – derrubada numa tentativa de roubo. “A planta ficou largada no chão a noite toda. Minha mãe ficou morrendo de raiva” me contou sua filha Márcia.

¹⁸ Entrevistamos Ana no dia 25 de maio de 2022. Ana Cristina Salles de Aguiar realizou entre 2008 e 2015 um projeto Agroquintais em Pindamonhangaba. Nos primeiros dois anos ajudou a implantar e acompanhou o desenvolvimento de cerca de 50 quintais agroecológicos familiares. Nos anos posteriores o projeto se voltou para a implantação de hortas agroecológicas e outras atividades educacionais em escolas públicas da cidade.

¹⁹ D. Terezinha foi entrevistada por Márcia Cristina Josefa da Silva (2022) para sua pesquisa de iniciação científica, que foi desenvolvida como parte dessa pesquisa.

Ana Salles percebeu, em Pindamonhangaba, que os quintais são “a cara do dono”. Não há um igual ao outro. E sua formação é um processo de conhecimento e reconhecimento de uma relação de alteridade que é múltipla, multidirecional e diversa. Tem uma ecologia própria, construída entre humanos, plantas, animais diversos e por elementos não biológicos como o clima e o solo. Há plantas que não prosperam em algumas experiências apesar de toda tentativa e conhecimento envolvido no seu cultivo. Há outras que “pegam bem” e prosperam no quintal com pouco manejo. Há aquelas que morrem porque “bateu um mau olhado nela”, há também aquelas que entristecem como a “Comigo-ninguém-pode” (*Dieffenbachia amoena*) que Ailton, um de nossos interlocutores que cultivava em vasos na varanda de seu apartamento, “herdou” da irmã falecida. Ele estava “trabalhando para curá-la da tristeza pela falta que sentia da irmã”. Nossos interlocutores têm um conhecimento sensível desta configuração delicada. E aqui me aproximo de Oliveira (2016) quando ela remete a ideia de lógica do sensível de Lévi-Strauss (1990 [1962]) a relação dos Wajãpi com as classificações botânicas, a construção dos corpos e a cura de doenças. Um conhecimento que constrói uma inteligibilidade a partir de uma percepção sensível do mundo. E como ligada a experiência concreta do ser no mundo, ela não é universal, pois está inserida em feixes de relações específicos. São modos de ver, ouvir, cheirar, tocar, provar que se fazem e atualizam nesse compartilhar de um ambiente como o quintal ou um quintal-ambiente, pensando ambiente nos termos de Ingold (2000).

As quintaleiras²⁰ e quintaleiros, atentos e engajados, com os quais caminhei pelos canteiros e vasos, descrevem como a forma e as vidas dos quintais vão se articulando a partir de vários movimentos. Desde doações de conhecidos e vizinhos que vêm em suas pessoas os “dedos verdes” ou a “mão boa” sempre disponíveis para cuidar de uma planta que está “quase morrendo” ou que também foi recebida de presente, mas o presenteado não vê como cuidar dela, até a compra (ou “coleta”) de uma muda de forma intencional, passando pelas mudas que brotam plantadas por atos não intencionais ou pelos passarinhos. D. Nilcéa, nascida no interior do estado de São Paulo, casou-se aos 17 anos e levou, já na mudança, um vaso de planta para a casa nova. A maranta (*Calenthea*

²⁰ O termo quintaleira/o surge nas minhas conversas com Ana Salles e com Claudia Visoni (entrevista realizada no dia 10 de maio de 2022), jornalista e ativista da Horta das Corujas. Surge também na fala de alguns dos meus interlocutores, embora não seja uma unanimidade. Ana fala que o termo quintaleira/o veio na busca de usar um termo mais local. Muito se usa o termo “hortelões”, que ela enxerga como mais vinculado a uma literatura internacional de quem cultivava na cidade em contraposição ao agricultor. A discussão sobre os termos é muito interessante, mas foge ao escopo deste artigo.

zebrina) trazida no vaso, há 70 anos, como parte do enxoval de casamento, agora vive na terra no quintal que D. Nilcéa cultiva há mais de 50 anos na Vila Regente Feijó. É um amplo quintal de cerca de 500 metros quadrados, com uma parte de chão de terra com várias árvores frutíferas a algumas plantas medicinais mais arbustivas e rasteiras e outra parte calçada e formada com canteiros onde ela cultiva plantas ornamentais que às vezes são surpreendidas por novas companheiras inesperadas como o pimentão que nasceu sem “propósito” pelo fato dela regar as plantas com a água com que lava os legumes para preparar suas refeições. O crescimento do bairro foi contornando o quintal de D. Nilcéa que, segundo ela, já teve galinhas, patos, coelhos e até cavalo. Hoje resistem os dois jabutis que vieram quando os filhos eram pequenos, há mais de 40 anos. D. Nilcéa é uma dessas pessoas que recebe muitas plantas de presente. Familiares, conhecidos e vizinhos a procuram para salvar ou acolher plantas. Em nossas caminhadas pelo seu quintal, ela reconhece e indica cada planta e como ela chegou ali, mesmo as “surpreendentes” são lembradas e ela narra como chegaram ali: se pelas suas mãos como o pimentão, ou plantadas pelos passarinhos como o almeirão roxo que brotou perto de um enorme pé de louro. Ela percorre o quintal diariamente. Às vezes mais de uma vez. Observa e cuida das plantas e aproveita para tirar mudinhas que também distribui para quem pedir. Ela admira o emaranhado de plantas de várias espécies juntas no mesmo canteiro, os fungos crescendo num tronco seco de coqueiro e diz: “assim é bom e é bonito, as plantas gostam de companhia, não gostam de ficar sozinhas”. Aliás, todo o quintal requer companhia, e companhia diversa. Todos os quintais que percorri possuem uma grande variedade de espécies botânicas e é isso que seus “donos” desejam, é por isso que se engajam. Quanto mais diverso mais vida ele abriga. “Olha como tem vida aqui!!!” é uma expressão que muito ouço de meus interlocutores. Há um certo encantamento com essa profusão de vidas sejam as plantas, insetos, minhocas, pássaros e outros bichos. Há uma qualidade estética nessa experiência de engajamento e encantamento. O quintal tem que ser bonito, mas é um bonito em movimento. Nunca é o mesmo e por isso a surpresa e o encantamento fazem parte da experiência dos “quintaleiros” e “quintaleiras”. Ele é um intenso feixe de conexões entre elementos que possuem ações e temporalidades próprias fazendo com que seu desenho seja sempre um movimento de reorganização e reconfiguração a partir das linhas traçadas por cada um desses seres em relação.

Figura 6 — D. Nilcéa e sua filha Elaine em caminhada pelo quintal



Fonte: foto da autora, 2022.

Figura 7 — Canteiro de D. Nilcea, Parque Reijente Feijó, São Paulo



Fonte: foto da autora, 2022.

Figura 8 — Detalhe do canteiro D. Nilcea com pimentão nascido do por ela jogar a água da lavagem dos legumes para molhar as plantas.



Fonte: foto da autora, 2022.

Figura 9 — D. Terezinha em seu quintal em São Paulo.



Fonte: Marcia Silva, 2022.

Figuras 10 e 11 — Plantas de D. Terezinha



Fonte: Marcia Silva, 2022.

Figuras 12 — Sr. Guilherme e seu cultivo, Bairro dos Pimentas, Guarulhos.



Fonte: foto sem data do seu acervo pessoal, compartilhada com a autora.

Figura 13 — D. Ivanilde mostrando as abóboras cultivadas em seu quintal. Bairro dos Pimentas, Guarulhos.



Fonte: Foto sem data de seu acervo pessoal, compartilhada com a autora.

Figura 14 — Eliane e Toninho em seu quintal, com as parreiras que cultivam ao fundo, Guarulhos



Fonte: foto da autora, 2022.

Figura 15 — Detalhe das parreiras, no quintal de Eliane e Toninho, Guarulhos



Fonte: foto da autora, 2022.

A ampliação do quintal a partir da circulação de plantas

O quintal parece existir como uma respiração em movimentos mais contraídos dentro da sua própria configuração e movimentos de expansão ampliando seu feixe de relações complexas para além do seu desenho interno. Nas caminhadas até aqui, a atenção se reteve nos movimentos internos de desenho e configuração dos quintais como um ambiente, uma paisagem. Mas também nos indicaram pistas para movimentos de expansão, levando o quintal para fora, expandindo a paisagem para outros horizontes. Frutos, folhas, mudas, sementes, chás, conversas, rezas, bichos e muito mais circulam na vizinhança, entre amigos e parentes. Por vezes, plantas que não são conhecidas passam a ser objeto de desejo e cultivo. Os frutos do cultivo passam a ser desejados e esperados pelos vizinhos estabelecendo uma circulação que percorre e enlaça a vizinhança. D. Ivanilde e Sr. Guilherme plantam em um terreno vazio na rua ao lado da que moram. O lote que virou quintal, de mais ou menos 150 metros quadrados, pertence à filha do casal, que inicialmente pretendia construir ali uma casa, mas que depois desistiu. Ambos vieram muitos jovens da cidade Malhada de Pedras, do interior da Bahia, para trabalhar em São Paulo e tinham boas lembranças do quintal da casa da família. D. Ivanilde lembra que passava um riacho bem no fundo da casa e que havia uma horta num canteiro elevado – para as galinhas não comerem – bem próximo a ele, que seus pais haviam construído. Ela gostava de cuidar da horta. Molhava as verduras com a água do riacho que pegava com um balde. Conta também das criações: galinha, cabra... do queijo que faziam..... uma

paisagem e uma ocupação diferente da que fazem hoje no lote da filha. Gostam de plantar. Contam com orgulho que plantam o que conseguem de sementes e mudas desde ervas aromáticas e medicinais como capim limão, manjerição roxo, hortelã, boldo e até milho, feijão, couve e abóbora. Há sementes trazidas da Bahia. Há alguns anos, produziram “muitos e muitos” sacos de milho no seu quintal, que além de ser consumido pela família foi distribuído para os vizinhos. Foi um ano muito bom de produção. “Nem sempre é assim”, nos contam. “A terra é muito dura e ruim, mas a gente vai plantando”. A fartura é um valor que surge em nossas conversas nos quintais. A diversidade tão valorizada é, por sua vez, associada a ideia de fatura. Ter fartura no quintal possibilita realizar as trocas com os vizinhos e parentes e estas são fundamentais na constituição tanto da vida no bairro, quanto da sua própria existência. D. Ivanilde conta que o mesmo aconteceu como o feijão andú que produziu bastante e pode ser distribuído para os vizinhos. Alguns deles não conheciam essa variedade de feijão e ela teve que ensinar receitas indicando como consumir. Em troca ela ganha várias mudas dos vizinhos. Dentre elas, D. Ivanilde lembra de uma parreira que plantaram, mas que não deu certo o cultivo ali²¹. Frustrada, mas resiliente, ela disse que ia tentar novamente porque acha uma planta muito bonita. O compartilhamento da produção do quintal sejam espigas de milho, folhas para um chá ou dicas de cultivo e cuidado é uma ação que alimenta o enredamento com o entorno.

Eliane e Toninho, construíram um quintal nos fundos de sua casa onde antes era área baldia com um córrego onde as pessoas jogavam lixo. Moram lá desde o início do loteamento da área nos anos de 1990 e participaram das mobilizações de vizinhança para que o bairro tivesse saneamento e as ruas fossem asfaltadas. Essa área onde hoje é o seu quintal, está emparedada pelos muros dos vizinhos de trás e dos lados. É uma área de cerca de 100 metros quadrados, onde eles cultivam um caramanchão com várias parreiras, outros 20 pés de frutíferas, além da horta onde já plantaram mandioca, verduras variadas dentre elas alface, couve, taioba, gengibre, cúrcuma e plantas medicinais como o guaco que sobe pela lateral da casa, formando uma enorme cobertura. A maior parte delas é

²¹ O plantio dar ou não dar certo são variantes com as quais os “quintaleiros” e “quintaleiras” lidam na sua prática dos cuidados cotidianos com o quintal. As razões podem ser as mais variadas e a observação sobre a qualidade da muda ou semente, das condições em que a muda foi plantada (qualidade e características da terra, insolação, luminosidade), como foi cuidada (como ela absorveu a água das regas, e como reagiu à adubação etc.) e suas interações com a profusão de seres que habitam o quintal (como “pragas” e insetos) é assunto para trocas também. Entre vizinhos e parentes, por exemplo, é muito comum a troca de receitas caseiras de adubação orgânica e controle de “pragas” que foram aprendidas com os mais velhos, ou mesmo, hoje em dia, na internet. Gabriel Holliver (2021) denomina seus interlocutores no semiário da região de Seridó (PB) “agricultores experimentadores” e faz uma discussão da “experiência” como forma de conhecimento que muito se aproxima da que faz Joana Cabral de Oliveira (2016), quando trabalha com a ideia de “lógica sensível”, de Lévi-Strauss, trazida anteriormente neste texto.

plantada em vasos. A transformação da área abandonada em quintal demandou muito trabalho e recursos. Eles, junto com os filhos e vizinhos, canalizaram o córrego e cobriram a área com terra para nivelar o terreno. “Foram oito caminhões de terra!” nos conta Eliane. “Mas hoje isso aqui é nosso oásis, nosso refúgio.” Eliane é fluminense e cresceu em uma casa com um grande quintal com muitas árvores frutíferas e muitas plantas. José, mineiro, mudou criança para o oeste do Paraná de onde veio ainda rapaz trabalhar em São Paulo e sempre gostou de lidar com a terra. Todo verão eles distribuem uvas para crianças e parentes da vizinhança. Em 2021, por exemplo, ela colheu “mais de 300 cachos de uva”, e “só usou adubo orgânico”, nos diz Eliane. Adubo que ela mesma produz com os resíduos da cozinha. Além das frutas, as plantas medicinais e de cura para alma como a guiné (*petiveira tetrandra*) e a vence-demanda (*justicia gendarussa*)²², estão presentes e são companheiras que circulam pela vizinhança construindo elos e alianças. O quintal produz alimentos, remédios, mas também produz bem-estar. Seja pela beleza, cheiros, sombra e cores, seja pelo espaço que se abre para convivência. O conflito entre vizinhos, embora ainda esteja presente na vida cotidiana, melhorou muito depois que o quintal foi construído e deixaram de jogar lixo atrás da sua casa. Eliane conta que cheirava muito mal e ela tinha medo de doenças. Agora é um espaço de alegria e os vizinhos respeitam. Ela me diz: “minha riqueza é meu quintal!”

D. Terezinha, nascida em Minador do Negrão, Alagoas, mudou-se para São Paulo aos 15 anos. Diz que gosta de plantas desde sua infância. Sua avó tinha plantas e ela gostava de cuidar delas. Hoje tem um quintal com muitos vasos com várias espécies de plantas ornamentais. Se define como uma apaixonada pelas plantas e é daquelas que observa os jardins e quintais quando anda pela rua. Pesquisa muito e diz ter se aperfeiçoado no cuidado com o tempo e a prática. Seu quintal chama a atenção e muita gente se detém para admirar e por vezes pedir uma mudinha (ou até tentar roubar o vaso inteiro como comentamos anteriormente). Nem sempre é possível dar a muda na hora. É preciso ver se a planta está com muda, produzir a muda, às vezes fazer pegar. Assim como D. Nilcéa, D. Terezinha é considerada “dedo verde” e se dedica muito a suas plantas. Sua filha, que hoje quer ter seus próprios vasos, diz já ter tido raiva de ter tantas plantas em casa por demandarem tanto cuidado. Além de fazer as mudas (o que demanda conhecimento e cuidado também) para doar, D. Terezinha também pede mudas para as vizinhas. Ela lembra de um cacto muito grande que estava na porta de uma casa vizinha,

²² Plantas utilizadas para benzeduras, banhos e proteção energética.

resultado de uma poda, que ela pegou com o consentimento da “dona” que o havia podado, para desenvolver uma muda em casa e de uma vizinha que ficou conhecendo por tê-la procurado para pedir folhas de uma ora-pro-nobis (*Pereskia aculeata*) “que de tão grande parecia uma árvore”. Depois de colher muitas folhas para preparar na refeição acabou por pedir uma muda para tentar plantar em sua própria casa.

Ingold (2012) nos diz que a antropologia procura compreender como os seres vivos habitam o mundo, ou seja, como constantemente estão produzindo a si mesmos a partir dos materiais do mundo sem uma finalidade predeterminada. Adotar a perspectiva etnográfica aqui descrita é aceitar a vida em movimento como foco do conhecimento e do ofício do etnógrafo. Nós e nossos interlocutores compartilhamos não somente a caminhada pelos seus quintais, mas também o habitar esse mundo urbano que é a Grande São Paulo. Com uma escala quase monstruosa com seus mais de 20 milhões de habitantes, a metrópole famélica abriga inúmeras formas de habitar. O habitar como espaço vivido (Lefevre 2006) construído por seus moradores e cidadãos se mostrou aqui nos quintais relacionada à ideia de construção da paisagem (Ingold, 2000). Uma construção operada pela atenção ao mundo e uma percepção que está em movimento como o mundo no qual ela se engaja. Uma percepção que não se dá somente a partir da relação entre mente e corpo, mas sim, numa relação do organismo integral enquanto este percorre e habita o ambiente. O movimento de habitar o mundo seria nos termos de Ingold, uma produção de “percebedores-produtores”, que ao caminhar, se locomover pelo ambiente e interagir com as pessoas e outras vidas, produzem feixes de relações, traça percursos e produz constantemente a si mesmo e ao mundo.²³

Habitar é necessariamente partilhar, como se partilham com e a partir do quintal, as plantas, os insetos, os vizinhos, outros bichos e outras formas de vida. O enredamento, que o habitar pressupõe, se constrói nesse movimento e é muito mais do que a soma de indivíduos independentes. É como uma “matriz relacional” como na ideia de socialidade proposta por Strathern (2006). Essa ideia de “matriz relacional”, produzida por uma infinidade de agentes, abre uma via em que podemos considerar o curso da vida incluindo humanos e não-humanos em relação. É, portanto, nesse sentido, que podemos dizer que o quintal produz vida social, produz uma forma de habitar a cidade. Ou seja, as vidas das plantas e outros seres que circulam por várias vidas, sejam humanas ou não, produzem e

²³ A prática etnográfica se produziria nesse mesmo movimento de invenção reunindo percepção e imaginação.

são fruto de uma série de relações que, por seu turno, produzem a construção de uma experiência de vida urbana.

Portanto, buscando essas relações e esse fluxo de vida que circula por entre quintais na cidade acabamos por nos afastar de como alguns problemas clássicos da Antropologia em especial aos estudos urbanos são comumente tratados: a distinção e categorização da cidade como um centro consumidor e não produtor de espécimes vegetais, uma distinção do que define a vida urbana da vida rural pela relação com a “natureza” e, uma separação entre natureza e cultura que está subjacente às demais.

Em campo Eddie, um jovem permacultor do interior da ilha de Mallorca²⁴, Espanha, me disse como que pensando alto: “eu acho que as plantas nos dirigem. Elas nos cultivam para que as plantemos e elas se desenvolvam dessa ou daquela maneira.” Nos quintais percorridos falas como “as plantas nos escolhem, nem sempre somos nós que as escolhemos” ou práticas como a de conversar com as plantas (ouvindo-as principalmente) corroboram com as ideias lançadas aqui. As afecções são múltiplas e multidirecionais e, na maioria das vezes, extrapolam outras lógicas que comumente se associam à vida na cidade. Não é à toa que o poeta Manoel da Barros declara que seu quintal é maior do que o mundo!

²⁴ Em conversa realizada em campo em janeiro de 2023.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Maurício. Da habitação ao habitat. A questão da habitação popular no Rio de Janeiro e sua evolução. *Revista Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 161-177, 2003.
- AGIER, Michel. *Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos*. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
- BARBOSA, Andrea. Fotografia, memória e experiência. In: BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar Teodoro da; NOVAES, Sylvia Caiuby (org.). *A Experiência da Imagem na Etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2016.
- BARBOSA, Andrea. Pimentas nos olhos não é refresco: Fotografia, espaço e memória na experiência vivida por jovens de um bairro periférico de Guarulhos. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 1, n. 2 p. 103-110, 2014.
- BECHIMOL, Jaime L. Pereira Passos: *Um Haussmann Tropical*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Turismo e Esportes, Departamento de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.
- CALDAS, Eduardo de Lima e JAYO, Martin. É pavê ou pacumê? Agricultura urbana em São Paulo em tempos de cidade linda. *Minha Cidade*, São Paulo, v. 18, n. 205, 2017.
- CALDAS, Eduardo de Lima e JAYO, Martin. Agriculturas urbanas em São Paulo: histórico e tipologia. *Confins- Revista Franco-brasileira de Geografia*, n. 39, 2019. Disponível em: <https://journals.openedition.org/confins/18639#quotation>. Último acesso: 20 nov. 2019.
- CERTEAU, Michel de. *História do cotidiano I. Artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- EWART, Elizabeth. Fazendo pessoas, fazendo roças entre os Panará do Brasil Central. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 48, n. 1, 2005.
- GIACCHÉ, Giulia e TÓTH, Attila. 2013. Agricultura urbana na região metropolitana de Barcelona. *Auê. Estudos de Agricultura urbana da UFMG*, 30 jun. 13. Disponível em: https://docs.google.com/file/d/0B6xCNrU_EfzganczbWdRYjV3RTA/edit/. Último acesso: 10 jan. 2020.
- GLATRON, Sandrine e GRANCHAMP, Laurence (ed). Dossiê Environnement et citoyenneté. *Revue des Sciences Sociales*, Université de Strasbourg, v. 55, 2016.
- GLATRON, Sandrine e GRANCHAMP, Laurence (ed). *The Urban Garden City: Shaping the City with Gardens Through History*. Cham/Switzerland: Springer Editions, 2018.
- HENFREY, Thomas. Cultivating Community, Gardening Anthropology: Permaculture, Local Food and Engaged Research. Paper presented at the panel Crisis, Anthropology and the Garden: local resilience and alternative food production. *11th biennial conference of the European Association of Social Anthropologists (EASA)*, Maynooth, Ireland. 2010. Disponível em:

https://www.academia.edu/34549671/Cultivating_Community_Gardening_Anthropology_Permaculture_Local_Food_and_Engaged_Research. Último acesso: 10 jan. 2020.

HOLLIVER, Gabriel. Como Amar uma planta: experiência, diversidade e relações multiespecíficas no semiário paraibano. *VIII Reunião Brasileira de Antropologia da Ciência e da Tecnologia de 22- 26 de novembro*, 2021.

<https://ocs.ige.unicamp.br/ojs/react/article/view/3841>. Último acesso em 05/01/2023.

INGOLD, Tim. Humanidade e Animalidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 28, ano 4, 1994.

INGOLD, Tim. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge, 2000.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida. Emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, v. 18, n. 37, 2012.

INGOLD, Tim; JANOWSKI, Monica. *Imagining Landscapes: Past, Present and Future*. London: Ashgate, 2012a.

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

JAYO, Martin. Discursos de Agricultura urbana em São Paulo: Formação, profusão e captura, *Kultur: Revista intersdisciplinária sobre la cultura de la ciutat*, v. 6, n. 9, p. 157-176, 2019.

KASZNAR, Alice. Hortas na cidade: reflexões sobre rural, urbano e meio ambiente. *AMBIENTE. 30ª Reunião Brasileira de Antropologia*, João Pessoa, 3-6 ago 2016.

KINUPP, V.F. e LORENZI, H. *Plantas alimentícias não convencionais (PANC) no Brasil: guia de identificação, aspectos nutricionais e receitas ilustradas*. São Paulo, Instituto Plantarum de Estudos da Flora, 2014.

LÉFÈBVRE, Henri. *O Direito à Cidade*, São Paulo, Centauro 2006.

LEVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus, 1990.

MACHINI, Mariana Luiza F. *Nas fissuras do concreto: política e movimento nas hortas comunitárias da cidade de São Paulo*. Dissertação (mestrado em Antropologia Social) — PPGAS/FFLCH/USP, 2018.

MORAES, Camila Maria dos Santos. O aparente paradoxo da Favela Ecológica. IN: *29ª Reunião Brasileira de Antropologia*, Natal/RN, 03-06 de agosto de 2014.

NAGIB, Gustavo. Processos e materialização da agricultura urbana como ativismo na cidade de São Paulo: o caso da Horta das Corujas. *Revista Metrópoles*, São Paulo, v. 21, n. 46, 2019.

NAGIB, Gustavo. *Agricultura urbana como ativismo na cidade de São Paulo: o caso da Horta das Corujas*. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

NAGIB, Gustavo. O espaço da agricultura urbana como ativismo: alternativas e contradições em Paris e em São Paulo. Tese (Doutorado em Geografia Humana) — FFLCH/USP, 2020.

NAVÉS, Francesc. Prólogo. In: AROSEMENA, Graciela. *Agricultura urbana: espacios de cultivo para una ciudad sostenible*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012

OLIVEIRA, Joana Cabral. Feitos de semente e pedra: afecção e categorização em uma etnografia na Amazônia. *Etnográfica*, Lisboa, v. 20, n. 1, 2016.

REYNOLDS, Richard. *On Guerrilla Gardening*. Londres: Bloomsbury, 2008.

SILVA, Márcia Cristina Josefa. *Público, privado e vizinhança: praças, quintais e jardins traçados em relação, em um estudo de caso na região de São Mateus, São Paulo*. Relatório de Pesquisa (Iniciação Científica em Ciências Sociais) — EFLCH/Unifesp/CNPq, 2022.

SEVCENKO, Nicolau. *A Revolta da Vacina. Mentres insanas, corpos rebeldes*. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

STRATHERN, M. No Limite de uma Certa Linguagem. *Revista Mana*, Rio de Janeiro, v. 5 n. 2, 1999.

STRATHERN, M. O Gênero da dádiva. Campinas: Ed. da Unicamp, 2006.

STRATHERN, M. O Efeito Etnográfico e outros ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ZAAR, Miriam-Hermi. 2011. Agricultura urbana: algunas reflexiones sobre su origen e importancia actual. *Biblio 3W: Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Barcelona, v. 16, n. 944, 2011.

ZAAR, M. H. A agricultura urbana e a periurbana no marco da soberania alimentar. *Sociedade e Território*, Natal/UFRN, v. 27, n. 3, p. 26-44, 2015.

