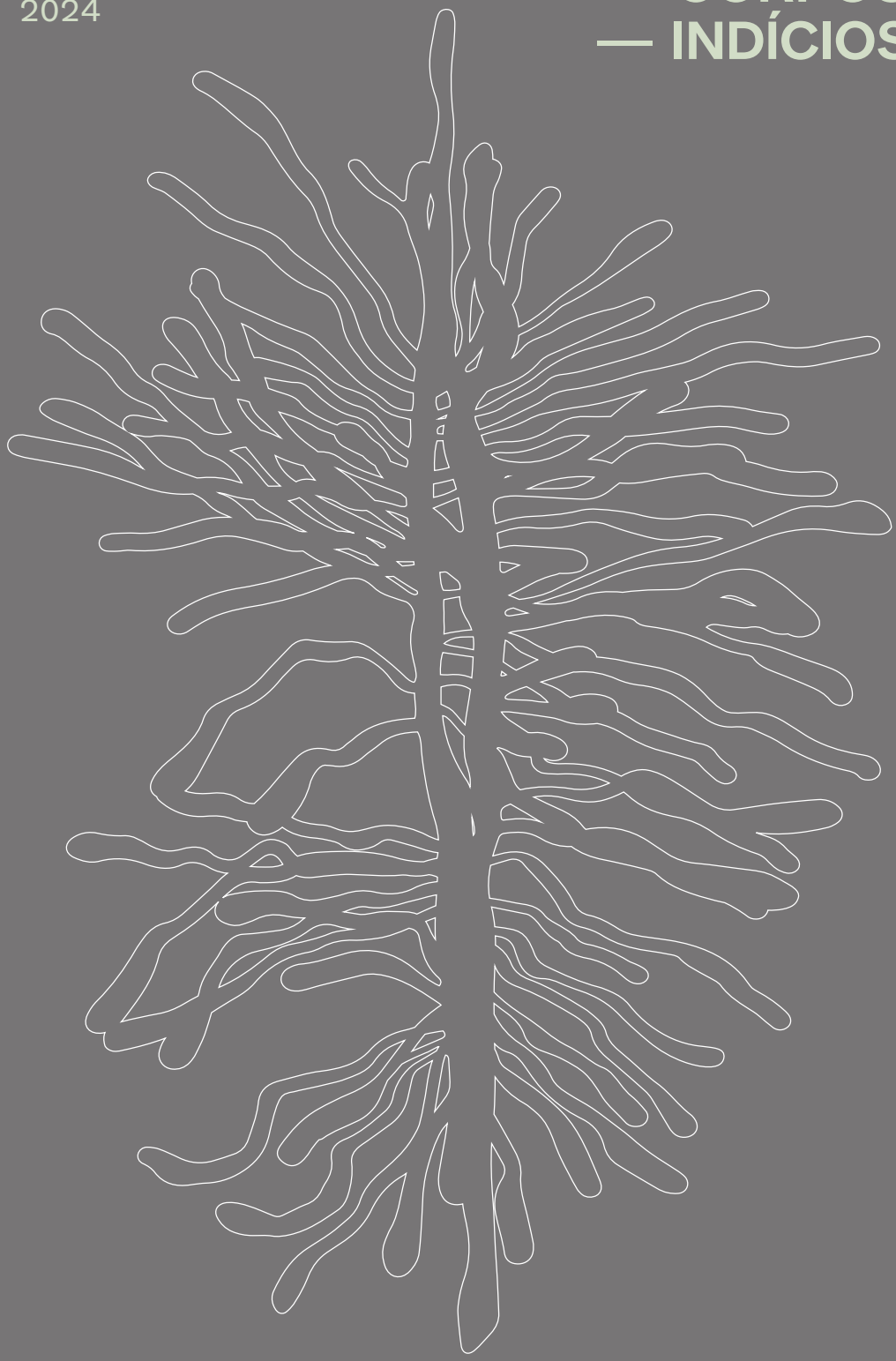
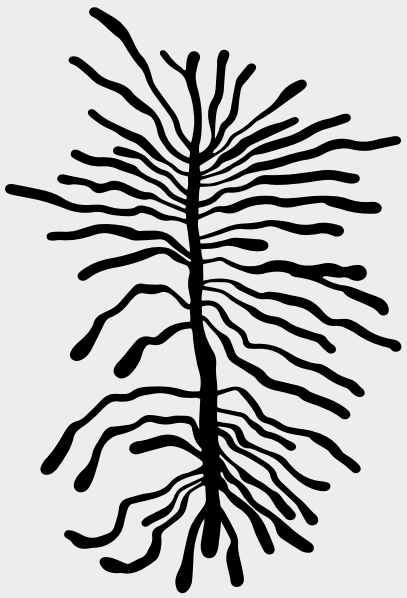
PROGRAMA PÚBLICO
2024

CORPOS — INDÍCIOS, MATRIZES — ESPÉCIES



MUSEU
PARANAENSE



CORPOS INDÍCIOS

MATRIZES ESPÉCIES

Ministério da Cultura e Museu Paranaense
apresentam

II PROGRAMA PÚBLICO
MAIO—AGOSTO 2024

MUSEU PARANAENSE

MAIO

16 18 25 26

JUNHO

05 08 09 12 15 22 23 26 29 30

JULHO

02 03 04 10 12 13 14 17 18 20 24 27 31

AGOSTO

03 07 17 24

EXPOSIÇÃO

Lenora de Barros: Fogo no olho

Noite das Ideias: Linhas de falha

Valentina Tong: Viagem Geológica

Lia D Castro: o espaço do corpo

Corpo-máquina

MESA DE CONVERSA

Leoas: o legado feminino no Maracatu Leão Coroado

Repertório N.2.

Corpo, vestir e feminilidade

Corpo físico, corpo espiritual

Teorias do corpo na Antropologia

Ecologia dos corpos não-humanos

Produção de corpos indígenas

Trajetórias e experiências do corpo no esporte

Poéticas do corpo, do tempo e da memória

Arquitetura e corpo

Encruzilhadas em movimento

Gênero, feminismo e novas tecnologias reprodutivas

Concretudes do olhar

Culturas corporais das masculinidades

Corpos: educação e possibilidades múltiplas de educar-se

Peixe, pessoa, pesca

Cultura ballroom: não é só sobre dança

OFICINA

O jogo da máscara teatral

LEVANTE Oficina de acrobacia de solo

ARVORANDO

BODIES AND SUBWOOFERS (B.A.S)

O corpo e a cadeira

ESPETÁCULO / PERFORMANCE

TRAMA

Hagoromo O manto de plumas

ADAPTAT

Poperópera Transatlântica

INSTALAÇÃO / EXIBIÇÃO

É noite na América

A Senhora das Flechas: a visão de Claudia Andujar

Nós somos pássaros que andam

O Peixe


Corpos –
Indícios
Matrizes
– Espécies
CORPOS
INDÍCIOS
MATRIZES
ESPÉCIES

O Museu Paranaense (MUPA), que celebra 150 anos em 2026, é uma instituição imprescindível para a produção de conhecimento e o diálogo com a sociedade no Estado do Paraná. Com um acervo plural, que abriga coleções históricas, arqueológicas e antropológicas, o Programa Público de 2024 reafirma a vocação do MUPA como espaço vivo de pesquisa, experimentação e educação.

As ações públicas do museu fortalecem o compromisso de conectar o cotidiano do paranaense com as narrativas que constituem nossa identidade por meio de práticas educativas e exposições. Com ações que promovem a reflexão sobre a multiplicidade de significados da memória, a instituição democratiza o acesso à cultura e estimula a formação do pensamento crítico e da cidadania.

Parabéns à equipe do MUPA pelo trabalho dedicado à construção dessa atuação sensível e transformadora. Que estas iniciativas inspirem novas descobertas e fortaleçam o sentimento de pertencimento dos paranaenses.

LUCIANA CASAGRANDE PEREIRA

Secretária de Estado da Cultura do Paraná

Tomar o corpo como o princípio e a extensão de um movimento

Seres humanos e seus outros. Cultura e técnica. Sentido e matéria. A confluência entre esses e outros pares, múltiplos, de interlocuções, deu vida em 2024 à segunda edição do Programa Público do Museu Paranaense: *Corpos — Indícios, Matrizes — Espécies*.

Organizado e vivido como modo de reafirmar a importância da cultura material e imaterial, dos sujeitos e dos encontros que os permeiam, o Programa Público é um projeto experimental que busca consolidar e expandir a potência do museu como espaço de relações, situando público e acervo como agentes ativos em movimento.

Na primeira edição, em 2022, o projeto transcorreu sob o tema *Se enfiasse os pés na terra: relações entre humanos e plantas*. Em diálogo com as temporalidades heterogêneas do pós-pandemia e na celebração-retomada do fazer conjunto, o protagonismo ficou a cargo das práticas tradicionais, artísticas e de pesquisa a respeito dos seres vegetais e humanidades.

O que foi semeado à época permitiu manter de pé o caráter investigativo da proposição. Assim, em 2024, o museu fez-se incorporar de uma nova série de ações artísticas, educativas e culturais que mobilizaram debates, trânsitos e manifestações associados ao corpo. Do humano ao não-humano, do orgânico ao inorgânico, a proposta foi não encerrar o corpo em seu sentido biológico, mas alongá-lo; expandi-lo para dentro e para fora de seus contornos; evocá-lo de maneira ativa como materialidade portadora e geradora de linguagens transversais.

Quando se atenta ao corpo como coisa só — fisiologias, afeições e marcas do social em um mesmo construto —, abrem-se as arestas para enxergar também os imaginários produzidos por, sobre e a partir dele como organismo uno de feitos e entendimento.

Desse modo, por meio de mesas de conversa, performances, oficinas e exibições, situadas entre maio e agosto daquele ano, distintas corporalidades estiveram em destaque, bem como as práticas, táticas e abordagens nelas apre(e)ndidas. A cada tempo e ao mesmo tempo, formas de ver, entender e participar do mundo engendraram intercâmbios entre os seres, o acervo da instituição e os eventos acolhidos nas galerias e no jardim do museu.

Junto ao público, agente plural indispensável na feitura do programa, convidados de múltiplas partes do Brasil e do mundo habitaram o MUPA durante mais de 100 dias: artistas, pesquisadores, professores, arquitetos, escritores e detentores de saberes e fazeres tradicionais.

Com eles, pudemos evidenciar e reimaginar a presença do corpo no enlace entre as disciplinas de pesquisa tradicionais da instituição — história, antropologia e arqueologia — e as práticas contemporâneas das artes plásticas, visuais e audiovisuais; literatura, poesia e escrita; pedagogia, educação e aprendizado; gênero, raça e identidade; religiosidade, ritualidade e sagrado; dança, música e artes circenses; moda, design e arquitetura; tato, sonoridade e experiências sensoriais.

Foi pela palavra que o *Fogo no Olho* de Lenora de Barros abriu o Programa Público de 2024, desvelando os esconderijos explícitos da língua. Suas obras, expostas ao longo de quatro semanas na Sala de Mostras Temporárias, formaram a linha de frente (nunca somente o plano de fundo) para a mesa de conversa inaugural, que contou com a artista, a curadora Pollyana Quintella e a mediadora Bruna Grinsztejn. Ao longo do programa, as poéticas do corpo de Leda Maria Martins e o *pensamento ventania* de Miriam Alves seguiram a enriquecer o desafio de observar, questionar e reconstruir as encruzilhadas do corpo através da linguagem e da literatura.

Em 2024, a Sala de Mostras Temporárias do MUPA também sediou pela segunda vez a *Noite das Ideias*, afixando novamente a presença do Paraná neste evento. Organizada em parceria com a Aliança Francesa de Curitiba, a *Noite das Ideias* foi realizada pelo MUPA a partir da aprovação em edital lançado pela Embaixada da França no Brasil e pelo Institut Français, que o promovem anualmente ao redor do mundo. Em duas noites de junho, duas mesas-redondas teceram o fio da temática de 2024 da *Noite das Ideias*: pensar as *Linhas de Falha*, rupturas contemporâneas que desacoplam as certezas de um mundo que insiste em não ser o mesmo de antes.

No primeiro momento, os pesquisadores Alexandre Surrallés, Mauro Almeida e Márnio Teixeira-Pinto abordaram as teorias do corpo e seus tensionamentos a partir da antropologia. Na segunda noite, discutiram as ecologias e dissonâncias entre corpos humanos e não-humanos, do extrativismo mineral à vitimização de espécies nativas, a artista e cineasta Ana Vaz, a filósofa Juliana Fausto e a fotógrafa Valentina Tong. O filme *É Noite na América* (Vaz) e a série de fotografias *Viagem Geológica* (Tong) permaneceram em exposição no museu, expandindo o debate para além da realização das mesas.

Para tocar e dançar as transformações de um corpo, múltiplas performances artísticas e oficinas práticas do programa

focalizaram a música, a dança e as diferentes formas de coreografar-se como meios privilegiados para compreender, praticar e estar atento às ebulições da matéria.

O *Maracatu Leão Coroado*, na voz, na lente e no baque de Karen Aguiar, deu início à ativação das oficinas. Também se fizeram ouvir os ensinamentos do *Jogo da Máscara Teatral*, com Maschere Ateliê; a oficina *ARVORANDO*, com Priscilla Pontes; a performance *Repertório N.2*, com Davi Pontes e Wallace Ferreira; ou a oficina *LEVANTE*, de acrobacias de solo, com Jovani Almeida — todos estes, estudos centrados na expressão corporal, na reinvenção de si e na presença do sujeito dentro e fora de cena, continuamente convidando o público a inverter centros, ordens e eixos de equilíbrio.

A necessidade de se debater o tecido ósseo das sabedorias e tecnologias conquistadas através dos corpos, em culturas e sociedades do hoje e do antes, também foram levantadas pelas mesas-redondas e exibições que compuseram o II Programa Público do MUPA.

A luta e a permanência dos povos indígenas e ribeirinhos, por exemplo, esteve incorporada em momentos como a mesa sobre a produção de corpos indígenas, com João Paulo Lima Barreto Tukano, Andréa Oliveira Castro e Luiz Antônio Costa; e *Peixe, pessoa, pesca*, mesa com Gleyce Kelly Heitor e Jonathas de Andrade — artista cuja sensibilidade do olhar também esteve capturada em *O Peixe*, curta-metragem posto em cartaz entre os dias 6 e 24 de agosto. O documentário *A Senhora das Flechas*, que narra a história de Claudia Andujar junto aos Yanomami, e *Nós somos pássaros que andam*, instalação-trajetória de Glicéria Tupinambá rumo à recuperação do manto de seu povo, igualmente integraram o corpo audiovisual do programa.

A negociação das identidades também se fez perpassar por toda a realização do projeto, evocando discussões sobre as formas pelas quais diferentes sujeitos caminham pelas estruturas da sociabilidade. Evidenciadas pelas obras de artistas como Lia D Castro, estiveram as camadas e articulações que se intersecionam em variados contextos de controle, desejo e poder.

Outras vozes, masculinas e femininas, alimentaram debates sobre gênero, feminismo e as culturas corporais das masculinidades, em particular naquilo que revelam sobre as construções nacionais acerca de suas figuras. Corpo físico e espiritual também estiveram em contato próximo no realizar da programação. Unindo ao público autoridades de diferentes religiões, abriu-se o diálogo sobre as formas do sagrado em variadas tradições, bem como as permanências e releituras íntimas dos seus dogmas ao longo da história.

Nessas e outras ações, esteve claro que ao andar, sair ou permanecer, não apenas habitamos o espaço em contemplação

passiva. Damos sentido, forma e memória aos lugares. Agimos sobre eles; modelamos suas paredes como a água desenha as pedras dos rios.

No último mês do programa, a cultura *ballroom* e o *Baile de Malícia* verteram a sala expositiva em passarela de dança. Antes dela, o premiado espetáculo de *butoh Hagoromo — O manto de plumas*, encenado em uma sala quase inteiramente escura, trouxe ao museu uma delicadeza imponente, misturando substâncias que transitam entre a matéria e as formas celestiais.

Na convergência entre o potencial criativo e perceptivo dos corpos, a artista sonora e compositora Stefanie Egedy convidou o público a tatear um toque invisível. Durante quatro dias, sua instalação *site-specific BODIES AND SUBWOOFERS (B.A.S.)* foi ativada a cada uma hora, lançando em todo circuito expositivo do museu ondas vibracionais de baixa frequência. Projetada para interagir diretamente com a estrutura física e com o público do museu, os efeitos da instalação atravessaram pele e pensamento de quem se deixou sentar, deitar e sentir pela sua arquitetura.

Essa — a arquitetura — também foi tema central da tríade de ações comandadas por Francisco Fanucci, José Miguel e Guilherme Wisnik. De oficinas de desenho e projeto de mobiliário a uma conversa que articulou música e arquitetura, os convidados trouxeram ao MUPA uma expedição pelos laços e interdependências entre corpos humanos e arquitetônicos.

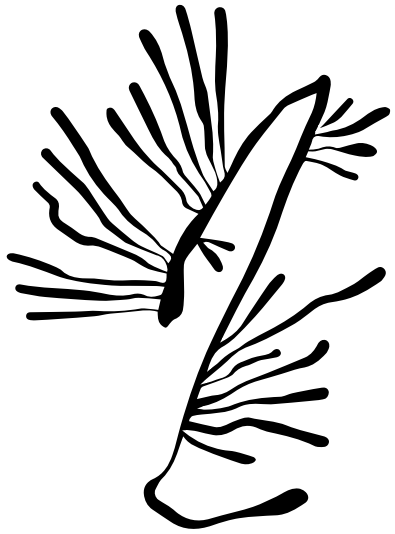
Similarmente, as ações educativas conduziram o público infantil em mediações lúdicas por todo o espaço do museu: do jardim ao interior, as crianças foram apresentadas a pinturas, animais, plantas, tradições e manifestações, em brincadeiras e atividades educacionais pensadas para aproximar as infâncias de diferentes formas de cultura.

E assim, iniciado pela palavra, o Programa Público foi concluído com uma epopeia. A *Poperópera Transatlântica*, encenada pelo Grupo MEXA, encerrou a segunda edição do projeto combinando elementos clássicos e contemporâneos num espetáculo que enlaçou o espaço, inquirindo com cores e gestos máximos as formas de contar o passado, o agora e o daqui para frente.

Acolher o desafio do tempo é também o que buscamos fazer como resultado dessas e outras experiências. Na própria realização de *Corpos — Indícios, Matrizes — Espécies* e em toda a prática diária do museu, mora um movimento mais amplo.

Fundado no século XIX e considerado o terceiro museu mais longevo do Brasil, o MUPA passou por diversas transformações ao longo de sua história, tanto físicas quanto conceituais e metodológicas.

Especialmente a partir de 2019, o processo de resgate da história da instituição tem se somado ao intuito de acolher novas narrativas, em uma plataforma pública e dedicada ao diálogo. Essa



movimentação, alinhada às diretrizes da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná (SEEC), deriva do desejo — da necessidade — de se promover um espaço de relações, que alarga a escuta, incorpora as diferenças e constantemente reativa o acervo em diálogo com o contemporâneo.

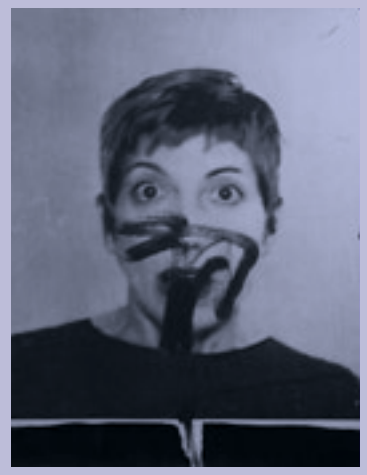
A expansão das atividades do MUPA é o que tem impulsionado, a cada ano, o crescente engajamento da comunidade com o museu, possibilitando criar e fortalecer as pontes entre a instituição e a sociedade. Estas páginas são alguns dos indícios desse movimento: publicadas em 2026, elas integram uma série mais abrangente de ativações, organizadas para o projeto comemorativo de 150 anos do Museu Paranaense.

Assim, tal como as ações fomentadas pelo MUPA ao longo do tempo, o material que hoje você acessa é resultado de transferências e transmutações forjadas a mãos muitas, desde a equipe de curadores, pesquisadores e educadores do museu, até todos que seguem a co-criar essa trajetória junto a ela.

A partir de relatos, fotografias e ilustrações, ou à luz dos vídeos gravados durante o II Programa Público e hoje disponíveis digitalmente, convidamos o leitor e a leitora a se envolverem por esses vestígios; pelas marcas de tudo aquilo que permanece, na palavra e na memória, através dessas mais de quinze décadas de história compartilhada.



Agosto









LENORA DE BARROS: FOGO NO OLHO	LENORA DE BARROS, POLLYANA QUINTELLA, BRUNA GRISTJZN	16.MAI	Exposição, mesa de conversa	20
LEOAS: O LEGADO FEMININO NO MARACATU LEÃO COROADO	KAREN AGUIAR	18.MAI	Exibição de filme, mesa de conversa, oficina	48
REPERTÓRIO N.2.	DAVI PONTES, WALLACE FERREIRA, MIRO SPINELLI	25.MAI	Performance, mesa de conversa	58
O JOGO DA MÁSCARA TEATRAL	EDUARDO VACCARI (MASCHERE ATELIÊ)	26.MAI	Oficina	78

LENORA DE BARROS FOGO NO OLHO

16.maio

exposição,
mesa de conversa

LENORA DE BARROS,
POLLYANA QUINTELLA,
BRUNA GRINSZTEJN

LENORA DE BARROS:
FOGO NO OLHO

Há mais de 40 anos, Lenora de Barros produz uma obra que desafia as estruturas convencionais da linguagem, buscando expandir nossos modos de escrever o mundo e nós mesmos. Ao transitar pelos mais diversos formatos, sua produção dialoga com interesses de múltiplos campos, como as artes visuais, a poesia e as artes performáticas, configurando-se como exemplo notável de prática que habita as bordas e explora a potência daquilo que é limítrofe e adjacente. Na conversa, as convidadas refletiram sobre a trajetória da artista e as principais questões que permeiam sua produção.

- **LENORA DE BARROS** Nascida em São Paulo em 1953, é artista visual e poeta. Iniciou sua carreira na década de 1970, após graduar-se em Linguística pela USP. Suas primeiras obras se inserem no campo da "poesia visual", remetendo à poesia concreta dos anos 1950. Ao longo de sua carreira, desenvolveu uma poética multifacetada, explorando linguagens como vídeo, performance, fotografia, instalação sonora e construção de objetos. Mudou-se para Milão em 1990, onde realizou sua primeira exposição individual, "Poesia É Coisa de Nada", marcada pela série de trabalhos "Ping-Poems". Suas ideias e obras foram desenvolvidas em exposições individuais e coletivas, incluindo participações em bienais e mostras renomadas internacionalmente, estando atualmente presente em coleções de museus e instituições importantes ao redor do mundo, como o Hammer Museum, MACBA, Daros Latinamerica Collection, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MAM-SP e Pinacoteca do Estado de São Paulo.

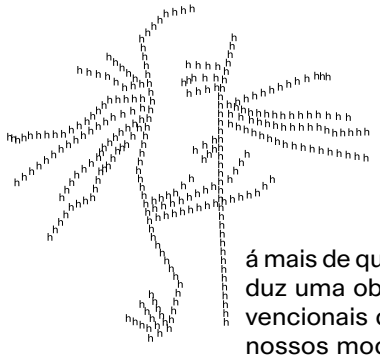
- **POLLYANA QUINTELLA** Escritora, pesquisadora e curadora da Pinacoteca de São Paulo. Atuou em mostras de artistas como Flávio de Carvalho, Tunga, Adriana Varejão, Lygia Clark e Cao Fei. Nos últimos anos, escreveu para diversos periódicos como Jornal Folha de São Paulo, Jornal O Globo, Revista ZUM, Revista Select, Revista Continente, Revista Arte!Brasileiros, entre outras, com ênfase nas relações entre arte contemporânea, cultura visual e política. Em 2022, foi responsável pela curadoria da mostra "Lenora de Barros: Minha Língua", na Pinacoteca.

- **BRUNA GRINSZTEJN** À época da realização do II Programa Público do MUPA, Bruna Grinsztejn João era diretora da Galeria Gomide&Co em São Paulo, onde atuou a partir de 2021. Possui formação em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e tem especialização em Arte e Filosofia pela PUC-Rio.



Lenora de Barros: *Fogo no olho*[1]

Texto por
POLLYANA QUINTELLA



á mais de quarenta anos, Lenora de Barros produz uma obra que desafia as estruturas convencionais da linguagem, buscando expandir nossos modos de escrever o mundo e a nós mesmos. Transitando pelos mais diversos formatos, sua produção dialoga com interesses de campos múltiplos como as artes visuais, a poesia e as artes performáticas, configurando-se como exemplo notável de prática que habita as bordas e explora a potência daquilo que é limítrofe e adjacente.

Na pequena mostra realizada para o Museu Paranaense, optamos por privilegiar os encontros e desencontros entre corpo e linguagem. Importa-nos observar, à luz desse conjunto, como Lenora reivindica uma língua que não se presta a servir ao poder (sua fantasia não tem que ver com a translucidez e o imperativo da comunicação), antes contorce a si mesma na construção de um saber tátil: é lambendo as superfícies que ela forja alguma significância, afirmando-se enquanto produto ambíguo do real. Seu *Poema* (1979), considerado um *hit* da sua produção, configura uma espécie de síntese de muitas das questões que lhe atravessam e que estão aqui exploradas.