COVEIRO DE CAVALOS: IMAGINAÇÃO E ESCRITA ETNOGRÁFICA

Ivan Gomes¹

Resumo

O texto que segue ensaia, ao modo da bricolagem, costuras, encaixes e acoplamentos entre ideias e modos de pensar inspirados nos diálogos entre Antropologia, Filosofia e Literatura, a fim de refletir sobre processo de criação e incentivar etnografias poéticas que se aproximem da *experiência-limite do limite*, no intuito de *aguçar os sentidos e exercitar a imaginação* do leitor. Em uma conjuntura em que a imaginação é capturada e capitulada por negacionismos que matam, e o *desencanto* prepara o terreno para a sementeira do ódio e da ética da indiferença; e em contextos de um suposto *realismo capitalista*, em que *parece ser mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo*; o esforço por identificar os modos de pensamento que, pela força do hábito, alimentam silenciosamente a besta desenfreada, e a escolha deliberada em assumir a tarefa de contar outras estórias capazes de nos ajudar a seguir outras trilhas, são atitudes éticas que tomam contornos políticos mais do que relevantes: *urgentes*.

Palavras-chave: Imaginação. Escrita Etnográfica. Bricolagem.

HORSE-GRAVEDIGGER: ABOUT IMAGINATION AND ETHNOGRAPHIC WRITING

Abstract

The following text rehearses, in a bricolage way, seams, fits and couplings between ideas and ways of thinking inspired by the dialogues between Anthropology, Philosophy and Literature, in order to reflect about the creation process and encourage poetic ethnographies that approach the *experience-limit of the limit*, in order to *sharpen the senses* and *exercise the reader's imagination*. In a conjuncture in which imagination is captured and capitulated by negationisms that kill, and *disenchantment* prepares the ground for the sowing of hatred and the ethics of indifference; and in contexts of a supposed *capitalist realism*, in which it *seems easier to imagine the end of the world than the end of capitalism*; the effort to identify the ways of thinking that, by force of habit, silently feed the unbridled beast, and the deliberate choice to take on the task of telling other stories that can help us follow other paths, are ethical attitudes that take on more than relevant political contours: *urgent*.

Keywords: Imagination. Ethnographic Writing. Bricolage.

Recebido em: 31 de janeiro de 2023

Aceito em: 17 de março de 2023

¹ Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. E-mail: ivan.gomes@protonmail.com. ORCID: 0000-0002-0823-1570.

Modos de usar

[Ao invés de propor como o ensaio deve ser lido, reservo aqui algumas palavras sobre o processo que o levou ao formato que se apresenta, e deixo o modo de usar a cabo do leitor. O Grande Ensaio está repartido em retalhos azuis e pretos – cada qual conduzindo por trilhas distintas, mas que se entrecruzam: como as linhas de um bordado, ou uma horta doméstica que não se preocupa em separar seus vegetais ao modo cartesiano.]

Nos retalhos em azul, esboço re-flexões sobre a escrita etnográfica como técnica que possa ter a **imaginação** como *substrato*, a **literatura e o ensaísmo** como *composto*, a **poética** como *pré-ocupação* e a **ética e a política** como *horizonte*. O azul é mais ensaio, meta-antropológico e meta-etnográfico. Volta-se para a costura dos métodos de campo e escrita etnográficos ao mesmo tempo que anseia por diálogos mais-que-antropológicos – em outras palavras: mais-que-disciplinares.

Os retalhos em fontes de cor preta contam histórias, coletadas durante a pandemia de COVID_19, de uma paisagem mais que humana que habitei - como habitei - por força do confinamento. Não se trata de uma pesquisa propriamente dita, mas a força das relações contidas e contadas nas histórias que ouvi ou presenciei exigiram se tornar texto. Nos retalhos pretos, portanto, o leitor ou a leitora, caso eu logre sucesso, terá a sensibilidade aguçada por artes de notar e linguagem que se inspiram na poética literária. É, portanto, mais história, antropologia especulativa, que pode ser lida como uma tentativa de contar a diversidade específica de relações sociais mais-que-humanas, locais-globais, que se emaranham em um trecho de história ambiental de um município paranaense-brasileiro a partir da morte – e da vida – do cavalo.

Em azul-escuro há um único retalho: o prólogo. Sem cair na tendência da síntese, o azul-escuro do prólogo propõem a mistura o tom do ensaio – azul – com o tom da escrita etnográfica – preto -, indicando que busquei misturar as cores em suas ideias e em sua poética. O cromatismo é uma noção interessante, uma vez que permite que outras cores se misturem ao tom das ideias aqui depositadas em texto, mantendo aberta a paleta de cores para a contribuição de quem se dispuser a perambular este ensaio.

[Agora que o contexto e o processo foram ligeiramente delineados, que a intuição da leitora ou do leitor se manifeste. Mas, se depois de toda essa defesa da particularidade dos modos de usar, eu puder dar ainda mais uma sugestão: role a barra de rolagem do seu dispositivo eletrônico e veja a Grande Imagem do Grande Ensaio – quem sabe essa panorâmica lhe indique os primeiros passos do trajeto...]

“Tudo que é imaginado existe, é e tem.”

Estamira

A morte do cavalo

Quando acordaram naquela manhã fria de outono, a primeira coisa que ela fez foi abrir a janela do quarto deles. “Tostado morreu”, anunciou a mulher com a voz grave e acelerada, no tom nítido de quem se depara com a morte. Havia dias que se preparavam para aquele momento. Na verdade, tostado era um cavalo tão velho e tão esquálido, que há anos a sua teimosia em se manter vivo era encarada com comicidade, pois de sua senilidade vertia graça e leveza. Isso não quer dizer que seu esqueleto velho era arrastado penosamente, ressaltado pelo couro coberto de pelos marrons como um tapete empoeirado e carcomido. Nada disso. Ele só era feio mesmo. Feio e sempre faminto, de um jeito que não despertava pena ou compaixão, mas simpatia. Uma das características mais carismáticas do tostado era a maneira como sua gula se manifestava: tostado parecia perceber que se ele se aproximasse relinchando — como quem ria uma gargalhada ridícula —, os animais semi-pelados — que somos nós, humanos — consequentemente desprenderiam do corpo um pedaço de pão ou uma espiga de milho. E tostado abusava dessa artimanha.

Mas agora ele estava morto. Escolhera morrer do lado da janela do quarto do casal de humanos. Bem que o velhinho profetizara: “acho que o tostado não passa desse inverno”. Pois não esperou nem o inverno chegar: morrera antes de ver a geada colorir o amanhecer de cinza-esverdeado — seja lá como as cores estampassem as retinas do tostado. Quando o homem enfim saiu debaixo das cobertas, pendurou os óculos nas orelhas e nariz, calçou os chinelos nos pés e vestiu sua gola de lã para dar a volta na casa e checar o corpo do cavalo. Passou pela porta do quarto, arrastando os chinelos pela cozinha. A sala não guardava mais o calor da noite anterior, pois já havia se extinguido a brasa do último pau de lenha que aquecera a chapa do fogão há poucas horas. Apesar disso, ainda era possível sentir o cheiro característico da fumaça de eucalipto queimado. O homem saiu de casa e entrou na paisagem ampla do sítio. O céu brumoso e branco lhe incomodou a vista, fazendo-o semicerrar as pálpebras. A atmosfera era densa e silenciosa, como costuma ser nos dias nublados e nas manhãs frias em que a morte se anuncia. Caminhou com passos calmos e pesados e não pensou em nada enquanto atravessava o varandão entre a casa, o paiol, o ateliê e a estufa de secagem de tabaco. Ignorou as

galinhas e galos curiosos: estava focado em chegar até o corpo morto do cavalo. Abriu e atravessou a porteira construída para impedir que os cavalos acessassem o varandão e entrou na região guardada para eles. Dali seus olhos se depararam com uma cena tocante e aflitiva: a mulher estava falando com o velhinho ao telefone, com a voz embargada, mas nítida, contando que o cavalo tinha, enfim, morrido. Enquanto falava ao telefone, a mulher ordenava “sai branco! sai!”. O outro cavalo raspava os dentes na testa do tostado, fazendo ressoar um som forte e agourento. “então é assim que os cavalos despertam uns aos outros”, deduzira o homem com o raciocínio lento de quem ainda não tomara a habitual xícara de café da manhã.

A mulher já havia desligado o telefone e estava agachada, acariciando a crina do cavalo morto, quando informou: “o vô vai passar na prefeitura pra virem enterrar o tostado”. Levou menos de um segundo para que essas palavras despertassem o homem por completo, fazendo-o se espantar ao ser colocado diante de uma obviedade que até então não se dera conta: corpos mortos de cavalos *devem* ser enterrados. Apesar da morte do tostado ser esperada há tantos anos; apesar de, nos dias que antecederam aquela fatídica manhã, estarem mais evidentes os sinais do que estava para acontecer; apesar de o cavalo ter se deitado para morrer ao lado da janela do quarto dele; nunca passara pela cabeça do homem que o cavalo *deveria* ser enterrado. E mais: que houvesse alguém na cidade – um funcionário público ainda por cima - encarregado de cumprir essa tarefa! Era *como se* a frase pronunciada pela mulher fosse uma senha que, ao atravessar os labirintos dos ouvidos do homem, automaticamente abrisse um portal dentro dele. Uma vez aberto, esse portal permitiu acesso a uma *outra realidade*. Uma realidade com o campo gravitacional tão denso e forte, que sugava todo arbítrio, desejo ou resistência que o homem pudesse tentar mobilizar para não ser sugado junto para lá. No exato segundo seguinte a esse acontecimento, ele tinha certeza de que seus pés pisavam o gramado de um *mundo completamente* diferente daquele que pisara antes de ouvir as palavras da mulher. Ele agora habitava um mundo em que cavalos morriam e *deviam* ser enterrados.

O conceito de ficção²

Figura 1 — Dentro. Fora.



Fonte: acervo do autor.

.o *lavar dos corpos: o(s) tempo(s) na Lavoura arcaica*: é o título da monografia final do meu curso de bacharelado em Ciências Sociais³. O objeto da pesquisa: o maravilhoso e potente romance *Lavoura arcaica*, escrito com a prosa poética mais deslumbrante que li até hoje, de autoria de Raduan Nassar (1989). Olhando em retrospectiva, parece que o objeto da pesquisa não poderia ter sido outro: a literatura sempre me servira como uma espécie de bússola ética e existencial. Desde a adolescência eu buscava, na escrita poética, respostas para as inquietações e angústias: fosse a partir da literatura, das letras de músicas, das histórias dos filmes e séries. De uma maneira que eu sequer imaginava os artifícios, as narrativas poéticas, literárias e ficcionais transmitiam saberes e aguçavam meus sentidos para navegar em meio a trilhas estreitas, penumbrosas e emaranhadas. Haruki Murakami (2017) escreve que o romancista é generoso: eu não encontraria adjetivo melhor.

Ao longo da graduação em Ciências Sociais as ficções literárias serviam ora de objeto de pesquisa, ora de recurso discursivo e argumentativo, sempre de maneira um pouco tímida, mas corajosa – e, às vezes, temerária. Clarice Lispector com Max Weber; Aldous Huxley com Oracy Nogueira; Machado de Assis com Nietzsche, e este último com Cartola; por fim, na última monografia: Raduan Nassar com Nobeir Elias, Stephen Hawking, Henri Bergson e Viveiros de Castro. Um ecletismo disparatado; uma corda bamba sem rede de proteção, onde um vacilo e o texto poderia tropeçar e escorregar para

² Homenagem ao título do ensaio de Juan José Saer, traduzido por Joca Wolff em 2009.

³ Defendida em dezembro de 2016, sob orientação do prof. Dr. Jacques Mick (2016).

o abismo da leviandade. Suave sim, superficial jamais. Ao menos foi a interpretação que fiz dos *feedbacks* em formato de avaliação, devolvidos pelos professores e professoras, avaliadores para quem enderecei os ensaios. Apesar de absorver suas críticas, tomei todas essas experiências como nutriente para perseverar no cultivo dessas maneiras de pensar e escrever.

Contudo, foi durante a pesquisa para a escrita da monografia da graduação que meu caminho foi atravessado pelo ensaio *O conceito de ficção*, do romancista e ensaísta argentino Juan José Saer (2009), que me fora apresentado pelo crítico literário e cultural Sérgio Leite Barboza (2019), amigo e companheiro de jornada intelectual. O breve ensaio de Saer, enquanto desanuviava o pudor que eu sentia em discutir ficções literárias a partir de conceitos das Ciências Sociais – e vice-versa –, catapultou esse ímpeto ao me convencer que tal cruzamento de saberes não eludia, por irresponsabilidade ou imaturidade, os rigores do tratamento de uma suposta “verdade” ou “realidade”. Pois, ao borrar os limites epistemológicos arbitrários entre conceitos das Ciências Sociais e de narrativas ficcionais, era evidenciado o caráter complexo, tanto das histórias, quanto das teorias sociais, bem como do que se chama realidade. Isso porque a ficção não é uma reivindicação do falso. Mesmo as ficções que, de maneira deliberada, incorporam o falso – como confusão de dados históricos com dados imaginários – não o fazem para *enganar* o leitor, mas para ressaltar a mistura inevitável, mobilizada pela ficção, entre o empírico e o imaginário⁴.

Muito embora *O conceito de ficção* tenha me ajudado a tornar mais complexas as interpretações e relações com a narrativa literária e poética, ainda estava em aberto uma questão impossível de ser ignorada: eu não era – e não sou – um romancista: mas, àquela época, um cientista social em formação e, agora, um antropólogo. Portanto, meu texto é, para todos os efeitos, etnográfico, e não um romance ficcional. Borrar os limites entre etnografia e ficção não significa, portanto, suspendê-los sem critérios. Por mais que se diga por aí que etnografias têm sua dose de ficcionalidade, isso só não basta, pois abre questionamentos: qual a medida dessa dose? Em que medida ela é tônica, em que medida é remédio e em que medida é veneno? Por mais que minha etnografia se pretenda

⁴ Essa passagem do ensaio de Saer ressoa na anedota de campo contada pelo antropólogo José Kelly, que pesquisa os diálogos cerimoniais Yanomami, na Amazônia – um evento ritual atravessado por narrativas metafóricas entre os participantes. Conta o professor que, em uma conversa informal, provocou um dos yanomami que participava dos diálogos, ressaltando o caráter metafórico das narrativas; ao passo que o homem lhe respondeu: “Ah, a gente mente mesmo... *Mente, mas não engana!*”. Mentir, mas não enganar. Para José Kelly, essa é uma boa definição de metáfora. Será que Saer concordaria que essa seria *também* uma boa síntese para o conceito de ficção? (comunicação oral realizada em 2022)

experimental ou “teórica”, hermética ou preocupada em extrapolar sua leitura para além dos meus pares antropólogos, tem de haver algo em seus contornos que a faça ser reconhecida como uma etnografia, *mais do que* como uma ficção. No mesmo ensaio, Saer é bem enfático em sublinhar que uma ficção não pede para ser crível enquanto verdade, e sim enquanto ficção. Do mesmo modo, podemos experimentar sugerir que uma etnografia não pede para ser crível enquanto verdade, e sim enquanto etnografia. Ou seja, como “um tratamento específico do mundo, *inseparável da matéria de que trata*” (Saer, 2009: 02). Mas espera um pouco. Essa é, *ipsis litteris*, a sentença que Saer (d)escreve para evitar a confusão entre outros gêneros e a ficção. Será que podemos nos apropriar dela para tratar do produto textual clássico da antropologia - a etnografia – e ainda assim sermos capazes de distingui-las?

(Antes de prosseguir, quero registrar e reiterar: esse ensaio não é uma receita, um manual generalista, nem mesmo pretende dar lições de como ser mais criativo – como se isso sequer fosse possível. Aqui eu apenas estou esboçando um mapa provisório - como aqueles desenhados com gravetos na areia da praia - sobre algumas reflexões que se desenvolveram a partir de pesquisas realizadas nos últimos anos. E, com isso, procuro compor a cacofonia de reflexões sobre o assunto *escrita etnográfica*.)

a vida do cavalo

Poucas cenas presenciadas na Estufa⁵ eram tão significativas para o homem quanto essa: se afastando de costas, lado a lado, o velhinho e o cavalo; **humano**: atarracado, com o andar trôpego e lento de um corpo envelhecido por décadas de lida com a roça, o boné frouxo na cabeça redonda, cobrindo parcialmente os cabelos finos e prateados, na mão direita o balde contendo: grão de milho, *rolão*⁶ e farelo de trigo; o braço esquerdo em noventa graus para compensar o peso do balde de comida e ajudar no equilíbrio do corpo; **não-humano**: relinchando, com o andar ansioso ao lado do humano,

⁵ Estufa é, além de tudo, uma paisagem. Sua localização só é “precisa” nas coordenadas de GPS, mas seus limites são difusos: está na fronteira entre os estados do Paraná e de Santa Catarina – lado Paraná; para cada vez que é perguntado em qual das comunidades rurais está a Estufa, se escuta respostas diferentes: Queimados ou Palmitos ou Campina. Escolhi chamá-la assim pois é assim que ela é chamada por quem a habita. E é assim chamada por abrigar duas estufas de secagem de tabaco, que ajudaram no cultivo realizado na propriedade por mais de quatro décadas. A identidade das pessoas também é difusa: histórias de vida que se entrelaçam para contar uma história mais ampla. Por isso preservo seus nomes, mas mantenho os papéis – de gênero, geracional, de espécie – que possuem força de delimitação no contexto sociopolítico da comunidade em questão.

⁶ Milhos inteiros – grão e espiga – triturados que servem como ingrediente ao preparo da alimentação equina.

a cabeça abaixada, enterrando o focinho impacientemente no balde de comida, recebendo gritos de censura do velhinho “*vai pra lá, vai!*”. Se encaminhavam em direção à estrebaria onde se despejava a ração dos cavalos. **A estrebaria:** uma benfeitoria erguida com tábuas de madeiras das mais diversas qualidades, cuidadosamente serradas em tamanhos desiguais, marcando a estrutura com a assimetria das construções que obedeciam ao esquadro da empiria do relevo: *fazer torto para ficar direito*. As telhas de amianto servindo de substrato para líquens, briófitas, pteridófitas de pequeno porte e bromélias: sinalizando que na Estufa a contaminação⁷ macula qualquer idílio de pureza.

A potência dessa imagem, que se repetia diariamente – há décadas - na Estufa, reside em sua capacidade de despertar simpatia intensa e singular para uma relação de amor e cuidado entre um homem e um cavalo. Uma relação cultivada ao longo de muitos anos de convivência e co-habitação em uma paisagem específica, onde ambos, juntos há mais pessoas, máquinas e outros animais, trabalharam a serviço do mercado internacional de produção de tabaco. A Estufa se encontra em um território onde a indústria transnacional do tabaco vem, desde a metade do século XXI, desempenhando suas estratégias de exploração das forças produtivas – trabalho (humano e não humano) e condições ambientais adequadas para a lavoura do tabaco. Uma exploração bem sucedida, fruto de muito esforço e investimento de diversas empresas.

Souza Cruz empregara o velhinho na maior parte da sua vida. Cargo: orientador de fumo⁸. Foram décadas dedicado a promover técnicas de cultivo de tabaco Virgínia nos padrões exigidos pela empresa. Contudo, sua circulação como orientador de fumo pelas diversas propriedades rurais do município e seus arredores, surtia um outro efeito, além do disciplinamento das habilidades dos produtores e da adequação das benfeitorias das propriedades rurais: as visitas do orientador de fumo são eficazes em passar a *impressão*

⁷ Me aproprio da noção de contaminação como Anna Tsing mobiliza em suas etnografias: onde a dinâmica das *relações* se realiza de maneira nem sempre intencional e planejada, a partir dos *encontros* surpreendentes entre humanos e não humanos. A ideia de contaminação é subvertida: ao mesmo tempo que sugere que pureza não é uma opção nos encontros mundanos multiespécies em paisagens perturbadas pelo Antropoceno, demonstra, nas histórias contadas por Tsing, o potencial de ressurgências criativas a partir da proliferação de diversidade promovidas pela contaminação. Diversidade e ressurgências criativas são fundamentais para seguir adiante em um mundo em ruínas.

⁸ Dado etnográfico: em conversa com uma agrônoma do Instituto de Desenvolvimento Rural do Paraná, ouvi uma informação relevante: ao passo que o escritório do IDR no município onde se encontra a Estufa – com 15 mil habitantes - conta com *dois* agrônomos para prestar consultoria; as indústrias tabagistas que atuam na região mobilizam dezenas de orientadores. Esses orientadores prestam consultoria e acompanham o processo produtivo do tabaco. A disparidade entre o número de orientadores das empresas tabagistas e dos agrônomos do IDR – servidores públicos capacitados para orientar sobre outros tipos de cultivo e manejo da terra – é, segundo a agrônoma, um dos vários fatores que fortalecem a produção do tabaco em detrimento de outros cultivos.

de zelo e presença das empresas do tabaco na região, colaborando para promover a imagem de que a cultura produtiva da região se confunde com a produção do tabaco. O orientador de fumo, cruzando as estradas de terra nos carros das empresas, é também um índice da etnogênese do produtor de tabaco – verdadeiros *outdoors* circulantes com as marcas das tabagistas estampadas nas portas dianteiras dos veículos.

A variedade da experiência da arte⁹

Para seguirmos refletindo sobre os limites entre gêneros textuais, modos de pensamento – acadêmicos ou não – e métodos de pesquisa antropológicas e suas *inevitáveis* subversões pelo processo de criação da escrita etnográfica, antes é preciso situar o contexto etnográfico que eu e minha pesquisa estamos inseridos. Contamos *estórias* sobre relações mundanas entre infraestruturas e paisagens¹⁰. Consideramos paisagens como lugares dinâmicos, abertos, parciais, compostos e atravessados por emaranhados de linhas de vida mais que humanas em movimento ininterrupto, podendo ou não ser habitadas por humanos, feitas e refeitas por projetos de fazer mundo de bichos, espíritos, estórias, mitos, pessoas, todos se *relacionando e intragindo*¹¹ de maneira recursiva, se afetando mutuamente de maneira opaca e inacabada, *desafiando a tendência de imposição de limites entre seus habitantes, subvertendo a noção-limite de indivíduo*. Retalhos onde as dicotomias mais triviais se desmancham na empiria mundana da malha do devir: perto-longe, grande-pequeno, Ser-Nada, orgânico-inorgânico, realidade-virtualidade, sujeito-objeto, humano-não humano, início-fim, tempo-espço, natureza-cultura. É desafiador contar estórias sobre esses emaranhados, tomando todo cuidado para manejar enunciados que se esforcem em subverter as dicotomias fáceis e os vícios

⁹ Homenagem ao título do capítulo do livro *Tecnodiversidade*, do Yuk Hui (2020).

¹⁰ A preferência pela noção de *estória*, ao invés de *história*, é deliberada, e é derivada das ideias-dispositivos que transbordam do ensaio-manifesto de Ursula K. Le Guin, *Teoria da bolsa da ficção* (2021). A teoria de Le Guin recomenda que abandonemos o mito do Herói e sua estrutura de guerra e, em seu lugar, sejam priorizadas as *estórias* da vida mundana, nas quais, apesar da ocorrência de conflitos, este não é seu elemento central. Aqui o que está posto em jogo não é apenas o conteúdo, mas o *método*. A literatura bolseira de Le Guin não é debitária do paradigma da História como teleologia e conquista, mas à estória em tom menor. Tal pensamento encontra uma boa síntese na sentença de Guimarães Rosa, proferida em *Tutameia (Terceiras Estórias)*, quando este diz que “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser *contra* a História.” (Rosa, 1967, p. 03)

¹¹ Tomo de empréstimo a ideia de *intração* a partir do diálogo entre Donna Haraway e Karen Barad. Enquanto *interação* considera o sujeito enquanto um indivíduo muito bem delimitado em relação ao seu Outro, *intração* considera as relações como agenciamentos recursivos entre subjetividades. É um conceito que sugere maior opacidade dos limites entre sujeitos, enfraquecendo a noção de indivíduo. (HARAWAY, 2016b, p. 207)

essencializantes da linguagem e dos conceitos acadêmicos. E o desafio é proposto pelo próprio habitar e se emaranhar com essas paisagens, posto que a própria percepção do etnógrafo é contaminada por essa barafunda de relações e seus movimentos.

Já minha percepção acerca das infraestruturas é elaborada em diálogo com Anna Tsing, que as define como projetos que alteram a água, a terra e a atmosfera. São “obras públicas” imperiais e industriais, ou seja, elementos materiais de projetos de governança; projetos materiais que modificam as paisagens, resultando em efeitos ferais (Tsing, 2012). Um bom exemplo de um efeito feral: monoculturas de *Pinus eliotti* são exóticas às paisagens do Planalto Norte de Santa Catarina, Brasil; são espécies inseridas na região com as bênçãos do imperialismo e colonialismo – não foram os indígenas dizimados dali que as inseriram na paisagem. Essa monocultura empobrece o solo em que se fixa, drenando uma quantidade exorbitante de água. O colono está interessado em produzir madeira pelo melhor “custo-benefício” e, de quebra, caracterizar sua propriedade rural como “produtiva”. Contudo, quando os pinus atingem certa maturidade, as hifas dos deliciosos cogumelos porcini sentem o ambiente propício para sua frutificação. Uma frutificação que não fora planejada pelos projetistas da monocultura de pinus: cogumelos ferais. A “feralidade” mais que humana pode ser daninha: mas há exceções. Identificar as nuances das relações entre infraestruturas, paisagens e as características da “feralidade” que podem resultar dessas relações é, *também*, uma tarefa para antropólogos¹².

Como, então, lidar com os limites que o texto etnográfico impõe ao se atrever relatar o dinamismo das paisagens mais que humanas em relação com infraestruturas, tão refratárias à limitação de sujeitos-objetos? Como compor uma peça etnográfica capaz de transmitir com *força* as observações e afetações, frutos das experiências de campo em paisagens como as percebemos: fractais? Um caminho possível para refletirmos o limite no texto etnográfico preocupado com a relação entre infraestruturas e paisagens mais que humanas pode estar na variedade da experiência da arte (Hui, 2020: 127).

Como a noção de limite, a experiência da arte não é universal. *Talvez* seja lugar comum dizer isto entre antropólogos. Então é preciso qualificar essa variabilidade. Para o filósofo Yuk Hui, essa variedade pode ser notada a partir da chave da *localidade*. Uma localidade que deve ser entendida além de adjetivos pátrios generalistas: chinês, japonês, marroquino ou brasileiro. Hui, então, desenvolve seu argumento discutindo os elementos

¹² Para saber mais sobre a relevância de estudar relações entre infraestruturas multiespécies, além do artigo *O Antropoceno mais que humano* (Tsing, 2021), sugiro a leitura do artigo *Multispecies Infrastructure*, de Atsuro Morita (2017).

conceituais e poéticos da arte trágica grega – basilar para a arte ocidental –, em comparação com os elementos estéticos e conceituais das pinturas *shan-shui* – “a expressão poética mais elevada da arte chinesa”. Partindo de Hegel, nos é apresentada a ideia de que a arte na Grécia antiga – principalmente a tragédia dramática – era a forma mais elevada de vida espiritual, mas que, mais adiante na “História” ocidental, fora substituída pela religião, que exigia um elemento novo em relação à tragédia: a *devoção*. Seguindo sua flecha temporal, Hegel afirma que a arte e a religião deixam de ser consideradas as formas mais elevadas de vida, dando lugar à filosofia, tendo em vista que sua ambição consistia em aprender a ideia absoluta a partir do *conceito*. Tragédia → Religião → Filosofia; Sublimação → Devoção → Conceito.

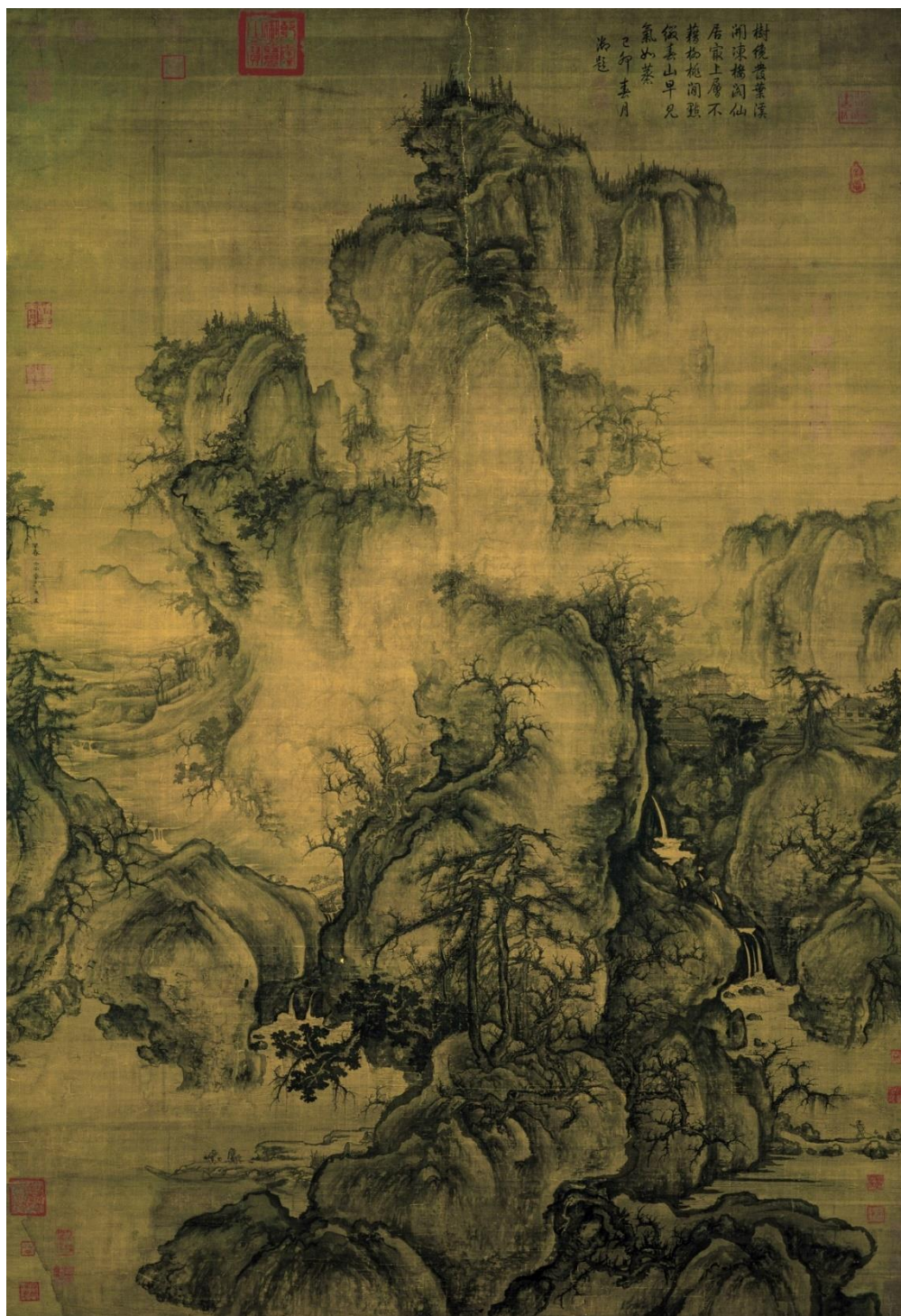
Por sua vez, Kikaro Nishida, filósofo da Escola de Filosofia de Kyoto, sugere que, se é verdade que a questão principal do pensamento ocidental é constituída pelo Ser – aqui disposto na figura do conceito –, então o Nada seria a preocupação central do pensamento oriental; se a *forma* é a primazia da arte ocidental, o *amorfo* seria seu equivalente na arte oriental. Contudo, mesmo discutindo duas experiências diversas de arte, Hui não está interessado em reafirmar uma maneira de pensar a partir de dualismos estanques e enrijecidos: tragédia x *shan-shui*; Ser x Nada; Ocidente x Oriente etc. O filósofo nos sugere seguir uma trilha diversa daquela que propõe uma maneira de pensar unificante e uniformizante, resolvida e *superada* pela síntese entre opostos. Para ilustrar seus argumentos, Hui se inspira nas paisagens pintadas por Dong Yuan e Guo Xi (1020 – 1090).

Figura 2 — Pintura de Dong Yuan



Fonte: Reprodução.

Figura 3 — Pintura de Guo Xi



Fonte: Reprodução.

Para Yuk Hui, as pinturas de Yuan e Xi provocam experiências de *dissolução do sujeito*, propiciando a participação do contemplador na instância do *não racional*, permitindo-lhe tornar-se parte de uma realidade mais ampla, em que o sujeito não é mais

nem Ser nem Nada, e em que a relação sujeito-objeto, tão cara à ciência moderna, é dissolvida em papel, nanquim e água. Em seu lugar, o observador é convidado a limitar o limite entre os habitantes das paisagens pintadas – e, por que não, das paisagens etnografadas?

Ao passo que a arte trágica ocidental encontra a *superação* de seus dualismos contraditórios no *sublime*, as relações entre habitantes presentes na pintura *shan-shui* se desenham a partir da tônica da *suavidade*. Essa suavidade – que difere daquela presente nas pinturas românticas, representadas por cenas e cenários idílicos –, possui a capacidade de dissolver o sujeito, que conhece realidades cada vez mais amplas a cada vez que é lançado de maneira *recursiva*¹³, em um movimento que lhe possibilita reconhecer nossa própria insignificância e a percepção da nossa existência não como senhores da “natureza”, mas como parte da paisagem. Dessa maneira, o sujeito não é nem elevado – como na trágica transcendência de oposições – nem reduzido a um nada: ele se dissolve parcialmente na trama da paisagem.

Tais ideias, debatidas aqui de maneira tangencial – visto que conservam considerável potencial de aprofundamento –, me ajudam não apenas a desenvolver modos específicos de notar a paisagem em pesquisa, mas contaminam também o processo de criação da escrita etnográfica. Ao me sentar para escrever um ensaio etnográfico, é como se passasse a habitar uma *paisagem de conceitos, ideias, métodos*: um manguezal de repertório. Todas as leituras exercitadas ao longo da vida – sejam elas antropológicas – acadêmicas ou não (como literatura, ensaios de outras áreas, HQs, músicas, marcas nas cascas das árvores ou valetas atravessando estradas, abertas pela correnteza das águas da chuva) –; todas as ideias expressadas por colegas, pares, interlocutores; tudo isso – e tanto mais – busco relacionar com *suavidade* – como se relacionam os habitantes das paisagens nas pinturas *shan-shui*. Esse não é um exercício fácil para um espírito domado a pensar de maneira trágica, a partir da oposição de objetos individualizados na paisagem, a fim de acessar o sublime conceito. Compor uma peça etnográfica que seja experimental e científica – o experimento, lembremos, é um dos métodos da elaboração do saber científico –, exige o constante esforço do pensamento em *limitar o limite* – não apenas

¹³ A lógica recursiva, segundo Yuk Hui, difere da lógica inclusiva, segundo a qual o conjunto *finito* A está contido no conjunto *infinito* B; ao passo que a lógica recursiva percebe que conjunto A e conjunto B não se mantêm apenas graças a relação de inclusão e exclusão, mas por uma relação paradoxal dinâmica (e não obrigatoriamente excludente e contraditória). A recursividade é um dispositivo reflexivo muito importante para a cibernética, que nos ajuda nas análises das relações entre elementos de infraestruturas multiespécies.

entre os habitantes das paisagens pesquisada, mas entre as técnicas e modos de fazer etnográficos.

acumulação por aproveitamento: amor

Especulava-se que tostado contava com cerca de pouco mais de 40 anos de existência quando veio a falecer, tendo dedicado grande parte da vida no trabalho do cultivo do tabaco e outras necessidades no sítio que demandavam sua habilidade e força de tração. Em outras palavras, tostado era um cavalo de lavoura; sua performance cavalaresca era a de um trabalhador rural equino – macho e castrado. Arava a terra, puxava carroças e mais carroças abarrotadas de fumo colhidos na roça, arrastava a *zorrinha*¹⁴ com os objetos que necessitavam ser movidos de cá para lá. Pensando bem, o sujeito oculto e o verbo estão mal colocados. *Aravam*, ao invés de arava; *puxavam*, no lugar de puxava; *arrastavam* o correto, e não arrastava. Isso porque todas essas técnicas, habilidades e movimentos eram realizados em coordenação com corpos humanos, com o chão que pisavam, com os arreios, cordas e selas que serviam de canal de comunicação entre cavalo e cavaleiro. O cultivo de tabaco envolve uma diversidade considerável de sujeitos mais que humanos que habitam a paisagem da Estufa, a partir de uma dinâmica relacional complexa, difusa e opaca; uns comunicando aos outros de maneira mais ou menos evidente a maneira pela qual essas relações devem se realizar; para que o tabaco atinja a aparência e a qualidade almejada pela indústria tabagista transnacional, as relações entre os sujeitos dessa assembleia mais que humana precisam ser constantemente atualizadas e sintonizadas com as condições atmosféricas que se apresentam a cada nova safra.

E foram muitas as safras de tabaco na Estufa desde meados de 1970 – todas com a gestão do velhinho. Ele conciliava o trabalho assalariado regulamentado pela Consolidação das Leis do Trabalho com a atividade de produtor rural, cultivando tabaco. Sua esposa era quem dedicava mais tempo e força de trabalho na roça – e no cuidado dos filhos, no preparo da comida, na diligência do asseio da roupa e da casa, caminhando cerca de 14 quilômetros por dia de casa para a Estufa, da Estufa para casa. Quando as crianças ganhavam idade suficiente, eram requisitadas para ajudar no manejo da terra, da casa, da vida doméstica. Muitas sequelas resultaram da extenuante rotina – nos corpos e nos afetos: das pessoas e dos não humanos.

¹⁴ Espécie de trenó que serve de caçamba movida por tração animal.

O amor da família, o amor pelos cavalos, o amor pela vida e pela lida com a terra, o amor pela Estufa se confunde com o amor pelo tabaco. O velhinho conta estórias de quando era criança pequena, quando nem calçado fechado tinha: e lá já estava o tabaco, desde meados dos anos 1950, na propriedade rural de seu pai. Amor se cultiva com o tempo. Um tempo que se materializa nas estórias de criança, ajudando os pais no cultivo do tabaco; nas estórias do trabalho na orientação dos produtores da região, quando transitava por aquelas estradas de terra, enfrentando teimosias, conquistando amizades, tomando café com pão e banha, ouvindo piadas, forjando a medida da sua realidade com as relações ao longo desses anos de orientação; nas estórias das noites cuidando do fogo da fornalha da estufa, rodeado pelas pessoas da sua vida, que corriam atrás de galos e galinhas, os degolavam, depenavam e cozinhavam para encher e aquecer o estômago nos intervalos de três a quatro horas entre um abastecimento de lenha e outro; nas estórias que sequer são verbalizadas, sequer são transformadas em enunciado: as estórias dos sentidos do corpo, das interações com os cavalos e a terra, com a sementes, as mudas, as plantas, com o verde e seu perfume, com a monotonia dos dias cinzas e a alegria dos dias ensolarados; em suma, as estórias dos afetos e percepções que o corpo conta pra si próprio em uma linguagem difícil de enunciar de outra forma que não seja: amor.

É desse amor que as indústrias tabagistas se apropriam. O mesmo amor que não é ensinado nas escolas ou em cursos de formação. Esse amor não tem orientador de fumo que seja capaz de fazer florescer. É um amor *intra-relacional*, *co-relacional*, no e através dos corpos que habitam e fazem paisagens multiespécies. É o amor de semear, ver brotar, acompanhar a saúde das mudas, transplantar e ver crescer, vicejar. Que não me tomem por ingênuo: não é um amor romântico que estou descrevendo, puro e sem necrose. É um amor mundano, um amor pelo processo, pelo habitar uma paisagem multiespécies e acompanhar suas alterações. O que os orientadores fazem é colher esse fruto já maduro.

Limitar o limite¹⁵

“Não existe ‘arte experimental’, mas *o experimental*”
Hélio Oiticia

Yuk Hui nos apresenta um modo de pensar e perceber as relações na paisagem que valoriza a suavidade, a partir da *continuidade opositiva* e de uma *lógica recursiva*.

¹⁵ Homenagem ao título do artigo de Alexandre Nodari (2019).

Ou seja, não se trata da negação absoluta dos limites que dão forma aos sujeitos, aos conceitos, ao Ser; trata-se de os perceber emaranhando-se entre o céu e a terra; e em co-habitação *simpoiética* com os habitantes mais que humanos que compõem a paisagem; de *re-imputá-los* o movimento, o devir, a vida e as capacidades e habilidades de diversificação. Conforme dizíamos, a etnografia é uma maneira específica de contar histórias, inseparável da matéria de que trata - no nosso caso, relações entre infraestruturas multiespécies e paisagens mais que humanas. Ao menos, essa é a maneira que busco elaborar as etnografias que escrevo: esforçando-se em aproximar o texto da “matéria” que ele trata - ao menos como a percebo: em campo e em pesquisas bibliográficas. E assim a fratura trágica entre *ficção* e *etnografia* vai perdendo tração; na paisagem conceitual em que prospera a criação da escrita etnográfica, interessa menos a métrica objetificante e taxonômica que delimita em **bold** esse ou aquele conceito, esse ou aquele suporte ou modo textual; tais limites, se servem para alguma coisa, é para que seu reconhecimento sirva à sua conseqüente *sub-versão*¹⁶. Da mesma forma que limitar os limites entre sujeitos-habitantes promove o aguçamento dos sentidos do etnógrafo em relação à paisagem, o mesmo gesto deliberado em relação aos modos de *experimentar* a escrita etnográfica *arrisca* resultar na *subversão* do sentido de limite, em que este deixa de ser uma fronteira impeditiva de acesso, passando a ser, nesse caso, uma condição de acesso ao *aguçamento dos sentidos* do leitor em relação às histórias e dinâmicas da paisagem que serve de tema à etnografia.

Talvez nos ajude um exemplo elaborado pelo crítico literário Alexandre Nodari, quando, referindo-se à poesia, este diz que “é a própria limitação da extensão, ou melhor, a *absorção do limite*, que permite a *intensificação* da poética” (Nodari, 2019: 82). A poesia, vale ressaltar, não se *limita à forma* que é costumeiramente associada ao seu nome, mas se tornar adjetivo a todo *fazer* (*poiesis*) que transforma em intensidade a sua limitação, que imagina possíveis a partir de um mato sem cachorro. *Não à toa é comum que qualquer prática ou formulação intensa seja chamada de poética*. Na poesia, um efeito máximo se faz por um mínimo suporte material, em uma prática que Viveiros de Castro chama de ‘poesia do mundo’. Na poesia, “o *dar corpo ao limite*”, conclui Nodari,

¹⁶ Uma figura constantemente invocada por Úrsula K. Le Guin serve de exemplo à dinâmica subversiva: o *trikster*, ou o coitote: o arquétipo que não vive a trajetória épica do Herói, mas que come pelas beiradas, se esquia da lança, abre novos caminhos na mata fechada dos modos de fazer e viver. A arte última do *trikster* não é o enfrentamento de peito aberto da morte certa; mas o prazer que resulta de uma artimanha bem desempenhada. Há método e habilidade em defesa de um abrir caminhos que o Herói não se atreveria a conhecer – porque não é de seu *feitio*.

“coincide com uma experiência do limite e sua transfiguração em uma experiência que desconhece limites: *uma experiência-limite do limite*” (Nodari, 2019: 82).

Nesse sentido, podemos dizer que a etnografia como *poesia mundo*, ou como *experiência-limite do limite*, é o texto que se faz absorvendo os limites: 1) limite da capacidade do corpo do etnógrafo em sintonizar os eventos e fenômenos percebidos ao longo de sua trajetória nas trilhas da paisagem pesquisada; 2) o limite do repertório de suportes que o etnógrafo tem ao seu alcance para (d)escrever suas histórias etnográficas e 3) dos sentidos que ele espera aguçar no leitor. A etnografia que absorve esses limites se torna texto-sugestão, texto-convite, composto com o que o etnógrafo tem a mão quando senta-se diante do editor de texto, que subsiste como experiência com o mundo e sua forma de conhecer específica: ao modo da *bricolagem*.

Nodari recorre a Lévi-Strauss para descrever as características da *poiesis* do *bricoleur*, que opera a partir do manejo de resíduos de construções e destruições que encontra pelo trajeto, com coisas relativamente descartáveis. A arte da bricolagem parte das *limitações concretas e virtuais* dos elementos à disposição em direção à *imprevisibilidade* das combinações que resultarão do processo de transformação - “o *bricoleur* é um reciclador radical” (Nodari, 2019: 90), pois, ao promover a intensidade daquilo que subsiste nas coisas, ele, o *bricoleur*, não se limita a devolver a utilidade às coisas, mas a mobilizar e recompor seu sentido, potencializando e potencializando-se no processo. Nodari exemplifica esse efeito nas narrativas de ficção científica em que os personagens, ao recombina materiais à maneira da bricolagem, não apenas dão novos usos e sentidos para coisas velhas e gastas, como promovem uma nova relação com as coisas e, como consequência, uma nova estética.

O que quer um processo de criação na escrita etnográfica que se arrisca na *experiência-limite do limite* operada à maneira da bricolagem? Quais os efeitos que podem verter de uma etnografia de paisagens que busca inspiração nas potências da suavidade presente nos vazios entrelinhas das pinturas *shan-shui*? Inspirado na eficácia da arte, esse texto etnográfico almeja *aguçar os sentidos* e *educar a sensibilidade* de quem se motivar a lê-la. **No campo dos pares** – antropólogos e antropólogas -, o texto é um convite ao experimento científico da escrita *bricoleur*, da escrita que busca limitar o limite entre as técnicas empregadas na trajetória em campo e as técnicas da escrita etnográfica; **no campo amplificado dos pares** – pesquisadores e pesquisadoras que dedicam suas vidas a outros campos do saber científico -, o texto quer suavizar as linhas métricas de separação entre as áreas acadêmicas, esforçando-se em traduzir a trajetória e os conceitos

do campo antropológico a fim de promover diálogos contínuos de interesse abrangente entre cientistas de diversas áreas – paisagens mais que humanas e infraestruturas multiespécies exigem essa trama de saberes; **no campos dos pares humanos** - mas que não se ocupam especialmente em fazer ciência acadêmica -, a etnografia como poesia mundo se apresenta como um modo particular de tratamento da matéria que se propõe a pesquisar: um modo que ensaia semear os dispositivos de saber antropológicos de maneira a educar a sensibilidade e aguçar os sentidos¹⁷ para a importância da diversidade ética - ou seja, de modos de viver - na relação multiespécies em paisagens perturbadas no contexto do Antropoceno - ou Capitaloceno, ou Plantationceno, em suma, do contexto das mudanças climáticas. E se faz sentido a ideia de Yuk Hui de que o pensamento científico se volta para o aprimoramento técnico capaz de potencializar os cinco sentidos tradicionais; de que o pensamento filosófico quer dominar o desenvolvimento de novos sentidos; mas de que é na arte que se encontra a união de ambos (Hui, 2020: 156); pode ser que as reflexões apresentadas até aqui possam servir à composição de etnografias poéticas menos receosas em lançar mão da diversidade de experiências da arte, com a finalidade de desenvolver o aguçamento de sentidos localizados, capazes de promover outras formas de conhecimento – *tecnodiversidade* - e de relações entre infraestruturas multiespécies e assembleias de paisagens mais que humanas. Quem sabe, tal reconfiguração das relações sejam capazes de inspirar a imaginação coletiva para o enfrentamento dos desafios ambientais que já estão postos...

¹⁷ Mobilizo a noção de sentidos aqui em diálogo com Yuk Hui: para além dos cinco sentidos habituais, a saber: audição, visão, olfato, tato e paladar – geralmente apreendidos de maneira isolada. No contexto deste ensaio, quando me refiro aos sentidos, tenho interesse em pensar na capacidade que uma etnografia – de sua composição à sua leitura – pode ter de promover a *atualização da sensibilidade* ou a *capacidade para novos sentimentos* – tanto para o pesquisador, para o leitor, mas também para a Antropologia e outros campos de produção científica. É um salto de fé propor a elaboração de um enunciado científico antropológico – uma etnografia – que tenha como ambição colaborar no desenvolvimento de novos sentidos, capazes de servir de substrato a formas de conhecimento “novas” ou “renovadas” acerca das relações mais que humanas.

A infraestrutura do tabaco

Figura 4 — Japan Tobacco



Fonte: Reprodução

A contrapartida da indústria tabagista fica pela facilitação da circulação da produção dos agricultores a partir de sua inserção na cadeia de produção global – e isso não é coisa pouca. O velhinho repete essa justificativa com certa frequência: *o produtor sabe produzir, não sabe vender*. A fim de ilustrar esse axioma, ele conta a estória de quando produzira repolho em parceria com seu genro. Após a primeira leva da colheita, o genro abasteceu sua Volkswagen Kombi de repolhos e partiu para a Central de Abastecimento (CEASA) do Paraná, na esperança de vendê-los. Conseguiu. Cinquenta centavos a cabeça, conta o velhinho – um preço bastante satisfatório segundo ele. Ficaram felizes e entusiasmados. Mas, semana seguinte, a traumática frustração: o genro chegou ao mesmo CEASA, e falara com o mesmo comprador; para sua surpresa, seus repolhos não eram mais requisitados; aceitariam como doação para dar aos necessitados, mas não estavam mais precisando deles a ponto de comprá-los.

A repetição dessa estória gastou um pouco seu tom de lamento, mas não o suficiente para perder seu caráter didático em ilustrar o receio do produtor: perder a safra por não conseguir fazer sua produção circular. A estória ainda serve para dar sustentação ao axioma do velhinho, de que o produtor não tem tino para os negócios – ao menos é esse seu ponto de vista. Notando esse curto-circuito na cadeia de produção rural da região, o velhinho decidira, em meados dos anos 2000, entrar para a política. Candidatou-se para o cargo de vereador, buscando representar o produtor rural, propondo a construção de

uma cooperativa agrícola que pudesse racionalizar e organizar a produção dos agricultores locais, empregando profissionais qualificados na arte de fazer circular mercadorias no sistema capitalista de produção de alimentos. Neófito e ingênuo na arte de fazer política eleitoral, não recebera votos suficientes para tomar assento na assembleia de vereadores do município onde está localizada a Estufa. Em sua versão: por se negar a comprar votos.

Seja como for, o velhinho continuou seu périplo para que a ideia da cooperativa seduzisse seus companheiros de atividade, mesmo não tomando posse como vereador. Ouviu promessas de candidatos a prefeito; recebeu o apoio moral de pessoas importantes na cidade. Mas a política local sabe muito bem como não criar desavenças desnecessárias. Ao mesmo tempo que elogiava a iniciativa e reconhecia sua relevância pelo discurso, não havia esforços pragmáticos para sua realização efetiva. A promessa tem esse efeito paralisante: ao negar, o traço que separa posições políticas se desnuda, podendo inflamar os ânimos do adversário em direção à realização de sua imaginação política. O apoio demagógico, por sua vez, pode, dependendo do grau de maturidade ou de vontade política do cidadão que demanda por direitos, resultar na anestesia política, esfriando as ideias e lançando-as à caçamba de entulhos das pautas fracassadas. Fora esse o destino do sonho do velhinho por uma cooperativa em prol da agricultura familiar e do escoamento de alimentos¹⁸.

A indústria tabagista se aproveita da ausência de uma cooperativa agrícola - um ator político e econômico de relevância - e aparece como a salvação da lavoura - literalmente. Assim que o contrato é assinado, o produtor rural se torna seu fornecedor exclusivo. Ou seja, uma vez firmado o compromisso com a Japan Tobacco International (JTI) - empresa escolhida pelo velhinho nos últimos anos de safra -, o agricultor vincula sua produção àquela empresa, costurada a partir de uma série de dispositivos - incluindo multa - caso ocorra a quebra de contrato - mesmo que parcial, como vender parte da produção a outro comprador. Os detalhes do contrato não serão abordados aqui, pois não é esse o foco e daria muito pano pra manga. Mas, quem tiver interesse em conhecer a

¹⁸ A própria ideia de uma cooperativa ao invés de um sindicato denota a tonalidade política da região: sindicatos de trabalhadores são, idealmente, instituições que atuam por demandas políticas por direitos trabalhistas, cromaticamente possuem tons mais à esquerda; cooperativas, por sua vez, têm um caráter mercadológico mais acentuado - essa diferença era marcante, ao menos, no discurso do velhinho. A defesa da cooperativa se fazia por argumentos enfatizados no âmbito da circulação de mercadoria. A independência em relação à indústria tabagista seria uma consequência do sucesso econômicos dos produtores promovido pela cooperativa. As relações de dominação, em momento nenhum, eram trazidas à luz e postas em xeque. Contudo, vale destacar que há muitos casos de relações de simbiose entre sindicatos e cooperativas de produtores rurais, onde a última atua sob as diretrizes da primeira.