Dividida em seis atos, a obra manifesta um encontro íntimo (e nem por isso menos conflituoso) entre corpo e máquina. Até o terceiro quadro, trata-se de uma língua ativa que erotiza as letras contidas na superfície das teclas. Do terceiro em diante, é a máquina-organismo que captura o músculo, ao estabelecer um jogo retroalimentativo entre presa e predador. É a linguagem que molda o corpo ou é o corpo que transforma a linguagem? Somos levados a perguntar. "Ambos", sussurra a obra de volta. Não é difícil compreender o fascínio que Poema segue produzindo ao longo das décadas, sendo ostensivamente reproduzido em capas de livros, cartazes e uma miríade de publicações. Com exceção do título, não há uma só palavra presente e, no entanto, a obra nos fala do trânsito "da língua-letra à letra-língua"[2], como Augusto de Campos soube pontuar. Em muitas outras obras da artista, persiste o interesse neste dado: o do potencial significante da palavra língua – a um só tempo, órgão, músculo, idioma, linguagem, sistema abstrato de signos interrelacionados. A língua que institui leis e ordens é também a que integra o aparelho digestório, e por isso lambe, cospe, mastiga, engole; órgão que erotiza o mundo e se alimenta dele, num pêndulo que concilia natureza e civilização. Em *Poema*, a poesia acontece porque o que vemos é uma língua que desorganiza o alfabeto como quem se volta contra o próprio léxico, num processo de esvaziamento do significante e, por consequência, de desalienação do sujeito e seus sentidos. "Trapacear com a língua, trapacear a língua", diria Roland Barthes.

Outro exemplo com o mesmo grau de síntese é *Linguagem*, obra em curso desde os anos 1990, na qual Lenora registra, de tempos em tempos, as marcas de sua própria língua em processo de envelhecimento e transformação. Trata-se de uma ideia de linguagem que coincide com o real na medida em que nada significa além de registro da experiência de um corpo atravessado pelo tempo. As marcas gráficas são rasura e fissura, sulco sobre a superfície coberta de mucosa, intervenção de ordem material: corte. Tal texto cifrado (jamais acabado, pois sua construção depende da duração de uma vida), nos leva a constatar que é o próprio corpo uma espécie de risco e grafia primevos nas páginas do mundo.

São obras que anunciam, a nível formal, o interesse constante pela foto performance, pela sequencialidade algo cinematográfica (o que expressa o gosto pela ideia de temporalidade, processo, duração) e pelos cortes fragmentados em geral privilegiando partes do corpo a partir do close, do big-close, do plano detalhe e do plano americano. Eles nos levam a considerar que, se a língua interessa, interessa também um rosto.

CARAS, BOCAS E MÃOS

É o próprio corpo de Lenora que abriga e dá suporte a inúmeros de seus trabalhos. Um corpo que se oculta por trás de gorros, tecidos, espumas, perucas e alvos. Um corpo que se expõe através de um variado leque de expressões, caretas, grandes bocas abertas e distorções. Mas se há um corpo que se expressa, é em geral o rosto que cumpre o papel de mediar o jogo entre interior e exterior, signo e significado. Rosto como subtexto do texto, aquilo que vincula traços significantes a uma fisicalidade específica, tornando os sentidos moventes. Gilles Deleuze e Félix Guattari diziam que

> O rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente. A forma do significante na linguagem, suas próprias unidades continuariam indeterminadas se o eventual ouvinte não guiasse suas escolhas pelo rosto daquele que fala ("veja, ele parece irritado...", "ele não poderia ter dito isso...", "você vê meu rosto quando eu converso com você...", "olhe bem para mim...").[3]

Em *Homenagem a George Segal* (1975/1990)[4], o rosto da artista nos encara a partir de uma variedade de expressões, até ser inteiramente coberto

por uma máscara de espuma. Em *Mim Quer Sair de Si* (1993), uma membrana de plástico transparente contém um rosto que deseja exteriorizar-se a si mesmo, manifestando um intercurso conflituoso entre o corpo e sua própria imagem. Ambos sustentam uma espécie de segunda pele que modifica a identidade da representada, fazendo da face um dispositivo de estranheza. Apesar da presença massiva do rosto, não nos cabe falar em termos de auto retrato ou narrativa autobiográfica, pois não há qualquer intenção de fixar uma aparência ligada aos sentidos clássicos de expressividade, individualidade e subjetivação. Estamos mais próximos da compreensão do rosto como suporte para uma infinidade de máscaras, um rosto polifônico na medida em que não cessa de ser abertura para a possibilidade de tornar-se uma Outra, mais do que oportunidade de definição do Eu. Giorgio Agamben afirma que "A linguagem é a apropriação que transforma a natureza em rosto. (...) A revelação do rosto é a revelação da própria linguagem." O rosto interessa à obra na medida em que também lhe interessa o problema do nomear, a dificuldade de dar nome às coisas enquanto as olhamos nos olhos.

Lenora, no entanto, vai além, em busca de um rosto fora do rosto, um rosto presente nas mãos. Suas *Máscaras de Mão* (2017) e *Mãos Duplas* (2017) exploram um princípio de rostidade expresso nos gestos. São mãos-personagens que não apenas exploram a percepção das aparências através de um faro tátil, que apalpa e toca, mas mãos que emprestam ímpeto à linguagem, conferindo ritmo e nuances sutis ao texto, espécie de mímica da fala, encontro entre ação e verbo, gesto e voz. Na vídeo performance que realizou para a exposição que fizemos na Pinacoteca, em 2022, é entre os dedos, no oco da palma da mão, que surgem rostos sempre informes, prontos a se modificar e desfazer na própria materialidade da argila. O desenho sonoro sinestésico que os acompanha trata de preencher de subjetividade o vazio dessas formas precárias, tornando-as criaturinhas próximas de uma experiência de pré-linguagem, imersas em ruídos, balbucios e grunhidos, enquanto as mãos a um só tempo as fundam e as manipulam, na compreensão de quem fala também é falado pela voz.

Embora o trabalho esteja cercado de densas inquietações filosóficas, suas formalizações se aproximam constantemente de um humor autoirônico, de filiação duchampiana. Se a herança do concretismo é inquestionável, também não parece possível abordar esta obra sem assinalar a importância das manifestações da cultura pop e da cultura de massas[5]. Não é raro esboçarmos risadas diante de algumas obras de Lenora, interessadas em dialogar com um imaginário lúdico que lhes permita abordar sentimentos contraditórios e inquietantes por uma via desdramatizante e, em alguns casos, questionar os preceitos sisudos de certa tradição crítica. No vídeo *Ela Não Quer Ver*, integrante da série Não Quero Nem Ver (2005), o rosto da artista, coberto por um gorro preto, entre choros e lamúrias, diz "Não, não quero ver", enquanto uma voz em off reforça "Ela não quer ver", alternando entonações infantis e professorais.

1 Este texto é uma adaptação do ensaio publicado no catálogo "Lenora de Barros: Minha Língua", em ocasião da exposição homônima realizada na Pinacoteca de São Paulo, em 2022.

2 Este texto é uma adaptação do ensaio publicado no catálogo "Lenora de Barros: Minha Língua", em ocasião da exposição homônima realizada na Pinacoteca de São Paulo, em 2022.

3 DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix. Mil Platôs. Trad. Aurélio Guerra Neto; Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão; Suely Rolnik. Vol.3. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 29.

4 Além da menção explícita à obra do escultor americano George Segal, esta obra também se refere a uma fotografia de Man Ray, "Marcel Duchamp, photographié pour Obligation pour la roulette de Monte-Carlo" de 1924.

5 Grande fã dos Beatles durante a adolescência, Lenora reconhece que a presença, em algumas de suas obras, de um rosto expressivo, com enquadramento fechado, se relaciona com referências visuais da banda inglesa, como as icônicas capas dos álbuns With The Beatles (1963) e A Hard Day's Night (1964).





(3)

Apesar de angustiante (a obra refere-se a sensação de esgotamento frente ao excesso de produção imagética no presente), trata-se de uma narrativa que se expõe ao ridículo, recusando qualquer perspectiva moralizante ou ímpeto de superioridade crítica, afinal, ela mesma, no desejo de recusar as imagens, acaba por produzi-las, alinhada com a máxima cageana “O que queremos é o silêncio; mas o que o silêncio quer é que eu continue falando"[6].

6 CAGE, John. Lecture on nothing. In: Silence, 1959, p.109.

E o silêncio ambíguo de John Cage, sempre grávido de tantos sons, que afirma em Lenora a pertinência do jogo entre negar e afirmar, dizer e calar. Em *Silêncio* (Pregação, 2016), originado em contexto performático, participantes munidos de martelos e pregos fixam as letras que formam a palavra homônima na parede. Pouco a pouco, sua ambição significante vai sendo sufocada por ruídos agressivos que reiteram o seu oposto. Visão, audição e ação são reivindicadas em conjunto e é neste enlace contraditório – entre a ação do corpo e a representação da linguagem; o signo da escrita e a presença do som –, que a obra acontece. Ironicamente, o silêncio só se torna signo quando o fazem falar e, em todo caso, trata-se de um nome distante de qualquer passividade (mais uma vez, nos aproximamos da lição de Cage, para quem o silêncio não se refere apenas a um fenômeno acústico, a uma "pausa" reconhecida como negativa, mas sobretudo a uma experiência povoada de seu avesso).

Em *Eu Não Disse Nada* (1990), trabalho muito anterior, mas que manifesta interesses afins, a dupla negação da frase inscrita sobre o tecido que tampa o rosto da artista nos leva a questionar se é a representação visual que procura reiterar o signo verbal ou o contrário. Apesar da operação cirúrgica, os conflitos são diversos: ver e dizer, escrever e dizer, imitar e significar, olhar e ler, encontros e desencontros a la Magritte. São exemplos de um exercício contínuo de desorganização da língua, na busca por embaralhar velhas oposições, desfazer automatismos significantes e

EU NÃO DISSE NADA

desalinhar categorias discursivas. Ao lançar mão de um uso intensivo do corpo, caberia dizer que a obra de Lenora não experimenta a linguagem como mera ferramenta de significação, antes a explora enquanto recurso de *presentificação*.

Por fim, em paralelo aos silêncios e negações, caminha também o interesse pela redução e subtração, a busca por um mínimo possível. Obras produzidas com as bolinhas de ping-pong, graciosamente intituladas de ping-poems, reforçam o gosto pelo fragmento, anunciando pequenas frases e expressões jamais atadas à linearidade do texto, mas saltitantes em suas próprias sínteses. Como lampejos descontínuos, elas não totalizam discursos, mas provocam sentidos breves e pulverizados a partir de frases ou sílabas fragmentadas. "Poesia é coisa de nada" e "Coisa em si", buscam substituir a seriedade pomposa e a sacralização da Poesia por algo mais próximo da brevidade dos poemas-minuto oswaldianos.

No entanto, Lenora também experimenta as bolinhas em contato com seu próprio corpo e suas cavidades, deslocando-as do imaginário do jogo para produzir sugestões mais próximas de organismos, ovos e óvulos, matérias originárias por vir, em torno de ideias de fecundação e reprodução. Por essa via, somos levados a considerar que a busca pelo mínimo é também a procura por uma certa origem, por um ponto de partida primevo. Não é exagero dizer que a relação com as bolinhas-ovo reflete condições existenciais amplas (dentro e fora, morte e vida, cheio e vazio), mas também condições sócio-políticas do ser mulher. Além disso, alguns desses exercícios nos lembram os Objetos Relacionais da última Lygia Clark; dispositivos simples e provisórios feitos de plástico, bolinhas variadas (inclusive de ping-pong), luvas, entre tantos outros materiais destinados a envolver o receptor em uma experiência corporal desnormatizadora. Em Lenora, no entanto, a propositora e a receptora é ela mesma, não voltada a um programa terapêutico, mas a explorar seu próprio corpo como território brincante a ser continuamente redescoberto, matéria-prima de toda uma vida.

Eis o caráter dialético dessa obra que explora os limiares entre dentro e fora, eu e outra, ruído e silêncio, sim e não, nome e corpo. Seus enunciados são sempre impróprios, pois residem no jogo de relações entre o que se vê e o que se diz, nos arranjos oblíquos e tortuosos entre significado e presença. Com Lenora, somos levados a reconhecer corpo e linguagem enquanto condições reflexivas de um mútuo engendramento, sempre a deslocarem-se e profanarem-se. Num tempo de discursos inflamados, perspectivas binárias e imperativos totalizadores, sua obra é um convite a desautomatizar as convenções da linguagem para que seja possível, quem sabe, fazer emergir a insurreição de nossos sonhos.

(1) (P.22-23) Lenora de Barros. *Fogo no olho*, 1994.
(2) Lenora de Barros. *Poema*, 1979.
(3) Lenora de Barros. *Eu não disse nada*, 1990.

LENORA DE BARROS:

FOGO NO OLHO

POLLYANA QUINTELLA

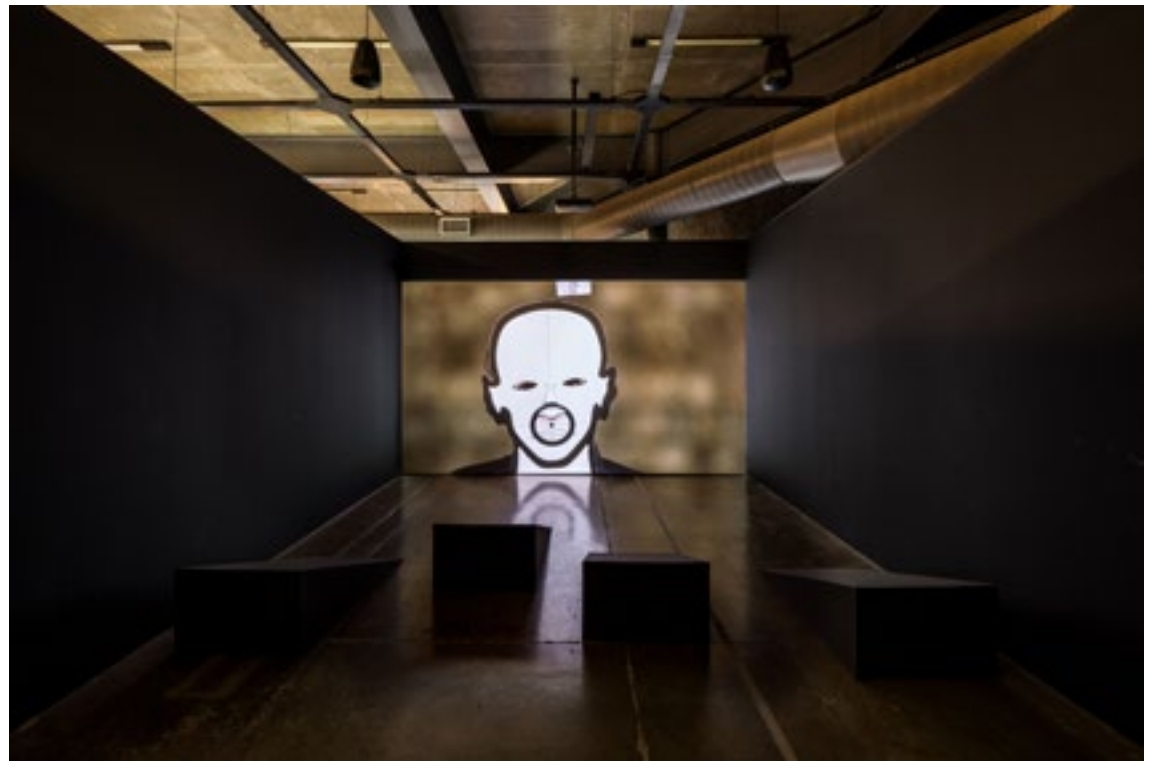
Há mais de 40 anos, Lenora de Barros produz uma obra que desafia as estruturas convencionais da linguagem, buscando expandir nossos modos de escrever o mundo e nós mesmos.

Ao transitar pelos mais diversos formatos, sua produção dialoga com interesses de múltiplos campos, como as artes visuais, a poesia e as artes performáticas, configurando-se como exemplo notável de prática que habita as bordas e explora a potência daquilo que é limítrofe e adjacente.

No MUPA, apresentamos um pequeno conjunto de obras que exploram a dimensão polifônica da palavra “língua” – a um só tempo órgão, músculo, idioma, linguagem, sistema abstrato de signos inter-relacionados.

Além disso, outras obras traçam diálogos entre ver e dizer, palavra e imagem. Elas serão disparadoras para uma conversa sobre a trajetória da artista e as principais questões que permeiam sua produção.





(4) (P.30) Lenora de Barros. Procura-se linguagem, 2007.
(5) (ACIMA) Lenora de Barros. *ALVOS*, 2017. Videoinstalação 6'20".

Transcrição da mesa de conversa com
LENORA DE BARROS *(LB)*
POLLYANA QUINTELLA *(PQ)*
BRUNA GRINSZTEJN *(BG)*

LENORA DE BARROS: FOGO NO OLHO

LB Estou especialmente feliz porque fazia 20 anos que eu não vinha para Curitiba. Aqui eu participei, em 2004, de uma exposição imagética, que produzi em parceria com o Luciano Mariucci, artista aqui de Curitiba e do Paraná.

Foi um processo muito legal, porque é um vídeo que está sendo exposto aqui no Museu, "*Procuro-me*". A gente se conheceu e pensou em começar o vídeo quando eu cheguei no aeroporto, foi quando eu tive contato com o Luciano, já com a câmera, e a gente saiu filmando. E daí saí pela cidade, na Rua XV, tendo contato com as pessoas. Tudo nasceu, de algum modo. A gente fez o desenho geral do que queria fazer, mas ainda assim, no improviso, ou seja, quando apareciam as pessoas e vinham falar, ou eu me dirigia... Foi legal, nesse sentido também de situações inusitadas, inesperadas. Na edição, a gente trabalhou justamente pensando as situações que faziam sentido dentro da ideia do "Procuro-me". Bom, os outros trabalhos que estão na exposição, aos pouquinhos, a gente vai falando. Eu vou passar aqui para a Pollyana, minha curadora querida.

PQ Já vi que a casa está cheia. Queria muito estar em Curitiba agora, junto com a Bruna e com a Lenora. Bom, esse é um programa público voltado ao corpo. Eu tive uma fratura no pé na semana passada e, realmente, isso me impediu de viajar. E é curioso porque, hoje, não por acaso, junto com a fratura, a minha sobrinha, que está na barriga da minha irmã, se mexeu pela primeira vez. Então, pensar corpo e linguagem, quer dizer, tem tantas coisas acontecendo aí nesses outros gestos que nos cabe, de alguma maneira, ouvir.

Sei que talvez seja um pouco chato ouvir alguém numa tela quando vocês se deslocaram até o museu, mas quero pontuar alguns detalhes e aspectos que parecem muito relevantes quando a gente pensa na obra da Lenora. Algo que norteou um pouco o recorte dessa exposição no MUPA, mas também, de alguma maneira, o encontro que a gente tem de trabalho, que originou a exposição na Pinacoteca, e o diálogo que a gente tem até então, pensando uma obra que o tempo inteiro está desafiando essas estruturas mais convencionais da linguagem. A Lenora é uma artista profana, profanadora.

Ela está sempre transitando entre diferentes linguagens, as artes visuais, mais a poesia e a literatura, as artes performáticas, de modo que tem quatro décadas de produção que constituem um perfil de trabalho híbrido, que muitas vezes é difícil de categorizar, é difícil de encaixar ela com muita precisão aqui ou ali. E parte da graça do trabalho está nesse trânsito, nesses encontros e desencontros entre corpo e linguagem, sobretudo reconhecendo e entendendo que linguagem não existe sem a manifestação de um corpo, um corpo que vai presentificar essa linguagem, seja através de gestos manuais, vocais, que forneçam algum tipo de materialidade para essa linguagem.

Além disso, algo muito interessante é que Lenora passa quatro décadas debruçada sobre o problema da linguagem, mas nunca para defender uma linguagem que se presta ao poder, a esse poder que acredita no imperativo da comunicação, que acredita demais numa certa positividade das palavras, que acredita que tudo que eu digo é bem entendido pelo outro, muito pelo contrário. Essa é uma linguagem, e acho que isso já fica muito claro quando a gente olha essas imagens que estão aí ao redor de vocês, é uma língua, é uma linguagem que muitas vezes contorce a si mesma, produzindo não esse saber imperativo do poder, mas antes um saber tátil, um saber que lambe as superfícies para forjar a sua significância. Isso também é algo que é sempre muito interessante para mim quando olho o trabalho de Lenora, que é essa espécie de recusa de um imperativo da comunicação. Tem muito mais interesse numa ambiguidade, num cacoete, num ruído, num sussurro, nessas tipologias que mais falam de uma impossibilidade, muitas vezes, do que de uma afirmação muito categórica da linguagem.

Queria chamar a atenção para um trabalho que está aí, muito exemplar para entender todas essas questões e outras mais, que é justo o "*Poema*", que a gente costuma dizer, brincando, que é o *hit* da Lenora. Esse é um trabalho de 1979, um trabalho inaugural da Lenora, logo nos primeiros anos de produção. E, para mim, ele é uma espécie de síntese de várias coisas. É uma obra dividida em seis atos, quer dizer, a gente vê seis cenas em sequência nessa vertical. E ele mostra para a gente um encontro íntimo, porém não menos conflituoso, mas um encontro íntimo entre corpo e máquina.

Então, se vocês observarem essa obra, até o terceiro quadro, até a terceira imagem, temos uma língua de um sujeito ativo, que a gente reconhece que é uma mulher, ou pelo menos um código de mulher, porque tem aí um batonzão nessa boca superdesejante. E o que acontece é que se trata, até o terceiro quadro, de uma língua ativa, que está erotizando um pouco essas letras que estão contidas nas superfícies dessas teclas, dessa máquina de escrever.

Mas da terceira imagem em diante, temos uma espécie de inversão de papéis, porque o que acontece é que a máquina captura essa língua desejante, que antes era sujeito, e torna aquilo que era sujeito uma espécie de objeto, invertendo um pouco o jogo de forças do trabalho. Quem era sujeito passa a ser objeto. A máquina que era objeto captura esse músculo da língua e torna ela objeto, vira um pouco o jogo. Parece uma brincadeira entre preso e predador, que fica mudando de lugar, quem é preso e quem é predador. E aí a gente se leva a perguntar se, nesse caso, é a linguagem que molda o corpo ou, ao contrário, se é o corpo que transforma a linguagem. É o ovo ou a galinha? Quem veio primeiro? E, para mim, o que é muito relevante é que o trabalho da Lenora está sempre dizendo que são ambos. Não tem uma saída, não tem uma conclusão binária a respeito dessa questão tão existencial, tão filosófica.

O que está em questão é justamente uma espécie de retroalimentação entre corpo e linguagem na construção dessa performance de sentido e de enunciado. O legal desse trabalho é que, com a exceção do título, que se chama "Poema", estamos falando de uma obra que não tem nenhuma palavra, mas que se diz poema, que lança e manda as imagens para construir esse sentido, justo para afirmar algo que vai atravessar a obra da Lenora, que é esse potencial significante da palavra língua. Não só língua como linguagem, mas língua há um só tempo também como órgão, como músculo, como idioma, como esse sistema abstrato de signos inter-relacionados. É essa mesma língua que, de alguma maneira, institui



leis, ordens, enunciados, que cria vínculos e constrói sociabilidades, é a língua que também integra esse aparelho digestório, que lambe, que cospe, que mastiga, que engole, esse órgão que erotiza o mundo e se alimenta dele.

Então, mais uma vez, o que está em questão não é um imperativo da comunicação mas, ao contrário, uma língua que desorganiza o alfabeto, quase como quem se volta contra o próprio léxico, num processo de esvaziamento de sentido para, quem sabe, nos desalienar um pouco, nos desnormatizar um pouco, nos colocar em outras situações de experiência com o mundo sensível. Nem sempre, mas no trabalho de Lenora muitas vezes tem algo que é mais antissignificado do que, de fato, afirmação de significado.

Outra coisa que "*Poema*" anuncia e que também acompanha toda a obra, que acho muito legal, é que já tem aí, a nível formal, um interesse constante pela fotoperformance, por uma certa sequencialidade que é muito cinematográfica, que fala de temporalidade, de processo, de duração, e, sobretudo, esse interesse pelos cortes fragmentados, em geral privilegiando algumas partes do corpo, o próprio corpo dela, a partir do close, do big close, desse plano americano, desse recorte de algo que não entrega o corpo inteiro, mas que entrega a parte.

Isso nos leva a uma outra questão, que é essa presença do rosto. Quando fizemos a exposição na Pina, a gente se encontrava e ficava olhando os trabalhos juntos durante o processo, e eu dizia "Lenora, como tem o seu rosto aqui". Chegamos a fazer uma grande parede que a gente apelidava carinhosamente de parede de caras e bocas, que é essa profusão de rostos de Lenora que não coincidem com Lenora também em nenhum momento. Quer dizer, é o corpo dela como artista que dá abrigo e suporte a inúmeros trabalhos. Muitas vezes um corpo também gosta de se esconder. Vocês vão observar na exposição que é um corpo que se oculta por trás dos gorros, dos tecidos, ou de uma peruca, ou de uma espuma, de um alvo. É um corpo que se expressa através desse leque variado de expressões, de distorções, e que faz um jogo entre interior e exterior.

No entanto, tem algo muito interessante para a gente pensar nessa relação com o rosto, que é o fato de que não estamos falando de retrato. Isso é muito especial, porque, em geral, quando olhamos para a história da arte e pensamos no rosto, a gente pensa no gênero do retrato, que é esse gênero que quer vincular identidades. É um gênero que quer afirmar quem é quem, que quer imprimir na história, ter o seu rosto impresso sobre uma superfície e te fazer durar na história. Só que no caso de Lenora, é outra história, porque não é exatamente sobre retrato que a gente está falando aqui. O que a gente está falando é, sim, de uma presença massiva do rosto, mas não tem narrativa autobiográfica no trabalho da Lenora. Não tem essa intenção de fixar uma aparência ali ligada a certos sentidos clássicos de expressividade, de individualidade. Esse rosto é muito mais suporte para uma espécie de infinidade de máscaras, um rosto polifônico que não cessa de ser uma espécie de abertura para essa possibilidade de se tornar outra. A cada vez que ela se fotografa, ela está sendo um pouco outra de si mesma, está derivando da sua própria identidade. Muito mais do que a afirmação desse eu, desse eu do retrato, da selfie, que captura a gente dentro de uma certa definição facial ou expressiva.

Por fim, tem outros dois aspectos que me interessam muito e, sem dúvida, vocês devem compartilhar deles na medida que forem explorando os trabalhos da artista. O primeiro é a presença do humor. Isso é uma coisa fantástica. Estamos falando de um trabalho que lida com questões filosóficas muito densas, mas as formalizações, os modos de pôr essas questões, estão muito longe de uma certa tradição sisuda da crítica. Muitas vezes eles se apresentam através de um humor mais auto-irônico, de filiação mais duchampiano, eu diria. Mesmo que a gente reconheça essa herança inquestionável do concretismo, seja pela relação familiar com o pai, com uma série de coisas que compõem a história dela, tem algo que não consegue se afastar demais da influência da cultura pop, da cultura de massas.

Durante as nossas conversas para a elaboração da exposição da Pina, Lenora compartilhou comigo que era uma grande fã dos Beatles, uma fã totalmente fissurada. E eu achei genial o quanto a gente foi conversando e percebendo que, muitas vezes, nessas obras em que a gente vê esse rosto expressivo captu-

rado ali no plano americano, muitas vezes elas se relacionam inclusive com algumas capas dos Beatles, aquelas capas clássicas com os rostinhos dos quatro. É muito lindo observar esse atravessamento da cultura pop, da cultura de massas, num trabalho que também é formado muito próximo do concretismo e de uma tradição crítica que pode ser muito sisuda, pode ser muitas vezes chata mesmo, maçante, densa demais. Acredito que a Lenora consegue articular esses dois aspectos com muita singularidade, algo que é muito marcante quando a gente olha para o trabalho dela.

E, por fim, chamo a atenção para as relações ambíguas de silêncio, negação e subtração. Tem obras na exposição, como, por exemplo, a chamada "*Eu não disse nada*", em que Lenora brinca com esse tipo de dupla negação. Quer dizer, se eu não disse nada, eu disse alguma coisa? Esses tipos de armadilha que a língua contém e que muitas vezes nos levam a questionar, inclusive, aquilo que nós mesmos estamos dizendo, é algo que está ali o tempo inteiro. Tem uma influência muito grande de John Cage na obra da Lenora, que é obcecado pelo silêncio, mesmo sabendo que o silêncio é impossível. John Cage vai dizer que o que queremos é o silêncio, mas o que o silêncio quer é que a gente continue falando. E mesmo quando ele consegue fazer uma peça supostamente composta de silêncio do início ao fim, o que aparece é todo tipo de ruído que guarda o silêncio, que seja o batimento do meu coração, o fluxo de sangue passando pelas minhas veias. Quer dizer, não existe um mundo com silêncio. E o trabalho de Lenora gosta de brincar com esse tipo de jogo, de oposição, ruído e silêncio, eu e o outro, nome e corpo, ver e dizer. São jogos conflitantes, mas muito produtivos, que acabam orientando aquilo que ela está fazendo.

Então é isso, eis um trabalho que traz consigo uma noção de linguagem que, na verdade, é insociável de uma experiência de corpo, e que nos leva a pensar que, quando falamos de corpo-linguagem, estamos falando de uma condição de um mútuo engendramento, de uma autorreflexividade que nos leva a pensar que é impossível pensar uma coisa descolada da outra.

BG Polly, obrigada pela introdução linda. Obrigada pelo convite para estar aqui. Além de trabalhar com a Lenora já há alguns anos, sou master admiradora. Se eu puder acrescentar alguma coisa do que a Polly disse, acho que a gente está aqui olhando para o "*Poema*", que é esse trabalho que foi visto, a primeira vez concebido, em 1979. Na verdade, a primeira vez ele foi concebido para uma revista, para a "*Zero Esquerda*". E nessa exposição nós temos a reunião de trabalhos desses últimos 40 anos de trabalhos da obra da Leonora, em que a questão do corpo é totalmente patente, é uma coisa inevitável, incontornável.

Mas hoje mesmo a gente estava falando disso, de que a Leonora se entendeu e se viu como uma artista que discute o corpo ao ser convidada e ao se perceber dentro do conjunto da exposição Radical Women: Latin American Art, 1960–1985, que aconteceu em 2017. Primeira vez no Hammer Museum, em Los Angeles, depois no Brooklyn Museum, depois na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foi uma exposição curada pela Andrea Giunta e Cecília Fajardo-Hill, que reuniu um grupo fantástico de artistas latino-americanas que pesquisaram e que produziram entre as décadas de 1960 e 1680. E, dentro desse contexto, ao se observar com esse grupo de artistas fantástico, que a Lenora se entendeu como uma artista que discute o corpo. Não é isso?

LB Sim. Foi a experiência participar dessa exposição das Mulheres Radicais, que eram cerca de 120 artistas. E foi curioso porque no primeiro encontro, no Hammer Museum, na abertura da exposição, estavam praticamente todas as artistas que estavam participando, e pegava a América Latina inteira, todos os países. Foi, não só para mim, mas acredito que para grande parte das artistas ali, uma surpresa muito grande saber que, no mesmo período, mesmo sem se conhecerem ou ter contato, e com a maioria dos seus respectivos países estavam passando por ditaduras, que todas elas fizeram trabalhos a partir do seu próprio corpo.

Gostaria de acrescentar algumas questões que pensei a partir da fala da Pollyana. Antes da obra "*Poema*", eu fiz uma homenagem a George







(6)

Segal, que é também uma sequência fotográfica, mas mais ou menos no mesmo período, 1975, depois 1979. E, na verdade, além dessas observações ele tem uma história que eu gostaria de contar para vocês, que eu acho que ele, além de tudo, revela um pouco o que eu estava, de algum modo, vivendo naquele período. Eu estava começando a fazer, a escrever... ainda não estava com uma clareza exata, ser exatamente poeta, ao mesmo tempo essa... Enfim, a ideia, a coisa do visual. Minha mãe foi uma pessoa que me estimulou muito com relação à palavra, leituras, até, enfim, quando eu era pequena, lembro que eu tinha uma lanterna que eu punha embaixo da cama, escondida, e quando minha mãe falava para apagar a luz, pois era hora de dormir. Eu dava boa noite, tchau, não sei o quê, e daí ela saía, fechava a porta, e eu pegava a minha lanterna, ela apagava a luz, daí eu ia na coberta e pegava o livro de novo.

Na época eu estava lendo, sei lá, lendo Monteiro Lobato, *Pescaria da Emília*. Era um dia ensolarado, daí eu punha amarelo. *Viagem ao Céu*, daí lia com azul. Até brinco, acho que a coisa da poesia visual, de algum modo, também, da poesia visual, acho que já estava nascendo um pouco por ali. Mas falando do processo do "*Poema*", eu comecei a escrever um poema, na minha máquina de escrever, e a minha ideia era escrever um poema com palavras que falassem sobre o nascimento de um poema. Daí eu pensava, você tem a palavra língua, em português, em algumas línguas latinas, a ideia de língua-órgão, língua-linguagem, língua-idioma.

Eu imaginava essa língua fecundando a linguagem e nasceria o poema. Eu fiz várias tentativas de texto mesmo, e a coisa, o poema, não queria nascer ali pelas palavras, pela máquina de escrever. Um belo dia, e foi engraçado, uma experiência curiosa, porque era tarde, já estava entre o sono, a vigília, para dormir e, de repente, imagens, praticamente, essas imagens, muito perto delas, comecei a vislumbrar, até acordei. Vi a língua, a minha língua, na máquina, penetrando ali as teclas, então acordei, levantei, fiquei ansiosa, e, no dia seguinte, eu convidei a minha irmã, que também é artista, Fabiana, para fotografar essas ideias, essa performance que eu faço.

Tudo isso para dizer como eu acho que ele traz essa atenção da ideia da palavra e da imagem, a coisa da poesia visual. Na época, claro, eu não tinha tanta consciência disso, e foi curioso porque no Hammer Museum, quando abriu a exposição, esse trabalho participou também, e teve um seminário. Foi tão estranho, pois eu estava sentada na plateia, ouvindo e, de repente, eu tive quase que uma volta no tempo, e lembrei do momento em que eu estava atuando ali com aquela máquina, e me veio também uma coisa ligada à ideia de um masculino e de um feminino. É inegável que você tenha a ideia de fecundação, de relação, de amor ali entre a língua e a máquina para nascer o poema. Na hora eu meio que revivi aquele momento, e me veio também a lembrança que eu, de algum modo, também pensava na ideia de conciliar um masculino e um feminino dentro de mim. Quer dizer, tudo isso, uma coisa mais subjetiva, apenas como detalhe desse processo.

Outra coisa que eu gostaria de comentar é que o "*Procuro-me*" — inicialmente, "*Procura-se linguagem*" — teve também uma questão. Ele foi um trabalho que eu fiz inicialmente em lambe-lambe e depois em umas plotagens grandes, formada por 16 cartazinhos, quando foi exposto no Centro Universitário Maria Antônia, lá em São Paulo, da USP, e o trabalho foi atacado. No primeiro momento recortaram, roubaram um pedaço de imagem, e aquilo foi diluído. Na época, o diretor, Lorenzo Mammi, falou "não, acho que é melhor a gente tirar". E, a princípio, ele estava danificado em várias imagens, algumas já roubadas, já nem estavam mais. Nesse momento me deu um clique, eu falei, não, esse trabalho é meu, eu vou fazer um jeito dele voltar para mim. E, daí, reverti o processo e foi curioso, porque o pessoal que atacou o trabalho foi num domingo de madrugada, entraram no saguão e picharam o trabalho. O guarda abriu a porta, ouviu o barulho e saíram correndo. Era um grupo que começou a mandar cartas para mim, mas eu nunca conheci, até fiquei curiosa, falei, poxa, será que algum dia vou conhecer essas pessoas que levaram o trabalho.

Eles cortaram a palavra e deixaram só o "curo-me". Me mandavam cartas dizendo que eu tinha que me curar da arte, um discurso meio delirante. E, daí, eu fiquei nessa conversa com eles, retirei os trabalhos e falei, não, eu vou levar para o meu estúdio, vamos ver o que eu faço com isso. Ao longo de quatro anos, o que tinha sobrado, tudo, tudo, cada pedacinho, peguei as letras, fiz outro texto, e algumas imagens eu fui mantendo, aquilo que fazia sentido para mim, nesse caso, eles picharam e saíram correndo, porque não conseguiram terminar. Curiosamente, ficou nessa região da língua, da boca, que essa língua, que de algum modo depois avança em outros trabalhos. Aquele trabalho "*Procura-se linguagem*", que depois de quatro anos eu reelaborei, transformei o "*Procuro-me*" em "*Procura-se*" e fiz uma exposição no próprio Maria Antônia com o que tinha sobrado de trabalho, cujo título é *Retaliação*, a ideia de retaliar e retalhar, com cada uma das imagens que sobraram trazendo de volta para mim aquilo que

fazia sentido. Tive que ressignificar para mim mesma essa série.

Um detalhe sobre o que se chama "*Não me mostre*", que está ali atrás, que é uma sequência que faz parte da série "*Não Quero Nem Ver*", de 2005, em que eu participei da Bienal do Mercosul, na época a curadoria foi do Paulo Sérgio Duarte, e esse trabalho também foi legal, quando resolvemos incluí-lo na exposição. Eu acabei me lembrando de uma peça sonora que se chama "*Não me mostre*", que é da mesma época, um poema visual onde você tem só palavras, e dentro dessa palavra você tem a palavra ver, entre ver, rever, enfim, é uma sequência, e é uma peça sonora feita com performance vocal, que é toda uma vertente do meu trabalho.

E esse gorro de tricô, que de algum modo vem de um universo feminino, mas ali, nos vídeos e na série de fotografias, também funciona como um elemento com uma certa agressividade, um certo confronto, e muito dentro desse raciocínio também, dessas observações da Pollyana com relação a essa ideia do ver, não ver, do dizer, não dizendo. Nós temos também o "*Eu não disse nada*", que é um trabalho de 1990, foi da minha primeira individual, um período em que eu morei na Itália, em Milão. E esse trabalho também passa por uma brincadeira de infância, que eu ficava sempre encafifada com a ideia, eu falava, eu não disse nada, se eu não disse nada, eu disse alguma coisa que é nada, mas que estou dizendo. E daí passa por essa frase do John Cage, que para mim também foi um dos grandes mestres. Essa questão do silêncio, do não dizer dizendo, do dizer nada dizendo, também é um aspecto importante do trabalho. A ideia da dupla negação.

Tem ainda "*Alvos*", que foi um vídeo que fiz em 2017. A gente estava vivendo já há algum tempo essa questão da violência, da ideia da bala perdida, a ideia de que, de algum modo, a gente é sempre um alvo. E esse vídeo eu fiz para uma exposição que chamava "*Pisa na Paúra*". Fiz uma pesquisa na internet e encontrei essa imagem que me chamou atenção, que me interessou por conta do próprio alvo ser na região da boca, da linguagem. Então desenvolvi esse trabalho numa escola de tiro, que é uma coisa que eu nunca tinha entrado, que realmente é muito estranha. E o que me impressionou é que você tinha os alvos, as placas de papelão, que o pessoal ia lá atirar e aquilo ficava todo esfrangalhado. E eu pensava, quanta violência concentrada.

Nesse contexto, estava muito presente para mim uma entrevista que eu tinha assistido na televisão da Masha Gessen, jornalista e escritora russa, mas que mora nos Estados Unidos, e ela contava nessa entrevista, para aquele Roberto Pontual, no programa "Milênio" da GloboNews, que ela tinha ido para os Estados Unidos aos 14 anos e só mais adulta voltou para a Rússia. E ela levou um susto com relação ao que estava acontecendo com a língua russa, porque os amigos jornalistas que escreviam já estavam escrevendo com um estilo completamente diferente, até numa tentativa de trabalhar com a linguagem de uma forma muito precisa, para que as coisas ficassem muito claras, porque a língua russa estava se esgarçando. Ela comentava, nessa entrevista, que a palavra "democracia" era, por incrível que pareça, uma palavra totalmente desconhecida do pessoal mais jovem. Democracia, não sei como exatamente falaria em russo, causava estranhamento, por estar fora do léxico.

Quer dizer, isso também foi no período em que eu estava preparando essa exposição do "*Pisa na Paúra*" e fazendo esse vídeo. Então, de algum modo, essa entrevista me impressionou muito, porque eu também estava preocupada com a ideia de uma certa diluição da língua, da linguagem, de um esgarçamento, que eu acho que, de algum modo, a gente está vivendo e constatando.

(6) Lenora de Barros. *Não me mostre*, 2005.
(7) (P.46-47) Lenora de Barros. *Procuro-me*, 2003.

Escre**ver** por dentro

Eu quero mostrar pra ela [voz masculina]
Não, não, não me mostre [voz feminina]

absol**ver**
absor**ver**
ad**ver**sário
ani**ver**sário
a**ver**iguar
a**ver**são
contro**ver**so
con**ver**gir
con**ver**ter
dissol**ver**
di**ver**são
en**ver**gar
escre**ver**
ver ver
in**ver**são
verter
mo**ver**
resol**ver**
re**ver**berar
verter
revól**ver**
sub**ver**ter
a**ver**iguar




PROCURO-ME

LEOAS:

O LEGADO FEMININO NO MARACATU LEÃO COROADO

18.maio

exibição de filme,
fala aberta,
oficina

KAREN AGUIAR

LEOAS:
O LEGADO FEMININO NO MARACATU
LEÃO COROADO

Ancestralidade, religião, cultura e o protagonismo de mulheres negras são temas em debate no documentário Leoas. Mulheres de diferentes gerações partilham suas experiências no Maracatu Nação Leão Coroado, grupo com 160 anos de tradição que, até poucos anos atrás, era liderado e protagonizado por homens. As mulheres atuavam em todas as funções — organização, batuque, costura — mas permaneciam nos bastidores. Hoje, elas estão à frente e lideram a Nação. Em homenagem a Dona Janete, Dama do Paço da Nação e companheira de Mestre Afonso, o documentário conversa com a história, valorizando mulheres em lugares de destaque.

A conversa visou refletir sobre algumas das temáticas centrais do documentário "Leoas: o legado feminino no Maracatu Leão Coroado", como a importância das mulheres na manutenção de culturas populares. O principal enfoque foi dado à trajetória de mulheres dentro da Nação de Maracatu Leão Coroado, fundada em 1863, sendo o maracatu mais antigo em atividade ininterrupta e considerado Patrimônio Vivo de Pernambuco desde 2005.

A oficina de baque virado na linguagem do Maracatu Leão Coroado utiliza os instrumentos de caixa, agogô, bombo e ganzá. Na atividade, foram passados os ritmos e vozes de cada instrumento no nível básico. A oficina foi dirigida tanto a participantes que já tocavam maracatu e/ou tinham noção musical, quanto a iniciantes, com pouca ou nenhuma prática musical. O objetivo foi construir as bases do baque.

KAREN AGUIAR Produtora cultural e audiovisual, atual batuqueira-regente e coordenadora administrativa do Maracatu Leão Coroado, neta e discípulo de Mestre Afonso Aguiar, que esteve à frente do Leão Coroado por vinte e dois anos, falecido em 2018. É a primeira mulher regente do Maracatu Leão Coroado, uma nação conhecida por suas tradições patriarcais, sendo uma figura importante na história dos maracatus e cultura de Pernambuco. Historiadora formada pela Universidade Federal Rural de Pernambuco, busca unir o acesso ao conhecimento acadêmico com o saber cultural da oralidade presente nas agremiações e detidos pelos mestres da cultura popular, para culminar em produções culturais originais, relevantes e acolhedoras.

Transcrição da fala de
KAREN AGUIAR *(KA)*

LEOAS: O LEGADO FEMININO NO MARACATU LEÃO COROADO

LEOAS:
O LEGADO FEMININO NO
MARACATU LEÃO COROADO
29 MIN | BRASIL | 2024

Direção e roteiro
Karen Aguiar

Produção
Ará Produções

Co-produção
Criativo Filmes

Direção de imagem
Criativo Filmes,
Carlos Rafael

KA Gostaria de agradecer a todo mundo que veio para assistir a esse filme, que foi um projeto de um pedacinho de uma vida. O Leão Coroado é um maracatu tradicional do Recife, um maracatu-nação, que atualmente tem 160 anos de idade. É o maracatu mais antigo em atividades ininterruptas do Recife e do mundo. Há controvérsias, pois o Estrela de Igarassu é mais velho em idade e eles usam esse ponto de que nunca pararam as atividades também, mas, enfim, o Leão está neste rol dos mais velhos e nós somos uma das nações mais tradicionais, que mantém as tradições desde a época da nossa fundação. Isso não quer dizer que não passamos por mudanças, porque a cultura está em constante adaptação para sobreviver aos tempos, mas nós fazemos e continuamos a buscar as nossas raízes, as nossas referências.

O Leão Coroado, depois da morte do meu avô em 2018, não tinha um sucessor homem como era de tradição, e aí eu peguei o apito e a minha mãe pegou a presidência. Em 155 anos de história, na época, foi o primeiro registro que a gente teve de duas mulheres liderando a nação, reconhecidas publicamente. O "Leoas: o legado feminino no Maracatu Leão Coroado" é um filme que vem em homenagem à minha avó, que fez Leão Coroado tanto quanto meu avô, e não recebeu o título dela de mestra pelo público, e também uma homenagem a todas as mulheres que passaram pelo Leão Coroado e tiveram suas vidas marcadas pelo machismo, por essas barreiras que a gente teve que quebrar, para poder estar no nosso lugar. Então, o filme tem quase 30 minutos de duração e depois a gente vai bater um papo sobre ele.

[EXIBIÇÃO DO FILME E ABERTURA PARA PERGUNTAS]

[Pergunta do público]
Em primeiro lugar, gostaria de parabenizar por toda essa força, sem que seja clichê, por trazer esse trabalho para nós. A minha pergunta é mais de curiosidade mesmo. Qual é a representação da calunga no grupo, por favor?

KA Então, as calungas dentro das nações do Maracatu são o elo da parte profana do brinquedo da manifestação cultural com a parte da religiosidade. Para cada nação isso funciona de uma forma. Para um culto, na sua forma de cultuar o candomblé ou a ancestralidade, para o Leão Coroado, basicamente, as calungas representam a nossa conexão com os nossos ancestrais, com o culto de balé, e aí o Leão Coroado tem duas, uma sai mais que a outra, e a gente tem esse elo muito firme, muito forte, e acho que minha mãe deixava muito claro essa coisa, que a gente fala de Dona Izabé como se fosse uma pessoa que senta na mesa e diz o que quer para a gente, e é basicamente isso. A gente trata as calungas, esse elo, como alguém que a gente precisa estar agradando e que a gente precisa fazer com que ela se sinta satisfeita com o que a gente está fazendo. Então, basicamente, essa é a representação da calunga para as nações.

[Pergunta do público]
Quero te parabenizar pelo documentário – muito tocante, muito sensível – e queria escutar de você como foi esse processo de você assumir o apito, e se você recebeu algum tipo de repressão masculina mesmo. Como você lidou com isso?

KA A minha família é meio comprida, eu tenho muitos primos, e somos maioria mulheres – sete ou oito meninas e três meninos. E o meu avô passou a minha infância inteira, eu lembro muito disso, apostando todas as fichas que ele tinha nos meus primos homens, nesse sentido de que as crianças cumprissem com as expectativas dele para o sucessor. Quando o apito chegou na minha mão, ele já tinha passado pela mão de cinco ou seis caras dentro do Leão Coroado.

Os meninos iam fazer um apito coletivo porque meu avô não tinha deixado nenhum sucessor apontado, pronto, e isso não funcionou, e no fim das contas não tinha ninguém para fazer as coisas do Leão Coroado. Era novembro de 2018, tinham as demandas de pré-carnaval, os ensaios, a gente vai fazer atividade socioeducativa cultural nas escolas do governo do estado e do município e ninguém queria fazer. E aí eu fiz assim: "tá bom, eu faço o trabalho difícil, os caras querem ir tocar nas apresentações, mas o trabalho social e educativo do Leão Coroado ninguém ia fazer, e eu faço, sem problema".

Aí eu comecei a fazer essas oficinas, a fazer palestra, a falar sobre o Leão Coroado, e chegou uma época que as pessoas começaram a me convidar para uns eventos grandes para dar oficina. E elas estavam me convidando, e não convidando a pessoa que estava com o apito do Leão Coroado, sabe? Eu fui convidada para um evento internacional que juntou cerca de 300 batuqueiros para dar uma oficina, e eu fui pedir a permissão do Orixá para que eu pudesse ir, e eu pude ir. E quando voltei, um grupo de Santa Catarina tinha uma oficina planejada para uma semana depois que eu voltasse, eu ia fazer minha primeira oficina interestadual, e no flyer dessa oficina me chamaram de Mestra Karen Aguiar. A casa caiu. Eu cheguei em casa, tive que ir no terreiro em que eu sou filha, o terreiro do meu avô, onde a gente faz as coisas do Maracatu, e eu tive que me explicar para os meus irmãos de santo, para a galera do Maracatu, que é do mesmo terreiro, do porquê que a galera tinha me chamado de mestra e dizer que não foi eu. Eu não me intitulei. Não é assim. Depois desse dia eu perguntei se eu poderia reger o baque. Foi



literalmente essa a pergunta. Fui ao pai de santo na época, e pedi que perguntasse se eu poderia reger o baque até a gente ter um mestre. Foi literalmente assim. Aí ele jogou e falou assim, pode. Eu disse, tá bom então, é isso. Foi assim que o apito chegou na minha mão.

De mim para mim, é literalmente o que eu falo no filme, todos os dias eu ficava pensando o que é que eu estou fazendo da minha vida? Porque eu aprendi junto com todos os meus primos que mulheres não assumem o apito de Maracatu, principalmente do Leão Coroado. Não tem possibilidades religiosas possíveis para que eu assumisse o apito e ganhasse o título de mestra, porque as pessoas atrelam uma coisa a outra, estar com o apito e o título de mestre. Então, foi muito difícil porque eu precisei lidar com esse conflito, de ter aprendido tudo que aprendi com meu avô, de estar fazendo o possível para manter as tradições do Leão Coroado e, ainda assim, chutando a tradição mais fundamental da nação. É paradoxal.

Eu estou mantendo o Leão Coroado vivo, fora do museu, pelo desejo do meu avô e do Luiz de França, ao mesmo tempo que eu quebro uma das principais tradições, e paciência, eu estou fazendo o que eu posso, e eu demorei muito tempo para me perdoar por isso. O peso da culpa de estar rompendo com uma das tradições fundamentais apenas por eu ter nascido no gênero errado me consumiu por muito tempo. E foi difícil, foi duro. Minha mãe ficou super preocupada porque era desesperador, eu começava a falar disso, eu sentava e chorava por três horas seguidas, porque foi muito difícil lidar com a culpa que eu sentia pelo que eu aprendi com o meu avô, e lidar com a culpa do que as pessoas estavam dizendo para mim. Os meus primos que cresceram comigo, meus melhores amigos, saíram da nação. Ouvi deles coisas como, Karen, eu não vou ficar sendo regido por tu, porque literalmente eu te vi de fraldas.

Demorou muito tempo para a nação estabelecer, principalmente os homens, estabelecer esse código de respeito comigo. Demorou um tempo para eles e para mim, mas agora é muito menos complicado. Aparece uma vez ou outra um marmanjo querendo passar por cima da minha autoridade, mas aí eu chamo a minha mãe. Isso aconteceu uma vez. Um batuqueiro que tem o dobro da minha idade, ligou para minha mãe dizendo que precisava conversar com ela sobre o meu comportamento. E aí a minha mãe me acordou no final de semana cedo, e eu estava tão irritada, porque eu só queria dormir o meu soninho. E aí ele foi lá, sentou na minha frente, parecia que eu estava na direção do colégio. E aí ele reclamou para a minha mãe do meu comportamento, dizendo que eu era agressiva, que eu não tinha maturidade para estar à frente do baque. Falou um monte e eu querendo gritar com ele. E a minha mãe disse "fique calada". No fim da conversa, ela fez assim: "terminou?". Aí ele: "terminei".