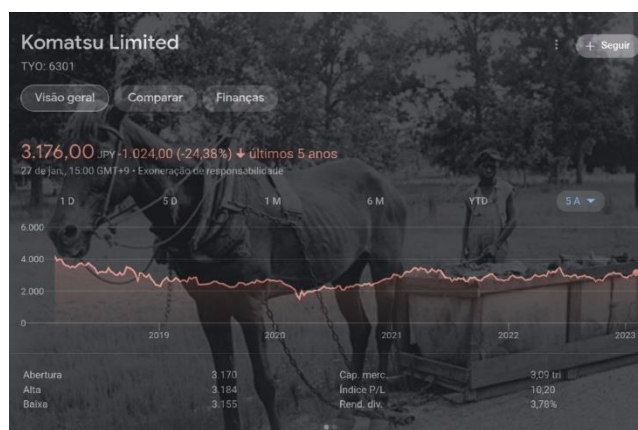
fundo os termos que regem a relação entre indústria e produtores de tabaco, deve considerar os contratos como elementos indispensáveis à pesquisa. Aqui nos basta saber que, firmado o contrato com a empresa de sua escolha – seja a JTI, a Souza Cruz ou qualquer outra dessas de atuação internacional com marca registrada –, o produtor passa a ter algumas *certezas* que lhe faltariam caso optasse em produzir outros vegetais por conta própria.

Após a assinatura do contrato, em questão de semanas um caminhão de frete a serviço da fumageira estaciona na propriedade rural do produtor e o abastece com sementes selecionadas e sacas e mais sacas de fertilizantes. Esses insumos estão previstos no contrato e, além de viabilizar a produção, estreitam ainda mais a relação de exclusividade entre produtor e empresa, pois seu valor fica vinculado ao contrato como empréstimo, o que é descontado do agricultor ao longo do processo de entrega dos fardos de tabaco para a indústria, no final da safra. Fardos estes que, imprescindível destacar, *não possuem valor pré-definido no contrato*. Ao passo que a dívida com os insumos tem valor estipulado no início dos processos de cultivo, o preço do produto final é definido na última etapa, a cada rodada de entrega dos fardos de tabaco. Chama mais a atenção não a possibilidade de logro por parte da empresa fumageira, mas o grau de relativa confiança do agricultor de que os custos vão cobrir os gastos, e ainda possibilitar a manutenção da sua vida no campo. Essa confiança pode ser medida pela empiria: não fosse sólida, a atividade não seria tão relevante na região. Cabe, contudo, olhar mais de perto para os elementos que dão liga a essa solidez. Ouve-se com frequência que, financeiramente, plantar tabaco, há décadas, não é mais atrativo – ou mesmo capaz de promover a subsistência da família. Então o que ajudaria a perpetuar esse cultivo? Apesar de dispositivos de amparo em caso de perda de lavoura – sobretudo por chuva de granizo – a partir do pagamento de sinistro pelo seguro contratado no início da parceria, é a segurança de que o tabaco terá um destino relativamente favorável que segue como fiel da balança desse relacionamento de longo prazo – entre indústria do tabaco e os produtores. Ao menos é essa a leitura do velhinho.

Em resumo, as fumageiras, por meios de sua infraestrutura industrial, fornece o serviço que o velhinho sonhou que competisse com uma cooperativa: fornece os insumos via empréstimo, favorece a contratação de seguro por meio da Associação dos Fumicultores do Brasil (AFUBRA), dispor de um pequeno exército de orientadores-empregados para marcar presença na vida e na produção dos agricultores e, ao término da lavoura, enviar os caminhões a seu serviço buscar os fardos do tabaco na propriedade

rural. Ao agricultor, cabe todo o trabalho. Quer dizer, cabe *algum* trabalho. Seria obtuso reconhecer *todo* o trabalho do cultivo do tabaco ao ser humano que firma o contrato com a indústria do tabaco – em quase 100% dos casos, pelo *patriarca*. Ao se aproveitar da conjuntura política colonialista patriarcal, estruturada violentamente, jurídica e culturalmente ao longo de séculos, e que azeita as relações de dominação, exploração e expropriação no Brasil desde meados de 1500, as indústrias tabagistas estrangeiras se beneficiam não apenas da mão de obra de seres humanos. Ao firmar contrato com os patriarcas da família rural, essas indústrias estrangeiras estão se apropriando da complexa teia de relações multiespécies que se sintetiza na figura do fardo de fumo. Esses fardos são muito mais do que folhas prensadas de tabaco Virgínia - cultivadas, colhidas, beneficiadas, selecionadas e classificadas conforme sua qualidade; neles está compactada a malha de interações entre os habitantes mais que humanos da Estufa e seus projetos de fazer mundo.

Figura 5 — Komatsu Limited



Fonte: Reprodução

A Japan Tobacco International se aproveita do fruto das relações mais que humanas que aglutinam as assembleias multiespécies que compõem *com* a Estufa. Já disse que ela se aproveita do amor do velhinho pelo cavalo, mas ela se aproveita do seu contrário também: do amor do cavalo pelo velhinho e pelo casal que habita a Estufa. Ela se aproveita do amor da semente pela terra; terra essa que é o nome dado para uma

infinidade de relações entre uma infinidade de elementos que a conformam¹⁹. Se aproveita de cada metro quadrado que recebe uma quantidade exorbitante de energia solar, responsável pela fotossíntese que propicia e movimenta a vida das plantas – do tabaco ao milho; energia essa que acaba por ser armazenada nos grãos de milhos, sob a forma do que os humanos combinaram chamar de *amido* ou *carboidrato* -, e do volume de água que só um país com as características geográficas específicas, como o Brasil, pode propiciar: pela chuva, aquíferos, nascentes, rios e lagoas. A tabageira se aproveita do genocídio indígena – que os dizimou e expulsou da região; se aproveita do patriarcado machista, e do racismo estrutural, historicamente erigidos sobre um rio de sangue que não se furtam a continuar navegando. A JTI se aproveita da precária relação de trabalho, regida por uma legislação igualmente precária, do trabalhador rural; o mesmo trabalhador rural que cuidadosa e obstinadamente vai selar o cavalo e guiá-lo habilidosamente pelas rédeas a caminho da roça, onde ambos vão se relacionar, fustigados pelos cáusticos raios de sol, com a terra erodida e empobrecida por sua relação com a agricultura de *plantation* e seus fertilizantes e agrotóxicos; exigindo que mais fertilizantes e mais agrotóxicos sejam importados da Rússia ou de qualquer outro país que se beneficie da precariedade. Há também o aproveitamento da água sorvida pelo cavalo depois de um dia quente de trabalho; água que verte do *pocinho*, nome dado à nascente próxima a roça de tabaco; água *plantada* pelo velhinho em meados dos anos 1970, quando decidiu, “*por amor às árvores*”, recuperar a área da nascente plantando milhares delas e, como consequência da relação das árvores com os lençóis freáticos do subsolo, fazer verter água novamente. Quando a JTI firma contrato com o velhinho, é um *negócio de porteira fechada*: ela leva a paisagem *toda*. E, dessa maneira, a Estufa se costura à bolsa de valores de Tóquio, e o trabalho do falecido tostado passa a figurar como um ativo no mercado de futuros japoneses.

Ensaios

Já descrevi mais acima o papel que a ficção - sobretudo a literatura – desempenha no meu processo de criação de escrita etnográfica. Contudo, há um “gênero” textual que compete em importância com a literatura para minha formação como escritor - *aquela que escreve* -, e esse “gênero” é o *ensaio*. As aspas entre o termo gênero se explicam pela opacidade em relação ao entendimento sobre o enquadramento textual que se permite (in)definir por *ensaio*. Mais uma vez, não posso deixar de citar o crítico cultural e literário

¹⁹ Citando Rachel Cypher, Anna Tsing chama a atenção para o amor como uma relação que envolve pessoas com suas terras e seus lucros; uma relação de amor que naturaliza pesticidas, que reproduz e amplia as estruturas da paisagem (2021, p. 184).

Sérgio Leite Barboza, responsável por me apresentar a *Revista Serrote* (slogan: *abrindo cabeças*), editada e circulada pelo IMS - Instituto Moreira Salles. Certamente eu já havia lido algo que pudesse ser rotulado como ensaio antes²⁰, mas fora a Revista Serrote quem não apenas me encantara pelos contornos difusos do gênero, como me convencera a levar a sério o ensaio como um dispositivo legítimo de produção de saber nas mais diversas áreas que ele se atreve a tematizar.

Não fora apenas o *conteúdo* dos ensaios que me alimentaram durante a árdua trajetória acadêmica: a *forma* evidentemente influencia a maneira como penso e escrevo. Aliás, nesse aspecto não vejo como discordar de Vilém Flusser, em seu *Ensaio* (2022), quando ele escreve que o estilo *in-forma* o trabalho, haja vista que não há duas formas de articular um único pensamento, pois duas sentenças são, não obstante, dois pensamentos diferentes. Por isso, a decisão de tratar “de um tema erudito de forma acadêmica ou de forma viva é a decisão de tratar desse tema de dois ângulos diferentes”, pois “outros serão os argumentos apresentados, outras as conclusões alcançadas, e o próprio tema será aparentemente o mesmo” (Flusser, 2022: 54). Forma e conteúdo deixam de ter uma descontinuidade destacada se encaramos como válidos esses argumentos.

Flusser escreve o *Ensaio* tecendo suas ideias a partir da dualidade *tratado* e *ensaio*: o primeiro trata-se dos trabalhos em estilo mais próximo ao acadêmico, enquanto o último é chamado pelo filósofo de “estilo vivo”. A escolha entre tal ou qual modo de tratar o assunto é, para Flusser, uma escolha estritamente existencial, que marcará a atitude do autor ou autora perante o assunto e seu leitor ou leitora, seu “outro”. No caso do tratado, procura-se *ex-plicar* o assunto; no caso do ensaio, *im-plica-se* nele. No primeiro não me assumo, mas assumo o assunto para os meus outros; ao passo que, no ensaio, assumo-me dentro do assunto. No tratado, interessa meu assunto; no ensaio, “*intersou e intersomos no assunto*” (Flusser, 2022: 56). Minha simpatia pelo ensaio ao longo dos últimos anos de pesquisa não se explica por um narcisismo mal-camuflado - apesar de tal receio ter provocado inquietantes reflexões particulares. Durante minha trajetória acadêmica, o ensaio foi se provando muito útil como um dispositivo discursivo e de modos de pensamento no empenho de limitar os limites de uma etnografia de paisagens - nos termos reiteradamente já discutidos aqui. O argumento de Flusser de que o autor implica-se no ensaio tem muita força se considerarmos que a experiência em

²⁰ Como o excelente *Ficando longe do fado de meio que já estar longe de tudo* (2012), do brilhante e já falecido – suicidou-se, infelizmente... – David Foster Wallace; e do longínquo *Cinco prefácios para cinco livros não escritos* (2019), de Nietzsche.

campo e a escrita se atualizam numa dinâmica discursiva, em *feedbacks* que tendem a aprofundar e qualificar a relação entre ambos: etnógrafo e campo de pesquisa. Ou seja: escrevo e vou a campo, e, na volta, escrevo e de novo vou a campo, e assim seguindo em movimento espiralado, recursivo, cibernético; sendo que cada visita a campo é afetada pela escrita e cada vez que me sento para escrever meu corpo já é outro, pois percorrera e fora percorrido pelo trajeto do campo uma, duas, quantas vezes sejam possíveis²¹. Nesse sentido, a etnografia ressoa na ideia de ensaio como elaborada por Flusser, na medida em que o corpo que afeta e é afetado, que implica e é implicado na e pela paisagem que percorre, imprime no texto etnográfico o modo de pensar que fora contaminado pela leitura do texto lido pelo corpo na paisagem habitada em campo. Mas para que seja possível exercitar essa técnica no processo de criação da escrita etnográfica, é preciso prestar atenção em um aspecto que muitas vezes se sobressai como um reflexo no momento da sua elaboração: “ninguém pensa academicamente. **Faz de conta** que assim pensa. Força-se a pensar dessa forma” (Flusser, 2022: 56).

Se concordarmos com esses argumentos de Flusser, há dois destaques que nos interessam sublinhar. O primeiro é que há uma força agindo pelo enjaulamento dos fenômenos e acontecimentos em campo em formato de pensamento acadêmico. Uma disciplina mental, um segundo pensamento que, deliberadamente, se impõe ao pensamento que pensa emaranhado à paisagem, mobilizando os diversos sentidos do corpo para essa tarefa. Desse esforço se origina o artifício que é o segundo destaque: *faz-se de conta* que se pensa academicamente. Tratar o pensamento acadêmico como “faz de conta” – ou seja, *fabulação* – é *imprecisar* o limite que deliberadamente a ciência moderna impôs entre o pensamento científico e a arte, ou entre realidade e imaginação. Vale relembrar o que já fora discutido aqui: que, ressaltar o caráter fabulativo da ciência, não resulta relegá-la ao campo do falso. Ao contrário: o intuito é desfazer a imagem de que a imaginação lida com a instância do falso, e que esta nunca deve contaminar o fazer científico.

Flusser, no entanto - que escreve e publica primeiro este ensaio em 1967, no jornal O Estado de São Paulo-, chega até a soleira da porta, mas não adentra o lado de fora de casa. A começar pela *oposição trágica* – nos termos que descrevi anteriormente - entre *tratado* e *ensaio*, e sua necessária sublimação ao final do texto: quando o autor sugere que que seja superada a contradição entre o desprezo do academicismo pelo ensaísmo, e

²¹ Dessa forma, a relação campo-antropólogo-campo não é nem objetiva, nem subjetiva, mas, nos termos do geógrafo Augustín Berque, em diálogo com o filósofo Watsuji Tetsurô, *trajetiva* (Berque, 2017: 06).

o nojo do ensaísmo pelo academicismo (Flusser, 2022: 60). Conforme já disse, a escrita etnográfica que me esforço em compor vai ao encontro das *continuidades opositivas* e da *lógica recursiva*. Um exemplo interessante nesse sentido pode ser encontrado em uma figura elaborada e que compõe o pensamento e a escrita recente de Donna Haraway:

SF: science fiction [ficção científica], *speculative fabulation* [fabulação especulativa], *string figures* [cama de gato]²², *speculative feminism* [feminismo especulativo], *science fact* [fatos científicos], *so far* [até agora] (Haraway, 2016b: 02).

Ao longo do livro *Staying with the trouble* [Seguindo com o problema - em tradução selvagem], SF é uma figura onipresente pela qual Haraway tece seus ensaios-fábulas-estórias, os quais são compostos de maneira a limitar os limites impostos pela ciência moderna aos SF elencados por ela. Ao formar figuras na cama de gato entre os SF, Donna Haraway e suas espécies companheiras nos indicam um caminho possível para atravessarmos a soleira que Flusser nos indicou o caminho. Não se trata mais de marchar sozinho/a em direção à sublimação dos conflitos entre *tratado* e *ensaio*, mas de seguir tecendo essa malha complexa de padrões e descontinuidades, a fim de compor uma peça etnográfica que, ao modo do *bricoleur*, seja capaz de recompor as relações e os significados das *artes de notar* segregadas pela ciência moderna - como, por exemplo: tratados vs. ensaios; fatos científicos vs. fabulação especulativa; ciência vs. arte; realidade vs. imaginação e a lista segue.

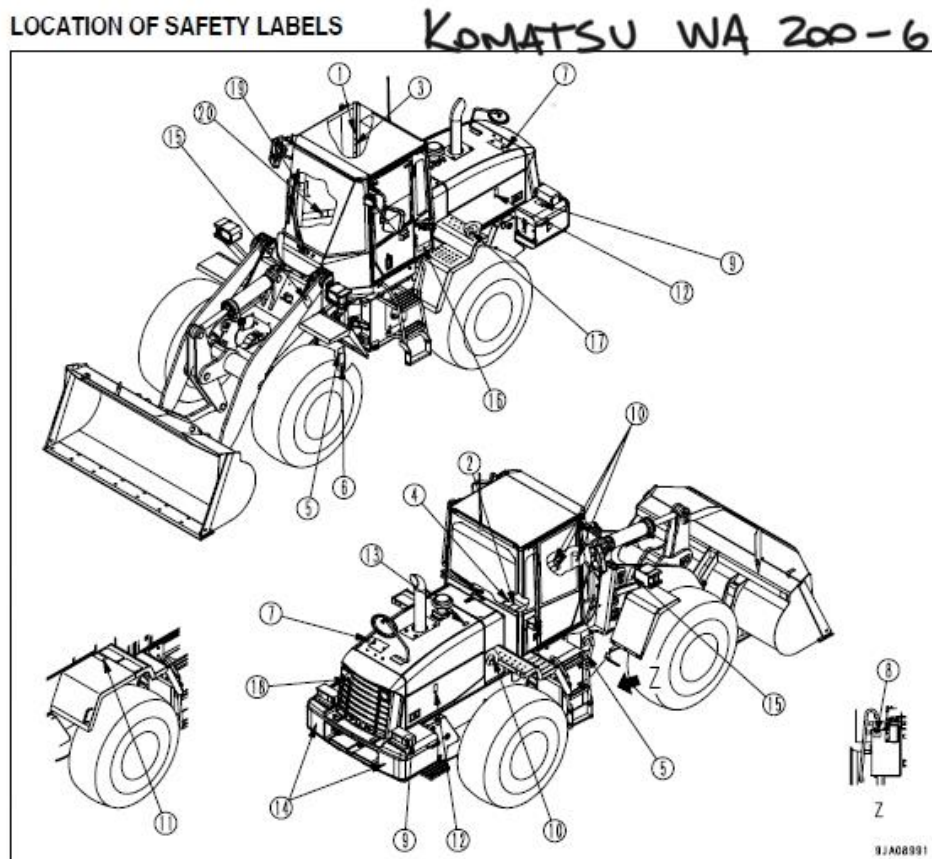
Essa atitude intelectual não é apenas capricho por um estilo autoral original, ou uma busca banal pelo *barato* cognitivo. Em uma conjuntura em que a *imaginação* é capturada e capitulada por negacionismos que matam, e o *desencanto* prepara o terreno para a sementeira do ódio e da ética da indiferença; e em contextos de um *realismo capitalista*, em que parece ser *mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo*²³; o esforço por identificar os modos de pensamento que, pela força do hábito, alimentam silenciosamente a besta desenfreada, e a escolha deliberada em assumir a tarefa de contar outras estórias capazes de nos ajudar a seguir outras trilhas, são atitudes éticas que tomam contornos políticos mais do que relevantes: urgentes.

²² Cama de gato é um jogo que envolve no mínimo dois jogadores e um barbante. Ao mobilizar essa imagem, Haraway destaca o caráter coletivo mais que humano da produção criativa de conhecimento – acadêmico ou não – que promove formas de seguir habitando um mundo impactado pelas mudanças climáticas.

²³ Como escreveu Mark Fisher (2020).

Coveiro de Cavalos

Figura 6 — Komatsu Wa 200-6



Fonte: Reprodução

Komatsu Ltd. (株式会社小松製作所 Kabushiki-gaisha Komatsu Seisakusho²⁴) ou **Komatsu** (コマツ) (TYO: 6301) é uma indústria japonesa, fabricante de máquinas pesadas **destinadas principalmente a construção civil**, como por exemplo: tratores, escavadeiras hidráulicas, carregadeiras de rodas e motoniveladoras. Tem filiais em várias cidades ao redor do mundo²⁴. Essa foi a descrição que encontrei quando pesquisei no Google o nome estampado no trator que acabara de chegar na Estufa. “Máquinas pesadas destinadas principalmente a construção civil” diz o verbete na Wikipedia. Só que, hoje, o destino do trator amarelo, modelo WA 200-6, fora atualizado pela contingência do mundo: sua função principal fora servir de coveiro do tostado.

A história de vida da família Komatsu se confunde – como diversas outras empresas da indústria e tecnologia – com Histórias de guerra. Nascida em 1921, depois

²⁴ *Ipsis litteris* a introdução do verbete na Wikipedia: https://pt.wikipedia.org/wiki/Komatsu_Limited

de um longo período de gestação como subsidiária de uma empresa maior, a Komatsu Ltda. produziu seu primeiro trator agrícola em 1931 – mesma década em que passou a compor a força de produção da infraestrutura bélica japonesa, fabricando tratores, tanques e obuses militares. Contudo, seu crescimento como empresa e indústria fora impulsionado pela demanda de seu maquinário para a reconstrução do Japão pós II Grande Guerra, bem como pelo *boom* de investimento estadunidense na economia de reconstrução de seu país sede.

Na Estufa, sua presença passou a ser requisitada apenas recentemente, e com frequência esporádica. Ocorre que o velhinho e sua senhora lidavam com a terra em trabalho coordenado com os cavalos, enquanto muitos de seus vizinhos migravam para a praticidade do Komatsu WA 200-6. São duas as principais vantagens, propaladas pela maioria dos produtores, em lançar mão do trabalho do trator na lavoura de tabaco: ele faz mais rápido, não fica doente e ele não morre de fome. Mesmo que o produtor não seja proprietário da máquina, eles podem alugá-la ou demandar seus serviços para a prefeitura municipal da cidade, que conta com algumas unidades para servir os munícipes-agricultores. O cavalo passa a ser dispensável. E mesmo para os serviços menores ou mais delicados, há opções de maquinários menores, capazes de se deslocar por entre as linhas das *plantations*, inclusive em terrenos acidentados. Mesmo o velhinho e sua senhora passaram a requisitar, em momentos determinados, os serviços do Komatsu WA 200-6. Mas, ainda assim, não abriaram mão de contar com o trabalho dos cavalos. E por que isso? Por que insistir em uma simbiose com os cavalos, se o trabalho ciborgue com os tratores era uma realidade amplamente acessível, com todas as vantagens aqui elencadas? *Amor.*

Eu sei, dá pra complexificar essa resposta e torná-la mais detalhada, com mais nuances e matizes. Mas é por essa trilha que esse ensaio pretende seguir analisando as relações multiespécies que compõem a Estufa. A cena que descrevi antes, do velhinho claudicando ao lado do cavalo, carregando o balde de ração numa das mãos, é uma fenda no Realismo Capitalista. Ela ilustra de maneira bastante resumida – e bonita – uma relação dadivosa que, apesar de ser sustentada *também* por propósitos capitalistas, é nutrida por princípios éticos que escapam à lógica da maximização do lucro *a qualquer custo*. E a pecha de antirracionalidade dessa relação *simpoiética* é atestada com uma frequência notável: de sua família, o velhinho ouvia constantemente que os cavalos deveriam ser vendidos; dos vizinhos, já recebera propostas pelo couro do tostado – enquanto ele ainda estava vivo. Para boa parte das pessoas, um cavalo de trabalho perde seu direito de

existência quando seu corpo perde a capacidade de produzir lucro. Como um trator velho e fora de linha, o cavalo deve ser descartado para o desmanche.

Tostado trabalhou obstinadamente até completar aproximadamente trinta anos, mas viveu cerca de quarenta. Foram dez anos gozando sua aposentadoria da lavoura, alimentado e cuidado pelo velhinho e seus familiares. “*Se a gente merece se aposentar, por que o cavalo não pode? A gente não descarta nem bicho, nem gente*”, disse certa vez a dona, esposa do velhinho, enquanto classificava fumo, em uma manifestação de empatia por um parente não humano. Esse tipo de postura dadivosa escapa aqui e acolá, contrariando a cartilha rezada pelo sujeito devotíssimo do neoliberalismo rural brasileiro. Postura que limita a indiferença resultante da racionalização dos processos da cadeia de produção, e da coisificação das paisagens e dos sujeitos mais que humanos. Uma racionalização que se dá ao seu modo no território rural do Sul do Brasil, contaminando também – e muito – as relações na Estufa. O campo de forças está sempre tensionado; éticas relacionais não param de se chocar por um segundo; projetos de fazer mundo tentam se viabilizar. Voltar as atenções para a ética que nutre a relação entre o velhinho e o tostado é um gesto deliberado, no esforço de entender como o amor e a dádiva teimam em vicejar nas fendas do capitalismo concreto.

O cortejo seguia em direção à parte da Estufa reservada para a lavoura. Na frente, roncando em ré maior, ia o Komatsu WA 200-6, seguido de perto pelo velhinho e pelo casal. O corpo morto do tostado descansava na pá dianteira do Komatsu – erguida como uma grande mão de metal enferrujado, com dedos muito pequenos, cobertos de terra. Era possível ver o sacolejar suave dos ossos duros do cavalo. O outro cavalo, tordilho, fora encurralado na estrebaria, e virava o pescoço para mirar o último olhar em direção ao falecido tostado. Caminharam todos, lado a lado, e em silêncio, interrompido somente pelas orientações do caminho vocalizadas pelo velhinho. Atravessaram a porteira que divide a área arborizada de mata e a terra marrom, erodida e empobrecida pelas décadas de monocultura de tabaco. O homem ainda tentava se aclimatar a essa nova realidade: em que cavalos precisam ser enterrados. Enquanto pensava sobre isso, foi inesperadamente visitado pela imagem de uma lembrança macabra, vivida há poucos anos atrás, na realidade que recém abandonara: *um cavalo em estágio avançado de decomposição*. Na memória, já era possível enxergar o crânio grande e branco do cavalo, com as cavidades

oculares escuras e sombrias; seu corpo – ou o que restara dele – jazia deitado de lado, e o couro de seu tronco mostrava um pelo baço, marrom escuro, rodeado por moscas. O homem se deparou com essa imagem enquanto arrastava sua bicicleta por uma trilha íngreme de chão barrento, cercada de mata de capoeira, que margeava uma movimentada rodovia urbana na cidade de Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Tomou esse caminho para evitar a proximidade com os automóveis que transitavam em alta velocidade pela estrada, e jamais poderia adivinhar que, em seu trajeto, seria colocado diante do cadáver putrefato de um equino. Ao se lembrar dessa imagem, o homem também se lembrou que, há época, interpretara o despejo do cadáver na trilha como um descarte de lixo mal realizado: um problema de vigilância sanitária ou de saneamento básico. As éguas e cavalos eram, naquele período de sua vida, seres mais abstratos do que conceitos filosóficos. Mas nessa nova realidade, cavalos eram enterrados, e eram mais concretos do que uma nota de vinte reais. Ao menos era isso que o homem sentia ao ver o corpo morto do tostado sacolejando na palma da mão do Komatsu WA 200-6.

Quando o último punhado de terra escorregou pela pá do Komatsu WA 200-6 sobre a cova onde tostado agora jazia, seu motor fora desligado, mergulhando todos em um silêncio sepulcral. A mulher enxugava as lágrimas que lhe molhava o rosto. A dor que sentia não era tão intensa quanto poderia, pois ela teve a sorte de poder se despedir aos poucos do tostado. Ela se lembrou disso em meio ao silêncio e sentiu alívio e conforto recompensadores. Ficou orgulhosa de si mesma por ter se esforçado em promover algum conforto ao ancião em seus últimos e penosos dias de vida: como quando balançava as mãos, lavadas com óleos essenciais, próximo ao focinho do cavalo, a fim de aliviar suas dores. Ficou tocada por ter conseguido compartilhar com o cavalo momentos de profunda intimidade; uma profundidade específica, alcança apenas na borda da vida. Ela era uma das poucas pessoas na Estufa que não apenas entendia e respeitava o apreço e os sacrifícios do velhinho para manter viva a relação com os cavalos; ela também compartilhava desse projeto de fazer mundo. "Um projeto que exigia uma boa dose de sacrifício e a convivência com a incredulidade e a depreciação: afinal, o que levava uma mulher branca, de classe média, diplomada na universidade federal, se sujeitar a viver “no meio do nada”?" O que diabos passa na cabeça de uma mulher, que teria o apoio da família para alcançar a imagem do *status quo*, a se arriscar a viver “no meio do nada”, ao

invés de *trabalhar* na área de sua formação? “*Ela não tem medo de ficar lá sozinha, não?*”. Tem, claro que tem. Mas o medo não superava o desejo que ela sente de poder se arriscar em um caminho que seja mais fiel aos seus anseios políticos e artísticos. Algumas dessas pessoas que *não podiam* aceitar a vida que ela trilhara, eram sócias daquelas que recomendavam ao velhinho que se livrasse dos cavalos – *atraso arcaico pagão* – e se convertesse integralmente às vantagens do Komatsu WA 200-6 – *progresso moderno monoteísta*. Ao pensar nessas coisas todas, a mulher não deixou de sentir um certo prazer com a ironia contida no evento que acabara de vivenciar: a subversão poética do gesto do trator.

Imaginação como projeto político

Recentemente, entre janeiro de 2019 e dezembro de 2022, o campo científico brasileiro viveu subsistindo sob barricada, sofrendo investidas de um governo que mobilizava como um de seus instrumentos de governamentalidade o negacionismo, promovendo uma dissonância cognitiva generalizada entre grande parcela dos habitantes do Brasil. Um negacionismo que operou em duas frentes: ele não nega apenas o fazer científico, mas também os problemas que exigem transformações mais profundas: como o impacto letal das mudanças climáticas nos modos de viver de comunidades mais que humanas, fruto do sistema político-econômico capitalista e seus cavaleiros: o imperialismo, o racismo, o colonialismo e etc. Esse escapismo encontrou terreno fértil em uma quantia considerável de pessoas. A filósofa e matemática Tatiana Roque atribui ao *desencanto* a função de adubar este terreno. Um desencanto que é fruto de uma frustração tributária da noção de progresso. A ideia de progresso, elaborada em meados dos séculos 18 e 19, e baseada no sistema econômico capitalista, capturou a imaginação sobre o futuro de quem fora forjado sob sua égide, ao longo dos séculos 20 e início do 21. Resultado: as décadas foram se escorrendo, caiu o muro de Berlim, o capitalismo se consolidou como a única realidade possível no ocidente imperialista, a desigualdade econômica se acentuou a partir da monstruosa concentração de renda, novos problemas foram surgindo e as mudanças climáticas despejaram o caldo da frustração definitiva na cabeça desse mesmo ocidente – mas com consequências que atingem *muitos mundos*. Nesse contexto nada animador, Roque atribui à ciência *parte* da responsabilidade em *imaginar* futuros capazes de *reencantar* uma parcela das pessoas que hoje vive no desencanto. Para além – ou *aquém* – das *urgentes* questões de ordem material – como

transferência de renda, trabalho e direitos básicos – e de enfrentamento às mais diversas formas de violências sofridas pelas minorias políticas – enclausuramento e assassinato de pessoas pretas e periféricas, feminicídio e violências de gênero -, a *imaginação* se apresenta como um campo de atuação política que, se negligenciado, nos manterá engessados a desejos de futuro encharcados por ideais nostálgicos, de um passado que resultou justamente nos problemas com os quais nos batemos no presente. Um presente que parece represado. A imaginação pode ser um dispositivo para desobstruir e diversificar mais do que horizontes possíveis: mas *trajetos desejáveis*.

À essa tarefa, as etnografias sobre paisagens multiespécies, nos modos aqui discutidos, se coloca como um campo do saber com potencial imaginativo interessante e interessado. Para seguirmos em direção ao desfecho deste ensaio, quero discutir um aspecto dessa capacidade: o repertório teórico-prático-imaginativo adquirido na leitura das paisagens como texto, e dos textos como paisagens. Uma leitura atravessada pela *relação* entre corpo do etnógrafo com as assembleias que compõem a paisagem na qual ele – ou ela - se lança a pesquisar. No ensaio *Sonhando com dragões: sobre a imaginação da vida real*, Tim Ingold conta que, para os monges medievais, a leitura litúrgica era equivalente a percorrer caminho (2017: 32). Comparavam os textos com um caminho que deveria ser atravessado, atento às marcas e rastros, baseando-se nas coisas que encontravam ou nos eventos que presenciavam ao longo do trajeto. Ao avançar pelo caminho, as histórias e personagens que encontravam lhes sussurravam lições de sabedoria e orientação, escutadas pelos monges como modo de aprendizado. Tais personagens, habitantes do caminho do texto – mas também da natureza-, eram narrados de maneira peculiar, na qual cada criatura é sua história, sua tradição, sua virtualidade, seu movimento. Portanto, não se tratava de isolar indivíduos-objetos e dissecá-los da paisagem que habitam a partir de um método científico específico, dando por esgotadas suas possibilidades de existência; mas de percebê-los como linhas dinâmicas emaranhadas em uma mesma malha, em uma configuração na qual a individuação, a partir do devir inerente à vida, se dissolve na paisagem. Os estudos de Ingold sobre o monacato medieval se esforçam em apresentar formas alternativas de ler e escrever, que nos sugerem escutar os conselhos tanto das vozes da página, quando do mundo ao nosso redor. Escutar e nos deixar guiar por seus sussurros, a fim de curar a ruptura entre o mundo e a nossa imaginação sobre ele, estabelecida pela ciência ocidental moderna.

Em sua etnografia *O cogumelo no fim do mundo*, a antropóloga Ana Tsing (2022) mobiliza o método das *artes de notar* em suas incursões nas paisagens onde florescem cogumelos matsutake. Como tentei demonstrar ao longo das costuras desse ensaio, compartilho a noção de que uma paisagem é uma malha que se compõe de infinitas relações entre linhas de vida - de humanos e não humanos. A ciência moderna tentou enjaular o entendimento do mundo e dessas paisagens em termos conceituais que restringiram o dinamismo e a diversidades dos encontros, a fim de elaborar uma ficção que tenta catalogar e universalizar. Esse encarceramento conceitual, quando busca soberania sobre os demais modos de pensamento e maneiras de conhecer o mundo, tende a descartar as diferenças e limitar e empobrecer a experiência e a imaginação sobre o mundo. As artes de notar subvertem esse *paradigma*, sem querer substituí-lo por completo, ao relacionar de maneira transversal os mais diversos modos de perceber a dinâmica das paisagens em relação - científicos institucionalizados, artísticos, locais e etc. Uma história de vida de um cavalo não tem menos relevância científica do que sua descrição morfológica a partir dos métodos de estudos de anatomia; um artigo científico do campo da ecologia, validado por seus pares, não é superior em capacidade de descrever uma paisagem do que uma pintura *shan-shui*: ambos são diversos – artes de notar a paisagem, cada qual a sua maneira, com seus limites e potenciais.

As artes de notar podem ser úteis a uma etnografia de paisagens que pretenda sugerir novos sentidos ao pintar *a grande imagem* de uma paisagem. Notar, contudo, requer algum tipo e certo grau de *atenção* ao percorrer o trajeto do campo de pesquisa. A pensadora Simone Weil dizia que a atenção é a forma mais pura e rara de generosidade (*Apud* Moreira Salles, 2022: 40) . As paisagens multiespécies sempre precisaram de atenção e cuidado, mas poucos contemporâneos despertam para essa urgência – há exceções que fogem a regra, como os indígenas, as comunidades de pescadores e pescadoras, ribeirinhos, quilombolas, campesinas e etc. O desafio está posto: compor etnografias capazes de cativar a atenção e ativar a imaginação do leitor sobre paisagens multiespécies. Um desafio que toma relevantes contornos políticos no contexto que se apresenta, onde as mudanças climáticas - combinadas com a gritante desigualdade de acesso a direitos básicos – exige esforços combinados para que possamos imaginar maneiras mais justas de seguir com o problema.

Prólogo

Já era noite. No outono, em dias de céu sem nuvens, era tocante acompanhar a transição do fim de tarde. Era tão suave a alternância das cores no horizonte. Azul e ocre e laranja e vermelho e verde e turquesa sem começo e fim. Distraída, a mulher dirigia sua Parati 1998 pela estrada de terra em direção à Estufa. Margeando a pista, passava por plantações de milho, tabaco e soja; por casas de madeira e de alvenaria com as luzes acesas, guardando pessoas cansadas em seu interior. Já era possível identificar o brilho da estrela d'alva no fundo verde do horizonte. A distração da mulher era efeito da mistura das memórias recentes, do dia que acabara de atravessar, e dos afetos que essas memórias provocavam. Mais cedo, na praça central da cidade, ocorrera a 1ª festa das Sementes Crioulas que coorganizara com mais duas mulheres. As três formam um nó da rede estadual que atua em prol da existência perene de sementes crioulas. A improvável relação entre elas era costurada pelas sementes. Três pessoas, com trajetórias de vida tão distintas, só poderiam estar unidas por uma demanda tão urgente quanto aquela: guardar a força da variabilidade genética e as práticas e co-relações de sua perpetuação pelas técnicas herdadas dos povos originários daquela terra ancestral. Enquanto pensava nessas coisas, e tentando imaginar o que ocorrera com esses povos, a mulher sentiu a raiva zunir no peito. Um fio dessa raiva lhe escapou pela glote e atingiu suas memórias, fazendo-a se lembrar da fala do Padre no fechamento da festa. Com o microfone na mão e aquela voz teatralmente mansa que padres costumam adotar nos sermões, o homem – jovem, magro, de calça jeans e tênis All Star – elogiou o morno jorro de esperança que aquele evento fazia brotar no coração das pessoas que ali estavam, *mas* – claro que teria um *mas* – que não deveríamos nos esquecer de que a tecnologia e a ciência estavam *aí* para ajudar os *homens*, e que não fossem os transgênicos e os agrotóxicos – “*defensivos agrícolas*” –, não seria possível levar comida a mesa dos brasileiros. A mulher não acreditou no que acabara de ouvir. “*Ele ignora que o Brasil voltou pro mapa da fome e da insegurança alimentar*”, pensou a mulher, que acabara de mencionar esse dado em seu discurso, que antecedeu o do padre. Feitas suas considerações, que ignorava a montanha de tecnologia contida no cultivo de sementes crioulas, herdada por séculos de relações de manejo entre pessoas, plantas e terra, o padre passou a ler um trecho da bíblia católica – Gênesis, especificamente – que dizia: “*Cubra-se a terra de vegetação: plantas que deem sementes e árvores cujos frutos produzam sementes de acordo com as suas espécies*”. Ao ouvir essas palavras, a mulher não pôde deixar de lamentar que essa contradição gritante e mal

caráter passaria despercebida pela grande maioria: “*sementes transgênicas não geram plantas que dão sementes, idiota, muito menos árvores*”, ela pensou. “*E Deus fez o homem à sua imagem e semelhança*”. Ao ressentir seu desgosto dentro da Parati 1998, a mulher ponderou se o discurso do padre fora improvisado após ouvir o discurso do poeta da casa das sementes crioulas. Em sua fala, o poeta – magro, sereno e grisalho – questionava com suavidade a injustiça sádica inerente à ganância dos ricos do Brasil. Ao se lembrar do discurso do poeta, a mulher sentira uma alegria orgulhosa por ter feito parte da coorganização da festa, capaz de promover um evento como aquele: era a primeira vez, em seus quase 30 anos de habitante daquele município, que ouvira alguém maldizer, em praça pública, a riqueza e sua ganância depravada. Lembrando-se disso, ela cogitou se não teria sido por esse teor político, inerente ao movimento das sementes crioulas, que a prefeitura sabotara o evento. Ao pensar nisso, a raiva voltou em uma onda ainda mais forte. Tanta força que chegava a sentir um mal-estar. Era o mal-estar que se sente quando se desfaz a ilusão da inocência. A prefeitura, em tom empolgado, prometera apoio à festa desde o início das conversas. Contudo, ao longo do processo de coorganização do evento, sua atuação era carregada de desídia. A mulher sentia que algo estava errado, mas julgava que o atraso da prefeitura em cumprir com o papel que assumiu na divulgação era fruto de má organização. Mas agora, que o azul turquesa dava lugar ao veludo negro do céu de outono enquanto dirigia pra casa, percebera que a sutil sabotagem da prefeitura era de uma habilidade política que ela não fora capaz de identificar. De repente, como se um peixe tivesse caído do céu e acertado sua cabeça, a lembrança de um dado indubitavelmente importante lhe atingiu em cheio: o Secretário de Agricultura e Meio Ambiente era dono de diversas lojas agropecuárias que vendiam, entre outros insumos, sementes transgênicas. As mesmas sementes transgênicas que contaminaram as sementes crioulas de milho palha roxa que o velhinho plantava há mais de cinquenta anos. “*Como competir com isso?*”, se perguntou a mulher com amargura e um pouco de desânimo. Para sua sorte, essa não era uma questão só de competição, mas de *co-laboração*, do laborar em conjunto.

Nas semanas que se seguiram à 1ª festa das Sementes Crioulas, uma liderança do movimento que havia prometido ao velhinho *encontrar* sementes crioulas de milho palha roxa, comunicou à mulher que havia conseguido. Quase nunca a colaboração é fácil,

isenta de dificuldades, injustiças e violências impostas a quem se atreve a diversificar os modos de existência – ou *existir na diversidade dos modos*. Por isso, é preciso evitar os romantismos ingênuos e os idílios de pureza: essa é a dura lição que o velhinho do milho palha roxa teve que aprender: ele não plantaria mais a mesma linhagem do milho que lhe acompanhou por toda a vida, e isso é *consideravelmente* triste; mas, graças à co-laboração da rede de guardiões a qual ele faz parte, e às habilidades adquiridas ao longo de sua co-existência com o milho, ele poderia tentar seguir adiante - plantando o que para ele era uma nova linhagem de milho palha roxa – ou permanecer remoendo a nostalgia de uma relação rompida. Os dois caminhos são legítimos, mas só um deles tem o potencial de abrir trilhas pra quem vai seguir adiante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Mauro. Caipora e outros conflitos ontológicos. *Revista de Antropologia da UFSCar*, v. 5, n. 1, 2013.
- APPEL, Hannah. *The Licit Life of Capitalism: US oil in Equatorial Guinea*. Durham: Duke University Press, 2019.
- BARBOZA, Sérgio Leite. *Comala: aviso de incêndio*. (Dissertação de Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, orientação: Profª Drª Liliana Reales, 2019.
- BERQUE, Augustín. A cosmofoania das realidades. *Geograficidade*, v. 7, n. 2, 2017.
- FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. São Paulo: Ubu, 2022.
- FISHER, Mark. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* São Paulo: Autonomia literária. 2020.
- FLUSSER, Villém. *Ensaio*. Revista Serrote, n. 42, 2022.
- GLISSANT, Edouard. *Poética da relação*. São Paulo: Bazar do Tempo, 2021.
- GOMES, Ivan. *o lavrar dos corpos: o(s) tempos(s) na “Lavoura arcaica”*. (Trabalho de Conclusão de Curso)— Departamento de Sociologia Política, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, orientador: prof. Dr. Jacques Mick, 2016.
- GUIMARÃES ROSA, João. *Tutameia*. São Paulo: Nova fronteira, 1967.
- HAWARAY, Donna. *O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa*. São Paulo: Bazar do Tempo, 2016^a.
- HAWARAY, Donna. *Staying with the trouble: making kin in the Chtulucene*. Durham: Duke University Press, 2016b.
- HO, Karen. *Liquidated: an ethnography of Wall Street*. Durham: Duke University Press, 2009
- HUI, Yuk. *Tecnodiversidade*. São Paulo: Ubu editora, 2020.
- INGOLD, Tim. Sonhando com dragões: sobre a imaginação da vida real. *ClimaCom Cultura Científica — pesquisa jornalismo e arte*, ano 4, n. 10, 2017.
- INGOLD, Tim. *Imagining for real*. Nova Iorque: Routledge, 2022.
- LE GUIN, Úrsula K. *A teoria da bolsa da ficção*. São Paulo: n-1 edições, 2021.
- MINTZ, Sidney. *O poder amargo do açúcar: produtores escravizados, consumidores proletarizados*. Recife: UFPE, 2003.

- MOREIRA SALLES, João. *Arrabalde: em busca da Amazônia*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2022.
- MORITA, Atsuro. Multispecies infrastructure: infrastructure inversion and involutory entanglements in the Chao Phraya Delta, Thailand. *Ethnos*, v. 82:4, 2017.
- MURAKAMI, Haruki. *Romancista como vocação*. São Paulo: Editora Alfaguara, 2017.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. São Paulo: 7 Letras, 2019.
- NODARI, Alexandre. A literatura como antropologia especulativa. *Revista da ANPOLL (Online)*, v. 1, p. 75-85, 2015.
- NODARI, Alexandre. Limitar o limite: modos de subsistência. *Ilha – Revista de Antropologia (Online)*, v. 21, n. 1, 2019.
- SAER, Juan José. *O conceito de ficção*. Tradução de Joca Wolff. Sopro, 15, p. 1-4, 2009.
- STWART, Kethleen. Weakly theory in a unfinished world. *Journal of folklore research*, v. 45(1), 2008.
- TSING, Anna L. O Antropoceno mais que humano. *Ilha — Revista de Antropologia*, v. 23, n. 1, 2021.
- TSING, Anna L. *O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. São Paulo: n-1 edições, 2022.
- WALLACE, David Foster. *Ficando longe do fato de estar meio que longe de tudo*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2012.

**OS ESTUDOS TRANS ENCONTRAM OS ESTUDOS SOCIAIS DA CIÊNCIA:
UMA APROXIMAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA A PARTIR DO PROBLEMA
DA PASSABILIDADE**

Emilia Braz¹
Paula Sandrine Machado²

Resumo

Este artigo visa propor uma abordagem teórico-metodológica sobre a materialização da realidade e da cisgeneridade através de possíveis (e às vezes desconfortáveis) aproximações e amarrações entre os Estudos Trans e os Estudos Sociais da Ciência e Tecnologia. A partir do problema da “passabilidade” (passing), discute-se a produção da “realidade sexuada do corpo”, suas tramas e fissuras, tomando como base os conceitos de referência circulante e aparato de produção corporal. Para tanto, é apresentada uma leitura do *caso Agnes*, que ficou conhecido nos anos 60 através do sexólogo Robert J. Stoller e do sociólogo e etnometodólogo Harold Garfinkel, para tensionar a implicação da matéria na produção da realidade e da cisgeneridade. Evidencia-se como tanto a realidade quanto a cisgeneridade dependem da intra-ação de emaranhamentos material-semióticos. Conclui-se que tanto a realidade quanto a cisgeneridade não são fenômenos auto evidentes, mas (a)parecem naturais como resultado de práticas articulatórias que buscam estabilizar esses dois termos.

Palavras chave: Realidade; Cisgeneridade; Materialização; Intra-ação.

**THE TRANS STUDIES MEET THE SOCIAL STUDIES OF SCIENCE:
A THEORETICAL-METHODOLOGICAL APPROXIMATION ABOUT THE
PROBLEM OF PASSING**

Abstract

This article aims to propose a theoretical-methodological approach on the materialization of reality and cisness through possible (and sometimes uncomfortable) convergences and knots between the Trans Studies and the Social Studies of Science and Technology. Based on the problem of “passing”, we discuss the “sexed reality of the body”, its webs and fissures based on the concepts of circulating reference and apparatus of bodily production. For that purpose, a reading of *the case Agnes*, which became known in the 1960’s through the sexologist Robert J. Stoller and the sociologist and ethnomethodologist Harold Garfinkel, is presented in order to tension the implications of matter in the production of reality and cisness. It has become evident how both reality and cisness depend upon the intra-action of material-semiotic entanglements. We have come to the conclusion that both reality and cisness are not self-evident phenomenons, but appear natural as the result of articulating practices that aim to stabilize both terms.

Keywords: Reality; Cisness; Materialization; Intra-action.

Recebido em: 15 de fevereiro de 2023

Aceito em: 3 de abril de 2023

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: emiliabraz7@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5462-447>

² Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: machadops@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2375-9461>

1. Introdução

Acaso os biólogos se opõem à vida, os astrônomos às estrelas, os imunologistas aos anticorpos?
(Bruno Latour, 2017: 14)
Um texto realmente fala do mundo.
(Bruno Latour, 2017: 77)

Gostaríamos de escrever um artigo sobre a realidade e sua produção, mais especificamente acerca da produção da realidade em relação a algumas questões de gênero e sexo, ou à forma como o corpo, através de produções e fabricações materiais e semióticas, se torna corpo sexuado. Para tanto, nesse processo de escrita, retomamos a materialização do corpo de Agnes, paciente das *Gender Clinics* norte-americanas, entre as décadas de 1950 e 1960. Com Agnes, nos propomos a vislumbrar a forma como fenômenos de sexuação do corpo, isto é, emaranhados material-semióticos (BARAD, 2007) se formam.

Agnes “surge” – se é assim que podemos definir sua entrada no campo dos estudos das humanidades e da saúde, em áreas como a sociologia e a sexologia – em um contexto bastante prolífico para contar sua estória assim como participar da produção – particularmente, mas não apenas — da história de como corpos se tornam masculinos ou femininos, homens ou mulheres. Percebemos, assim, uma intra-ação entre a vida de Agnes e os saberes médicos através daquilo que foi escrito sobre “o caso”. Muito já se tem produzido sobre a constituição do dimorfismo sexual, como algo que possui uma história (Laqueur, 2001; Fausto-Sterling, 2000). Agnes figura como uma peça importante, para não dizer indispensável, para fabularmos como, no ano de 2023, ainda insistimos com razoável segurança que há dois – e somente dois – sexos, a despeito de todas as controvérsias e incertezas encontradas ao longo do caminho.

Pensar *com* Agnes e pensar *no* caso de Agnes nos permite percorrer emaranhados teóricos, políticos e éticos, especialmente como “grafias de vida e morte” (Kofes, 2022). Tais relatos, materializados em artigos publicados em periódicos de áreas como medicina e sociologia, não só constroem o corpo de Agnes simultânea e contemporaneamente à sua própria vida enquanto “objeto de estudo” como possibilitam pensar atualmente a forma como a matéria ganha sentido e como o sentido é materializado, enredando um conjunto heterogêneo de coisas e palavras no tempo-espço que “reinventam e estendem” (Kofes, 2022: 100-101) a própria vida de Agnes. É a partir de uma aposta na articulação entre os Estudos Sociais da Ciência e Tecnologia e os Estudos da Cisgeneridade que perseguimos tais relatos, e, nessa trama, somos convidadas a abri-los cada vez mais, desmanchando a

caixa-preta (Latour, 2011: p. 205) que se faz passar pura e simplesmente por “realidade”. A aproximação de pessoas trans com *experts* de diferentes domínios, mas em especial da saúde, nos deixou como herança uma inclinação à patologização da dissidência sexual e de gênero e um histórico da violência por ela operada. Prestar atenção a tais relatos, portanto, nos provoca a “ficar com o problema”, como diria Donna Haraway (2016), enquanto recurso teórico-metodológico e horizonte ético nas análises sobre aquilo que sexua e concorre para a estabilização de um corpo.

Lançar luz à cama de gato implicada na naturalização – e, portanto, estabilização como “real” – da cisgeneridade através de uma história já contada e recontada, performada a partir de diversos enquadramentos, nos permite elaborar uma fabulação imaginativa com o intuito de seguir, a partir dos meandros dessa investigação, a instabilidade mesma “da cisgeneridade”. Como efeito desse movimento, a cisgeneridade não aparece apenas como um ideal regulatório, mas também como uma ficção científica, fato e feito se imbricando simultaneamente na produção da realidade em rede (Latour, 2016; 2021). Portanto, no contexto desta investigação, permanecer com o problema tem a ver menos com a estabilização do “poder médico” referente às pessoas trans, e mais ao movimento comum aos Estudos Sociais da Ciência e Tecnologia de levar a sério o conhecimento científico através das práticas que o compõem, especialmente aquelas que visam estabilizar fatos escondendo seus feitos. Isto é, pensar com e sobre estes relatos pode nos ajudar a dismantelar essa caixa preta que emerge a partir da associação, particularmente latente nos contextos médicos, entre cisgeneridade e realidade, qual seja, que a continuidade entre sexo, gênero, desejo e práticas sexuais é a realidade em sua forma não mediada, pura e única. A partir dessa equação entre cisgeneridade e verdade, “ser” cis seria mais real e menos mediado que “ser” trans, perspectiva contra a qual nos colocamos.