[Pergunta do público]

Quero agradecer e parabenizar também por essa troca. É muito rico tudo isso que a gente tanto assiste quanto ouve de você. E queria saber um pouquinho mais desse processo. Quando você assumiu o apito, e quando sua mãe assumiu a presidência também, vocês chegaram lá e falaram "não, beleza, a gente assumiu agora", e você sentiu necessidade de alguma mudança específica ou algumas mudanças? Por exemplo, algo que está funcionando de um jeito, mas não está bom, quero fazer de outra forma. Você pode falar um pouquinho disso também? Obrigada.

E ela fez assim: "toda e qualquer coisa sobre o baque você vai resolver com ela. Quer brigar com ela? Briga com ela. Eu não vou me meter, porque a autoridade é dela. Se ela está dizendo que o que ela fez, ela tinha motivo, então é isso. Não adianta você brigar sobre o comportamento dela comigo". E aí ele parou de ir.

Mas, no geral, estou colhendo os bons frutos do meu trabalho. A repercussão que o Leão Coroado tem e que os meus projetos sobre o Leão Coroado estão tendo falam por si só, de que eu estou fazendo a coisa certa, a satisfação das calungas.

KA O meu avô detinha todo o controle sobre o Leão Coroado de todas as maneiras — obre o baque, sobre a religiosidade, sobre a administração. Nessa época, eu já estava fazendo esse corre administrativo junto com ele, desde os meus 16 anos. A administração já estava na minha mão, de algum jeito, quando meu avô faleceu.

Eu fiz assim, ok, agora tenho a assinatura que eu preciso para resolver todas essas coisas. Fiz uma limpa administrativa no Leão Coroado, passei um ano revisando todos os arquivos administrativos e financeiros. Auditei e organizei toda a burocracia jurídica, para que a gente funcionasse do jeito que deveria, porque meu avô, apesar do conhecimento administrativo que tinha, é muito trabalho para uma pessoa, e ele estava ocupado com todas as outras coisas.

Sou uma pessoa completamente sistemática, que gosta de cumprir o fluxo da burocracia, quando são necessários. Organizei o administrativo e sentei com a minha mãe e com a minha avó e disse assim: "eu quero que funcione assim agora". E aí botei tudo nas ordens. Terceirizei a parte jurídica e contábil do Leão Coroado, hoje temos uma assessoria.

Terceirizei a pessoa que fazia o financeiro de ponta, planilhas, orçamento. Porque é isso. A diretoria do Leão Coroado era minha mãe, a minha avó, minhas tias, e quando eu dissesse para elas que estavam fazendo uma coisa errada, a minha mãe levanta e bate na mesa e diz assim: "eu sou a sua mãe, você vai me obedecer". E aí, isso é uma coisa que dificulta muito o trabalho, porque é difícil quebrar essas barreiras para elas ainda. Então, eu fui terceirizando as coisas que eu sabia que ia ser muito difícil de lidar por ser família. E funcionou. Hoje em dia funciona muito bem.

A segunda coisa que a gente mudou foi instituir uma diretoria funcional. Antes, todo mundo era diretor, e eram diretores porque tinha que ter diretor, mas o meu avô fazia tudo. Mas eu não vou trabalhar sozinha. No geral, sim, é assim que funciona. Eu e a minha mãe fazemos a coisa toda, mas a gente tem uma diretoria que funciona como conselho. Quando eu tenho coisas muito importantes para decidir, sento com todo mundo e digo assim: "olha, tem isso aqui para arrumar, como que a gente vai fazer?"; "Olha, a gente vai precisar levantar grana para fazer isso, como que a gente vai fazer?".

Então, hoje em dia, a burocracia do Leão Coroado funciona de um jeito muito mais claro. A mudança funcionou. A gente tem agora um corpo de batuqueiros muito mais engajado nas atividades da sede, de fazer as coisas funcionarem. Manutenção do tambor, a reforma da sede, as atividades educativas do Leão Coroado. Teve uma época que eu estava viajando e os meninos visitaram dez escolas. Dez. E eu nem sabia da programação. Eu só vi as fotos depois no grupo. A gente está indo bem nesse processo de fazer a galera engajar, para fazer a nação funcionar e não deter esse poder sozinha. A gestão é muito mais horizontal, no fim das contas. E isso é uma grande mudança para o que era com o meu avô.

[Pergunta do público]

Para além dessa questão do baque, de ser liderança, regente do Maracatu, percursivamente, administrativamente, tem também o fato de que você é historiadora, ou está se formando para ser. Bom, percebo que antigamente essa expressão do Maracatu no museu falava muito de um Maracatu no passado, de um Maracatu que se acabou. Neste momento aqui, você está enquanto Maracatu no museu, enquanto presente. Então, eu queria que você falasse um pouquinho sobre essa relação da salvaguarda da memória, enquanto historiadora, mas também como regente da nação do Maracatu mais antiga em atividade.

KA Pois é. Isso virou uma piada meio engraçada para a gente, porque o lançamento do documentário foi no Museu da Abolição em Recife, no qual eu trabalho, porque eu queria brincar com essa perspectiva de que o Maracatu, a cultura popular no geral, pode e deve ocupar os museus de uma outra forma. Os mestres mais antigos, as pessoas de Maracatu mais antigas entendem essa coisa de estar no museu como filhos de seu tempo, quando o museu não é um espaço que é para nós, para os nossos brinquedos, para as nossas manifestações.

O medo de Luiz de França e do meu avô de que o Leão fosse para o museu, é colocar a calunga enquanto simbologia, representação, portal da nossa ancestralidade, num lugar que as pessoas não entendem nada sobre isso. Então, é a calunga que tem a energia toda de uma nação. Quando vi a oportunidade de levar o Maracatu para o museu de uma outra forma, na forma de ocupação, foi uma coisa que eu achei que seria legal de fazer.

Tenho pensado muito nesse processo da salvaguarda. O documentário é uma das ferramentas que eu tenho como processo de salvaguarda de sabedoria do Leão Coroado. E a ideia é que a gente ocupe todos os espaços de memória, não só os museus, para que a nossa salvaguarda seja contínua e seja assegurada, porque de nada adianta fazer o processo de salvaguarda e não ter onde manter esse processo seguro, que é o que acontece com as nações que não têm sede. Como que eu posso salvaguardar indumentária, tambor, fantasia, calunga, se quando chove o telhado cai e eu perco tudo? É muito importante essa relação de ocupar o espaço do museu, nesse sentido de fazer com que o museu olhe para as manifestações da cultura popular com esse olhar de que merece o respeito devido e que as coisas, as manifestações dessa cultura materialmente precisam ser tratadas de uma forma, com cuidado.

E eu falo isso sobre todas as coisas materiais de muitas etnias. Tem uma nova geração que está lidando com isso de uma forma muito mais legal. Inclusive, pensando na museologia comunitária, na museologia social, e fazendo das nossas sedes museus comunitários, para que a nossa salvaguarda seja feita por nós, por quem entende, de fato, o que as coisas representam.





Registros do Maracatu Leão Coroado. Cortesia de Karen Aguiar.







REPERTÓRIO N.2

25.maio

performance,
mesa de conversa

DAVI PONTES,
WALLACE FERREIRA,
MIRO SPINELLI

Repertório N.2.

Repertório N.2 configurou-se como segunda parte de uma experiência coreográfica para pensar a dança como uma prática de autodefesa. Utilizando técnicas desviantes e informais, os artistas apostam em uma genealogia alternativa, subterrânea, de práticas autodefensivas. Com estas coreografias, assumem o compromisso de pensar criticamente sobre o mundo em que vivemos, realizando a operação de coreografar entre imaginação e intuição, tentando libertar o pensamento das ferramentas do entendimento.
A conversa foi um exercício dedicado a explorar possibilidades de encontros a partir da coreografia, abordando o processo de reflexão artística, teórica e coreográfica em relação ao projeto Repertório. O artista e teórico Miro Spinelli conversou com os artistas Davi Pontes e Wallace Ferreira sobre o processo de criação, trajetória do trabalho, origem da palavra "coreografia" e sua interseção com a categoria da racialidade.

- **DAVI PONTES** Artista, coreógrafo e pesquisador, formado em Artes pela Universidade Federal Fluminense e mestre em Artes (Estudos Contemporâneos das Artes) pela mesma instituição. Premiado com o ImPulsTanz – Young Choreographers' Award, em 2022. Participou como um dos artistas da 35ª Bienal de São Paulo. Desde 2011, ele tem apresentado seu trabalho em galerias de arte e festivais nacionais e internacionais. Dirigiu o filme “Delirar o racial”, em parceria com o artista Wallace Ferreira, uma obra encomendada pelo Programa Pivô Satélite em 2021. Baseado em pesquisa corporal, sua prática enfrenta o constante desafio de posicionar a coreografia e a racialidade para responder às condições onto-epistemológicas do pensamento moderno. Seu principal projeto consiste em analisar as conjunturas em que a violência.

- **WALLACE FERREIRA** Coreógrafa, performer, artista visual, formada pela Escola Livre de Artes da Maré (ELÃ), Escola de Artes Visuais Parque Lage, Bacharelado em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Vencedora do Prêmio ImPulsTanz – Young Choreographers' Award 2022. Movida pelos desafios de tensionar o presente, desde 2018 tem apresentado seus trabalhos em galerias de arte, festivais nacionais e internacionais. Dirigiu o filme “Delirar o racial”, em parceria com o artista Davi Pontes, obra comissionada pelo Programa Pivô Satélite, em 2021. Dentro da cultura Ballroom/Vogue, recebeu o título de UpComming Legend Imperatriz da Kiki House of Mamba Negra, atuante em São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro.

- **MIRO SPINELLI** Artista e pesquisador, doutorando em Performance Studies na New York University, com mestrados pela NYU e pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atua nas imbricações entre a performance, a escrita, as artes visuais e a teoria. Partindo de uma prática transdisciplinar, com foco em perspectivas minoritárias, apresentou trabalhos em festivais, exposições e conferências em diversas cidades na América Latina, na Europa e na América do Norte. Em seu trabalho, desenvolve estratégias anticoloniais através de um irmanamento radical com matérias, objetos e os invisíveis que emergem de suas relações, articulando criação artística e pesquisa teórica nos cruzamentos entre pensamento queer, trans e decolonial.













Registros da performance *Repertório N.2*, de Davi Pontes e Wallace Ferreira, no Museu Paranaense. Maio 2024.



Transcrição da mesa de conversa com
DAVI PONTES *(DP)*
WALLACE FERREIRA *(WF)*
MIRO SPINELLi *(MS)*

COREOGRAFAR SEM MAPAS



(1)

MS Primeiro, quero dizer que é uma alegria enorme estar aqui. Acompanho o trabalho de Davi e Wallace já há algum tempo, em diferentes lugares, e sou um grande entusiasta. É realmente um presente receber esse trabalho em Curitiba. E estou muito feliz também por ter sido convidado por eles para ter essa conversa.

Queria começar com uma pergunta bem aberta sobre processo. *Repertório* é uma série. O *N.º 2*, se não me engano, estreou em 2020. Teve o *Delirar o racial* também, que me parece estar no mesmo universo coreográfico. E, recentemente, no ano passado [2023], estrearam o *Repertório N.º 3*. Então, é uma pesquisa que vem de um tempo, de uma trajetória. Queria ouvir vocês sobre o processo, mas direcionar especificamente para a sala de ensaio, para o procedimento de criação conjunta.

Acho que vocês têm uma especificidade muito interessante: são coreógrafos e performers. Queria muito ouvir como vocês trabalham. Talvez retomar quando começou essa pesquisa em específico, mas também como ela vai se transformando ao longo dessa trajetória. Vejo como um trabalho que tem uma base muito definida, no sentido do repertório mesmo de movimentos, mas que também se transforma. Tem essas entradas de adaptação ao próprio espaço, mas também, tendo visto especificamente o 2 e o 3, percebo como vocês se encaminham para outra gama de movimentos.

DP Olá, gente. Eu sou o Davi. Queria mesmo começar agradecendo ao convite. Quero agradecer ao Miro por ter topado conversar com a gente. Acho que falar sobre os trabalhos é bonito, é importante que a gente converse sobre eles. Então, fico muito feliz e honrado em estar aqui hoje com vocês.

Vamos ao começo. Começamos o trabalho em 2018, a primeira versão dele. Ambos estávamos na universidade. Eu fazia artes na UFF (Universidade Federal Fluminense) na época e Wallace fazia dança na UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro). E o trabalho nasce no contexto universitário, ele nasce também com um desejo muito grande de pensar algumas coisas que para a gente eram importantes naquele momento. Se a gente pensa Brasil 2018, temos um pouco da imagem do que era aquele momento no Brasil. E tínhamos uma pergunta que para a gente era muito importante de se fazer desde aquele momento, que era como elaborar uma coreografia de autodefesa.

Desde esse contexto, a palavra coreografia já era uma palavra que para a gente era muito importante. Era importante porque entendíamos que a coreografia poderia abrir possibilidades para pensar fora do campo da dança, para pensar um horizonte que fosse olhar para as coisas do mundo e, a partir disso, conseguir se relacionar com o que estava acontecendo naquele momento. Em 2018 foi quando acontece a escalada do grupo Bolsonaro, e ele só é uma figura das outras figuras mundiais de uma direita.

Mas também era um momento em que a gente sentia que os nossos trabalhos estavam cada vez mais sendo perseguidos ou, de alguma maneira, sendo boicotados. Então decidimos fazer um trabalho nu naquele momento, um trabalho que a gente nem sabia se ia conseguir fazer. Tínhamos um desejo muito grande de responder algumas perguntas e de fazer o trabalho, mas a gente não sabia. Ele surgiu a partir do convite de uma amiga. Fizemos a primeira versão do trabalho num evento para skatistas, e é muito engraçado que ele já surge assim, num contexto meio "B".

Continuamos ensaiando, tanto na UFF quanto na UFRJ, insistindo nesse trabalho, porque a gente não sabia para onde ia. Inscrevemos ele na Mostra Verbo da Galeria Vermelha em São Paulo e foi a primeira vez que a gente pensou que precisávamos organizar melhor e entender o que a gente iria fazer para essa apresentação. E foi engraçado que algumas semanas antes da apresentação, eu machuquei a minha perna durante um ensaio, rompi um tendão. Pensamos que eu não conseguiria dançar, mas eu dancei mesmo assim, com a perna machucada. Foi difícil, mas, ao mesmo tempo, era muito animador, porque era a primeira vez que a gente saía do Rio de Janeiro para apresentar o trabalho. Depois disso, as coisas mudaram para a gente. Nesse evento, recebemos um convite para ir para Amsterdã. Quando estava próximo o dia, aconteceu a pandemia, e nada aconteceu.

O trabalho, desde o princípio, tem uma pergunta que talvez é a pergunta que a gente se faça até hoje, que é como elaborar uma coreografia de autodefesa. Talvez o repertório, que é uma trilogia, desde o princípio também era uma desculpa para ter um trabalho de longa duração. A gente sabia que as pessoas tinham processos muito rápidos, que tinham trabalhos, e que abandonavam rapidamente para ir para uma próxima coisa. E a gente não queria. A gente queria recusar essa ideia. E animava muito a gente a possibilidade de pensar um trabalho que durasse muito tempo. Porque a gente sabia que era um trabalho que exigia muito de nós e, por isso, não dava para ser tão perecível quanto talvez os outros trabalhos que a gente já tenha feito.

Então, eu tinha esse desejo de continuar fazendo o trabalho, e também disputar uma palavra, que era a coreografia. Desde o início, a gente já estava muito interessado nessa palavra, porque, usualmente, se usa coreografia como sinônimo para a dança, e essas palavras não são sinônimas. Coreografia é uma coisa e dança é outra completamente diferente. A coreografia tem um



(2)

lugar no mundo, ela foi inventada, ela tem uma função muito específica. A dança está no mundo desde que o mundo existe. Eu acho que a dança é um pouco mais complexa, mas a coreografia não. Ela foi inventada politicamente para coisas muito específicas.

Por isso nos interessava disputar essa palavra. Nos interessava conseguir pensar a partir dela, tentando recusar a ideia de tempo, de violência, de colonialidade, que ela estava implicada naquele momento, e até perceber o que acontecia quando nossos corpos se colocavam nessa situação toda. O que acontece? Qual a virada que a gente pode fazer? Talvez esse fosse um dos nossos primeiros desafios quando pensamos o trabalho. O trabalho tem três partes, e toda vez que alguém me pergunta qual a diferença entre os três, eu tenho muita dificuldade de responder. Embora eu sei que tem diferenças que são práticas, da ordem prática, em relação à pose, ao movimento ou à postura.

Mas acho que tem uma coisa que corta todos os trabalhos, que é esse desejo meio incontornável de responder uma pergunta e saber que não respondeu essa pergunta e tentar continuar respondendo uma pergunta. É um desejo de alguma coisa que não vai levar a lugar nenhum mas, ao mesmo tempo, essa coisa não leva a lugar nenhum e nos anima a continuar respondendo. Então, o trabalho tem um pouco dessa magia para nós.

WF Queria agradecer e dizer que é um prazer estar aqui em Curitiba pela primeira vez. Lá em 2018, quando a gente começou a se encontrar para entender esse trabalho, ele não era um trabalho. A gente não tinha nada em 2018, só o espaço que a universidade cedia para a gente. Então, não tínhamos muita ambição do que seria, para onde iria. Não tinha essa pressão. O repertório N.º 1, aliás, nasce podendo ser muita coisa porque a gente não tinha nada. No começo, testamos várias versões. Já teve música, já teve luz, já teve outras pessoas.

E a gente foi entendendo ao longo do processo, teve muito tempo com o N.º 1 para poder errar, para poder entender que algumas coisas funcionam e outras não. A diferença também vem surgindo nisso, pois quando a gente começou a criar, não tinha uma pressão de ter um público já esperando, de ter uma ideia já esperando. A gente estava podendo fazer tudo e querendo que as pessoas vissem.

Quando chega no 2 e no 3, já tem um pouco desse lugar de que tem uma expectativa do que a gente vai fazer. O N.º 2 já é um trabalho comissionado pela Trienal e o N.º 3 foi para a Bienal de São Paulo. Temos que tentar cada vez mais nos desafiar, mas não perder aquela energia que a gente tinha no começo, quando não tínhamos nada, e podíamos fazer tudo e não fazer pensando. Como que a gente mantém essas esquivas de não tentar responder alguma pergunta ou alguma expectativa que a gente tinha lá em 2018, mas agora projetando para lugares maiores, para estruturas maiores.

Quando a gente criou o n.º 1 e o n.º 2, principalmente, que foi na pandemia e a gente já tinha saído da faculdade, não tínhamos sala de ensaio, não tinha nenhum lugar, a gente ensaiava num chão duro, cheio de pó, sujo, que ficava no fundo de um galpão que a gente conseguiu emprestar num espaço, enfim, em nenhuma condição digna de ensaiar. Então esses trabalhos foram criados numa situação não muito próspera, não muito adequada. Então a gente teve durante muito tempo que acreditar que a gente tinha alguma coisa, que alguma coisa ia dar, que algum lugar ia chegar, e a gente não tinha ideia do que seria isso, de onde seria isso. Muita coisa foi surgindo porque a gente acreditou que tinha alguma coisa, que precisava acontecer. Então parte muito desse desejo de continuar seguindo com aquela energia, com aquela esperança.

MS Entrando um pouco mais especificamente nas questões do trabalho, para mim, o mais intuitivo é entrar mesmo na palavra "autodefesa". Davi já trouxe um pouco essa diferença entre coreografia e dança. Lembrando que a palavra "coreografia" tem uma origem militar. A primeira vez que ela aparece, vem como uma grafia relacionada a movimentos de tropas. E vocês vêm pesquisando esse conceito de autodefesa, que também é uma palavra que se encontra nesse binômio defesa-ataque, só que fazendo uma coisa nitidamente muito diferente do que seria um corpo militarizado, talvez até mesmo o avesso disso.

Podemos pensar também em como a palavra coreografia passa a ser usada para pensar movimentos políticos e sociais. O trabalho do André Lepecki, por exemplo, traz os conceitos de coreopolícia e coreopolítica para falar, inclusive, sobre como o movimento se dá na cidade. Fiquei com vontade de ouvir vocês nesse sentido. Como a coreografia, que surge de um desejo de controle e eficiência de movimentos bélicos, é, ao mesmo tempo, capaz de produzir a possibilidade de desvio, em especial em um mundo que se dá, que se constitui através da violência racial e de gênero, que, no trabalho de vocês, são dois aspectos também muito centrais.

DP Junto com essa palavra, coreografia, uma certa melancolia naquele momento, de que as danças pudessem desaparecer e que, cada vez que uma dança era dançada, ela estava à beira do desaparecimento, porque as danças não ficavam no tempo. Elas desapareciam. Não tinha uma maneira de guardar essas danças, então a coreografia também surgiu como uma maneira de anotar as danças no papel. Então eu podia me voltar ao papel e saber como mover no espaço. E o que a coreografia também faz é criar um espaço.

André Lepecki vai dizer que no primeiro manual de dança, que se chama "Orchesographie", que o mais importante para uma dança acontecer era o espaço. Tem lá uma figura bidimensional, um espaço que é representado por A, B, C e D, e o corpo que é uma figura, que é uma meia-lua e um corte no meio. Naquele momento, no primeiro manual de dança, de coreografia, a primeira parte desse manual diz que a coisa mais importante para uma dança acontecer é o espaço. Já de cara elimina o corpo para que uma dança pudesse acontecer. E a gente consegue pensar algumas coisas a partir disso, que o corpo não é importante. Ele talvez seja a segunda ou a terceira coisa mais importante para uma dança acontecer, mas o espaço é fundamental.

E o que ele também faz é criar, naquele momento, dizer que o espaço é uma coisa genérica. Então, para uma dança acontecer, precisa de um espaço mais ou menos liso, de paredes mais ou menos brancas, um espaço seguro, que tenha teto, e é um espaço que se replica. Se eu pensar nos Estados Unidos, alguém numa sala de dança, a gente sabe que vai ser um espaço mais ou menos como esse, de parede de chão cinza, preta ou branca. Na China ou em qualquer outro lugar no mundo, esse espaço se replica, ele é genérico.

E o que eu fico pensando é que se o corpo não é o mais importante para uma dança acontecer, então o que de fato é o mais importante? Talvez seja uma das coisas que a gente se pergunta também no trabalho. O que é fundamental para o trabalho acontecer? E por que participar dessa melancolia da dança, de que ela pode vir desaparecer, e de que, cada vez que ela é dançada, ela está sempre à beira do seu desaparecimento, porque ela não fica no tempo, ela não guarda no tempo. Ela tem essa obsessão por desaparecer e não ficar.

Fico pensando que, primeiro, eu entendo essa melancolia de que a dança pode desaparecer mas, talvez, para a gente, ela desaparecer é quase como uma tática para a gente. Entendemos que algumas coisas do trabalho precisam ficar no meio do caminho. Elas não precisam ficar durante o tempo. Elas podem desaparecer, e que a gente dorme em paz com isso.

E o espaço no trabalho é muito importante. Acho interessante que o Lepecki fala que não gosta de usar a palavra espaço, prefere usar a palavra lugar. Então, vou aqui também usar a palavra lugar, porque sinto que o trabalho cria os lugares pelos quais ele passa. A ideia de criar um lugar para a gente é importante, porque uma coisa que não tinha durante o trabalho e é uma coisa que é fundamental para a gente é o público do trabalho. O trabalho não acontece sem o público, sem as pessoas, porque, desde o princípio do trabalho, começamos com um acordo que é ético, que é olhar para vocês e vocês olharem para nós, dizendo que a gente está aqui, assim como vocês estão aí. Então, o jogo começa a partir disso. Entendendo que está todo mundo nesse jogo e que qualquer coisa pode vir a acontecer, tanto para a gente quanto para vocês.

A palavra autodefesa também vem muito a partir disso. Sinto que, quando usamos essa palavra, talvez tivesse que tentar empurrar para a gente uma ideia de violência que talvez a gente não pudesse negociar. Mas tem uma ideia de violência que talvez nos interesse negociar, que é essa violência que acontece quando o trabalho se instala. Tem uma certa violência que é da presença, que é quase insuportável para todo mundo. Talvez a nossa seja um pouco mais insuportável para vocês, mas a de vocês também é insuportável para a gente. Porque cada coisa que acontece enquanto o trabalho acontece alimenta o trabalho. Alguém que

rejeita, alguém que está participando ativamente daquilo, alguém que não consegue olhar para a gente. Tudo alimenta a gente durante o trabalho.

E não alimenta de uma maneira pesada, porque o que acontece às vezes é que alguém depois nos fala assim: "você me olhou muito naquela hora". Fiquei muito movido com aquilo. E eu só não lembro. Porque, para mim, o trabalho começa aqui e termina nesse exato momento. Por mais que você tenha odiado e demonstrado para a gente que odiou, eu não vou lembrar disso. Porque isso alimentou enquanto a gente fazia, mas depois isso acabou. Não vai ser pesado para nós. Vai ser tão leve quanto foi qualquer outra coisa.

O trabalho joga com essas questões que para nós são fundamentais. E a coreografia entra para nos ajudar a pensar. O Lepecki fala de uma ideia de coreopolícia e coreopolítica, e ele também vai falar dessa ideia de que coreografia é uma palavra que está no mundo. Toda vez que acontece o assassinato de uma pessoa negra no Brasil, nos Estados Unidos, ou em qualquer outro lugar, a coreografia que se cria geralmente é a revolta. E a revolta gera o protesto. As pessoas vão para a rua e elas se movimentam em um sentido. E é uma coreografia que se repete. E se olharmos para outras coisas no mundo, as coreografias que separam as fronteiras dos países, podemos começar a complexificar o que a gente entende como coreografia.

Então eu penso que o nosso trabalho seja um pouco isso também. De alguém olhar para isso e falar isso é uma coreografia? E por que não é uma coreografia? Sinto que o nosso trabalho, de fato, tem sido participar de algumas discussões das quais talvez a dança ou a coreografia se ausentou durante algum tempo, mas que para nós são fundamentais. Ideias de racialidade, de como se constrói isso, sobretudo com as ideias de poses. Acho que as poses constroem isso, de fato, quando elas acontecem. Para a gente, as poses foram o que começou o trabalho.

A primeira versão para os skatistas só tinha poses. A gente ficava algum tempo fazendo algumas poses durante esse evento, quando as pessoas passavam, andavam de skate. E para nós, as poses têm esse caráter de radicalidade, de uma maneira de desafiar o tempo, que para nós é muito importante. Sentimos que cada vez que fazemos uma pose, ela pode ser uma pose que remete a um passado, alguém pode lembrar de estátua ou qualquer outra coisa. Ou pode, enfim, empurrar para o futuro. A ideia de uma pose que a gente compartilha enquanto grupo. Alguma coisa que a gente faz, que a gente sabe que a gente faz, mas quando se cola ao nosso corpo, tem um tipo de estranheza, por vários motivos.

Nos interessa participar dessas discussões. E toda vez que fazemos o "Repertório", parece meio clichê, mas sinto que é um trabalho novo. Como as pessoas encaram o trabalho, como a gente encara o trabalho, a maneira com que a gente chega no trabalho. E hoje foi diferente, como qualquer outro dia.

MS Queria pensar junto com vocês sobre o tempo e sobre esse momento muito preciso, que têm uma intensidade muito específica, que é o momento da cena. E para que ele serve? No geral, mas no contexto desse trabalho e a partir das estratégias que vocês usam. Estou pensando em como a noção de tempo aparece no trabalho da Denise Ferreira da Silva, que eu sei também que é uma autora importante para o trabalho de vocês. A Denise tem um texto super sucinto chamado "O evento racial ou aquilo que acontece sem o tempo". E ela vai fazer essa afirmação, que a princípio é meio estranha, de que o evento racial acontece sem o tempo.

Mas o que isso quer dizer? Quer dizer que o evento racial não está marcado historicamente, ele não é um marco, algo que simplesmente acontece e termina. Ele é algo que precisa ser constantemente reencenado, e a todo momento ele é atualizado. Isso está acontecendo o tempo inteiro. A colonialidade e o evento racial, como ela coloca nesse texto, dependem de todos nós para se atualizar. Inclusive no momento da performance.

Talvez seja onde possamos começar a conectar a ideia de coreografia com isso. Essa suspensão tem algo de muito perverso, porque ela é, em alguma medida, o que permite a persistência desse evento racial, que está sempre se fazendo. Porque, se fosse um marco histórico, teria fim, estaria dentro de uma linha. Mas, ao mesmo tempo, o que essa performance faz é constranger esse evento, constranger o olhar, que é o que produz a marcação dos



(3)

corpos, essa complementaridade do olhar do olhar do outro.

Isso é uma coisa que me interessa muito: como essas estratégias coreográficas produzem um outro tipo de intensidade em que se pode realmente fazer uma mudança. E, em *Repertório*, as estratégias de vocês são muito polidas, sobretudo no modo como coreografam o olhar: vocês chegam, olham para o público, eles olham para vocês, vocês se olham entre si. E isso vai desmontando de algum jeito um certo automatismo, não no sentido de resolver, porque sabemos que muda o lugar, muda a cena, a coisa se renova, mas de trazer uma certa desarticulação da naturalização com que a coisa se dá.

DP Tem um outro conceito da Denise Ferreira que eu acho que é bom para iluminar, que é o de "luz negra". Ela vai falar sobre a ideia de luz negra, que é essa luz da balada que ilumina o que é escuro, ela revela o que é branco no escuro. Eu acho que é um conceito interessante porque, quando ela vai falar desse conceito, primeiro que ela não está olhando para a física, para essa ideia da radiação. E, por outro lado, ela está olhando também para Marx, no momento d'O Capital, em que ele não considera o trabalho de pessoas escravizadas como trabalho. E, com isso, o que ele também faz é dizer que as pessoas escravizadas estão fora do tempo, porque não estavam ali dentro do tempo que ele considerou enquanto tempo.

Vejo que o nosso trabalho, de uma maneira, também faz isso de iluminar alguma coisa que estava apagada. E, talvez, essa coisa das poses e dos olhares crie esse desafio durante o trabalho. Sinto que os olhares são uma coisa importante durante o trabalho. A gente se olha bastante, olha para o público o tempo inteiro, porque, para a gente, é importante que esteja todo mundo aqui nesse momento, quando ele acontece. Estamos ali exigindo um tipo de presença que a gente compartilhe junto. Não uma presença que tenha a ver com o presente, mas uma presença que tenha a ver com o que estamos aqui.

E tem a ideia de constranger, talvez a gente goste de usar a palavra deboche em alguma medida, que, para a gente, é importante, porque cria um certo ruído naquilo que está acontecendo. Quando acontece o deboche, a gente compartilha um pouco daquilo que é uma presença que talvez seja nossa com o espaço, ou com a pessoa, ou com o trabalho, quando ele está acontecendo. Fizemos o trabalho uma vez na Suíça, foi a primeira vez que a gente saiu do Brasil para fazer o trabalho, foram quatro apresentações, e numa delas tinha uma pessoa que estava no celular o tempo inteiro. E, no geral, esse tipo de coisa não incomoda. A gente usa do trabalho como possibilidade. Mas, naquele momento, incomodou de alguma maneira, e a gente parou uma vez do trabalho na frente dele, ficou um tempo olhando para a cara dele, e aí ele foi guardando o celular no bolso e se constrangendo, porque quando olhamos para alguém todo mundo olha junto com a gente. Pouco depois, a gente fez uma pose que apontava para a porta, e ele simplesmente levantou e foi embora. Ele tinha entendido que eu estava expulsando ele do trabalho. Tudo bem, afinal, é constrangedor, mas acho que o trabalho abre espaço para que isso possa acontecer.

Também já fomos constrangidos várias vezes durante o trabalho. Uma vez nos apresentamos na minha cidade, em São Gonçalo, e foi a primeira vez que meus pais foram ver o trabalho. E era um grupo de senhorinhas que entraram no teatro sem saber o que iam ver. E entraram todas, eram muitas senhorinhas. Entramos na sala e quando elas viram que a gente estava pelado... Meu Deus. Foi uma maluquice, virou uma loucura. Elas pegavam o celular durante o trabalho, tiravam fotos, elas não paravam de falar. Na primeira pose, elas começavam a aplaudir. E a gente, não, não acabou, tem mais. Esse foi o jogo mais difícil, eu acho. Essa ideia de constranger que você diz, realmente virou o jogo ao contrário. Elas não estavam nem um pouco constrangidas com a gente. E a gente começou a ficar... "será que eu estou ficando constrangido de estar fazendo?". Estava completamente constrangido.

E que a gente tinha de insistir até onde dava também. Porque era completamente constrangedor. As pessoas gritavam coisas que a gente nem conseguia ouvir o que era. E minha família estava na plateia e pela primeira vez eles viram o trabalho. E foi nessa condição.

WF Tem uma coisa do trabalho que nunca está dado. A gente chega e descobre que vai ser na hora que ele chega. Quando a gente chegou aqui, a gente olhou

que tinha todo mundo aqui. E tinha mais gente ali. A gente entendeu que o trabalho vai acontecer de uma determinada forma. Nesse dia, a gente chegou, entendeu o lugar e falou, vamos começar. E aí o público veio e deu uma outra resposta. Seguimos no que a gente tem, na base que a gente acredita, no que a gente construiu, até onde a gente está negociando, até onde a gente está cedendo. Então, foi diferente.

A presença é muito forte. A gente chega, olha para você e o que você me devolve às vezes já movimenta o que eu vou dar no próximo passo. Quando você devolve uma coisa que às vezes você está debochando, você não está nem aí para fazer, você fala assim, o que está sustentando aqui? Já que essa relação de poder onde eu e você já se foi, o que ainda resiste? Qual é o trabalho?

Uma coisa que é muito importante para a gente é não perder essa conexão entre nós dois. O trabalho pode acontecer no chão, no duro, no frio, no calor, no vento, na área aberta ou externa, mas a gente não pode perder essa conexão, porque, se a gente perde isso, a gente perde tudo. É muito importante que a gente olhe para vocês e que a gente entenda que vocês estão aqui, mas também é muito importante que a gente entenda que, independente do que acontecer, a gente vai junto até o final.

Então, começamos juntos e entendemos juntos que horas ele vai parar. O tempo, às vezes, é muito relativo para a gente. Nem a gente sabe quanto tempo o trabalho tem de fato. Quando alguém olha para a gente muito tempo, a gente logo esquece, porque precisamos esquecer para criar outra conexão. Se toda vez que alguém me olha e eu fico e eu levo aquilo comigo, eu começo a criar outras camadas de trabalho. Toda a conexão que eu crio agora para você, assim que eu virar para lá, eu já esqueci que isso aconteceu e já estou fazendo outra. E quando eu viro para cá, já é outra. E quando eu viro para cá, já é outra. A presença está sendo mutável a todo momento nesse trabalho.

DP A própria ideia de tempo do trabalho é complexa, porque a gente diz que o trabalho tem 35, 40 minutos, mas nunca sabemos, de fato, o quanto ele tem, porque estamos decidindo o tempo inteiro o que vai acontecer da próxima vez que a gente for fazer alguma coisa. Então, precisamos decidir juntos quando começam as poses. Vamos para uma próxima pose, vou lá para cima, vamos decidir isso. O trabalho também lida sempre com essa possibilidade de decidir o tempo inteiro a próxima coisa. Não sabemos o que vai acontecer, mas temos certeza que alguma coisa vai acontecer, ela vai se revelar, porque ela sempre se revela, mas a gente não sabe, precisamos decidir juntos.

WF E lidar com essa ideia do fracasso, que é muito perigoso para a dança. A gente tem o medo de, ah, se tudo der errado. Se tudo der errado, que ótimo, muitas vezes deu tudo errado. A gente abraça o erro, a falha. Não tem uma coisa que você vê esse trabalho hoje e amanhã você vai ver um trabalho diferente, não totalmente, mas é um trabalho que está vivo naquele dia, vai ser um trabalho daquele dia. A falha, o som que trava, alguém que corre, atravessa, tudo isso a gente abraça. Então, tudo o que é erro e falha passa a não ser tratado nesse lugar como ruim. A gente coloca dentro e tenta lidar com tudo e, ainda assim, não perde a conexão.

MS Ao ouvir vocês falando, me veio muito forte essa coisa desse mecanismo, desse *restart*, que tem uma coreografia super específica: olhar em volta, se olhar e recomeçar. E o quanto isso contribui para conseguir perceber o momento em que a violência se dá e abre a possibilidade de o próximo momento ser diferente. E, como última coisa, me ocorreu que esse é um trabalho sobre amor, também. Não só entre vocês, mas amor no sentido de quem luta comigo. Em um sentido bem específico da luta, que envolve uma tecnologia muito fina de escuta que aparece também nesses dois dedos que ficam entre vocês em vários momentos, quase se tocando, e dessa sequência de olhares que envolve o público como participante, e onde a coisa recomeça. Enfim, foi ótimo poder conversar e perceber também as nuances dos mecanismos cênicos e coreográficos que se repetem no trabalho e nos dão os meios de pensar em como dar um *restart* no tempo.

(1–3) Davi Pontes e Wallace Ferreira. Cortesia dos artistas.

O JOGO DA MÁSCARA TEATRAL

26.maio

oficina

EDUARDO VACCARI,
MASCHERE ATELIÊ

O JOGO DA MÁSCARA TEATRAL

A utilização da máscara teatral oculta o rosto, obrigando-nos a transferir o foco de nossa expressão para o corpo inteiro. Por esse objeto ser uma síntese e uma transposição do real, utilizá-lo em cena pressupõe um afastamento do cotidiano, uma tomada de distância. Jogar com a máscara é a (re)descoberta do espaço da teatralidade, do outro, algo inerente ao humano. Com três horas de duração, a oficina teve como objetivo a introdução no jogo da máscara teatral, visando desenvolver a atenção, a relação com o outro (máscara, espaço, parceiros de cena, música, objetos e plateia), a capacidade imaginativa, o desenho, a musicalidade e a precisão corporal. Teve como público-alvo estudantes de teatro, artistas e professores de artes cênicas.

- **MASCHERE ATELIÊ** O ateliê de pesquisa em máscaras teatrais, criado pelo ator, diretor e professor de teatro Eduardo Vaccari, é um núcleo de estudos que tem como princípios de investigação, a teatralidade e o mascaramento. Além da oficina "O Jogo da Máscara Teatral", o ateliê mantém, desde sua criação, um Grupo de Estudos com as Máscaras Teatrais que pesquisa diversos mascaramentos como: a máscara de tecido, a máscara neutra, as máscaras-objetos, as máscaras larvárias, as máscaras abstratas, as meias máscaras balinesas e da commedia dell'arte. Além disso, desenvolve pesquisas com a musicalidade e com a palavra como possibilidade de mascaramento.

- **EDUARDO VACCARI** É ator, diretor e professor de teatro. Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC-UNIRIO/Université Sorbonne Nouvelle - Paris III. Diretor Teatral com diversos espetáculos em seu currículo, pesquisando o universo das máscaras teatrais desde 1996. Como parte importante de sua formação, obteve contato com artistas como I Made Djimat, Ariane Mnouchkine, Juliana Carneiro da Cunha, Eve Doe-Bruce, Stephane Brodt, Ana Teixeira, Luiz Carlos Vasconcelos, Antonio Nóbrega, entre outros. Foi integrante da Companhia dos Bondrés, sob a direção de Fabianna de Mello e Souza, com a qual desenvolveu, ao longo de 5 anos, uma pesquisa sobre máscaras e manipulação de objetos.



Maschere Ateliê. Cortesia de Eduardo Vaccari.





















Registros da oficina de máscaras teatrais no Museu Paranaense.
Maio 2024.



O jogo da máscara teatral

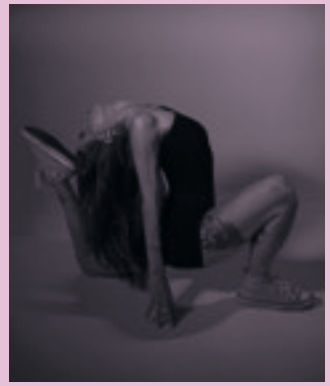
Depoimento por
EDUARDO VACCARI

Na oficina que ministrei, trabalhamos especificamente com máscaras confeccionadas em Bali. Todas esculpidas em madeira por artistas locais. A madeira se chama PULE. As máscaras se chamam BONDRES e são representações de pessoas do povo. São máscaras cômicas que pertencem ao TOPENG, um espetáculo dançado com máscaras e acompanhado de música.

Fiquei muito feliz com o encontro no MUPA. Foi uma experiência muito intensa, com um grupo de pessoas muito engajado. Uma tarde de grande entrega e troca. É sempre impressionante constatar o poder de transformação que as máscaras exercem nas pessoas. Basta colocar um desses artefatos no rosto, se disponibilizar e se entregar com coragem, que a metamorfose acontece diante dos nossos olhares. Casa pessoa passa a canalizar todas as suas potências (conhecidas e desconhecidas) a serviço do nascimento de uma alteridade provisória, um ser do Teatro. É mágico!

Junho







CORPO, VESTIR E FEMINILIDADE	GOYA LOPES, FLORENCIA FERRARI, MARIA CLAUDIA BONADIO, JÚLIA SÁ EARP	05.JUN	Mesa de conversa	90
CORPO FÍSICO, CORPO ESPIRITUAL: SOBRE AS FORMAS DO SAGRADO	ABDUL QADI, MÃE VERA DE OXUM, SIMÃO NASRI, VICTOR MACEDO	08.JUN	Mesa de conversa	114
TRAMA	MICHELLE DE LARA	09.JUN	Performance	126
NOITE DAS IDEIAS: LINHAS DE FALHA	ALEXANDRE SURRALLÉS, MAURO ALMEIDA, MÁRNIO TEIXEIRA-PINTO	12.JUN	Mesa de conversa	132
	ANA VAZ, VALENTINA TONG, JULIANA FAUSTO	15.JUN	Mesa de conversa, esposição, exibição de filme	

Junho







HAGOROMO — O MANTO DE PLUMAS	EMILIE SUGAI	22.JUN	Espetáculo	192
ADAPTAT	NÓ MOVIMENTO EM REDE	23.JUN	Performance	210
PRODUÇÃO DE CORPOS INDÍGENAS	JOÃO PAULO LIMA BARRETO TUKANO, ANDRÉ OLIVEIRA CASTRO, LUIZ ANTÔNIO COSTA	26.JUN	Mesa de conversa	218
A SENHORA DAS FLECHAS: A VISÃO DE CLAUDIA ANDUJAR	HEIDE SPECOGNA	29.JUN 02.JUL	Exibição	234
LEVANTE	JOVANI ALMEIDA	30.JUN	Oficina	248

CORPO, VESTIR E FEMINILIDADE

05.junho

mesa de conversa

JULIA SÁ EARP,
GOYA LOPES,
MARIA CLAUDIA BONADIO,
FLORENCIA FERRARI

CORPO, VESTIR E FEMINILIDADE

Compreendendo a moda como incorporação dos âmbitos contextual, ético e estético de realidades culturais, o ponto de partida do diálogo foram as reflexões de pesquisadoras que trabalham com a intersecção entre os temas "corpo", "vestidos/vestir-se" e "feminilidade — seja a partir de estudos junto a populações não-hegemônicas, seja a partir da perspectiva histórica na sociedade brasileira.

- **JULIA SÁ EARP** Designer, pesquisadora e antropóloga. Doutora em Antropologia (IFCS-UFRJ), mestra em Arquitetura e Urbanismo e graduada em desenho industrial pela PUC-Rio. Sua pesquisa aborda a produção estética e política das mulheres Mẽbêngôkre (Kayapó). Atua como designer desde 2015 em projetos com lideranças e associações indígenas voltados para o fortalecimento dos povos originários.

- **GOYA LOPES** Designer de superfície e de moda, artista visual, empreendedora, palestrante, professora, ilustradora e escritora. É proprietária das marcas Didara e Goya Lopes Design Brasileiro. Pioneira em criar arte na moda afro-brasileira e trabalhos exclusivos para empresas e organizações, já realizou exposições individuais e coletivas, nacionais e internacionais.

- **MARIA CLAUDIA BONADIO** Doutora em História pela Unicamp, com estágio pós-doutoral no Museu Paulista da USP. É professora de História da Moda e Cultura Visual na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Autora dos livros "Moda e Sociabilidade" (Senac, 2007) e "Moda e Publicidade" (NVersos, 2014).

- **FLORENCIA FERRARI** Mestre e doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo, com tese baseada em etnografia sobre ciganos Calon no estado de São Paulo. Publicou "Palavra cigana – seis contos nômades", vencedor do prêmio "Melhor livro reconto de 2005" pela Fundação Nacional do Livro Infantojuvenil. Trabalhou 13 anos na Cosac Naify, sendo diretora editorial nos 4 anos finais. É uma das sócias-fundadoras da Ubu Editora, em 2016, onde atua como diretora editorial.

Transcrição da mesa de conversa com
GOYA LOPES *(GL)*
FLORENCIA FERRARI *(FF)*
MARIA BONADIO *(MB)*
JULIA SÁ EARP *(JS)*

CORPO, VESTIR E FEMINILIDADE



(1) Goya Lopes. *Estampa Baobá*, 1999.

(1)

GL O que eu vou falar hoje é um exercício interpretativo sobre como eu faço a criação do vestir. Primeiro, eu gostaria de falar um pouco sobre como iniciou tudo isso. Mais ou menos 43 anos atrás, eu fui morar em São Paulo, e depois de voltar da Itália, de ter estudado design e ter feito artes plásticas em Salvador, eu fui estudar design na Itália. E, em 1981, eu fui para São Paulo, e imaginem uma mulher negra, nordestina, fazendo a profissão de homem branco e de elite. Era muito difícil. E eu consegui trabalhar para Alpargatas, mas eu sentia uma grande dificuldade. E eu comecei, então, a olhar como era o design dos meus colegas. Então, eu percebi uma coisa. Nos anos 1970, o movimento Brasilidade trouxe um olhar para o indígena, cultura indígena, para a cultura popular, para a fauna, para a flora brasileira, mas ninguém tinha valorizado a questão da cultura afro-brasileira. Eu resolvi voltar para Salvador e fazer um projeto, um projeto que tinha um propósito de divulgar a cultura afro-brasileira com arte, e eu queria que vissem como quadros, as roupas eram quadros que andariam pelas ruas. Essa foi a minha proposta.

Para isso, no projeto, eu tinha que construir uma identidade. E essa identidade, a primeira coisa que vem é a cor. Eu trabalhei só as cores quentes, as cores frias e misturei as cores quentes e frias. Outra coisa era a forma. A forma, a estrutura do meu trabalho, tem muito de figura e fundo. Por que essa maneira imagética de fazer? Exatamente porque eu queria colocar no vazio a forma da figura. E, no cheio, eu contaria a história. E esse vazio era exatamente a memória. Essa memória que era invisibilizada. Então, eu trouxe essa memória para o meu desenho e, o que era cheio, eu contava a história. E o que era vazio era toda essa memória invisível. A terceira, que era mais relevante, era exatamente o conteúdo. E também tinha a silhueta, tinha que formar uma silhueta. Então, essa silhueta foi formada com uma roupa bem ampla ou, então, um corte bem reto. Para divulgar, a roupa que eu tinha que fazer era para todos, não era só para corpos afrodescendentes. Era para todos os corpos. Mostro, a partir disso, que três tipos diferentes de corpos. Teve também uma campanha da Grendha, de Ivete Sangalo, e que eu fiz as sandálias, a estamparia das sandálias. Tinha também a Negra Jhô, que é um ícone da Bahia, que tem uma maneira de se vestir. Ela só se veste com as amarrações e com turbante. A Ivete aparece com uma roupa toda bem recortada, e eu, que tenho uma roupa de vestir mais simples. Então, os três corpos completamente diferentes, vestidos com a nossa estampa, com o nosso estilo.

Agora vou falar um pouco sobre as matrizes. Como foram essas matrizes? Nós sabemos que as matrizes para a moda afro-brasileira são as três, a indígena, a europeia e a africana. Aí eu fiz para a Neon, para um São Paulo Fashion Week, inspirada exatamente, eles queriam tanto indígena como afro. A parte européia da coleção foi inspirada nas folhas de acanto e nas fitinhas do senhor do Bonfim. Fiz alguns desenhos de folhas de acanto, com as esculturas barrocas, outros com as listras das fitas do senhor do Bonfim. Toda a construção tem esse diálogo das matrizes, sempre dialogando, nunca é uma coisa sozinha. Na parte da coleção africana, prevalece a máscara e as mandalas. Sempre a busca da matriz africana tem, claro, uma predominância, porque o meu traço é muito orgânico, ele tem muito a ver com o traço da matriz africana. Há uma parte, ainda, que representa a miscigenação. Você não vai saber quem é indígena, quem é africano, quem é europeu. Era uma proposta que, em alguns trabalhos, eu faço exatamente isso, juntar, misturar. E é aí que eu chamo miscigenação. É exatamente como eu trabalho, identificar os ritos, os objetos, as formas, traduzir essa leitura e falar, comunicar com as estampas. Então, a minha proposta sempre foi fazer essa comunicação com as estampas.

Agora eu vou colocar exatamente os indícios, como os materiais são utilizados, como eu faço essa linguagem estética. Os penteados e a estética afrodescendente é o que ficou bem mais forte nessa nova visibilidade que foi conquistada. E eu sempre trago a questão dos pentes, lembrando os cabelos. E essa questão, a questão da forma,



(2)

da figura e fundo, é sempre recorrente no meu trabalho. Também os turbantes, é um outro elemento da moda afro-brasileira, que eu aproveitei e trouxe características da moda afro-brasileira para as pessoas conhecerem, os adereços e as amarrações. Tem a amarração que é feita como uma roupa, um vestido, e tem a amarração que é a própria amarração. São dois pedaços de tecido, e é o que eu chamo de Axó. Me inspiro também nas tradições têxteis, na tecelagem. São as minhas interpretações dos saberes artesanais, que são inspirados no Richelieu, junto com as máscaras. E o Richelieu é europeu. Então, é o diálogo que hoje já é usado praticamente no candomblé. As pessoas pensam que alguma coisa é ligada à África, mas é europeu — esse diálogo sempre existiu.

Vou falar agora da indumentária do povo de santo. O pano da costa. O vestido não é só o pano da costa, ele também tem a silhueta. E tem o camisu, que são as camisas de santo, das mulheres de santo, das crioulas. Eram antes das crioulas, que também não é africano, é europeu. E tem toda essa mistura. Um exemplo são as mulheres da Boa Morte, que são as Irmandades. Durante 15 anos, eu vestia elas para elas irem pedir esmola. Dois meses antes da festa, elas pedem esmola pela rua. E eu, durante 15 anos, fiz roupas para elas. A mesma coisa é a saia rodada, que não é africana, ela é europeia, salvo engano portuguesa. É muito importante que as pessoas conheçam, porque elas fizeram muito, fizeram exatamente a liberdade de muitos homens escravos. E é isso, é contando a nossa história.