Sendo assim, fomos provocadas pelo relato de Bruno Latour, na introdução do livro *A esperança de Pandora: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos*, quando o antropólogo da ciência comenta sobre “a mais estranha das perguntas” que já lhe foram feitas: “você acredita na realidade?”, indaga um colega psicólogo (Latour, 2017: 16). No contexto desta conversa, pairava um questionamento por parte de seu colega quanto ao papel e as motivações do que chamamos de Estudos da Ciência e Tecnologia ou os Estudos Científicos ou os Estudos Sociais da Ciência, no inglês *Science and Technology Studies* (STS) ou *Social Studies of Science* (SSS). Uma grande parcela do questionamento sobre a intenção dos SSS ia além da “simples” crença na realidade. O questionamento

guardava também uma certa desconfiança dirigida aos estudiosos da ciência, isto é, filósofos, historiadores e antropólogos ali presentes, “muitos deles [...] adestrados em ciência” (Latour, 2017: 14): estariam eles contra a ciência? A dúvida indicava, portanto, uma conexão direta entre ciência e realidade.

O questionamento, definido por Latour como “idiota” e “bizarro” (2017), se torna inspiração para um frutífero exercício de “voltar dois passos atrás para continuar seguindo em frente”, que resulta no referido livro em que narra a anedota. No caso da interação entre Latour e seu colega psicólogo, foi necessário observar que os estudos da ciência puderam “[...] *acrescentar* realidade à ciência” (Latour, 2017: 15, destaque do autor) e produzir um “realismo mais realista” (Latour, 2017: 28), isto é, contribuíram, e não atrapalharam, com o conhecimento científico e a produção de realidade ao “*estender* a visão científica para a própria ciência” (Latour, 2017: 15, destaque do autor). Portanto, o efeito de tal questionamento – a escrita do livro, mas também a própria atividade de pensar sobre esse tipo de indagação – lança luz a uma questão bastante relevante que, no contexto deste artigo, auxiliará a pensar sobre gênero e sexo, natureza e cultura: como é forjada e estabilizada a realidade sexuada?

Entre os estudiosos da ciência, o embate entre realismo e construcionismo é bastante prolífico. Não só o livro de Latour toca nesse assunto, mas também, entre outras pensadoras, Donna Haraway (1988) e Karen Barad (2007) escrevem sobre tal tema, inscrevendo as materialidades nos problemas do feminismo e/ou o feminismo nos problemas das materialidades³. No caso de Haraway, o embate se encontra no embaraço produzido pelo investimento no construcionismo social que deixa a realidade intocável. Nessa disposição, acaba-se, segundo provoca a autora, por perder a relação com o corpo e com a realidade, assim como a possibilidade de assumir um tipo de objetividade e posicionamento feministas chamado de empirismo feminista crítico. Barad, por sua vez, indica que a virada linguística das teorias performativas aparece como um problema, sobretudo aquele da insistência na dicotomia discurso-matéria.

Neste artigo, nos propomos a pensar a realidade e a cisgeneridade. Com o auxílio de Latour, Haraway e Barad, buscaremos discutir alguns tópicos que tomamos como

³ O livro *Material Feminisms* (Alaimo e Hekman 2008) é um interessante exemplo de publicação acadêmica que pode ser alocada sob a rubrica “feminismo material”, cujo objetivo pode ser definido como “uma desconstrução da dicotomia material/discursivo que retenha ambos elementos sem privilegiar nenhum dos dois” (idem: 6, tradução nossa). Para esse “novo” conjunto de feministas, devemos entender a natureza, ou melhor, entender de que modo a natureza age como “uma força ativa e significativa; um actante em seus próprios termos; um domínio de múltiplas culturas inter- e intra-ativas” (idem: 12, tradução nossa).

relevantes para essa discussão. Tomaremos a produção de realidade a partir de algo que denominamos “cisgeneridade”, assim como refletiremos sobre como algo que chamamos de “realidade” está implicado em sua produção.

O termo “cisgeneridade”, ainda recente, ora surge como a constatação de uma realidade⁴, ora como uma categoria analítica, elaborada a partir de um referencial teórico mais comum à teoria crítica do que aos SSS. Isto é, baseando-se normalmente em autores como Michel Foucault e Judith Butler, a cisgeneridade tende a ser conceituada como um sistema de crença – uma ideologia – cuja manifestação se dá através de relações de poder, resultando em hierarquizações entre pessoas cis e pessoas trans, uma matriz de inteligibilidade (Butler, 2003) que reconhece e legitima certas corporeidades (cisheterossexuais) em detrimento de outras (trans* e dissidentes).

A cisgeneridade acontece quando a natureza sexuada do corpo é tomada como dada: *homens nascem homens e mulheres nascem mulheres*, isto é, *são naturalmente homens ou mulheres devido à sua natureza, particularmente ao dimorfismo sexual manifestado através de caracteres sexuais primários e secundários*. Mas tal constatação não é simplesmente terminológica. Ela é possível devido a um arranjo bastante específico e localizado. No presente artigo, buscamos, justamente, ensaiar uma abordagem teórico-metodológica sobre a materialização da realidade e da cisgeneridade através de possíveis (e às vezes desconfortáveis) aproximações e amarrações entre os Estudos Trans e os Estudos Sociais da Ciência e Tecnologia. Para tanto, apresentaremos uma leitura do caso *Agnes*, que ficou conhecido nos anos 60 através do sexólogo Robert J. Stoller e do sociólogo e etnometodólogo Harold Garfinkel (Stoller *et al*, 1960; Schwabe *et al*, 1962; Garfinkel, 2006; Preciado, 2018).

Agnes se tornou um caso de bastante proeminência por se tratar da procura de uma mulher pelo auxílio médico do sexólogo Robert Stoller. Agnes, o nome fictício dado à

⁴ Inspiramo-nos em Donna Haraway e nas neomaterialistas, especialmente Karen Barad, quando elas indicam que a realidade emerge a partir da coprodução de coisas e palavras, fatos e artefatos e natureza e cultura, isto é, que a realidade é sempre um emaranhamento material-semiótico. A realidade não precede aos nós que lhe dão existência, mas é o efeito de intra-ações material-semióticas. Nesse sentido, busca-se, aqui, evidenciar o caráter emaranhado da cisgeneridade. Isto é, como, através deste termo, percebemos um sem-número de fatores (coisas e conceitos, fatos e artefatos) intra-agindo na produção da realidade, de que forma tal conceito é produzido *como* realidade assim como a realidade *depende dele* para ser produzida. Nesse sentido, propomos que a cisgeneridade é, antes, um tipo de funcionamento ou acoplamento de agentes humanos e não-humanos, um nó na constante produção da realidade. Sendo assim, cabe a nós negociarmos com ela os termos dessa realidade, criando desse modo uma realidade mais oxigenada e, portanto, as condições de possibilidade de “uma boa vida” através de “conhecimentos críticos parciais e localizáveis que sustentam a possibilidade de redes de conexão chamadas de solidariedade em política e conversas compartilhadas em epistemologia” (Haraway, 1988: 584, tradução nossa).

paciente, afirmava “ser” uma pessoa intersexo: apesar de se comportar e ser tratada como uma mulher, seus genitais eram – de acordo com a linguagem utilizada pelos médicos – aqueles de um homem, isto é, Agnes possuía pênis, saco escrotal e testículos. A narrativa que Agnes escolheu contar, a qual reforça sua posição como uma “mulher de verdade” que sofria de uma mal solucionável através de procedimentos cirúrgicos e hormonais, deixou de fora o fato dela consumir os comprimidos de reposição hormonal de sua mãe desde os doze anos de idade. Fazendo-se passar por uma pessoa intersexo, tendo sido diagnosticada com síndrome de feminização testicular, Agnes recebe acesso às cirurgias de redesignação sexual. Alguns anos mais tarde, retornando à clínica, Agnes revela a verdade aos médicos, oferecendo tanto a eles quanto à posteridade, um conjunto de recursos para análise sobre o corpo e o fato dele poder ser caracterizado sexualmente como masculino/homem ou feminino/mulher.

A partir do problema da “passabilidade” (passing), que figura nos debates sobre o caso *Agnes*, discutiremos, no presente artigo, a produção da “realidade sexuada do corpo”, suas tramas e fissuras, tencionando a implicação da matéria na produção da realidade e da cisgeneridade. Tomaremos como base as noções de referência circulante, de Latour (2017) e de aparato de produção corporal, de Haraway (1988)⁵. Lançando mão dos arcabouços teórico e político dos estudos trans e da cisgeneridade, assim como dos SSS, será abordado o arranjo que chamamos de cisgeneridade em seus entrelaçamentos ou intra-relações (Barad, 2007) como manifestações naturais culturais (Haraway, 2021). Ao final deste artigo, espera-se ter evidenciado que a cisgeneridade constitui um aparato material-semiótico de produção corporal (Haraway, 1988) cujas intra-relações possibilitam evidenciar sua materialização e sua (sempre) relativa, mas insistente, estabilização. O caso *Agnes*, portanto, será utilizado não como exemplo da construção social sobre uma biologia estável e não controversa, mas como exemplar das mediações e práticas que possibilitam tanto a produção de conhecimento quanto a fabricação material do corpo e da realidade.

Materialização, portanto, diz respeito à composição híbrida da realidade a partir de agentes humanos e não-humanos, desde complexas e dinâmicas intra-relações

⁵ Haraway (1988: 595, tradução nossa) afirma “[desejar] traduzir as dimensões ideológicas de ‘facticidade’ e ‘o orgânico’ numa entidade problemática chamada de ‘actante material-semiótico’”. Esse estranho termo tem a intenção de retratar o objeto de conhecimento como uma parte ativa e geradora de sentido dos aparatos de produção corporal, sem nunca implicar a presença imediata de tais objetos ou, o que dá na mesma, a determinação final e única do que conta como conhecimento objetivo em uma conjuntura histórica particular.”

material-semióticas entre carne e palavra, fato e artefato e realidade e conceito, passíveis de observação através dos movimentos que constituem um referencial circular. No caso de Agnes, “ser” uma mulher ou uma pessoa intersexo, por tanto, depende de artimanhas material-semióticas que compõe seu corpo, artimanhas tanto suas quanto dos especialistas (psiquiatra, psicólogo e sociólogo) que acompanharam seu caso. Tal materialização, ou melhor, processos de fabricação de uma materialidade como já assumido anteriormente, ainda que produzam efeitos de estabilidade, são sempre corolários de fortes disputas sobre a natureza como realidade única e inequívoca – o substrato material que confirma as teorias científicas. Portanto, observar as definições do que se quer dizer com “natureza” implica observar — além de participar e interagir ativamente com — disputas pelo poder de ser, de dizer e de fazer(-se) realidade.

O processo de nomear/tornar a realidade como verdade é resultado do processo de fabricação que Latour chama de referência circulante. Para o autor, tal conceito remete àquilo que deve ser, de fato, observado pelos estudiosos da ciência: um movimento entre operadores definidos como “matéria” (*material local* coletado para observação) e “forma” (o que surge do material após ser qualificado e identificado de acordo com códigos e nomenclaturas *relativamente universais*), no qual a forma se torna matéria para o seguinte passo na constituição da próxima forma até, por exemplo, assumir a forma de um artigo científico apresentado aos pares ou de um relatório final entregue à instituição de fomento à pesquisa que financiou tal ou qual projeto.

Latour (2017: 77) afirma que “um texto realmente fala do mundo”, portanto, os relatos que temos sobre o caso de Agnes, por exemplo, são passíveis de serem tomados como parte de um circuito de mediações e práticas científicas na produção da realidade que pode ser analisado exatamente por se encontrar nessa cadeia de eventos chamada de referência circulante. Tanto Agnes, em um nível local, quanto padrões de gênero, em um nível relativamente universal, estão sendo produzidos através do que identificamos nesse caso como referência circulante, isto é, o vai e vem entre paciente e especialistas, entre palavras e coisas, entre naturezas e culturas.

Na sessão que segue, será feita uma breve apresentação dos conceitos de cisgênero e cisgeneridade, para depois apresentarmos uma leitura sobre o caso de Agnes a partir dos operadores conceituais já mencionados. Nesse itinerário, buscaremos percorrer os emaranhamentos existentes entre os estudos trans e da cisgeneridade e os estudos da ciência.

2. O que queremos dizer quando falamos em “cisgeneridade”: uma breve revisão⁶

Portanto, acredito que o meu problema, e o nosso problema, é como oferecer *simultaneamente* um relato da contingência histórica radical de toda reivindicação de conhecimento e sujeitos cognoscentes, uma prática crítica de reconhecimento de nossas próprias “tecnologias semióticas” de produção de sentidos e um compromisso sério com relatos fiéis ao mundo “real”, um compromisso que possa ser parcialmente compartilhado e que seja favorável a projetos terrenos de liberdade finita, abundância material adequada, expressividade modesta de sofrimento e felicidade limitada. (Haraway, 1988: 579, tradução nossa).

Entre as páginas de artigos, enciclopédias e dicionários escritas sobre o termo “cis”, a constante foi basicamente a seguinte: define-se por “cisgênero” sempre uma pessoa cujo *gênero*, designado ao nascimento, é compatível com seu *sexo* e, consequentemente, sua identidade de gênero corresponde às expectativas sociais da equação sexo+gênero de sua designação, isto é, *uma continuação entre sexo (pênis/vagina), gênero (masculino/feminino) e identidade de gênero (homem/mulher)* (Butler, 2003; Simakawa, 2016). A fórmula básica dessa equação, portanto, é a seguinte: “cisgênero” se refere à pessoa que se identifica com o gênero atribuído anteriormente ou no momento de nascimento em decorrência de uma configuração morfológica.

A partir dessa definição, “cisgeneridade” implica em levar em conta como o sexo, ou o conjunto de características morfológicas elencados como marcas de “diferença complementar” do sistema de reprodução (hétero)sexual, e o gênero, ou as construções socioculturais de masculinidade e feminilidade, também marcas de “diferença complementar” cisnormativas, são articulados de maneira a estabelecer padrões de reconhecimento social que normalizam aquelas pessoas que, ao longo de sua vida, sempre se identificaram tanto com sua construção subjetiva quanto objetiva como homem ou mulher. Isto é, falar em cisgeneridade implica dialogar e problematizar com a máxima científica já bastante difundida “homens/mulheres biológicos/de verdade”. O elemento “identificar-se como homem/mulher” é de extrema importância, pois, por um lado, é este o elemento frequentemente utilizado para se referir pejorativamente às experiências subjetivas e objetivas de pessoas trans (opondo-o ao “ser” – mais factual e tangível, enfim,

⁶ O trabalho de revisão do conceito de cisgeneridade aqui feito se baseou nos seguintes textos: Aultman 2014; Bagagli 2015, 2019; Coldberg e Beemyn 2022 ; Wazana et al, 2021; Koyama 2002; Lennon e Mistler 2014; Matthews 1999; Rodovalho 2017; Simakawa 2016; Enke, 2013; Williams 2013.

verdadeiro – das pessoas cis) e, por outro, é este elemento que possibilita realizar um dos objetivos transfeministas da categoria/noção/conceito de cisgenderidade, qual seja, a “desconstrução crítica daquilo que segue reificando supostas verdades ontológicas nos corpos humanos sexuados” (Simakawa, 2016: 44), isto é, a distinção ontológica entre cis e trans, entre fato e ficção, entre natureza e cultura.

Portanto, a reflexão proposta no presente texto sobre cisgenderidade e realidade leva a sério a afirmação, eminente e necessariamente transfeminista, de que *homens e mulheres trans são homens e mulheres de verdade devido sua auto-identificação*, sem, no entanto, deixar de problematizá-la. Ao mesmo tempo que tal afirmação produz incômodo, também nos interpela a pensar sobre os temas que aqui estão sendo discutidos. Por um lado, essa afirmação questiona as bases do que se entende por *verdadeiro* quando o assunto é “diferença sexual”, “homens” e “mulheres”, os sentidos que os atribuímos e os corpos aqui implicados. Por outro lado, é como se ainda estivéssemos depositando nossas esperanças, assim como articulando nossas propostas éticas, políticas e epistêmicas, em algo que parece ser a proposta científica da modernidade: representar o mundo através da ciência e, assim, constatar a verdade das coisas, ou pelo menos nos engajar em um movimento metafísico de correspondência entre coisa e palavra de antemão.

Ainda que esse tipo de afirmação possibilite a articulação de políticas públicas e um discurso transfeminista, e até mesmo novas condições de possibilidade para corpos – uma herança do movimento feminista implicado no questionamento do que ou quem é uma Mulher para além de branca, heterossexual, de classe média, acadêmica, magra e sem deficiências –, é possível perceber limitações nessa proposta. Gostaríamos de pensar, diferentemente, que não é preciso aludir à ciência biológica nem à “verdade” para, então, elaborar modos de vida, a princípio, mais oxigenados e, em última instância, menos mortíferos. O que aqui propõe-se, e que pode parecer contraditório, vai ao encontro dos estudos da ciência em sua insistência a permanecer com a ciência e com a realidade (Haraway, 1988: 577), ao invés de abandoná-las.

Tendo surgido no final da década de 1990, “apenas setenta anos após o termo que lhe faz oposição [...] quase na virada para o século XXI” (Rodovalho, 2017: 365), “cis” é um termo que surgiu da necessidade, novamente, imprescindível e eminentemente transfeminista, de se nomear *aquilo* cuja fabricação passava despercebida. Entre as diferentes referências acerca do percurso dessa fabricação – pois, sejamos honestas, não estamos “descobrimo” ou “encontrando” algo, e sim fabricando-o, ou melhor, nomeando

algo que, mesmo sem nossa participação direta, já vinha sendo fabricado com sucesso – há um relativo consenso de que ela se inicia nos anos 90. Observam-se discordâncias, no entanto, quanto à atribuição de sua “criação”.

A. Finn Enke (Stryker e Aizura, 2013) atribui à Dana Leland Defosse, uma bióloga norte americana, o primeiro uso do termo “*cisgendered people*” em uma postagem no mural do *Google Groups* convidando pessoas interessadas em “*transgender research*” em 1994⁷. Cristan Williams (2013) encontrou no *Transgender Archive* de Houston, Texas, um livro de sexologia alemão intitulado *Lexikon des gesamten Sexuallebens* de Ernst Burchard que, em 1914, utilizava o termo “*cisvestitismus*”, ainda que conclua sua definição comparando “*cisvestitismus*” à “*transvestitismus*”. De forma geral, no entanto, atribui-se à Carl Buijs um dos primeiros usos, em 1995. Apesar de não encontrarmos maiores informações sobre Carl, exceto sua nacionalidade (holandês) e que se tratava de um homen trans, essa atribuição pode ser traçada pois artigos da segunda década dos anos 2000 citam artigos e postagens em *blog* da primeira década que, por sua vez, citam outras postagens em *blog* da segunda metade dos anos 1990. A nomeação “daquilo” que “não é trans” parece ter sido a motivação para Carls Buijs e tende-se acreditar que a palavra já estava sendo utilizada nos meios de ativismo trans *off-line* antes de chegar nos espaços virtuais⁸.

A questão da “identificação com o gênero atribuído tendo como base o sexo”, isto é, a característica básica para “ser cisgênero”, é questionada por Amara Moira Rodovalho (2017) quando ela dá ênfase ao reconhecimento social ao invés da auto-identificação. A partir dessa “chave girada” por Rodovalho, é interessante pensar como a interlocução, isto é, o momento no qual o gênero “auto-identificado” é reconhecido ou não, também faz parte de uma cadeia de práticas e mediações que constitui a própria cisgeneridade.

⁷ Postagem disponível aqui: <https://groups.google.com/g/alt.transgendered/c/acBONWZqmhs>. Acesso em 21/01/2022.

⁸ Em 1993, durante uma entrevista para o *The Joan Rivers Show* com Kate Bronstein, David Harrison e Leslie Feinberg e um psicólogo especialista em sexologia, Leslie Feinberg, autor de livros como *Transgender Liberation: A Movement Whose Time Has Come* (2006) e *Stone Butch Blues* (1993), questiona o especialista quando ele se utiliza da terminologia quantitativa e médica para se referir a existência de pessoas trans (“estima-se que um em cada 40 mil nascimentos é de uma pessoa que se encaixa na categoria ‘transexual’”), questionando-o como ele se sentiria se falassem dele nesses termos. Feinberg afirma logo em seguida que a ótica com a qual pessoas trans são vistas e se veem a si mesmas tem sido a da patologização, uma ótica que surge “do prisma de outras pessoas, descrevendo nossos sentimentos e pensamentos”, afirmando que “se você não nomear uma opressão, você não pode combatê-la, não dá para se organizar”. Trechos da entrevista são reproduzidos no documentário *Disclosure* disponível na *Netflix* através do seguinte link: <https://www.netflix.com/browse?jbv=81284247>. A entrevista inteira foi disponibilizada por David Harrison em uma página de Facebook, no seguinte link: <https://www.facebook.com/watch/?v=1637780606234263>. Acesso em: 22/01/2023.

Podemos dizer que a passabilidade ou não é parte da referência circulante quando pensamos que ela acontece dentro de um circuito de produção de conhecimento e de realidade no qual cientistas, “detentores” dos mecanismos de produção de conhecimento e realidade, e pessoas “comuns”, aquelas que não são “detentoras” de tais mecanismos, mas também produzem a realidade, concordam ou discordam dos termos com os quais a realidade é fabricada. Se entendemos “passabilidade” como ser lido de acordo com seu gênero sem o erro de pronomes, “passar”, para Stoller *et al*, 1960 e Garfinkel, 2006, é o trabalho e o esforço em se garantir os direitos de viver como homem ou mulher, tendo que lidar com a possibilidade de descoberta da mudança de status sexual (utilizando os conceitos de Garfinkel) e a consequente — e aparentemente óbvia — ruína da pessoa. Pensar a cisgeneridade a partir do caso de Agnes e do problema da passabilidade nos permite entender os funcionamentos da cisgeneridade através de certas práticas e mediações. Ao se nomear a cisgeneridade, há um esforço em demonstrar como a “verdade científica” ou a “verdadeira ciência” não são tão puras quanto se imagina e se propõe a pura Ciência⁹.

...

Há, ainda, a questão da “materialidade” que implica pensar as dinâmicas da fabricação da realidade, isto é, não tomar tudo como “construção social”, mas levar em conta os meios através do qual a matéria é tornada palavra e o significado transformado em carne que, de acordo com Latour (2017: 80), pode ser tratado como um problema de transubstanciação, isto é, “uma mudança de estado tão radical que agora um signo aparece no lugar de uma coisa”.

Quando Michel Foucault (2017: 162) afirma que o “sexo é nada mais que um ponto ideal tornado necessário pelo dispositivo de sexualidade e por seu funcionamento” e, seguindo Foucault, Judith Butler (2003: 137) afirma que o “corpo não é ‘sexuado’ em nenhum sentido significativo antes de sua determinação num discurso pelo qual ele é investido de uma ‘ideia’ de sexo natural ou essencial”, a questão da natureza sexuada, do dimorfismo sexual e da diferença-complementar se torna uma questão de correspondência

⁹ Nos relatos sobre Agnes (Stoller *et al* 1960; Schwabe, 1962; Garfinkel, 2006), é mencionado como há uma certa dificuldade na aceitação de novos discursos científicos que não vão de encontro com a crença compartilhada pela população classificada como “normal”. No caso de Agnes, que será retomado a seguir, os médicos tratavam um caso de “hermafroditismo verdadeiro”, qual seja, uma mulher com pênis. De acordo com os cientistas estudando o caso, esse é um exemplo que contribui na compreensão de como aspectos da vida sexuada/genericificada tomados por “dados” podem ser contextualizados e explicados. A existência de Agnes, no entanto, não modifica a crença de que homens têm pênis e mulheres, vagina, isto é, a ordem das coisas que, como coloca Harold Garfinkel, “‘naturalmente’, ‘originalmente’, ‘em primeiro lugar’, ‘no começo’, ‘o tempo todo’, e ‘para sempre’” é assim (Garfinkel, 2006: 59, tradução nossa)

discursiva, as “palavras” assumindo o lugar e a primazia perante as “coisas” . A crítica que Foucault e Butler performam conjuntamente com a teoria crítica, os estudos de gênero e de sexualidade, o (trans)feminismo e os estudos trans tende a se concentrar em formações discursivas (jurídicas, médicas) e a esquecer os corpos que estão implicados assim como os processos e práticas reais e cotidianos das disciplinas científicas. De acordo com Barad (2007: 64, tradução e destaque nossos), o foco nos enunciados discursivos é tão imenso que “questões sobre a *natureza material de práticas discursivas* parecem pairar no ar como o persistente sorriso do gato de Cheshire.”

Nesse sentido, “secundarizar” os discursos e “privilegiar” a prática pode nos ajudar a entender como podemos dar conta da cisgeneridade em sua materialidade, assim como pensar como a realidade é materialmente fabricada a partir da cisgeneridade. Para tanto, vale retomar um movimento que os próprios estudos da ciência performaram: para não afirmar que tudo seja única e unilateralmente construção social, devemos nos ater menos à “natureza e produção de conhecimento científico” e mais às “dinâmicas detalhadas da prática real da ciência” (Barad, 2007: 47, tradução nossa), isto é, um deslocamento de questões essencialmente epistêmicas para emaranhamentos epistêmico, ético, político e ontológico, um enquadramento que Barad chama de *ethico-onto-epistemological* (Barad, 2007: 409, nota 10). Tal enquadramento, que possibilita a abordagem do realismo agencial proposto por Barad, “rejeita a noção de correspondência entre palavras e coisas, oferecendo em seu lugar uma explicação causal de como práticas discursivas estão relacionadas a fenômenos materiais.” (Barad, 2007: 44-45, tradução nossa). Nesse sentido, o foco do estudioso da ciência deve ser menos os enunciados e mais as práticas e dinâmicas dentro do que Latour chamou de referência circulante.

No entanto, a interpretação aqui proposta possui duas dimensões: por um lado, indicar o caráter construído de algo não garante sua desconstrução, isto é, “não é suficiente evidenciar a contingência histórica radical e os modos de construção de tudo”, cabendo-nos “insistir em relatos mais adequados da realidade”; por outro, devemos sempre cuidar com os efeitos que tais relatos podem produzir e a forma como eles podem ser apresentados, isto é, acreditar (nós mesmas) e fazer crível (aos outros) “que [nós estamos] descrevendo e descobrindo *coisas* através de toda [nossa] construção e argumentação” (Haraway, 1988: 579, destaque e tradução nossos). Por isso, apontar a contingencialidade e historicidade de algo não deve ser o trabalho final que nós, interessadas em evitar a confusão que iguala a cisgeneridade à realidade ou à natureza, devemos performar. Prestar atenção aos movimentos que constituem isso que chamamos

de cisgeneridade e como eles estão amparados e produzem a realidade é um meio produtivo para pensar a partir de um ponto de vista transfeminista ou, de acordo com Haraway (1988: 580), a partir de um empirismo feminista crítico: apesar de todas as diferenças existentes entre as abordagens do feminismo material e do transfeminismo e dos estudos trans, ambos estão atentando para o fato de que aquilo que nomeamos natureza é um arranjo nada obvio nem tampouco garantido.

A forma com que propomos o conceito de cisgeneridade, então, se preocupa menos com a auto-identificação dos sujeitos – cis ou trans – do que com os meios através dos quais essas posições com que as pessoas se identificam – ou não – vêm a ser materializadas. Por isso, parece-nos interessante pensar a cisgeneridade como um aparato material-semiótico de produção corporal. A partir dessa ideia, é possível vislumbrar as intra-ações entre conceito e coisa, artefato e fato, palavra e carne, ficção e fato e, finalmente, natureza e cultura de uma forma que não busque diferenciar cis e trans ou sexo e gênero.

Como bem propõe Preciado (2018), a diferença entre cis e trans não é ontológica, sendo tanto um polo da distinção quanto o outro (cis/trans, homem/mulher, macho/fêmea, XY/XX, pênis/vagina) resultados de construções sociais, obviamente, mas também “coisas biológicas” sem as quais não podemos pensar. “Ser” uma coisa *ou* outra – ou “ter” uma coisa *ou* outra” – é uma questão bastante problemática e contingencial (Haraway, 1988: 585). Ao invés de algo dado pela natureza ou construído pela cultura, devemos estar falando, por exemplo, em tecnogêneros resultantes de intra-ações bio e socioculturais. O sexo não está para a natureza como o gênero está para a cultura; ao contrário, tecnogêneros emergem de processos naturaisoculturais: desde chamadas para pesquisa em murais de *Google Groups* passando por transformações e acoplamentos microscópicos que são lidas – ou são incapazes de serem lidas – como “pênis” ou “vagina” até as moléculas sintéticas de estrogênio que mulheres cisgêneras após a menopausa e mulheres trans utilizam para repor a ausência de estrogênio em seus corpos.

3. O caso Agnes

[...] portanto, é menos verdade dizer que nossa paciente passou do que ela está continuamente engajada com o trabalho de passar.
(Stoller *et al*, 1960: 46, tradução nossa)

Ela passava como mulher com sucesso, estava trabalhando como uma mulher e levando uma vida sexual bastante ativa e satisfatória como uma jovem mulher linda e popular.

(Stoller *apud* Garfinkel, 2006: 90, tradução nossa)

Agnes é um artefato biocultural composto por substâncias orgânicas, uma ficção cujos próprios contornos são somáticos.

(Preciado, 2018: 405)

Conforme já anunciado, através do artifício da referência circulante, analisaremos como a cisgenderidade é constituída como um aparato material-semiótico de produção corporal a partir do que chamamos de passabilidade (*passing*) para, assim, pensar sobre cisgenderidade e realidade. Buscando aproximar o campo dos estudos trans e o estudo da cisgenderidade com os SSS, falaremos brevemente sobre o caso de Agnes como exemplar para pensar e desnaturalizar a cisgenderidade, isto é, relatá-la de uma maneira mais responsável (*accountable*) (Haraway, 1988), assim como elaborar “uma prática crítica para reconhecer nossas próprias ‘tecnologias semióticas’ de produção de sentido” (Haraway, 1988: 579, tradução nossa). Os artigos científicos que encontramos sobre Agnes dedicaram sua atenção ao tema da passabilidade. Como demonstrado anteriormente, além da auto-identificação, um outro elemento é importante na constituição material dos corpos sexados: o reconhecimento social. Parece-nos que o tema da passabilidade contribuirá de maneira interessante com este debate. Primeiramente, apresentaremos Agnes – o nome pelo qual uma paciente diagnosticada com um raro caso de “hermafroditismo verdadeiro” foi chamada – para, então, tratar das questões práticas do caso¹⁰.

Em outubro de 1958, aos 19 anos de idade, Agnes chegou ao Departamento de Psiquiatria na Universidade de Califórnia (UCLA), tendo sido encaminhada pelo seu médico para tratamento com o Dr. Robert J. Stoller, cuja atenção estava “nos estudos sobre desordens na identificação sexual de pacientes intersexuais” (Stoller et al, 1960: 43). De acordo com os relatos, sua aparência era “convinentemente feminina”: alta e esguia, cabelos longos e sem pêlos faciais exceto pelas sobrancelhas, sutilmente feitas. Suas “formas femininas” eram acentuadas pela roupa que vestia, destacando seus “ombros magros, grandes seios e a cintura fina”. A vestimenta, ainda, era comum às que mulheres de sua idade vestiam, nem um pouco “espalhafatosa ou exibicionista”, de “mal gosto” nem “desconfortável”. As mãos e os pés, ainda que “maiores do que o comum

¹⁰ Baseamo-nos aqui nos seguintes relatos acerca deste caso: Preciado 2008, 2018; Schwabe et al. 1962; Stoller et al 1960; Garfinkel 2006.

para mulheres”, não chamavam atenção: “seu comportamento era *apropriadamente* feminino, com uma leve falta de jeito comum à adolescência” (Garfinkel, 2006: 60, destaque nossa). Coexistindo com sua aparência *apropriadamente* feminina, o exame físico revelou uma “genitália masculina normal” (pênis e testículos funcionais), um exame do cariótipo revelou o padrão cromossômico masculino (XY) além de que uma laparotomia e exames pélvico e adrenal revelaram a ausência de útero e ovários.

Conjuntamente aos exames físicos, de sangue e de imagem, a passabilidade de Agnes como uma “mulher natural e normal” era corroborada pelos relatos que fazia aos médicos e ao grupo multidisciplinar que a acompanhava. Durante mais de trinta horas de entrevista, Agnes não somente afirmou com segurança sempre ter sido uma menina, mas também utilizou de “uma biografia surpreendentemente idealizada na qual evidências de sua feminilidade original eram exacerbadas ao passo que evidências de mistura de características ou evidências diretas de masculinidade eram rigorosamente suprimidas”, tendo sido definida como “120% feminina” (Garfinkel, 2006: 65, tradução nossa). Tudo o que Agnes relatava, inclusive as características físicas, era tratado por ela como algo dado, um fato natural não fosse um “erro da natureza”¹¹.

Menos de um ano mais tarde, em março de 1959, já tendo sido diagnosticada com síndrome de feminização testicular e passado por alguns procedimentos cirúrgicos que lhe garantiram uma vagina, ainda que “jamais pudesse ser tão boa quanto uma feita pela natureza”, Agnes conquistou o status de feminilidade que tanto almejava. Nesse caso, “conquistar” (*achieving*) ou a “conquista” (*achievement*) possuem dois sentidos importantes. O primeiro representa um melhoramento ou aprimoramento de status sexual: “para ela, ser mulher (*female*) a tornava, de longe, um objeto mais desejável tanto na sua opinião e, como estava realmente convencida, na opinião dos outros” (Garfinkel, 2006: 68, tradução nossa). O segundo sentido se refere “às tarefas para assegurar e garantir os direitos e obrigações atribuídos à uma mulher adulta através de aquisição e uso de habilidades e capacidades, demonstração eficaz de aparência e performance femininas e a mobilização de sentimentos e objetivos apropriados” (Garfinkel, 2006: 68, tradução nossa). Ambos os sentidos de “conquista” implicam uma performance desgastante de “manobras para passar de um sexo ao outro” (Stoller et al, 1960: 43, tradução nossa).

¹¹ Apesar de no texto original a frase estar da seguinte maneira, “were it not for a misdirecting, frustrating, misunderstanding environment”, (não fosse por um meio ambiente mal direcionado, frustrante e mal-entendido) pode-se afirmar que “um erro da natureza” parece dar conta do sentido que tanto Agnes quanto os especialistas estavam buscando dar à “confusão” de “insígnias sexuais” no corpo de Agnes.

Garfinkel (2006: 70, tradução nossa) chega a afirmar que “seria menos verdade afirmar que [Agnes] passou do que dizer que ela estava continuamente engajada com o trabalho de passar”, isto é, que a passabilidade de Agnes (de um status sexual a outro, mas também o fato de ser lida como uma mulher normal) é de extrema importância para entender o fenômeno do seu caso. No caso de Agnes, passar (*passing*) e manter um status sexual diferente do anterior acaba se tornando objeto de escrutínio e fascinação médicos e sociológicos mais do que seu “hermafroditismo”. A passabilidade de Agnes é um fenômeno duplo, implicando tanto “o trabalho para alcançar e assegurar seus direitos de viver como uma mulher normal e natural” quanto “continuamente lidar com a possibilidade de detecção e ruína levada à cabo dentro de condições socialmente estruturadas” (Garfinkel, 2006: 70, tradução nossa).

Talvez não a ruína, mas a detecção surge alguns anos mais tarde quando Agnes decide “casualmente” contar a Stoller que “ela nunca teve um defeito biológico que a havia feminizado, mas, ao contrário, havia tomado estrogênios desde os 12 anos de idade” (Stoller citado por Garfinkel, 2006: 90, tradução nossa). Como afirma Preciado (2008: sn, tradução nossa), “a condição de possibilidade do [...] diagnóstico de [síndrome de feminização testicular] é sobretudo a verificação da normalidade em termos de raça (‘branca’), classe (‘trabalha’) e sexualidade (‘não é travesti nem homossexual’)”. Ainda nas palavras de Preciado (2018: 402-403, destaques nossos), agindo como uma cartógrafa das “novas relações do poder farmacopornográfico”, “Agnes aprendeu [...] que a identidade de gênero, *seja cis, intersexual ou transexual*, não é outra coisa senão um *script*, uma narração, uma ficção performativa, uma retórica em que o corpo age ao mesmo tempo como cenário e personagem principal.” Não subscrevemos totalmente à interpretação de Preciado, qual seja, que Agnes *necessariamente* “desafia e ridiculariza as técnicas científicas e médico-legais” (Preciado, 2018: 401). No entanto, concordamos quando ele afirma que “só podemos entender o caso de Agnes por meio da análise dos processos tecnológicos de inscrição que farão com que sua ‘imitação’, tanto da feminilidade quanto da intersexualidade, possa ser capaz de se passar por natural” (Preciado, 2018: 403-404), isto é, Agnes não precisou somente passar por mulher para ter acesso aos “direitos e deveres” de uma, ela também precisou passar por “hermafrodita verdadeiro” para alcançar os “direitos e deveres” dos quais necessitava, quais sejam, “a construção cirúrgica de uma vagina a partir de seu próprio tecido genital para restituir a coerência entre sua ‘identidade hormonal’ e sua ‘identidade física’ [...] Um pouco mais

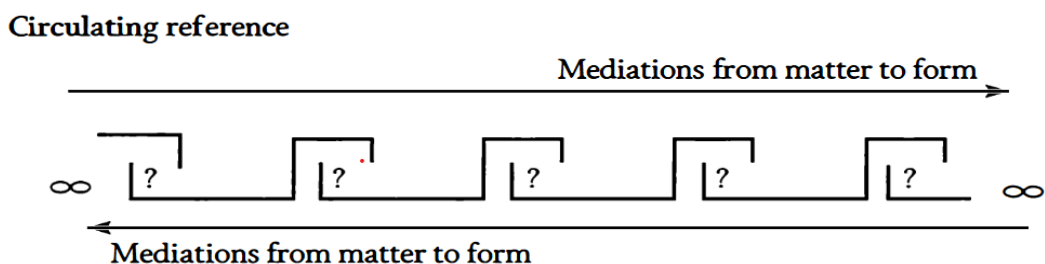
tarde, Agnes terá direito à mudança legal de nome. Seu primeiro nome feminino passará a constar em seu RG.” (Preciado, 2018: 399).

A questão da passabilidade: um imbróglio de coisas e pessoas

Os relatos sobre Agnes são variados em suas conclusões. Por um lado, e em um primeiro momento, ela pode ser considerada uma obra de sucesso médico, quanto ao gerenciamento de pacientes intersexo, até Agnes revelar oito anos mais tarde, o *golpe* aplicado com tamanha habilidade (Stoller citado por Garfinkel, 2006: 90). Por outro lado, essa história parece evidenciar um novo momento frente às possibilidades e tecnologias de intervenção somática, causando em alguns – como Preciado – euforia e inspiração, enquanto em outros, desdém e desconfiança (Hausman, 1995). No entanto, com o intuito de fazer o exercício de análise no qual aproximamos dois campos de conhecimento distintos, mas bastante próximos em suas intenções, o caso Agnes parece oferecer um ótimo conjunto de práticas e mediações que funcionam como “tecnologias de visualização” da estabilização da cisgenderidade como realidade.

A questão da natureza sexuada que o caso Agnes nos impele a ponderar remete à outra performance da passabilidade. Ele sinaliza para a forma como o conhecimento científico é feito passar por realidade. Pensemos no esquema da referência circulante:

Figura 1 — O diagrama de *A esperança de Pandora*



O diagrama retirado do segundo capítulo de *A esperança de Pandora* nos permite visualizar a passagem de “matéria” para “forma” elucidando as mediações entre uma passagem à outra, indicando que a leitura duma referência circular pode ser feita a partir de qualquer ponto em qualquer direção. Fonte: Latour, 2017.

De acordo com o esquema diagramático de Latour (2017: 85),

[...] o conhecimento, é de crer, não reside no confronto direto da mente com o objeto, assim como a referência não designa uma coisa por meio de uma sentença verificada por essa coisa. Ao contrário, a cada etapa reconhecemos um operador comum, que pertence à matéria num dos

extremos e à forma no outro; entre uma etapa e a seguinte, há um hiato que nenhuma semelhança pode preencher. Os operadores estão ligados numa série que *atravessa* a diferença entre coisas e palavras [...].

Quando Agnes chega ao hospital neuropsiquiátrico buscando o atendimento de Robert J. Stoller, o que o psiquiatra, o sociólogo (Garfinkel), o psicólogo (Rosen) e o resto da equipe médica trabalhando com casos de intersexualidade viu, foi uma pessoa “impossível [...] de ser identificada como qualquer coisa exceto uma jovem mulher” (Stoller et al, 1960: 44, tradução nossa). O operador “jovem mulher” pode ser o ponto de partida para a análise aqui proposta.

Figura 2 — Agnes

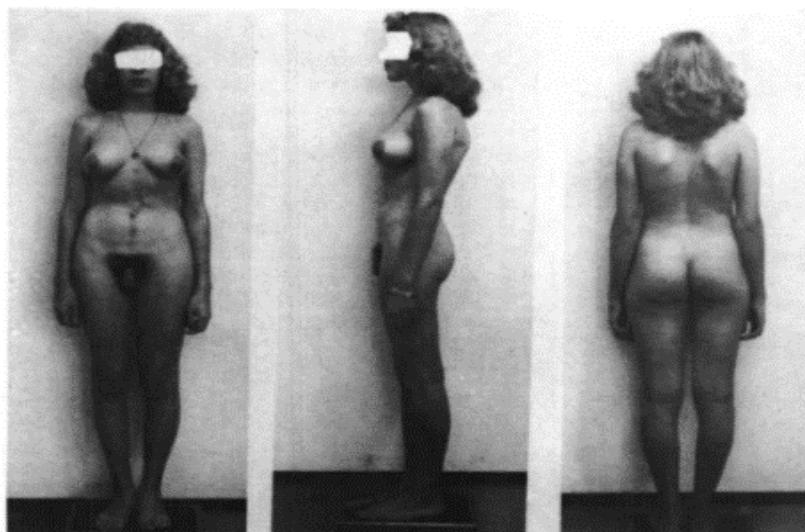


FIG. 2. Appearance of patient before alteration of anatomic sex, illustrating marked breast development and female body contours. (Pigmentation of the skin and areolae is falsely accented in this reproduction.)

Registros de Agnes antes da cirurgia que transformaria seu pênis em uma vagina, evidenciando contornos característicos da ação de hormônios femininos, i.e., estrogênio no corpo humano. Fonte: Schwabe, 1962.

A “jovem mulher” é um referente imediatamente reconhecível, pois, no caso de Agnes, quase todas as características físicas se encaixavam ao referente “estrutura feminina” (*female built*) que está diretamente ligada à natureza sexuada que elabora as diferenças-complementares de gênero e sexo através de signos de feminilidade e masculinidade. Dizemos “quase todas” pois, como relatam os especialistas, “o único traço de masculinidade em seu rosto (que passaria despercebido se alguém não soubesse do problema da intersexualidade) era a mandíbula e boca maiores do que as normalmente encontradas em mulheres bonitas, perceptível somente se você olhasse de baixo para cima [...]” além de que “somente seus pés e mãos pareciam maiores do que o comum para mulheres, sem, no entanto, serem grandes o suficiente para merecerem atenção” (Stoller et al, 1960: 44, tradução nossa). Stoller et al (1960: 44, tradução nossa) acharam digno de

nota que Agnes “não parece estar imitando o papel feminino, mas, evidentemente se identificou com ele” sem evidências “de caricatura e de hostilidade visto em *transvestites* e *transsexualists*¹²”.

O que distingue e define a feminilidade de Agnes, portanto, é a ausência de indicadores de “dissidência do corpo sexuado” e a crença – de Agnes mas também compartilhada entre outros membros adultos da sociedade – de que há uma “composição sexual aparentemente normal”, por sua vez “dicotomizada nas entidades naturais, *i.e.* morais, de homem e mulher” (Garfinkel, 2006: 59, tradução nossa). Garfinkel transubstancia tal composição na seguinte tabela de “prováveis transições”, dando a entender que, em dois momentos distintos, “‘naturalmente’, ‘originalmente’, ‘em primeiro lugar’, ‘no começo’, ‘o tempo todo’ e ‘para sempre’” (Garfinkel, 2006: 59, tradução nossa) homens são e continuarão sendo homens e mulheres são e continuarão sendo mulheres, o que se traduz em outro efeito, o de que homens e mulheres não serão confundidos. Agnes, comenta Garfinkel (Garfinkel, 2006: 62, tradução nossa), “concordava com os normais ao subscrever à essa definição de um mundo real de pessoas sexuadas, tratando isso, assim como eles [os normais], como uma questão de fatos objetivos e institucionalizados, isto é, fatos morais”.

Figura 3 — Tabela de Garfinkel

		At time ₂	
		Male	Female
At time ₁	Male	1.0	0.0
	Female	0.0	1.0

A tabela de Garfinkel é, no papel e em números, uma crença e uma prática social, qual seja, que em dois momentos distintos no tempo, o status sexual de uma pessoa permanecerá o mesmo. Fonte: Garfinkel, 2006.

Agnes, apesar de subscrever ao que a tabela acima afirma, não condiz com tal composição do mundo real. Se homens devem ter pênis e se manter assim em diferentes momentos, e se mulheres devem ter vaginas e não modificar tal fato, como se explica o caso de Agnes, uma mulher com órgãos sexuais masculinos? Se, em um primeiro

¹² Escolhemos não traduzir os termos *transvestites* e *transsexualists* com receio de simplesmente utilizar uma equação entre cognatos (travestis e transexuais). O trabalho de Jorge Leite Jr (2011), no entanto, parece indicar que, ao menos na literatura médica, houve uma tradução e inserção desses termos da literatura internacional para a brasileira.

momento, Agnes passa por “mulher” ao estar de acordo com as expectativas visuais de feminilidade – e, note-se, estava passando há no mínimo dois anos, período desde quando havia iniciado a viver socialmente como mulher – os médicos precisaram encontrar em outro lugares evidências de feminilidade presentes desde sempre ou, melhor, encontrar no próprio corpo de Agnes a fonte da qual sua feminilidade vertia — presumidamente, mas não só, um tumor produtor de estrogênio localizado em seu testículo (Schwabe, 1962: 841). Portanto, além da imagem de feminilidade visível aos olhos, os especialistas recorreram a outras tecnologias de visualização, entre elas exames de sangue e físicos, até a própria narrativa de Agnes e, não menos importante, um arcabouço *ethico-onto-epistemological* voltado às “aberrações e aos erros de desenvolvimento” da natureza, isto é, o conhecimento especialista sendo produzido sobre os “hermafroditas”, como por exemplo Witschi e Mengert, 1942.

O relato oral, como já mencionado acima, é um dos operadores que podemos observar na lista de situações que compõem a referência circular que tentamos delinear aqui. Seu relato, mais de trinta horas de gravação postas sob escrutínio pelos especialistas, é contado de uma forma a exacerbar as características femininas, minimizar as masculinas e utiliza da corroboração da mãe em determinadas situações: no artigo de 1960, Stoler et al afirmam que Agnes não oferece nenhuma informação sobre sua mãe ou seu pai, se limitando a narrar somente aquelas lembranças que “perpetuassem o mito da mulher psicológica presa no corpo de um homem” (1960: 47, tradução nossa). Por outro lado, em um artigo publicado dois anos mais tarde, Schwabe et al afirmam que desde quando ela se lembra, pelo menos desde os quatro anos de idade, “[Agnes] quis ser uma garota e sonhava em crescer e se tornar uma mulher”, informação essa “confirmada por sua mãe” (1962: 839, tradução nossa).

O relato foi um elemento tão central para o caso de Agnes ao ponto de a verdadeira fonte de estrogênio — os comprimidos de Stilbestrol que roubava de sua mãe — ter sido descartada pois, por um lado, Agnes veementemente negou sua utilização. Essa negação foi acreditada pelos especialistas e as vezes que seus pertences foram revistos em duas estadias médicas, os comprimidos não foram encontrados. Por outro lado, evidências “biológicas” corroboram seu relato: a pigmentação das aréolas e o fato de ter demonstrado, logo após a remoção de seus testículos, sintomas de menopausa, o que, para os especialistas, era de se esperar, parecendo “improvável” Agnes ter parado de tomar os remédios logo após alcançar a “desejada mudança de sexo anatômico”. Os sintomas de menopausa, por exemplo, foram tratados com 1.25mg de Premarin diários (Schwabe,

1962: 842-845). O amálgama relato, corpo observável, substâncias e práticas de produção corporal inscrevem a materialidade nessas articulações tão instáveis quanto estabilizáveis.

Tanto o Premarin quanto o Stilbestrol podem ainda nos ajudar a desenhar — ainda que, nesse momento, não de maneira suficientemente necessária — a referência circulante que aqui estou tentando visualizar. Premarin, por exemplo, um “*xenoestrogen* amplamente prescrito, introduzido pela primeira vez no mercado em 1941, é um amálgama derivado da urina de éguas grávidas [*PREgnant MARE's urINE*]” (Hayward, 2014: 256, tradução nossa); a fabricação do comprimido, por sua vez, envolve ‘manter éguas em ciclos de gestação e gravidez com o intuito de coletar sua urina’ (Hayward, 2010: 228, tradução nossa). Entre tantos não-humanos presentes nas mediações no caso Agnes, os hormônios são dos mais importantes: seja pela sua presença e uso constantes durante boa parte da vida de Agnes o que, no momento de atendimento com os especialistas, foram negados, seja porque eles trazem consigo um grande número de outras mediações necessárias para sua fabricação, pois ela “depende do uso forçado e do sofrimento de éguas em vias de morte. Atulhadas em pequenos estábulos e mantidas trancadas durante seis meses do ano, essas éguas são engravidadas à força para que sua urina seja coletada para a fabricação de Premarin.” (Hayward, 2014: 256, tradução nossa).

A questão do Premarin é interessante para pensar como certas coisas passam por outras: é através de mediações que tal passabilidade é possível. Os hormônios sintetizados a partir da urina de éguas grávidas extrapolam qualquer artifício à natureza ou à cultura: novamente, o neologismo tecnogênero parece captar melhor os processos e fabricações da “transição de gênero” e o trabalho de passar de Agnes. Como afirma Hayward (2014: 256, tradução nossa), “o cultivo e a exploração de equinos estão incorporados em biopolíticas de mulheres trans. Portanto, historicamente, aqueles corpos humanos transicionando hormonalmente [...] sempre foram corpos *trans-species (tranimal)*”. Apesar de existir algo que denominamos de realidade, essa realidade é sempre e já emaranhada em esquemas material-semióticos implicados em relações de poder. As intrações humano-animal, homem-mulher, cis-trans, natureza-cultura, fato-ficção não são simplesmente divisões binárias que nos limitam. Elas podem ser criticamente observadas, (re)apropriadas e postas em prática para usos diferentes daqueles com os quais elas foram utilizadas até então.

...

Decidimos parar por aqui apesar de acreditarmos que o que aqui foi exposto não esgota a tarefa de aproximar os estudos trans dos estudos da ciência. A aposta foi lançada. Sendo assim, entendemos que o exercício ainda se prolongará longamente, talvez infinitamente, na tentativa de reivindicar a realidade e a natureza como espaços de agência *ethico-onto-epistemological* com fins de problematizar as formas necropolíticas de controle sobre o corpo.

4. Considerações Finais

Precisamos do poder das teorias críticas modernas de como sentidos e corpos são fabricados não com o intuito de negá-las, mas com o intuito de fabricar sentidos e corpos que tenham uma chance de viver.
(Haraway, 1988: 580, tradução nossa).

Posicionar-se implica responsabilidade por nossas práticas capacitadoras.
(Haraway, 1988: 587, tradução nossa).

A estória/história de Agnes, um emaranhado de relatos, intra-ações entre fatos e feitos contadas e recontadas, contribuiu com nossos questionamentos quanto à estabilização da cisgeneridade e da realidade. Colocando em suspenso categorias “grandes demais” (*Too Big*) (Haraway, 2016), tais quais “o poder do conhecimento médico” ou até mesmo “a transexualidade” como questões autoevidentes ou dadas, pudemos prestar atenção às fabricações atuantes “nesse caso”. Retomar a grafia da vida (Kofes, 2022) de Agnes nos posicionou frente a problemas de “acontecimentos dramatizados” (Kofes, 2022: 100), que antecedem e precedem o momento do contato entre Agnes e os *experts* das clínicas de gênero norte-americanas, nos fornecendo um interessante enquadramento etnográfico para pensar o movimento de estabilização que aqui criticamos, qual seja, a equação entre realidade e cisgeneridade. Antes de nos mostrar que algo como “a realidade” é simplesmente o resultado da construção social, o caso aqui estudado é capaz de evidenciar que as artimanhas envolvidas em tal construção são essenciais para pensar a própria realidade. O emaranhamento entre o conhecimento médico e as escolhas pessoais de Agnes — se automedicar, mas decidir relatar as mudanças físicas como “naturais” e “espontâneas” — nos leva a pensar sobre nossa própria retomada desses eventos. O caso de Agnes, oferecendo artifícios factuais e ficcionais, nos serviu de apoio para a reflexão quanto ao quê queremos dizer quando

falamos em “cisgeneridade”, isto é, nos inspirou na posição frente aos vários discursos em embate quando o assunto é o corpo sexuado.