Uma outra característica que é muito forte no meu trabalho, é a história da aranha, a história da tecelagem. Todo trabalho tem um nome e, assim, representa uma história, sempre conta



(3-5)

uma história, geralmente ligada à religiosidade, aos orixás. Digo isso para lembrar que há importância da cor na religião das matrizes africanas. Uma coisa que lá na Bahia, dia de sexta-feira, a gente veste branco. Isso é muito forte, essa questão da cor. Cada santo tem uma cor, são cores vibrantes, muito característico nas roupas que a gente vê hoje da moda afro-brasileira. Nas roupas, também represento a dança dos espíritos. Na África, a arte é utilitária, e ela é usada para o cotidiano. São fragmentos da ancestralidade, tanto das figuras rupestres como das ferramentas dos orixás.

A questão da natureza sempre aparece também. Essa relação com a natureza é muito forte na África e está muito forte no meu trabalho, assim como os traços geométricos. Estou trazendo todas essas características que são presentes e que, às vezes, a gente pensa que tudo é a mesma coisa, mas não, são bem presentes, o geométrico. Bem, aí eu vou falar exatamente da questão do corpo, dessa feminilidade. Eu trouxe duas mulheres que são minhas clientes e são minhas amigas: a Isabela Nunes e a Arany Santana, que representam para mim mulheres que vestem a marca Goya Lopes e são pessoas que trabalham com a cultura e têm conhecimento. O que é que evoca para o afrodescendente: o orgulho, a autoestima, uma nova estética. Esse movimento cultural, movimento político, e uma das nossas propostas de fazer essa marca, que fica até redundante, marcante, é que eu vi que vocês devem ter reparado que é uma marca que, quando a pessoa veste, as pessoas olham, ela diz “cheguei!”. Não é para quem não quer aparecer, é para quem quer chegar chegando [risos]. Ela tem uma energia. Eu digo que ela tem uma energia, como tem os vazios, essa

(2) Goya Lopes. *Estampa Caminhar*
Desfile Dragão Fashion, 2011.

(3-4) Goya Lopes. *Estampa Kenté*
Desfile Dragão Fashion, 2011.

(5) Goya Lopes. *Estampa Alaká*
Desfile Dragão Fashion, 2011.

energia não é só porque é feita com muito amor, mas é porque é uma energia ancestral. Eu coloco muito essa força ancestral, a força da ancestralidade, que não são só fragmentos, mas existe toda uma necessidade de ser feito, que é assim que eu considero o meu trabalho. Um trabalho feito exatamente para dar continuidade à nossa ancestralidade.

FF Queria dizer que fiquei muito impressionada com a sensação de que tem uma vibração nesse museu de uma cultura de excelência e de muita gente fazendo muito bem, com muito cuidado e com muita excelência, porque, realmente, as exposições e a relação com o museu é muito bonita e emocionante. Então, obrigada por me trazerem aqui. Vou falar da minha pesquisa com ciganas Calon, no estado de São Paulo. Na verdade, é uma rede de ciganos. Só para dar um contexto para quem não sabe nada sobre ciganos. No Brasil, tem dois grupos grandes de ciganos, que são os Calon, de um lado, e os Rom. Os Calon estão aqui no Brasil desde o século XVI. Eles vieram com portugueses. Sabemos disso porque eles têm, na língua deles, que é o Chibi, palavras que passaram pela Península Ibérica, da língua dos ciganos que se fala no leste europeu. Então, sabemos que eles vieram com os portugueses.

Quando falamos de ciganos, muita gente não sabe quantos têm no Brasil. Ninguém sabe. Não tem um censo demográfico direito. Mas o que sabemos é que tem muitos e eles funcionam por redes de parentes em acampamentos, às vezes, muito pequenos, de três barracas, às vezes, muito grandes. Em São Paulo, tem um bem grande na periferia, sempre na periferia, meio escondidos, em lugares não muito visíveis. E as barracas deles também acabam ocultando uma exuberância que tem dentro, no caso desse escalão que conheci.

É importante dizer que o que estou falando é especificamente sobre essa rede que conheci. Eu sei que eles se veem diferentes dos ciganos baianos. Eles se chamam ciganos mineiros, embora eles estejam espalhados em Minas, São Paulo, até aqui no Paraná também. Vim uma vez com eles visitar uns familiares. Mas eles se diferenciam dos baianos, dos cariocas, então, tem toda uma diferenciação entre eles. Por exemplo, na Bahia, vemos uma forma de se vestir muito diferente dessa que vou relatar para vocês. Então, só para começar, vou falar sobre um conceito de vergonha, que é um conceito que é um valor para os ciganos Calon, que vou explicar um pouquinho o que significa e como ele se expressa também no vestir. Só para dar um contexto de como nós, os brasileiros, os gajês, os gajões, as gajinhas, vemos um acampamento cigano. Vemos como se fosse um puxadinho de barracas, uma coisa meio improvisada.

A familia com a qual fiz minha pesquisa é toda Calon, e tem uma brasileira que se casou com o filho. Então, tem um monte de histórias na minha pesquisa sobre a relação entre os ciganos, os Calon, e os brasileiros. Os Calon têm um modo de organizar o mundo, uma cosmologia que separa o puro e o impuro. Isso é muito importante para eles. O mundo é separado por interno e externo, o mundo inteiro é organizado nessas duas categorias. Então, o baixo ventre é considerado impuro e o alto ventre é considerado puro. Então, tudo que tem a ver com o corpo feminino e o baixo-ventre vai ser objeto de cuidado. Essa relação puro-impuro vai se repetir também na noção de interno e externo. Então, basicamente, baixo e alto e interno e externo. E essas duas formas de organizar acabam fazendo uma relação entre o corpo, principalmente o corpo feminino, a relação entre mulher e homem, o interior e o exterior da barraca, o interior e o exterior do acampamento.

Há uma maneira de organizar o mundo entre ciganos, que estão dentro, e brasileiros, que estão fora. Em especial, o corpo feminino é objeto de cuidado porque o corpo feminino é visto como um risco a essa manutenção da separação entre puro e impuro, porque a mulher menstrua e a mulher tem um parto. Ela tem um vazamento, digamos, entre o que é a parte interna do corpo e a parte externa. Então, eles dizem que uma mulher, quando está menstruada, está *marime*, no caso de etnografias de pesquisas dos ciganos fora do Brasil, dos Rom, principalmente. E, quando uma mulher está *marime*, por exemplo, se uma mulher passa por cima de um café, o café fica *marime* e não pode ser tomado. Então, um cigano Rom falava assim: "Se tiver uma mala aqui com uma comida e um cigano homem, um Rom, senta, não tem problema, a gente come,



(6) Jovens e crianças calon, mostrando sua "vergonha", o valor máximo da vida cigana, que fala de pureza feminina, arrumação da barraca, o vestir e o seu modo de ser. Pouso em Itapecerica da Serra, SP, março de 2008. (Foto: Florencia Ferrari).

mas se uma mulher menstruada senta, a gente não pode mais comer, tem que jogar a comida fora". Então, aí tem toda uma organização disso. A toalha de rosto não pode ser a mesma da toalha usada para secar o corpo. Os animais também são organizados entre puros e impuros. Então o gato é visto como um animal impuro, porque ele se lambe e traz a sujeira de fora para dentro. E o cavalo é visto como um animal puro, porque ele tem os dentes fechados e não deixa passar nada.

Tem uma série de exemplos desse tipo, mas, principalmente, o corpo da mulher é um objeto de cuidado. Então, o tempo inteiro é importante que as regras dessa conservação entre puro e impuro sejam observadas. E a mulher é, de alguma maneira, como se fosse uma metonímia de todo o acampamento. Então, se ela fizer alguma coisa que estiver impura, ela contamina, de alguma maneira, a família dela e o acampamento como um todo. Aqui, especificamente entre os Calon, eles não falam essa distinção puro e impuro. Eles falam que é vergonha, que uma mulher tem vergonha quando ela segue, quando ela observa as distinções entre puro e impuro, quando ela, então, deixa a parte interna da barraca dela limpa e, por exemplo, não se preocupa com a parte de fora.

Há uma série de mal-entendidos muito interessantes. No caso dessa brasileira, que era uma brasileira daquelas que gosta de arear panela e gosta de deixar tudo limpíssimo e tinha uma ideia de tomar banho duas vezes por dia, ela tinha uma ideia de que era uma pessoa muito limpa. No entanto, a sogra dela

a chamava de suja. E ela não entendia por quê. Achava que era uma coisa só de uma sogra, típica sogra, que faz a vida dela impossível. Mas aí a sogra me dizia por quê. Ela me dizia: "É porque ela gosta de deixar lixo, um cesto de lixo dentro da barraca. E dentro da barraca não se guarda lixo. Você pega o lixo e arremessa para fora da barraca". O que acontece: em um acampamento, você acaba tendo uma outra visão. Um brasileiro que chega no acampamento vai achar que está tudo sujo em volta, mas dentro das barracas, as barracas vão estar limpas e não pode ter um cesto de lixo dentro da barraca.

Como tem um mal-entendido sobre essas categorias de sujo, de puro e impuro, e como os Calon significam esse cuidado como ter vergonha. Então eles dizem que os Calon têm a vergonha que São Paulo todo não tem. E outra coisa que é interessante é que quando fazemos pesquisa com indígenas, por exemplo, aprendemos que tal palavra quer dizer tal coisa. Então, é uma palavra nova para nós que quer dizer alguma coisa. No caso do campo com os ciganos, a gente tem de aprender outras camadas de significado dentro das palavras que a gente mesmo usa. Então, quando eles falam assim, "a vergonha nossa, São Paulo todo não tem", eu me pergunto, mas isso não está fazendo sentido para mim, porque, para mim, vergonha é ter vergonha de alguma coisa, fiz alguma coisa errada. Então, comecei a perceber que vergonha era um valor positivo, ter vergonha era bom. A mulher que tem vergonha é a mulher que cuida de que a separação entre puro e impuro esteja bem cuidada. Isso é uma introdução.

As barracas têm uma organização muito típica, com os panos, a parte onde entra, a parte dos vestidos que estão sempre em continuidade com os tecidos da barraca. Quando eles fazem uma leva de vestidos, eles também fazem uma leva de panos para as barracas. E na barraca, uma das coisas que a gente pode ver é que existe uma lógica de organização e que eu identifiquei como uma lógica de mediação. Justamente tem uma separação. Eles usam tecidos para separar diferentes camadas. Sempre existe um tecido para separar o interno e o externo, ou então um eletrodoméstico. Sempre tem um tecido, depois um eletrodoméstico, depois outro paninho, depois uma Nossa Senhora e outro paninho. Tem um uso aditivo de tecidos para decorar e organizar a barraca. É uma maneira deles de organizar a barraca.

Na minha pesquisa, eu usei um conceito de um antropólogo que estuda antropologia e arte, que se chama Alfred Gell, para falar sobre os vestidos. Ele usa a noção de estilo para justamente pensar a obra de arte, ou seria também um vestido, não de um indivíduo, não uma obra singular, mas de culturas e de populações. E essa ideia de estilo do Alfred Gell, ele fala que o estilo se define quando ele tem uma saliência psicológica, quer dizer, quando você consegue perceber que existe alguma coisa que é singular daquele grupo. Mas essa saliência, esse estilo, não é uma lista de atributos, tal coisa mais tal coisa, e sim uma rede de relações. Então, há relação entre uma peça.

Um vestido é uma variante de uma rede de relações entre os vestidos, um pouco como os mitos, como uma variante. E um grupo copia um detalhe do outro, ou então viu que está igual e se diferencia em um outro momento. O estilo Calon se dá nessa relação entre os diferentes elementos que compõem esse vestido. Há uma relação entre o vestido e a barraca, os panos e todos os sacos que eles chamam, que decoram e também singularizam cada uma das barracas. Então sempre ouvimos "você viu a barraca dela como é?". E ficam se admirando ou criticando, claro.

Os vestidos têm uma coisa de ser muito decotados, porque, de novo, a parte de cima é a parte pura da mulher, a parte que não representa um risco para a vergonha do grupo. Mas a parte de baixo, a saia, é uma saia que vai até a canela e ela é composta de várias saias. Tem uma anágua por baixo e por cima tem, pelo menos, uma saia rodada com babados e rendas. De novo, o corpo da mulher passa a ser um objeto de perigo quando ela passa a ser mocinha. As crianças e as mulheres mais velhas, que já passaram da menopausa, elas têm uma liberdade maior com o corpo, elas não têm tanta restrição. Elas podem usar calça, podem usar outras coisas.

Nas festas e casamentos, eles utilizam roupas que são mais chamativas. Têm algumas diferenças de manga comprida, de manga com babado. Há detalhes mais acinturados. E também há uma lógica aditiva, de botar uma coisa em cima da outra coisa, em cima da outra coisa. Nas minhas visitas, tive alguns momentos de conversa para ver as fotos. Eles têm muito isso de circular fotos e falar: "olha só a foto dessa, que vergonha, como é que ela está usando essa roupa desse jeito, de alcinha". Para mostrar que não existe uma forma de se vestir como Calon, e sim uma dinâmica de diferenciação e de segmentação para que cada turma se veja como uma unidade naquele momento, porque também é temporário, porque, às vezes, você muda para o outro acampamento da sua irmã. Na próxima vez que todo mundo vai fazer os vestidos, você faz uma leva de vestidos no outro acampamento. Enfim, é muito dinâmico.

Uma coisa que pode parecer como uma coisa estática e tradicional e que toda vez vai ser repetido, na verdade, é uma dinâmica de transformação e de inovação. Cada vez que eles vão fazer uma nova leva de vestidos, eles vão na Rua 25 de Março (São Paulo) e aí chegam aqueles tecidos novos da China. Bom, a última vez que eu fui, eram umas coisas assim, onde vocês acharam esses tecidos? Porque eles usam os mesmos tecidos que estão disponíveis para o carnaval. Justamente, o que é interessante para eles é qual vai ser a inovação, a criação do próximo ano, da próxima leva. É muito legal ficar com essa ideia de que é uma uma cultura muito dinâmica do ponto de vista estético.

Quando vou tirar foto, eles não deixam tirar foto de qualquer jeito e falam, "espera aí, vou me arrumar". Aí tomam banho, se pintam, se arrumam, aí pegam a saia, fazem assim. Porque tem uma coisa de representar, de performar essa aparência Calon tal como ela deve ser. Mas consegui alguns registros mais cotidianos, com vestidos que eles vão considerar como um vestido mais velho, que não é tão bonito, enfim. Quase sempre são vestidos velhos ou simples que eles usam para o dia a dia, ou roupa para ir para a rua, que é quando eles vão para a cidade para ler a mão. Tem vestido de festa, que, em geral, são muito brilhantes e com muitos detalhes. E também tem a ausência de tudo isso, que é o contraste quando alguém morre, que o acampamento inteiro fica com vestidos muito clarinhos, ou azul clarinho, ou branco, ou com uma camiseta preta. E aí você chega no acampamento e já sabe que alguém morreu, porque tudo isso que você está vendo desaparece, vira tudo um monte de pano feio, propositalmente feio, velho, triste etc.

A saia de cima serve para limpar a boca da criança, para se secar a mão, para várias coisas. A anágua tem uma utilidade. E também, por exemplo, quando ela vai sentar no chão, ela senta em cima da saia, é como se fosse um tapete. Vira mais uma mediação. Mas sempre, obviamente, com uma anágua que garante que ela esteja coberta. Lavar roupa é todo um assunto. Como que lava roupa? Com quantas águas lava roupa? Aprendi muito sobre lavagem de roupa com pouca água no acampamento cigano. Para eles não é só de vestir, mas de performance corporal. O ouro é muito presente nos dentes, tem modelo de dente e tudo mais.

MB Queria também começar agradecendo o pessoal do museu. É muito bom estar aqui. Não é a primeira vez que estou aqui e ver esse museu renovado, com uma cara nova, tão cheio de energia. Eu comecei a pesquisar a história das mulheres, porque eu sou historiadora, de toda a minha formação — muita gente acha que eu fiz moda, eu não fiz —, mas eu comecei a pesquisar a respeito disso lá na minha graduação, na Unicamp, em 1995, muito motivada por um texto de uma senhora muito conservadora, que era a Amélia de Resende Martins, que viveu entre 1877 e 1948, e que era uma intelectual católica, filha do Barão Geraldo que dá nome ao distrito da Unicamp, onde fica o campus. E isso resultou na minha monografia de graduação, que tinha esse título: "Moda é um perigo para as boas moças", que focava muito na década de 1920.

Eu encontrei um livreto dessa Amélia de Resende Martins, que chamava "A Moda", que estava no acervo do Centro de Memória da Unicamp, e que eu pedi para a bibliotecária, imaginando que eu ia ver uma coisa super bonita, com a imagem das mulheres da década de 1920, e não era nada disso. Ela estava falando realmente que os pais, os maridos, deveriam deixar as mulheres usarem roupas da década. Era de 1920 a publicação e eu fiquei muito intrigada, por que ela está tão brava? E, para isso, inicialmente, fui pesquisar na "Revista Feminina", que é uma revista que eu encontrei naquele momento, que estava disponível para ser pesquisada no arquivo do Estado de São Paulo, e que ela era produzida por mulheres para mulheres. E, além disso, ela tinha uma coluna de moda que era fixa, saía toda a edição, porque, na minha cabeça também de estudante, revista de mulheres sempre tinha coluna de moda, porque eu cresci vendo isso, revista "Cláudia", "Desfile", "Marie Claire", sempre tinha a moda. E, para a minha surpresa, o que aconteceu quando eu cheguei para pesquisar as revistas, é que não tinha coluna de moda. Eu falei "mas que estranho!". Por fim, eu encontrei essa que circulou de 1914 até a década de 1930, e que teve uma coluna de moda que foi fixa, assinada pela mesma pessoa por todo o período de publicação da revista que era a Marinette — e que eu também nunca descobri se era homem ou mulher, se era pseudônimo etc., mas que era uma pessoa aparentemente progressista, dentro de uma revista também conservadora, que defendia que a saia tivesse subido, por exemplo.

Estamos falando do período das "melindrosas", que é quando, depois de séculos, não estou exagerando, a perna das mulheres vai ficar à vista, mesmo que coberta por uma meia calça. Se a gente pensar na história da moda, inclusive, essa questão do baixo e do alto também aparece na moda europeia, e porque durante muito tempo a roupa das mulheres era considerada um pedestal. Porque aquilo também era alguma coisa considerada um perigo, essa mulher está chocada porque ela nasceu em 1877, ela viveu todo um período com o corpo todo coberto. De repente, você tem roupa na altura do joelho, sobretudo as roupas para a festa, sem manga, à noite não tinha manga, porque também a manga existia, mesmo que fosse uma manguinha, mesmo que nas roupas do século XIX, início do XX, você tinha decote à noite, nas festas, mas você tinha manga, agora não tinha mais manga, a roupa estava curta, batom, que é uma coisa que hoje não é um problema para ninguém, mas que era uma grande novidade, o cabelo curto, então ela estava muito horrorizada — e ela pedia para ninguém usar isso.

Já no mestrado, trabalhei também a questão das aparências femininas associada ao consumo e a *Mappin*, que era uma loja de departamentos no centro de São Paulo e que vai ser muito frequentada pelas mulheres das elites, que não saíam de casa — as mulheres pobres saíam, porque elas tinham que trabalhar, e todas essas normas não eram aplicadas a elas, mas essas mulheres das elites que precisavam se casar — e o casamento era o grande objetivo, e a roupa era uma coisa que podia macular a imagem de uma mulher. A questão da loja como um espaço de sociabilidade aparece na minha pesquisa de mestrado e tornou-se um livro, "Moda e Sociabilidade", que foi publicado pela editora Senac em 2007.



(7-8) Autor desconhecido. *Olha o passarinho!* Coleção Rubens Fernandes Júnior e Bertha Lutz. Déc. 1920. Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, Arquivo Nacional.

Em 2019, recebi um convite para escrever um texto para o livro "Mulheres do Brasil". Neste texto trago antigas e novas questões, porque, claro que, tantos anos depois, mais de 20 anos passados, eu repensei o tema, trouxe novas questões, até porque aí, nesse meio tempo, eu me tornei professora, e fui acompanhando as novas bibliografias, os temas que os alunos trazem, as bancas das quais participo, tudo isso me faz trazer novas questões para pensar a moda como verniz de modernidade. Uma questão antiga que reaparece nesse texto, que já estavam lá no meu mestrado, é essa ideia de que existe diferença entre a melindrosa, que seria essa moça da moda, que por muitos era considerada masculinizada também, porque a silhueta que durante muito tempo foi, você marcava, você usava espartilho, antes do espartilho você usava outro tipo de cintas, que marcaram o corpo, os corsets etc. Então, desde o século XVI, que o corpo feminino estava estava sempre sendo a cintura marcada, o busto acentuado, armações diversas para a saia, para agora um corpo valorizado que era tubular, onde você tem achatador de seio, não tem mais o espartilho que ressalta. E isso era visto por muitos como uma tendência masculinizante. Para nós parece esquisito, mas, na época, tinha muito esse tipo de crítica.



E a outra coisa, que, na verdade, também às vezes usamos, a *garçonne* como sinônimo de melindrosa, cujo nome deriva de um livro que foi publicado lá na França, "*La Garçonne*", mas que eu entendo que já é uma mulher muito mais ousada que a melindrosa. Isso porque a melindrosa muda a roupa, mas ela não muda o comportamento. Ela é ainda aquela mulher para casar, em que seu grande objetivo ainda é casar, ter filhos, você ainda vai ser mãe, esposa, dona de casa, raríssimas não serão, por isso que eu falo em verniz de modernidade. Enquanto a *garçonne* seria, de fato, uma mulher mais liberada, que já existe num número muito menor, e que vai experimentar o sexo antes do casamento, vai ter relação com homens, mulheres ou só mulheres, vai fumar, beber, usar drogas. Então, essa mulher existe, não é que ela não existe, mas ela é num número muito menor. Então, aponto para isso também, esse medo da masculinização.

Eu tinha um catálogo de fotos realizadas no Jardim da Luz, que fica ali do lado da Pinacoteca, para quem conhece São Paulo. E neste catálogo, datado da década de 1920, mas eu desconfio que seja um pouco antes, tinha fotos de mulheres que não são mulheres das elites, pelo comprimento da saia, pelo tipo da roupa, e que nós temos essa mulher de gravata, o que também não era uma coisa comum, mas existia, e usando um chapéu igual ao do homem que está junto na

foto. Só que esse tipo de foto de mulher com gravata a gente encontra muito menos do que a foto da típica melindrosa.

A Berta Lutz, que é uma feminista muito famosa, traz também esse estereótipo da feminista como masculinizada. A mulher feia, que não se cuida, o que as caricaturas da época traziam muito isso. Nas fotos [apresentadas pela palestrante], a gente vê que a Berta Luz não é nada disso. Ela está super elegante, super na moda, com o chapéu, a saia, até meio esvoaçante ali descendo do avião, o sapatinho da moda. Então, acho importante a gente pensar que a caricatura e as críticas nos textos, como muitas vezes falam de uma feminista, não tem nada a ver com a feminista que vamos ver nas fotografias.

Também trago para reflexão a relação entre o corpo, a moda e a cultura de praia. A praia também vai trazer novos controles sobre o corpo, porque a gente fala muito o Brasil como esse país liberado, só que quando você começa a frequentar a praia, tem a depilação, que já aparece na década de 20, tem que ter um corpo em forma, tem que ter um maiô adequado. Podemos falar em liberação propriamente dita? Bem mais ou menos. Na verdade, esse corpo da praia, esse corpo esportivo, ele é o novo espartilho. E aí, olhando para as imagens das revistas, percebemos como as pernas vão ganhando uma centralidade nessas fotografias. Essas pernas que eram escondidas e que agora são o foco da fotografia. Elas ganham espaço. E, além disso, percebemos que esse corpo que frequenta a praia, e aí são praias do Rio de Janeiro, não é qualquer corpo, porque a praia é longe da periferia, ela é difícil de acessar, então você vai ter um corpo majoritariamente branco ocupando essa praia pública — um tema atual, mas que, na verdade, sempre teve diferenças sociais, isso é bem importante falarmos, além de uma valorização da morenidade, do corpo bronzeado, que não é o corpo negro. É importante isso, porque aí vira a morena do Brasil, que é uma coisa idealizada.

Aliás, não falei do conceito de corpo vestido, esse conceito não é meu, é de uma pesquisadora inglesa chamada Elizabeth Wilson, mas vou explicar. O que eu considero como corpo vestido? Tudo aquilo que encobre o corpo. Então, o dente de ouro, para mim, é um corpo vestido. Ele é alguma coisa que compõe a sua aparência, é parte de você. Então, não é só a roupa, não é só a moda, é um conceito expandido. Nesse caso, o corpo bronzeado, a ausência de pelo, a presença de pelo, tudo isso muda a forma como você se coloca. Pensando nessa coisa da morenidade, a gente vê até em anúncios, essa ideia desse corpo bronzeado, desse corpo magro, dessas costas bronzeadas e em evidência, esse quadril que vai ganhando espaço, com uma roupa que agora é colada no corpo, já na década de 30. Além disso, surge essa ideia da sereia moderna. Quem é a sereia moderna também? Essa mulher que, para aquela época, tinha esse padrão de beleza. E também essa cultura de praia mostran-



(9-10) Chichico Alkmin. Diamantina, déc. 1920.
Acervo Instituto Moreira Salles.

do o quadril, que nós já começamos a ter nesse período.

Já caminhando para o final, podemos pensar também em diferentes corpos e formas de exibição, trazer essa coisa da questão racial, porque nesse meio tempo eu fui me perguntando onde estão as mulheres negras na moda. Procurei também nos livros de história da moda e é muito pouco, quase não aparece. Quando você vai pesquisar nesses periódicos, simplesmente não tem. E não é que não tem para a década de 1920, 1930, não tem. Uma aluna que agora até já defendeu, em 2021, queria encontrar mulheres gordas na revista Cláudia na década de 1960. Não tinha. Então, vou tentar as negras. Tinha quatro aparições. Eu falei: não vai dar um mestrado. Então, na verdade, tem também essa questão, quais são os corpos ausentes? E que, quando estão presentes, não estão na coluna de moda. Pensava que devia ter alguma cantora, alguma artista. Encontrei a Aracy Cortes que, num primeiro momento, começa a fazer sucesso junto com a Carmen Miranda. Só que você nunca vai ver a Carmen Miranda despida e vestindo um violão, que até a gente pode fazer esse paralelo com o corpo violão. Você tem essa mulher, que é uma mulher parda, negra, hoje seria entendida como uma mulher negra, preta, e que aparece, inclusive na imagem [veiculada na revista], ela é a da capa do disco também, isso lá na década de 1920. Quando você encontra, é nessa chave desse corpo sexualizado.

Uma outra questão que coloco é onde eu vou encontrar esse corpo negro? Onde

eu vou encontrar as mulheres gordas, as mulheres velhas? Onde? Você encontra no texto como crítica, porque não era para ela estar ali, não era para ela aparecer. Em um texto do intelectual francês Blaise Cendrars, que tem muito contato com os modernistas e que vem algumas vezes para o Brasil, ele fala, num relato muito racista, que ele vai passear no Calçadão, na praia do Rio de Janeiro, logo depois que estreia um filme com uma atriz que vai usar aquele cabelo loiro platinado, e que aí vira uma febre, e ele vai encontrar muitas mulheres negras no calçadão com esse cabelo loiro e com maquiagem no rosto, então ele fala que aquilo é horrível, porque elas pareciam branquiçada, porque elas pareciam fantasmas de si mesmas. Claro que tem um aspecto racista, e as maquiagens também que começam a ser vendidas, muito emulando Hollywood, vão dizer assim: você tem para todo tipo de pessoa, para a morena, para a castanha, para a loira e para a ruiva. Quer dizer, essa maquiagem não inclui também essa negritude.

Mas aí eu coloco uma questão: ao mesmo tempo que, para ele, isso é um absurdo, eu penso, a partir da chave de estudos sobre as mulheres nos Estados Unidos, que isso também está incomodando. E eu acho bom que esteja incomodando, porque é uma maneira de resistir e de entrar num terreno que, em tese, não era para essas mulheres. Vou encontrar textos que vão tirar sarro de mulheres gordas e mulheres mais velhas que querem usar roupa de melindrosa.

Então, quais são os nossos desafios? Primeira coisa, se você quer pesquisar vestires, a moda, como é que essas mulheres que estão em tese fora das revistas de moda, procure outras fontes. Eu acho que realmente não é na revista de moda, precisa olhar para fora do sistema de moda. E aí eu trouxe dois exemplos de fotos que eu acho maravilhosas, que foram realizadas pelo Chichico Alckmin, que é um fotógrafo que tinha um estúdio em Diamantina. Eu tomei contato com essas imagens numa exposição no Instituto Moreira Salles, em que você vai ver essas mulheres elegantíssimas. As duas imagens estão com data "década de 1920", mas eu discordo um pouco da datação, pois tem alguns elementos que remetem à década de 1940, período de guerra. Então tem que procurar essas fotografias de estúdio, álbuns de família, depoimentos orais, cultura material, quer dizer, sair da zona de conforto. Porque a gente recebe muito aluno que tem interesse no tema, e que quer pesquisar revista de moda. Eu também pesquisei revista de moda, mas cada vez mais eu vejo que a revista de moda traz um limite. Se ela tem esse limite e a gente quer estudar a história de vestires, eu acho até que nem dá para dizer que ele não é dentro de uma moda homogênea, dominante, pois essas mulheres também estão dentro da moda, mas elas não estão na revista de moda. Então o caminho é buscar um pouco esses outros lugares e questionar.

Então, é isso, vamos olhar para as mulheres do teatro de revista, vamos olhar para outras mulheres que a gente vai encontrar, essa mulher não branca, não da elite, etc., mas sim, usando moda. É isso só que eu queria falar. Avanço para novas questões, que eu ainda não tive tempo de desenvolver, mas, sim, eu acho que elas são muito bem-vindas. Muito obrigada.

JS Queria primeiro agradecer a todos os presentes – todas, todos e todes – e, principalmente, agradecer o convite do Museu Paranaense e às minhas companheiras de mesa, que me encheram de inspiração nesta noite. A minha fala irá abordar as casas, o corpo, o vestido e os gestos femininos na construção estética e política das mulheres Mẽbêngôkre Kayapó. Vou tentar puxar uma linha narrativa para situar um pouco essa minha entrada na pesquisa sobre as vestimentas, iniciando por contar um pouco de como cheguei a esse tema, algo intrinsecamente relacionado com a minha prática como designer. Bom, desde 2015, a partir de um convite para realizar a marca de uma iniciativa de artesanato Mẽbêngôkre, venho trabalhando com esse povo nessa interlocução entre antropologia e design, entre projetos gráficos e as pesquisas de mestrado e doutorado.

Foi a partir desse primeiro trabalho, que envolvia uma viagem de campo para o território Kayapó, que comecei a ter uma outra percepção não apenas sobre o país, mas também sobre o design como campo e ferramenta de pesquisa possível para e com a antropologia.

O povo com o qual venho trabalhando se autodenomina "Mẽbêngôkre", palavra que é usualmente traduzida como "o povo que veio do buraco d'água", mas eles são popularmente conhecidos como "Kayapó". Os territórios desse povo ficam entre o Pará e o Mato Grosso e, ao todo, somam seis terras indígenas localizadas na fronteira com o conhecido "arco do desmatamento". Juntos, eles compõem uma ilha bem no coração do nosso país: uma floresta manejada, cultivada e sustentada por gerações de habitantes, que se contrapõe à paisagem para além da fronteira demarcada, tomada pelas fazendas de gado e pelas extensas plantações de soja, milho e algodão. Chegando ao território, percebe-se uma linha bem clara entre a monocultura e a multiculturalidade, ou multinatureza abundante.

Na segunda vez que fui ao território, estava focada no trabalho de campo do mestrado em arquitetura, que tinha como tema principal as habitações e as casas do povo Mẽbêngôkre – o que chamam, em sua língua, de "kikré", traduzido para o português de forma literal como "o buraco do fogo". Conhecer algumas palavras da língua falada por esse povo nos leva a acessar um campo semântico pertencente a outra cosmologia. As traduções foram me encantando nesse caminho e entendi que teria que mergulhar em uma extensa bibliografia sobre o povo Mẽbêngôkre, pois não haveria como fazer uma pesquisa em arquitetura sobre suas casas sem me aprofundar nas teorias antropológicas e nas pesquisas já realizadas. Afinal, as Casas (assim, com letra maiúscula) vão muito além da arquitetura: elas são a manifestação material de sistemas extensos e complexos de parentalidade, ainda mais se tratando de um povo do tronco linguístico Macro-Jê. As casas, assim como o espaço da aldeia, possuem questões fundamentais para a cosmologia do povo Mẽbêngôkre, pois são "kikrés", e não "casas".

Como a maioria dos povos Macro-Jê, os Mẽbêngôkre têm como organização espacial clássica a disposição de suas habitações ao redor de um pátio central, onde se localiza uma outra estrutura: o ngô (também grafado como ngòb, ngô-be ou ngàb), a casa dos homens. Durante muito tempo na etnografia, conduzida por muitos pesquisadores e antropólogos homens, a leitura dessas sociedades construiu uma centralidade masculina, onde os homens se encontram no meio das aldeias e estão conectados à cultura e à política, enquanto, de forma diametralmente oposta, o feminino permanece à margem, de maneira simbólica e espacial. Espacialmente, as mulheres ocupam, no cotidiano, as periferias da aldeia – as casas e as roças –, o que as conecta à natureza e às questões do corpo e do cuidado. Curiosamente, a partir do momento em que antropólogas mulheres iniciam as pesquisas entre o povo Mẽbêngôkre, vão a campo e constroem outras teses, elas começam a perceber a importância e a centralidade das mulheres nessa cultura. São elas as principais responsáveis pela construção de corpos belos, "mejkumrej", como eles falam, e como costumamos traduzir: belo (mej) e correto (kumrej). Essa é a palavra que se refere ao conceito principal que guia a construção da estética e da política relacionada a seus corpos e aos atos de pintá-los com seus grafismos, adorná-los para as festas e rituais com suas plumárias, suas miçangas e todos os adereços necessários para que as celebrações aconteçam. Para além disso, um dado etnográfico importante é que os Mẽbêngôkre se estruturam e se organizam a partir de uma lógica "uxorilocal", ou seja, são os homens que, ao se casarem, se mudam para a casa de suas esposas. As Casas nessa sociedade são Matricasas.

É por isso que a estética promovida pelas mulheres desse povo passou a ser central na pesquisa, percebendo a casa como lugar de construção de parentali-





(11) II Marcha Nacional das Mulheres Indígenas ocorreu entre os dias 7 e 11 de setembro de 2021, em Brasília (DF), reunindo cerca de 4 mil mulheres de 150 povos e de todos os biomas brasileiros (Foto: Julia Sá Earp).

dades e corpos mejkumrej. Assim, não só as casas, mas o ato em si da produção de grafismos, de adornos e de vestidos tornaram-se meu foco principal, especialmente após um encontro que marcou essa minha caminhada.

Em 2018, fui convidada pelo Estúdio Guanabara (estúdio de arquitetura do Rio de Janeiro) para ser consultora de um projeto arquitetônico voltado à construção de novas casas no território Kayapó, em aldeias associadas à Associação Floresta Protegida. O financiamento desse projeto seria derivado das verbas de mitigação pela construção da Usina Hidrelétrica de Belo Monte, situada no rio Xingu.

E não por acaso, o encontro e a aldeia que mais me impactaram nesse projeto foi Kapran Krere, onde Tuíre Kayapó é a cacica. Tuíre é a protagonista daquela famosa foto [referente à 1.ª Reunião dos Povos Indígenas em Altamira-PA], feita em 1989, quando ela encostou seu facão no rosto do então diretor da Eletronorte, José Antônio Muniz Lopes. Ela demonstrava que não aprovava o projeto da então chamada Kararaô, a usina hidrelétrica que seria construída no Xingu – e que, posteriormente, após anos de batalha, foi construída e batizada como Belo Monte. Tuíre teve sua foto estampada em diversos meios de comunicação e, pelas vozes dos jornalistas, ficou conhecida como Tuíra, com "A", marcando o gênero e um corpo feminino que fez um gesto na tentativa de adiar um projeto que interferiria no território de seu povo e de muitos outros. Essa foto repercutiu no mundo inteiro e foi parar na mesa do diretor do Banco Mundial, naquele momento o principal financiador do projeto da usina, que retirou o financiamento, adiando por mais de 10 anos a intervenção no rio Xingu.

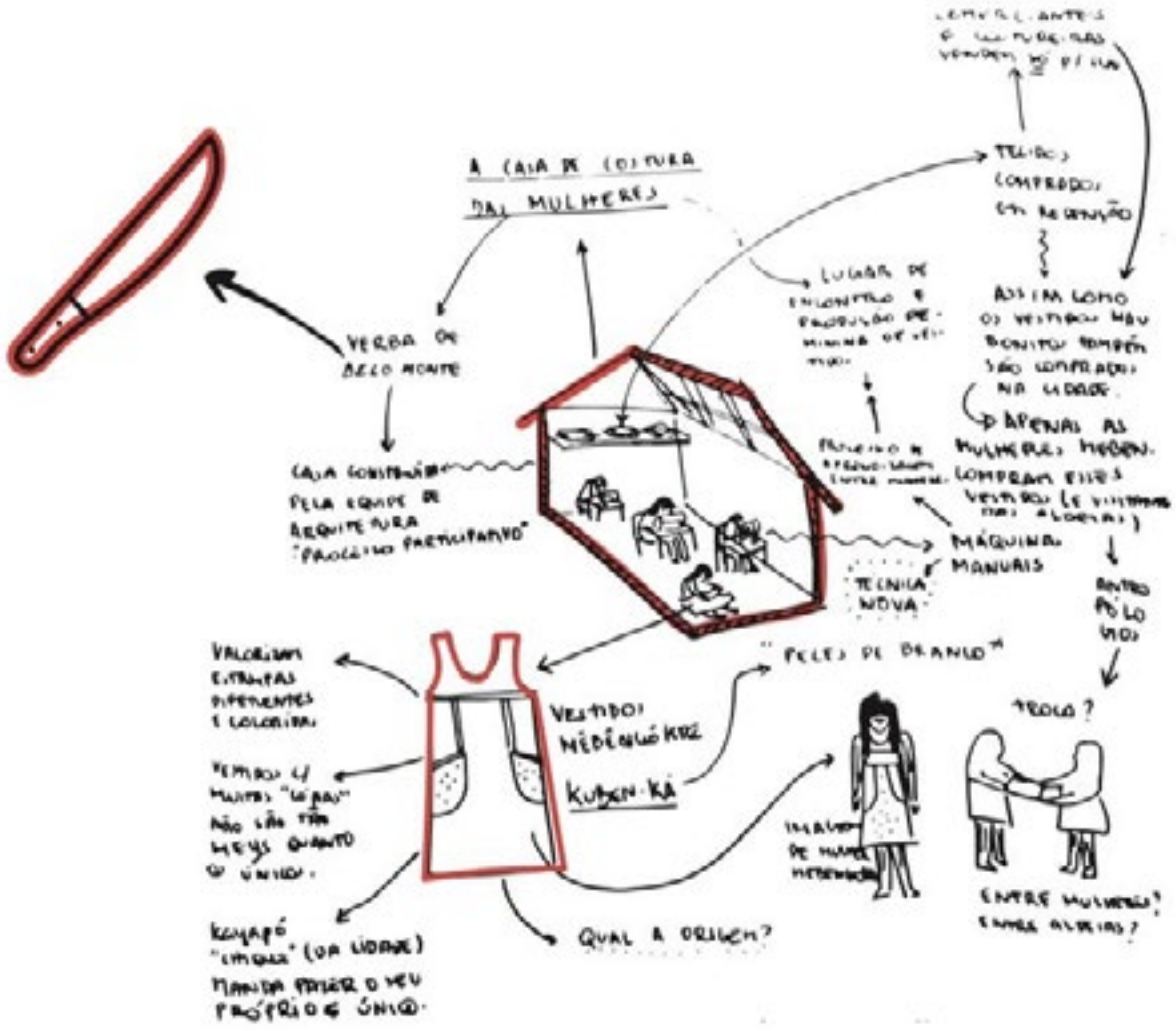
Seu gesto adiou o fim de um mundo, mas não deteve a construção da usina no rio Xingu, um rio de importância cosmológica para os Mẽbêngôkre. Vinte e sete anos depois desse gesto, eu chego à sua aldeia. Ela é a primeira mulher a se tornar cacica no território de Las Casas, e eu, uma pesquisadora e consultora de arquitetura para a construção de novas casas que estavam sendo financiadas pela verba que denunciava uma guerra perdida.

Mas Tuíre não quis uma casa familiar para beneficiar apenas alguns parentes; ela quis fazer o projeto de uma casa de costura. Uma casa de costura para as mulheres de sua aldeia, para costurarem os típicos "vestidos Kayapó". E então, no doutorado, minha pesquisa parte desse encontro para compreender esses sequenciais gestos de Tuíre como gestos femininos, estéticos e políticos. Busquei entender o gesto do facão, o gesto da casa, o gesto do vestido e o gesto das marchas como gestos femininos – para além da figura de Tuíre, mas a partir dela –, como ações sequenciais em uma linha temporal esparsa. Uma linha que costura a presença, a estética e a política feminina Mẽbêngôkre para além de seus territórios.

Ao olhar para as vestimentas, comecei a me questionar sobre o que me gerava curiosidade naqueles vestidos. A partir de uma autocrítica, percebi que não eram apenas os vestidos em si, as cores, os grafismos, ou a composição deles com os grafismos da pele (o que também é interessante). O que me pegava, de fato, era o próprio ruído que os vestidos, ao serem usados por mulheres indígenas, geram em minha (e provavelmente em nossa) mente – um ruído que atinge um modo colonizado e colonizador arraigado na maneira como olhamos os corpos femininos indígenas. Comecei, então, a observar a potência desse gesto de vestir vestidos ditos "não indígenas". É um ato que transforma esse artefato – tão presente na história do mundo e do Brasil como um instrumento colonizador, usado em tentativas de apagar culturas e "civilizar selvagens" – em um adereço particular de um povo. O gesto, realizado agora pelas próprias mulheres Mẽbêngôkre, torna-se contra-colonial ao incorporar o vestido a uma estética própria, uma estética que comunica uma presença feminina não só nas aldeias, mas também fora delas. Em manifestações políticas, em reuniões, em Brasília, nas marchas das mulheres e nos Acampamentos Terra Livre, as mulheres Mẽbêngôkre, ao usarem uma vestimenta padronizada, passam a ser identificadas por esses vestidos de corte reto, cores fortes, com seus típicos bolsinhos e ajustados ao corpo.

Retornando à minha fixação pelas palavras, cheguei ao nome desses vestidos: kubẽ kà kumrej, que significa "pele de branco verdadeira". Que pele de branco verdadeira é essa que elas estão vestindo? Tive que olhar um pouco para isso, não só para os tecidos, mas também para as outras peles construídas por elas, para os grafismos e para as práticas de construção do corpo. Fui em busca de entender que outras camadas são adicionadas aos corpos Mẽbêngôkre para a construção da beleza, do corpo mejkumrej.

Os grafismos não são apenas processos estéticos ou abstratos; eles relacionam o corpo a uma estrutura social. A pele sempre está em jogo, em negociação e disputa na construção da pessoa para os povos ameríndios, como elaboram Viveiros de Castro, Anthony Seeger e Roberto DaMatta no artigo "A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras". Segundo o antropólogo Terence Turner, a pintura corporal é, para os Mẽbêngôkre, uma "segunda pele social", relacionando um corpo a um sistema social e cultural comum a uma sociedade. Os padrões não são apenas criados a partir de "inspirações" na natureza ou nos animais; eles são pontes e conectores com outros seres para a construção de seus próprios corpos, tornando-os mais belos e mais fortes, não apenas através da aplicação do jenipapo, mas também desses elementos gráficos que protegem e envolvem o corpo como uma roupa. Uma outra pele. E, quando retornamos para a expressão kubẽ kà kumrej (pele de branco verdadeira), nos questionamos: que outra agência elas também querem para seus corpos a



(12) Esquema ilustrativo das relações e conexões entre casas, vestidos, mulheres e o gesto do facão de Tuíre Kayapó. (Fonte: SÁ EARP, Julia. Entre Casas, vestidos e facões: caminhando com mulheres mebêngôkre. 219f. Tese (Doutorado em Antropologia e Sociologia) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2024.).

partir dessas outras peles? Que diálogo necessário nos dias atuais é esse?

Segundo Peter Gow, o povo Piro também chama as roupas não tradicionais que vestem de "peles de branco". Ao escrever sobre elas, Gow faz uma comparação com o gesto do xamã Piro de vestir peles de jaguar: nesse ato, eles pretendem adquirir a agência do animal, a bravura e a força do jaguar. Ele conclui refletindo se, ao vestirem peles de branco, eles não estariam vestindo outras peles talvez mais violentas e perigosas que as do próprio jaguar. Esse texto me ajudou muito a pensar nas estratégias de resistência e sobrevivência das mulheres Mẽbêngôkre, articulando e transformando as coisas que vêm de fora para dentro da própria cultura. Isso acontece tanto com os tecidos, vestidos e objetos, quanto com as miçangas, que, curiosamente, são de vidro, produzidas na República Tcheca e em nada se assemelham aos materiais naturais. Mas elas as transformam e criam outras coisas, outras superfícies relacionais, com grafismos e cores vinculados à cultura Mẽbêngôkre.

Quando vemos, em Brasília, uma multidão de mulheres usando os mesmos vestidos rosas, amarelos e vermelhos, conectadas pela mesma vestimenta e pelos mesmos grafismos, marchando nas manifestações ou entrando em uma reunião da Funai, elas estão reivindicando não só espaço, mas olhares e ouvidos. Elas estão ali marcando e demarcando um lugar. É nesse sentido que Goya falou que "o vestido reivindica olhares"; é isso que elas fazem a partir do gesto de vestir essas outras peles. Elas querem ser vistas, escutadas, compreendidas e identificadas. Vistas enquanto sujeitos, como mulheres que pertencem a um coletivo e a um povo.

Quando perguntei para a Tuíre, durante uma entrevista, se ela sabia que aquele gesto do facão no rosto do diretor da Eletronorte ia ser fotografado, ela respondeu: "Eu sabia, sabia que tinha câmera, eu quis fazer aquilo para ser um gesto para outros verem". E me contou que, ao encostar o facão no rosto do diretor, ela falou: "Você está me vendo? Você está muito longe de nós, mas agora você está me vendo, saiba que eu não gosto disso!". Ela não se referia apenas ao descontentamento com o projeto ou com o nome da hidrelétrica; referia-se à forma como seu povo era tratado e desrespeitado perante um Estado em pleno processo de redemocratização e de construção de direitos indígenas expressos, e muito bem elaborados, em nossa recém-implementada Constituição.

As mulheres indígenas, ao incorporarem elementos da cultura não indígena, se apropriam e ressignificam esses elementos, apresentando-se como sujeitos coletivos que reivindicam olhares a partir de uma potência estética que recusa a colonização. Elas retrucam os gestos colonizadores incorporando as nossas ferramentas a um modo próprio mẽbêngôkre.

CORPO FÍSICO, CORPO ESPIRITUAL: SOBRE AS FORMAS DO SAGRADO

08.junho

mesa de conversa

SHEIKH ABDUL QADIR,
MÃE VERA DE OXUM,
PADRE SIMÃO NASRI,
VICTOR MACEDO

CORPO FÍSICO, CORPO ESPIRITUAL: SOBRE AS FORMAS DO SAGRADO

Se por um lado os corpos são biologia, também são meio e prática do sagrado. Nessa mesa de conversa, tivemos contato com tradições, vivências e práticas distintas, todas atravessadas pela corporeidade e suas manifestações múltiplas, em doutrinas e intimidades da religiosidade.

- **SHEIKH ABDUL QADIR**
  Imam da Ordem Naqshbandi de Curitiba e representante Nacional da Ordem Sufi Naqshbandi do Brasil. É geógrafo e educador pela Universidade Federal do Paraná.

- **MÃE VERA DE OXUM**
  Iyalorixá do Ilê Asè Igba Afauman, Curitiba-PR. Mestra Griô, detentora de saberes e fazeres da cultura tradicional dos povos de terreiro. Co-fundadora do primeiro Afoxé de Curitiba, Omo Ijexá e uma das idealizadoras das alas Afro nas Escolas de Samba de Curitiba, atuando também de forma preponderante no Fórum Paranaense das Religiões de Matriz Africana.

- **PADRE SIMÃO NASRI**
  Padre desde 2014 na Igreja Ortodoxa Antioquina de São Jorge em Curitiba. Natural de Aleppo, Síria, foi ordenado sacerdote em 1999 junto à Igreja dos Santos Sérgios. Em 2013, chegou ao Brasil após ser expulso de sua terra natal pelo Estado Islâmico. Formado em teologia com especialização em educação cristã para surdos. Cidadão brasileiro desde 2019.

- **VICTOR MIGUEL CASTILLO DE MACEDO**
  Antropólogo pela Universidade Federal do Paraná e pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Realiza pesquisas junto à Universidade de São Paulo, com destaque para investigações ligadas a contextos da África Subsaariana e Américas.

Transcrição da mesa de conversa com
ABDUL QĀDIR *(AQ)*
MÃE VERA DE OXUM *(MV)*
SIMÃO NASRI *(SN)*
VICTOR MACEDO *(VM)*

CORPO FÍSICO, CORPO ESPIRITUAL:

SOBRE AS FORMAS DO SAGRADO

VM Queria dizer que é uma honra estar aqui diante dessas autoridades religiosas. É muito curioso que esse encontro ecumênico se dê em uma casa do Estado, em um espaço dedicado à ciência, à arqueologia, à história. Quero parabenizar o museu por essa iniciativa e agradecer ao convite. E falar um pouco, rapidamente, pensando a partir da minha experiência como antropólogo, pensando também nas minhas experiências religiosas, porque eu tive uma formação um pouco normal pensando no padrão curitibano, ligado ao catolicismo, mas cresci sempre interessado por outras religiosidades, outras espiritualidades. Tive uma experiência no Caribe, em um trabalho que eu fiz sobre o *vodu*. Diante dessa breve introdução, eu gostaria de convidá-los a falar um pouco mais sobre a relação com o corpo, a partir da experiência religiosa de cada um. Acima de tudo, eu gostaria que nosso ponto de partida aqui fosse a experiência pessoal primeira com relação às suas religiões, então podem falar um pouco mais sobre a trajetória de vocês, e podemos traçar algumas relações entre o corpo e o sagrado na espiritualidade de cada um.

SN Fiquei muito honrado em poder participar dessa conversa. Para falar da minha experiência religiosa, a primeira coisa que eu queria dizer aqui é que eu não sou uma autoridade religiosa. O padre não é autoridade. O nome padre indica "servidor". Nós perguntamos a outro padre, por exemplo, "onde você serve?". Então o padre é escravo de Deus e servidor dos paroquianos. Esse é um dos significados da Santa Cruz.

Eu sou da cidade mais antiga do mundo, que se chama Alepo, na Síria. Nasci em 1974 e fui criado na catequese da Igreja Ortodoxa, não no sentido de estudar a religião, mas de praticar a religião. Cheguei em uma época em que não conseguia voltar para casa da minha família, e pedi para o arcebispo para ser ordenado padre. Então estudei teologia por cinco anos no Líbano, fiz mestrado em Teologia em ensino religioso para surdos, que é minha especialidade. Fui ordenado para ser o pároco da Igreja na cidade de Al-Tabqah, província de Raqqa. Alguns detalhes importantes envolvendo o nome dessa cidade é que, durante a guerra, a minha cidade virou a capital do Estado Islâmico. A minha igreja foi a primeira que o Estado Islâmico entrou, quebrou as cruzes e felizmente não terminou com a retirada da minha cabeça. Estou aqui com vocês, Graças a Deus.