Buscamos demonstrar aqui, ainda que de maneira bastante inicial, que, a partir dos Estudos Sociais da Ciência e Tecnologia e da Cisgeneridade, a construção da realidade e, portanto, da natureza não se encaixa num movimento de encontrar *na* natureza algo a *ser tornado* real, como se a verdade fosse encontrada “*ali e assim*”, dada, e muito menos de utilizar as coisas que ali estão como provas do que falamos. A realidade existe – e isso é importante sempre ter em mente – não somente como o substrato da ciência, de onde e do quê cientistas podem retirar alguma coisa a ser nomeada de verdade, mas também como um agente ativo na sua própria produção (Haraway, 1988: 591-596). Uma das questões produtivas que emergem através dessa aproximação entre SSS e da cisgeneridade é a problematização, encontrada tanto em Latour quanto em Haraway, de que privilegiar a construção social e secundarizar os relatos biológicos do corpo – aqueles em que o corpo aparece como objeto de conhecimento biológico – implica “não só a perda de poder analítico dentro de uma tradição ocidental específica, mas também o próprio corpo para além de uma página em branco aberto a inscrições sociais, incluindo aquelas do discurso biológico” (Haraway, 1988: 591-592, tradução nossa), isto é, a perda da matéria do corpo.

Reivindicar a realidade e a natureza, para o transfeminismo e os SSS, não implica em se subscrever aos padrões de normalização assim como não é necessário acreditar na ciência como um espelho do mundo. A produção científica de feministas materiais tem demonstrado que a realidade é mais complexa do que o conhecimento científico faz parecer. Os dimorfismos diferentes-mas-complementares são produtos de um tempo e, como tentamos fazer aqui, observar sua fabricação pode ser um exercício interessante de se performar conjuntamente à crítica aos discursos médico-legais. Os relatos sobre Agnes, aqui tomados como fontes de interesse etnográfico, nos evidenciaram como as narrativas de *experts* podem contribuir para pensar sobre as regiões limítrofes das práticas que tornam o corpo um objeto sexuado. Buscamos demonstrar como a “grafia” da vida de Agnes, mas também, de forma mais ampla, dos estudos de gênero e sexo e as mais variadas áreas de conhecimento que foram se formando em volta desses assuntos, compõem uma cama de gato, oferecendo-nos elementos com os quais ficcionalizar questões sobre a realidade e a cisgeneridade.

Como bem colocou Latour (2017: 92), “construir um fenômeno em camadas sucessivas torna-o cada vez mais real dentro de uma rede traçada pelos deslocamentos

(em ambos os sentidos) de pesquisadores, amostras, gráficos, espécimes, mapas, relatórios e pedidos de verba”. Quer dizer, não precisamos nos deter somente às construções sociais pois são nelas que a possibilidade de agência e mudança políticas se encontra. A matéria assim como a natureza são campos de batalhas as mais diversas, talvez não cabendo a nós a procura por suas estabilizações, mas, ao contrário, nossa atenção e participação nessas mesmas batalhas: recuperar — ou podemos dizer, em alguns casos, acessar pela primeira vez — os espaços que até então têm sido ocupados por agentes produtores e operadores das piores consequências da tecnociência. Portanto, apesar da transfobia e cissexismo que hoje reconhecemos nos relatos aqui trabalhados, eles acabam por se tornar interessantes fontes de interesse etnográfico assim como importantes agentes de ação pragmática, isto é, produzindo de mundo.

O exercício aqui feito — ainda muito incipiente e insuficiente —, foi o de aplicar o esquema latouriano da referência circulante com o intuito de fazer uma leitura da cisgeneridade, mais comum aos estudos sociais da ciência, como um aparato de produção corporal. O intuito foi de fazer visível alguns momentos importantes na fabricação da cisgeneridade através de um caso de transexualidade ou intersexualidade cujo elemento em destaque foi a “passabilidade”. Ao atravessar por alguns dos operadores da referência circular implicada na constituição da cisgeneridade e da realidade nesse caso específico, ficou bastante evidente que a diferença-complementar cis/trans não se trata – pelo menos não apenas – de uma identidade ou uma questão de auto-identificação ou de um ideal regulatório. Além deste fator, a identificação ou não com os padrões de feminilidade e masculinidade, há também os processos de reconhecimento de tais padrões, que contribuem com a inclusão ou exclusão de quem será reconhecido como homem ou mulher. Portanto, entender a cisgeneridade como um aparato material-semiótico de produção corporal parece dar conta de questões que não se limitam somente aos privilégios que a cisgeneridade oferece (Favero, 2018). Um aparato de produção corporal fala “da geração – a literal produção de reprodução – de corpos e outros objetos de valor para projetos de conhecimento científico” (Haraway, 1988: 595). Acredito que os movimentos aqui iniciados deverão compor os futuros trabalhos que ainda serão feitos sobre o tema da cisgeneridade.

REFERÊNCIAS

- ALAIMO, Stacy; HEKMAN, Susan (eds.). *Material Feminism*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2008.
- ANSARA, Y. Gavriel; BERGER, Israel. Cisgenderism. In: COLDBERG, Abbie E.; BEEMYN, Genny (eds.). *The SAGE Encyclopedia of Trans Studies*. Thousand Oaks, Sage, 2021, p. 121-125.
- ANSARA, Y. Gavriel; BERGER, Israel. Cisnormativity. In: COLDBERG, Abbie E.; BEEMYN, Genny (eds.). *The SAGE Encyclopedia of Trans Studies*. Thousand Oaks, Sage, 2021. p. 118-121.
- AULTMAN, B. Lee-Harrison. Cisgender. *Transgender Studies Quarterly*, Durham, v. 1, n. 1-2, p. 61-62, 2014.
- BAGAGLI, Beatriz P. “Cisgênero” nos discursos feministas: uma palavra “tão defendida; tão atacada; tão pouco entendida”. Campinas, IEL, 2015.
- BAGAGLI, Beatriz P. *Discursos transfeministas e feministas radicais: disputas pela significação da mulher no feminismo*. 2019. Dissertação (Mestrado em Linguística) — Instituto de Estudos Linguísticos, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.
- BARAD, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham & London: Duke University Press, 2007.
- BARAD, Karen. Transmaterealities: Trans*/Matter/Realities and Queer Political Imaginings. *GLQ*, Durham, v. 21, n. 2-3, p. 387-422, 2015.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.
- COLDBERG, Abbie E.; BEEMYN, Genny (eds.). *The SAGE Encyclopedia of Trans Studies*. Thousand Oaks, Sage, 2021
- ENKE, Finn. The Education of Little Cis: Cisgender and The Discipline of Opposing Bodies. In: STRYKER, Susan; AIZURA, Aren Z (eds.). *The Transgender Studies Reader 2*. New York & London: Routledge, 2013, p. 234-247.
- ENKE, Finn. Cis. In: WAZANA, Kyla; AIZURA, Aren Z.; BAHNG, Aimee; CHÁVEZ, Karma R.; GOEMAN, Mishuana; MUSSER, Amber J. *Keywords for Gender and Sexuality Studies*. New York, New York University Press, 2021, p. 47-49.
- ENKE, Finn. Cisgender as a Term. In: COLDBERG, Abbie E.; BEEMYN, Genny (eds.). *The SAGE Encyclopedia of Trans Studies*. Thousand Oaks, Sage, 2021, p. 116-118.
- FAVERO, Sofia. Cisgeneridades precárias: raça, gênero e sexualidade na contramão da política do relato. *Bago-as*, [s.l.], v. 13, n. 20, p. 169-197, 2020.

- FEINBERG, Leslie. *Stone Butch Blues*. Ithaca: Firebrand, 1993.
- FEINBERG, Leslie. Transgender Liberation: A Movement Whose Time Has Come. In: STRYKER, Susan; WHITTLE, Stephen. *The Transgender Studies Reader*. New York & London: Routledge, 2006. p. 205-220.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade, vol 1: A vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2017.
- GARFINKEL, Harold. Passing and the Managed Achievement of Sex Statues in an “Intersed” Person. In: STRYKER, Susan; WHITTLE, Stephen. *The Transgender Studies Reader*. New York & London: Routledge, 2006. p. 58-93.
- HARAWAY, Donna. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, Washington, v. 14, n. 3, p. 575-599, 1988.
- HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham & London: Duke University Press, 2016.
- HARAWAY, Donna. *Manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- HAYWARD, Eva. Spider City Sex. *Women and Performance*, New York, v. 20, n. 3, p. 225-251, 2010.
- HAYWARD, Eva. Transxenoestrogenesis. *Transgender Studies Quarterly*, Durham, v. 1, n. 1-2, p. 255-258, 2014.
- KOFE, Suely. Grafias de vida e morte, e Ishi como um *meshwork*. *Frontería*, Foz de Iguaçu, v. 3, n. 4, p. 96-116, 2022.
- KOYAMA, Emi. Cissexual/Cisgender: decentralizing the dominant group. *Eminism* (blog). Disponível em: <http://www.eminism.org/interchange/2002/20020607-wmstl.html>. Acesso em: 23/01/2023.
- LATOUR, Bruno. Faturas/Fraturas: da noção de rede à noção de vínculo. In: SEGATA, Jean (org.); RIFIOTIS, Theophilos (org.). *Políticas etnográficas no campo da cibercultura*. Brasília: ABA Publicações, 2016. p. 67-90.
- LATOUR, Bruno. *A esperança de pandora: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos*. São Paulo: Unesp, 2017.
- LATOUR, Bruno. *Sobre o culto moderno dos deuses fáticos: seguido de Iconoclash*. São Paulo: Unesp, 2021.
- LENNON, Erica; MISTLER, Brian J. Cisgenderism. *Transgender Studies Quarterly*, Durham, v. 1, n. 1-2, p. 62-64, 2014.
- MATTHEWS, Donna Lynn. Definitions. *Donna's Hideout* (blog). Disponível em: http://cydathria.com/ms_donna/tg_def.html. Acesso em: 23/01/2023.

PRECIADO, Beatriz. Biopolítica del género. In: AA. VV. (org.). *Biopolítica*. Buenos Aires: Ediciones Ají del Pollo, 2008.

PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

RODOVALHO, Amara M. O cis pelo trans. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 25, n. 1, p. 365-373, 2017.

SIMAKAWA, Viviane V. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. 2015. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) — Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

STOLLER, Robert J. GARFINKEL, Harold; ROSE, Alexander C. Passing and the Maintenance of Sexual Identification in an Intersed Person. *A. M. A. Archives of General Psychiatry*, v. 2, n. 4, p. 43-48, 1960.

SCHWABE, Arthur D.; SOLOMON David H.; STOLLER, Robert J.; BURNHAM, John P. Pubertal Feminization in a Genetic Male with Testicular Atrophy and Normal Urinary Gonadotropin. *The Journal of Clinical Endocrinology and Metabolism*, v. 22, n. 8, p. 839-845, 1962.

WILLIAMS, Cristan. So I hear Trans People Recently Invented This Whole Cis/Trans Thing... *TransAdvocate* (website). Disponível em: https://www.transadvocate.com/so-i-hear-trans-people-recently-invented-this-whole-cistrans-thing_n_9982.htm. Acesso em: 23/01/2023.

WITSCHI, Emil; MENGERT, William F. Endocrine Studies on Human Hermaphrodites and their Bearing on the Interpretation of Homosexuality. *The Journal of Clinical Endocrinology*, v. 2, n. 5, p. 279-286, 1942.

AMAZÔNIA, UMA NOVA MINAMATA?

Cornelia Eckert¹
Carmen Silvia de Moraes Rial²

Resumo

Resenha do filme *Amazônia, a nova Minamata?* Do diretor Jorge Bodanzky e que tem como produtor Nuno Godolphim, um dos fundadores do Núcleo de Antropologia Visual da UFRGS. O filme trata da tragédia dos Munduruku (Brasil) em contraste com a situação de Minamata (Japão) a partir de fotografias de Eugene Smith e de filmes de Noriaki Tsuchimoto sobre o fenômeno denominado o “Mal de Minamata”, com imagens dos problemas neurológicos e psicomotores nos corpos dos sobreviventes japoneses, além de entrevistas contemporâneas. O filme traz a luta dos povos indígenas, em especial da liderança Alessandra Korap, entre outros, que se dedicam ao tema do estado de saúde dos Mundurukus e reivindicam a pesquisa científica médica sobre os níveis de mercúrio na população, em denúncia ao garimpo ilegal e ao descaso do governo da gestão 2018-2022. **Palavras chave:** Amazônia. Filme. Índios. Saúde. Mercúrio. Garimpo Ilegal.

AMAZON, A NEW MINAMATA?

Abstract

Review of the movie *Amazonia, the new Minamata?* By director Jorge Bodanzky and produced by Nuno Godolphim, one of the founders of the Visual Anthropology Research Center at Federal University of Rio Grande do Sul. The film deals with the tragedy of the Munduruku (Brazil) in contrast to the situation in Minamata (Japan) based on photographs by Eugene Smith and films by Noriaki Tsuchimoto on the phenomenon known as “Minamata Disease”, with images of neurological problems and psychomotor effects in the bodies of Japanese survivors, as well as contemporary interviews. The film depicts the struggle of indigenous peoples, especially leader Alessandra Korap, among others, who are dedicated to the issue of the health status of the Munduruku and demand medical scientific research on mercury levels in the population, in denunciation of illegal mining and to the government's neglect of the 2018-2022 management.

Keywords: Indigenous. Health. Amazon. Mercury. Illegal Mining.

Recebido em: 15 de fevereiro de 2023

Aceito em: 1 de abril de 2023

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: chicaeckert@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2815-7064>

² Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. E-mail: rial@cfh.ufsc.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7478-0917>

Em dezembro de 2020, lemos no periódico Instituto Humanitas Unisinos a reportagem de Tainá Aragão (anteriormente publicada por Amazônia Real, 26-11-2020), intitulada “Estudo revela contaminação por mercúrio de 100% dos Munduruku do Rio Tapajós”. A notícia trazia o questionamento do coordenador da pesquisa da Fiocruz, Paulo Basta, sobre se seria a Amazônia a nova Minamata. A pesquisa da Fiocruz revelou os impactos do mercúrio em áreas protegidas e povos da Floresta Amazônia comparando com a situação vivenciada pela cidade japonesa Minamata, nos anos 1950, quando milhares de pessoas morreram. Essa reportagem trazia os dados sobre os efeitos da contaminação dos rios (em especial o Rio Tapajós), e dos peixes com mercúrio usado sobretudo no garimpo ilegal conforme demonstra a pesquisa da Fiocruz em parceria com o WWF-Brasil.

Atentas às notícias sobre a contaminação dos corpos indígenas que foram noticiadas mais recentemente em consequência dos anos de negligência do governo brasileiro (2018-2022) em relação à saúde indígena, soubemos do lançamento do filme com o título homônimo ao projeto *AMAZÔNIA, A NOVA MINAMATA?*, filme de Jorge Bodanzky, lançado em importantes festivais no Brasil. Pensamos logo em resenhar esse filme, dada a importância do tema, e entramos em contato com um dos produtores executivos, Nuno Godolphim, para um acesso à obra, com o objetivo de apreciação crítica e divulgação desse trabalho cinematográfico de fôlego.

O filme tem vários aspectos importantes, mas destacamos três que consideramos fundamentais na sua eficácia para colocar uma tragédia brasileira em alto relevo. Primeiramente, constrói a tragédia dos Munduruku em contraste com a situação de Minamata a partir de fotografias de Eugene Smith e de filmes de Noriaki Tsuchimoto sobre o fenômeno denominado o “Mal de Minamata”, com imagens dos problemas neurológicos e psicomotores nos corpos dos sobreviventes japoneses, além de entrevistas contemporâneas. Ou seja, coloca o filme em uma perspectiva global, ao unir Amazônia e Japão. Uma abordagem justa, pois os ataques locais ao meio ambiente, sabemos, são ataques ao planeta como um todo. São ataques ao que o antropólogo francês Bruno de Latour designou como a *habitabilidade* do mundo. Em segundo, traz a luta dos povos indígenas, em especial da liderança Alessandra Korap, entre outros, que se dedicam ao tema do estado de saúde dos Mundurukus e reivindicam a pesquisa científica médica sobre os níveis de mercúrio na população, em denúncia ao garimpo ilegal e ao descaso do governo. Dando voz a uma mulher, o filme mostra uma característica central: o protagonismo das mulheres nos movimentos reivindicatórios atuais dos indígenas

brasileiros. Na América Latina (ou Abya Yala, para usar a denominação na língua kuna, que significa "terra em plena maturidade" ou "terra de sangue vital", e que tem sido retomada por pensadores decoloniais), a perspectiva decolonial foi responsável por uma virada epistemológica, ao defender o *bem viver* como objetivo maior, não o *progresso* da Modernidade, mas o estar em harmonia com o mundo natural. Ou, nas palavras da feminista decolonial Ochy Curiel: “o Bem-Viver é uma proposta ética de vida outra que não tem a ver com satisfações de necessidades capitalistas individuais, senão com outras maneiras de se relacionar ou com a natureza, ou entre nós mesmas e nós mesmos”. E, em terceiro, a tragédia maior de ver índios Mundurukus junto a garimpeiros, defendendo a extração do ouro por ser uma economia rentável para a população do lugar, em detrimento dos rios, dos peixes e da saúde dos habitantes locais e regionais, pela presença do mercúrio na venda da pesca, impedindo a intervenção do atendimento médico no local, ou mesmo dificultando o processo de filmagens e presença dos documentaristas.

Uma manifestação em Brasília, capital do Brasil, contra o garimpo ilegal, com representações sobre o sangue derramado, tendo a voz de uma liderança indígena, abre o filme “Amazônia, a nova Minamata”, com o grito “a gente vai morrer lutando”. O filme segue retrocedendo para um período de três anos antes, com a líder indígena Munduruku Alessandra Korap comentando que precisa relatar sobre o impacto da mineração e das hidrelétricas, ao sentenciar: se não fosse o povo indígena lutando pela natureza, o mundo não estaria vivo.

O mundo Munduruku atravessava, no passado, vários estados amazônicos, como mostra a sequência de mapas e os esclarecimentos de Jairo Saw, cacique da aldeia Sawré Aboy (Médio Tapajós). O relato fala da pertença desse povo originário à territorialidade e do impacto da colonização, reduzindo o seu domínio. O filme, que até então mostrava uma aldeia idílica e uma floresta esplendorosa, adentra o espaço ocupado pelo garimpo em plena atividade. A aparição da atividade garimpeira em plena floresta choca o espectador, que vinha sendo conduzido por uma paisagem florestal e se depara com a agressão da extração ao ambiente. A voz do inspetor da polícia federal Gustavo Geiser confirma que se trata de uma presença antiga, sendo o Rio das Tropas uma das primeiras localidades onde o ouro foi encontrado. A Professora Liz Pereira (UFPA) relata que, desde então, a situação da poluição dos rios com o mercúrio é muito grave. Os rios estão mortos, tomados de produtos químicos e tóxicos à saúde humana.

Carlos da União, que se diz dono do garimpo, declara o desejo de enriquecer como um aprendizado de seu pai, também garimpeiro. As cenas de uma escavadeira rasgando

o solo são justificadas como tecnologia importante para o acesso ao mineral. Os mineiros entrevistados trabalham em difíceis condições, mas com o objetivo maior sendo o ouro, recompensa-lhes o sacrifício, cientes das consequências ambientais com uma desculpa de que o garimpo é de pequeno impacto, diferentemente da ação de grandes mineradoras. Mas Geiser logo mostra em computadores que o estrago é muito grande, com a extenuação dos rios em pouco tempo de extração. Com a morte do bioma, os indígenas da região não têm outro meio de sobrevivência que o de depender da mediação dos garimpeiros para poderem se alimentar.

Em um sobrevoo com avião, o médico Erick Jennings, da Secretaria de Saúde Indígena, relata ao menos há 30 anos que os Mundurukus estão convivendo com mercúrio, chumbo etc. Com a voz do médico, vemos as primeiras cenas que evocam a tragédia de Minamata com os japoneses doentes pela intoxicação do mercúrio, presença irreversível nos corpos. O filme sobre Minamata, em preto e branco, mostra as pessoas e os animais adoecidos pela presença do mercúrio em seus corpos na cidade industrial de plásticos, com derramamento insustentável de produto tóxico no ambiente.

O sobrevoo realizado em 2019 traz novamente o território amazonense, com a atuação da equipe do médico Jennings sendo recebido em pequena aldeia para acessar, por barco, a aldeia Waro Apompo, no rio Cururu, onde eram esperados pelos Munduruku com seus cantos, vestes e pinturas corporais. O líder da aldeia, Raimundo Borô, já anuncia a ação predatória dos garimpeiros e a contaminação ambiental, o que justifica a presença da equipe médica que enuncia atuar em consonância e respeito às singularidades cosmológicas. Outra equipe da Fiocruz também pesquisa no Médio Tapajós e analisa as consequências da presença do mercúrio nos corpos dos Mundurukus. A liderança indígena agradece a presença da equipe de biólogos, de sanitaristas e de outros cientistas, já que o governo não os ajuda e, ao contrário, apoia o garimpo. Arnaldo Kaba, Cacique Geral do Povo Munduruku, afirma a pertença do povo à territorialidade e denuncia a presença do garimpo.

A cidade de Itaituba, Pará, está tomada de cartazes e de pequenos estabelecimentos anunciando a venda do ouro. Toda a economia gira em torno dessa extração, como testemunha um comerciante local. Mas a economia do ouro, dirá Camões Boaventura, do Ministério Público Federal, relaciona-se diretamente com o uso do mercúrio despejado ao longo do leito do rio Tapajós. Uma situação de uso do mercúrio tanto quanto de venda do ouro com negligência de controle fiscal. Alessandra Korap, a

liderança reafirma o mal que o mercúrio provocou trazendo a doença para os índios e a importância da luta deles por território e pelas florestas.

O médico, pronto para retornar às aldeias com os resultados dos exames clínicos, é abordado em Jacareacanga por indígenas a favor do garimpo que o ameaçam de queimar o avião, impedindo-o de continuar viagem. Logo, o filme traz um trecho de noticiário sobre o combate ao garimpo ilegal, e fica evidente o tenso confronto entre a polícia versus garimpeiros e índios a favor do garimpo na cidade de Jacareacanga, que protestam e querem atacar o aeroporto. Essa dissidência criada no interior do povo Munduruku é altamente problemática para o combate do garimpo ilegal. A liderança indígena explica que o apoio do presidente do Brasil de 2018 a 2022, defendendo o livre acesso do indígena ao garimpo, criou a controvérsia e aliciou os Munduruku a favor do garimpo. Ao abordar essa divisão, o filme aponta para o avanço de ideologias neoliberais entre as populações subalternas, o que inclui os indígenas.

Lideranças indígenas lembram do perigo da venda de peixes contaminados nos mercados urbanos, onde a população consome sem atender ao risco do consumo. Uma situação sem monitoramento, segundo o médico entrevistado. Comparando com os acontecimentos em Minamata, no Amazonas, onde a presença do mercúrio foi escandalosa por seus efeitos imediatos para a saúde humana, sem fiscalização, é uma tragédia silenciosa, declara a cientista. O contraste com o que aconteceu em Minamata é reforçado a partir de entrevistas com sobreviventes no Japão, como testemunha o museu local sobre a tragédia.

As lideranças indígenas alertam para os perigos da presença do garimpo e para o uso do mercúrio, que adoeceu as águas e adoeceu os peixes, um dos principais produtos na cadeia alimentar local. A contaminação por mercúrio é considerada uma “síndrome neurológica”, pois atinge a formação do cérebro e compromete o desenvolvimento psicossocial, declara Heloísa Nascimento, professora da Universidade Federal Oeste do Pará (Ufopa). Isso significa a morte do Amazonas, e só resta a eles e elas denunciar e lutar.

O aproveitamento econômico nas terras indígenas é um escárnio, e o propósito do filme é fazer ressoar a voz da líder Alessandra Munduruku, que depende da ação do Ministério Público Federal e da Secretaria Especial de Saúde Indígena para enfatizarem a importância da regulamentação da exploração de recursos mineiros, sua fiscalização e preservação do bioma amazônico em territórios indígenas.

Esse filme se soma aos esforços de uma virada decolonial. A violência das relações de dominação que estruturam a vida dos indígenas Munduruku explicita a subalternização desse povo ao domínio econômico hegemônico. Em pleno século XXI, as tensões e injustiças coloniais se replicam, e fica a pergunta sobre como este mundo ainda é possível sem uma mudança profunda, não somente epistêmica, mas das práticas de poder econômicas e políticas.

FICHA TÉCNICA

Diretor: Jorge BODANZKY

Produtor: Nuno GODOLPHIM e João RONI Diretor Assistente: Tiago CARVALHO

Roteiro: Nuno GODOLPHIM e Tiago CARVALHO Fotografia: Paulo Gambale
MAKÁ

Edição: Bruna CALLEGARI

Som: Marcelo PELLEGRINI e Ricardo ZOLLNER Trilha: David MARANHA

Personagens principais: Alessandra Korap MUNDURUKU e Erik JENNINGS

Supervisão Científica: ENSP-Fiocruz.

Consultoria de comunicação: Uma Gota no Oceano

Distribuidor Nacional: O2Play

Produtor Associado (Brasil): VÍDEOFILMES Produtor Associado (Japão): IMAGO

MACHINA Coprodução: GLOBO FILMES e GLOBO NEWS Realização: OCEAN
FILMS

REFERÊNCIAS

INSTITUTO HUMANITAS UNISINOS. Estudo revela contaminação por mercúrio de 100% dos Munduruku do Rio Tapajós. *Instituto Humanitas UNISINOS*, São Leopoldo, 1º dez. 2020. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/605167-estudo-revela-contaminacao-por-mercurio-de-100-dos-munduruku-do-rio-tapajos>. Acesso em dezembro 2020.

LATOUR, Bruno. Anthropology at the Time of the Anthropocene – a personal view of what is to be studied. *American Association of Anthropologists*, Washington, Dec. 2014 (draft for comments). Disp: <www.bruno-latour.fr/sites/default/files/139-AAA-Washington>. Acesso em: ago 2022.