Após a guerra na Síria e depois de perder tudo, da nossa casa ser roubada e nossa igreja quebrada, o arcebispo do Brasil me chamou para servir uma igreja aqui. Cheguei no Brasil em 2013, fiquei seis meses em São Paulo, e no dia 04/04/2014 vim para Curitiba, para servir à Paróquia São Jorge de Curitiba, que fica na Rua Brigadeiro Franco — é aquela que vende comida árabe. A única que vende comida árabe aqui no estado do Paraná, em uma festa junina que fazemos anualmente. Em 2019 fui naturalizado brasileiro, também sou brasileiro de coração. Mais uma vez, obrigado pelo convite!

AQ Olá a todos os presentes, todas as presentes. Eu sou paranaense, nasci da cidade de Pato Branco, e meu nome civil é Gustavo. Só que, para mim, é até estranho ser chamado por esse nome porque meu nome espiritual é Abdul-Qādir, que significa também "servidor do Todo Poderoso". Nossa missão, como a do padre, é servir a Deus e à comunidade. Sobre a minha trajetória de vida, eu tive uma formação católica apostólica romana desde que eu nasci. Estudei, inclusive, no Colégio Marista Santa Maria, aqui em Curitiba, porque meu pai foi irmão marista, antes de casar com a minha mãe. Depois que ele casou e teve filhos, como ele conhecia as pessoas da direção do Colégio Marista Santa Maria, conseguimos uma bolsa de estudos.

Fiz toda a minha formação católica: catequese, primeira comunhão, tudo dentro da escola. Mas eu senti um chamado para algo mais orgânico, mais corporal, já que o tema aqui é corpo. E eu comecei a fazer uma busca espiritual em vários caminhos, passei pelo Espiritismo, Budismo, Ayahuasca, União do Vegetal. Sou formado em Geografia pela Universidade Federal do Paraná, e parece que desde criança, quando eu tinha uns 10 anos e não sabia o que seria quando fosse adulto, parecia que tinha uma coisa dentro de mim, uma facilidade muito grande com geopolítica. Então eu via os conflitos no Oriente Médio, na Palestina, e era muito claro para mim o que acontecia lá. Nós tivemos a Primeira e a Segunda Intifadas enquanto éramos crianças — eu nasci em 1979. Percebi como os palestinos sofriam por violência e me compadecia por eles. Eu já tinha alguma simpatia pelo Islã, mesmo que jamais tivesse imaginado que seria muçulmano.

Comecei essa procura aos 19 anos e ela se findou aos 34 anos. Depois de ter passado 14 anos pelo Instituto Gurdjieff, aqui de Curitiba, algumas pessoas que me orientavam espiritualmente, pessoas já idosas e que eu considerava que tinham um poder espiritual, vieram a falecer. Acabei me sentindo um órfão espiritual, porque eu sabia que naquele instituto que eu frequentava essas pessoas eram muitíssimo capacitadas. Então passei a fazer uma pesquisa sobre os ensinamentos de Georgiĭ Ivanovič Gĭurdžiev, que foi o fundador do instituto. Nunca foi explícito nos livros dele de onde ele tirou os ensinamentos do Quarto Caminho. Ele era uma pessoa brincalhona e misteriosa, mas ele deixou algumas pistas, e uma delas é que todos os ensinamentos que ele trouxe para o Ocidente com o nome de Quarto Caminho teriam vindo de um templo no nordeste do Afeganistão.

Quem o indicou esse templo a ele foi um sufi chamado Baha-ud-Din, então eu pensei: "vou atrás da origem desses ensinamentos à altura daquele que eu tinha antes desses falecimentos". Pesquisei informações no Google e cheguei em Sufi Baha-ud-Din Naqshband. A partir daí passei a ter uma referência, uma ponte que pudesse me levar aos ensinamentos de Georgiĭ Ivanovič Gĭurdžiev. Comecei a me aprofundar na ordem Naqshband, primeiro por estudos, mas



percebi que para ser um Sufi Naqshband eu precisava ser muçulmano, então comecei a estudar o Islã — penseo que algum dia teria a oportunidade de conhecer um Sufi Naqshband e, se eu puder entrar nesse caminho, vou ter que saber o passo que estou dando, que é entrar para o Islã. Para não entrar às cegas em uma religião, comecei a estudar.

É uma longa história que vou resumir aqui, já que não tinha nenhum Sufi Naqshband aqui em Curitiba, mas eu consegui o contato de uma pessoa de São Paulo e em 2016 eu fui até lá e encontrei essa pessoa, que para minha surpresa, era alguém que eu conhecia da minha adolescência. Eu conheci com 18 anos essa pessoa, ele que era o representante da Ordem Naqshband do Brasil, já tinha dormido na minha casa quando eu também tinha essa idade, para um evento do Instituto Gurdjieff. E ele seguiu o mesmo caminho que eu, tentou descobrir as origens das ideias de Gurdjieff, chegou na Ordem Naqshband e, depois de 18 anos separados, ele me deu a iniciação à Ordem Naqshband.

A gente faz a Chahada, um testemunho de fé que quer dizer "eu testemunho que não existe nenhum outro Deus a não ser o Deus único e eu testemunho que o profeta Mohamed é um dos mensageiros desse Deus". Quem aceita o profeta Mohamed como mensageiro desse Deus, aceita todos os profetas anteriores, Jesus, Moisés, Abraão, enfim, todos os profetas. Então, eu entrei no Islã através dele, recebi iniciação e entrei na Ordem Naqshband. Essa é minha história até chegar onde estou.

MV Meu nome é Vera, Mãe Vera da Oxum, sou Ilê Asè Igba Afauman. A minha trajetória de vida começou desde Foz de Iguaçu, viemos para Curitiba, onde foi fundado o Ilê Asé Igba Afauman. Começou no Parolin, depois fomos para o Boqueirão, onde temos sede própria. Estou à frente há 14 anos, desde o falecimento do Pai Kafú Milodé. Eu digo que hoje em dia a religião significa tudo na minha vida, eu vivo de segunda a domingo na religião.

Para nós o corpo é sagrado, precisa estar com o corpo limpo para participar de uma obrigação, de uma função do Asé. Nós não podemos fazer sexo, não podemos beber, não podemos usar drogas, temos de ser uma pessoa pura para isso. Eu tinha a cabeça muito fechada para religião, até que meu pai morreu. Hoje em dia ainda falta mais um pouquinho, é claro, mas estou com a cabeça mais aberta para religião, participo de várias comunidades de filhos de santo. Nós viajamos, onde fazemos as funções de Asé, do Candomblé, tocamos também Umbanda. Depois que a gente se inicia para o Orixá, todo mundo pergunta: "mas por que vocês raspam a cabeça?", é porque nesse momento nada mais pertence à Vera, mas pertence a Oxum, quando eu passo a ser a dofonitinha.

Nós temos as curas no corpo, aquelas curas que o povo pergunta tanto. Temos as danças onde o Orixá fala — o Orixá é a pureza, que vem da água, vem do vento, vem das folhas, sem as folhas nós não fazemos nada na nossa religião. Então o Orixá é muito importante para nós. Sobre a minha caminhada, eu já participei de várias culturas dentro de Curitiba. Eu fui passista em escola de samba, fui uma das fundadoras do Afoxé de Curitiba, do Ìrókò da Praça Tiradentes, e agora também sou madrinha do Baque Mulher do Maracatu Encanto do Pina, de Pernambuco.

VM Queria provocar vocês um pouco mais, pensando naquilo que a mãe Vera já colocou, trazendo para o cotidiano. Como é a prática cotidiana de vocês de cuidados com os corpos, ou cuidados com o que é sagrado para cada um de vocês, como são esses processos diários?

SN Pela teologia ortodoxa eu não sou meu corpo, nem minha alma, nem meu espírito. Eu sou uma pessoa. Essa pessoa pode conviver com os outros. Eu não sou um indivíduo, eu sou uma pessoa. A história do corpo na teologia ortodoxa volta à história da Bíblia, à história da criação. O homem foi criado no sexto dia. Vamos falar que essa é uma história teológica, um ensinamento teológico. Então, o sexto dia não era um dia especial para o homem, porque também os animais foram criados neste mesmo dia. O alimento do homem era o mesmo alimento do animal. O que faz diferença entre mim e um animal é que eu fui criado à imagem e semelhança de Deus. Qual é a imagem de Deus na minha pessoa, pela nossa teologia? Muitos padres falaram sobre essa imagem, mas as duas características especiais são a existência – Deus existe e também o homem existe – e a segunda característica é a liberdade – a imagem de Deus na minha pessoa é a liberdade. Até posso dizer que Deus não existe; além de ser uma criação de Deus, eu posso levantar agora e dizer que Deus não existe. Mas essa liberdade não é de fazer o que quiser, o que desejo fazer, e sim de ter o poder de controlar a minha pessoa. Esse é o nosso ensinamento sobre o corpo.

Vamos então para algumas expressões, Adão e Eva na língua hebraica, "Adão" seria a palavra masculina de "terra", foi criado do pó da terra. Então o meu valor não é ter um corpo especial, nem porque sou o mais forte de toda criação – um burro é mais forte que eu. Eu não sou o mais rápido, um tigre é mais rápido do que eu. Eu nem nado muito. A minha característica especial é que fui criado à imagem de Deus. Mas o texto bíblico insiste em me lembrar que eu fui criado a partir do pó da terra. No ofício fúnebre, quando falece alguém, a última palavra, a última frase que um padre diz é "lembra-te homem, que tu és pó e ao pó há de retornar". Então, o meu valor não é ter um corpo, o meu valor é que eu sou uma pessoa criada à imagem de Deus. Seguindo, obedecendo os mandamentos de meu Pai Celestial, tenho esse valor especial.

AQ Nós sufis estamos em uma berlinda de muito preconceito, porque em uma sociedade judaico-cristã aqui do Brasil, os muçulmanos são mal vistos, são terroristas. Só que o Islã conta com dois bilhões de pessoas e 0,1% tem essa mentalidade, mas acabamos ficando com o estigma de terrorista. Além desse estigma, nós somos sufis. Os sufis fazem parte do Islã, mas muitos muçulmanos comuns, que não são sufis, nos veem com maus olhos porque dizem que não fazemos parte do Islã. Então acabamos em um lugar mal olhado por todos os lados. Mas uma frase que eu achei muito bonita do nosso líder espiritual que mora em Istambul foi a seguinte: "o sufismo não está longe do Islã, ele não está perto do Islã, não está ao lado do Islã, mas o sufismo é o coração do Islã". E por que eu falo isso? O coração faz parte do nosso corpo, e a minha busca espiritual foi através do coração.

Quando eu tinha 19-20 anos, tive algumas experiências nas quais Deus se manifestava através do meu coração. Eu, que era ateu na época, até os dezenove anos eu não acreditava em Deus, dizia: "eu

não sei de nada, só sei que Deus existe e ele se manifesta no meu coração. Então eu vou buscar algum caminho que ensine como ter contato com Deus dentro do meu coração". E essa foi a minha busca, ela foi bem orgânica, como já comentei. E graças à Deus eu cheguei nesse caminho que é o coração do Islã. No Alcorão, que é o nosso principal livro sagrado — embora tenha outros livros sagrados como a própria Bíblia —, diz que Deus não está contido nos céus, Deus não está contido na terra, Deus não está contido em nenhum lugar do universo a não ser no coração do servo sincero dele. Então, eu acredito que cheguei no caminho que é o caminho do coração. O sufismo tem como uma definição que é o caminho da purificação do coração. O nosso caminho é bastante corporal, bastante orgânico.

Através dessa ideia, nós também temos algo semelhante ao que a Mãe Vera falou. Nós devemos seguir um certo rito, um certo cuidado com o nosso corpo. Por exemplo, toda vez que vamos fazer uma oração, temos de lavar algumas partes do corpo, como o rosto, o antebraço, os pés, passar um pano umedecido na cabeça. Não podemos fazer uma oração sem ter esse asseio corporal. Nós também não podemos comer qualquer coisa, só podemos comer aquilo que é Halal, aquilo que é permitido. Temos essa preocupação com o que a gente ingere. O corpo, diz o Alcorão, é responsabilidade de cada ser humano. É uma obrigação do muçulmano esse cuidado com a saúde. Eu não posso negligenciar a minha saúde, não posso causar algum mal.

Vou usar aqui uma analogia – não querendo ofender nenhuma empresa – mas, por exemplo, a Coca-Cola. Existe, dentro dos ingredientes da Coca Cola, um ingrediente chamado corante caramelo, que foi tido como cancerígeno na Europa e nos Estados Unidos, e eles entraram com um processo para que esse ingrediente fosse retirado da Coca-Cola. E aqui no Brasil, esse ingrediente ainda está lá causando câncer nas pessoas. Se eu tenho consciência de que a Coca-Cola é cancerígena, eu não posso fazer uso deste produto. Apesar do Islã não falar nada contra a Coca-Cola, ao meu ver, como ser humano que sou e tenho consciência, tenho de cuidar do meu corpo e não trazer esse mal, não ocasionar um câncer.

Nós temos cuidados com o nosso corpo e há alimentos que são proibidos dentro do Islã. O álcool é proibido dentro do Islã, as drogas são proibidas dentro do Islã, a gente não pode fazer uso de nada que altere a nossa consciência. Qualquer substância que eu ingira que altere a minha consciência é proibida. O álcool está presente dentro dos remédios homeopáticos, então para tomar um remédio homeopático eu posso fazer uso do álcool, mas apenas naquela pequena concentração do remédio.

A própria roupa é uma forma de cuidado com o corpo. Estou usando a *taqiyah* ou o *kufi*, que é para proteger a região do coronário. É uma relação do corpo com o sagrado. Eu estou o máximo de tempo possível com uma *masbaha* ou *tasbih* [mostra o objeto em suas mãos]. Nesse exato instante estou fazendo a recitação "Allah, Allah, Allah, Allah", enquanto eu converso, enquanto eu escuto. Em todos os lugares estamos sempre fazendo alguma recitação. Nós acreditamos que essa recitação está canalizando a *Barakah*, como se chama a energia de Deus que entra pelo nosso coronário, inunda nosso corpo e em parte aterrada, em parte retorna e dispersa pelo coronário. Então eu uso um *kufi* para represar essa energia, para que ela fique mais no meu corpo.

Outra questão é que o corpo é a própria oração, em que o muçulmano se prostra. Cinco vezes por dia, pelo menos, o muçulmano tem de colocar a testa no chão e ficar prostrado. Nesse movimento, o muçulmano faz um exercício de submissão a Deus e estabelece uma relação corporal, física com o chão, com a terra, que é minha origem e com Deus que é quem me anima.

MV O Babalorixá, ou uma Ialorixá, tem que estar bem para cuidar do Ori da pessoa. O Ori significa a cabeça das pessoas. Para que eu cuide de você, eu tenho de estar bem comigo mesma. Se eu não estiver bem comigo mesma, eu não posso cuidar de ninguém. Por isso que existe aquele momento com o sagrado, com o corpo, sem usar a bebida, sem a droga, em que você está limpo para poder cuidar.





Nós temos horário para rezar, para acordar quando você está recolhido dentro do roncó — nós acordamos muito cedo. Às cinco horas da manhã nós estamos rezando o dia. Após rezar o dia, nós vamos para o banho, que é sagrado, com ervas, também ali continuamos rezando o tempo inteiro. A partir dali, cada um deita na sua esteira e continuamos rezando. Nosso corpo está o tempo inteiro trabalhando, com o espiritismo, com a mente, com o lugar sagrado. Nós não usamos sapatos dentro do roncó, porque aquilo estorva o lugar sagrado; não subimos de sapato na esteira; usamos branco o tempo inteiro.

As nossas vestes, durante esses rituais são brancas, e significam a paz, a tranquilidade para o nosso corpo, para a nossa fé, para a nossa mente. Se nós saímos na rua com vestes como esta as pessoas criticam muito. Nós sofremos muito preconceito do povo, com a religião de matriz africana, com a nossa raça negra. Nós somos muito criticados mesmo e nossa religião também é criticada, mas nós tentamos fazer o possível e o impossível, porque ninguém vai nos parar. Porque lá atrás, na época dos coronéis da escravidão já existia, dentro da senzala, a nossa religião, onde os negros dançavam escondidos. Enquanto tinha festa nas mansões, os negros faziam seus rituais. Isso para nós é o sagrado.

VM Antes de nós passarmos para a próxima rodada, queria fazer um pequeno comentário reagindo um pouco às diferentes falas. Primeiro, sobre a relação com os corpos e esse cuidado cotidiano, o que é interessante é que estamos vendo diferentes formas de ver o mundo e de habitar o mundo, e o quão trabalhoso é ter essa responsabilidade de serem servidores. Apesar de serem diferentes trajetórias, podemos perceber e escutar o quanto há de cuidado em cada uma delas. Podemos ver a diferença do cotidiano de cada um, que envolve um cuidado que é muito regrado, com as suas práticas cotidianas. É muito interessante olharmos para as diferenças entre essas experiências e ao mesmo tempo aproximar vocês enquanto servidores.

Vamos pensar agora sobre o sagrado. Vocês falaram cada um sobre o seu sagrado e eu acho que seria necessário não só uma tarde, mas muitos anos para dar conta de todo o sagrado que vocês trabalham no seu dia a dia. Mas também é importante para nós, estando no espaço público, conversar sobre quando os corpos incomodam, ou quando o sagrado "incomoda" na vida pública ou no dia a dia. Então, eu já começo com essa provocação para o Simão, por exemplo, que já veio com suas vestes. Isso é alvo de questionamentos no seu cotidiano? Como você lida com isso? Você pode trazer questões para pensarmos sobre isso a partir da perspectiva ortodoxa.

SN Essa é uma pergunta essencial. Cuidar de corpo é atender aos desejos desse corpo ou usar esse corpo para atender minhas doutrinas, crenças ou dogmas? Essa é a ideia, o corpo é santo, criação de Deus, e depois que Deus encarnou com Jesus Cristo – porque Jesus Cristo para os cristãos é Deus encarnado e depois da Ressurreição dos Mortos, com o túmulo vazio, mostrou para nós o corpo espiritual. Então esse corpo tem valor. Agora, no cotidiano, tenho que atender os desejos desse corpo ou tenho que usar meu corpo para atender meu Deus? Um exemplo muito simples sobre isso é a oração e jejum, que são práticas comuns em todas as religiões. A oração essencial na Igreja Ortodoxa: "ó senhor Jesus Cristo, filho unigênito de Deus, tem piedade de mim que seu pecador". Então a gente faz assim: [faz o sinal da cruz com a mão direita e se ajoelha e encosta a testa no chão enquanto fala] "o senhor Jesus Cristo filho unigênito de Deus", colocando a testa aqui na terra, "tem piedade de mim que sou pecador" [levanta-se e entrecruza os dedos das mãos]. Lembrando que essa posição [ajoelha-se com as mãos para trás para demonstrar], é a posição de decapitação, de retirar o corpo. E que bom que aqui no Brasil não chegou a esse cenário de retirar corpos das pessoas e nunca vai chegar [risos].

Então, essa posição é a posição de decapitação, posição de morte, mas para mim, diante de "meu senhor Jesus Cristo filho unigênito de Deus, tem piedade de mim", você está dando a sua vida. Ao invés de atender os desejos de meu corpo, eu uso o meu corpo para expressar a minha fé. Essa parte da oração. A parte de jejum, que é comum em todas as religiões, jejum e oração. O jejum

para nós ortodoxos é uma viagem para celebrar uma festa. A festa é a Páscoa e nós viajamos para celebrar a Páscoa orando e jejuando. O que é o jejum, em primeiro lugar? Dizer não ao meu corpo. Eu posso controlar meu corpo. Mas, como eu falei, o cristianismo não é só acreditar que Deus existe, mas também conviver com as pessoas. No cotidiano eu passo fome voluntariamente para alimentar as pessoas que passam fome obrigatoriamente. O jejum e a oração não são virtudes pessoais, para crescer mais, para ter asas como anjo, mas a ideia de expressar sua fé na prática. No jejum, eu escolho um jeito de vida muito simples, não gastar muito dinheiro, para deixar esse dinheiro ajudar os amados de Deus. Sem isso o cristianismo fica uma teoria. Temos que colocar essa teoria na prática diária.

Tem um casal aqui, esposo e esposa, para explicar um pouco sobre como o corpo pode expressar o sacramento do casamento? É permitido quebrar esse protocolo? Então podem vir aqui. Vamos celebrar seu casamento, tá bom? [Duas pessoas vão à frente] Vem cá, querido. Esses aqui, o homem e a mulher, com todo o respeito à sua fé, com todo respeito, mas vocês vão fazer uma parte da cerimônia do casamento, só para ver como o corpo pode expressar as nossas crenças. Durante o casamento, o padre coloca a aliança na mão esquerda — não vou te dar minha aliança. Ah! Esqueci de dizer que um padre ortodoxo tem que ser casado antes de ter ordenação sacerdotal. Eu sou um homem casado, tenho dois filhos. [Continua a encenação do casamento] Ele coloca a aliança na esquerda e depois vem para cruzar essas mãos [cruza as mãos do casal]. Essa parte da cerimônia, que não dura três ou quatro segundos, expressa muitas coisas.

Primeiramente, o homem que tem esse aspecto de lutador, tem sempre um escudo e uma lança, um sistema de defesa e um sistema de ofensa. O cavaleiro original não pode pegar o cavalo na mão direita, porque a mão direita é a que usa a arma. Tem que pegar o cavalo na mão esquerda. Então, ele está chegando até você sem o seu sistema de defesa. Ele largou o sistema de defesa para casar com você. Ele está aqui com toda a confiança que você vai ficar do lado dele, defendendo a pessoa dele nessa união eterna. Mas também ela chegou até você sem usar a mão direita, a mão armada, está aqui do seu lado. Ambos vão se tornar uma pessoa; vão continuar duas pessoas na carne, mas essas duas pessoas se tornam uma, uma cuidando do outra.

Foi a partir desse entendimento que surgiu o nosso jeito de cumprimentar [aperta a mão do homem]. Por que a gente se cumprimenta assim? Porque não comprimenta aproximando o nariz ou o ombro? Nós nos cumprimentamos assim porque mostramos que estamos aqui de maneira pacífica, sem armas. Tenho a confiança de largar a minha arma e ficar do seu lado. Mas no seu caso [do casal], dando as mãos não significa apenas que estou aqui pacificamente, mas que eu espero que o senhor não me deixe cair [puxa o homem e a mulher o segura impedindo que caia]. Olhem como esse ritual, que durou três ou quatro segundos, está cheio de significado. No cotidiano, eu não atendo os desejos do meu corpo, mas uso meu corpo para expressar a minha dor e minha vida. Como ela não te deixou cair, você também não deixe ela cair [fala para o casal]. Ninguém entra entre vocês, essa união vai ter que ficar eterna. Obrigado.

AQ O padre trouxe um assunto muito interessante, que serve de gancho, que é a própria provação. O corpo tem os seus desejos carnais, por exemplo, eu gosto muito do churrasco. Se deixar eu exagero, como demais. O meu corpo quer comer, mas eu tenho de cuidar do meu corpo. E assim é para várias coisas de cunho material, corporal. Nosso corpo briga com a alma, que seria o nosso elo corporal-espiritual. Nosso corpo, para o sufismo, abriga o nosso ego; então nós temos uma entidade dentro de nós chamada ego. Esse ego trabalha muitíssimo com o corpo, é um mecanismo de manipulação do meu corpo, para que ele, através do meu corpo, me domine. O jejum, como o padre falou, é uma ferramenta da minha alma, do meu espírito, para mitigar o meu ego, para que ele me domine menos frente às necessidades do meu corpo.

Assim, o meu corpo pode ser um palco de luta espiritual. Poderíamos trazer aqui a palavra *jihad*; no Islã a palavra *jihad* é usada de maneira errada – como estávamos falando dos extremistas que falam que estão em uma *jihad* – mas o Alcorão fala em *Jihad Al Akbar*, que é a grande guerra. A grande guerra é espiritual, ela é interna dentro do

corpo. *A Jihad Al Akbar* é a minha alma dentro do meu corpo querendo expandir e tomar conta do meu coração, da minha mente, do próprio corpo contra o meu ego, querendo sufocar a minha alma, querendo dominar o meu corpo, meu coração e minha mente e fazer com que eu faça as coisas que ele me diz, que ele me manda. Então, o nosso corpo é também um palco dessa guerra.

Nós temos essa parte interna do corpo como um palco, a gente tem a parte externa do corpo que tem essas vestes, trazendo aqui novamente a pergunta do Vitor: como nós, que somos um palco de guerra ambulante, vestidos com essas vestes, como somos vistos pelas pessoas? Os mestres sufis dizem que quando um ser humano magoa um outro ser humano, está momentaneamente destruindo o coração daquela pessoa. No Islã, temos como um espaço sagrado a *Caaba* em Meca. Milhões de muçulmanos vão até Meca para fazer a peregrinação em volta de *Caaba*, um espaço sagrado, mas os mestres sufis falam que nós temos que ter a nossa *Caaba* interna, que é o nosso coração. Seria então mais grave um ser humano destruir o coração de um outro ser humano do que destruir *Caaba* lá em Meca. Se alguém destruir *Caaba* em Meca, mas ser uma pessoa que nunca destruiu o coração de alguém, ele está menos errado que alguém que está por aí magoando e destruindo o coração das pessoas na rua.

Infelizmente, as pessoas que estão trajadas com roupas religiosas, como nós aqui, muitas vezes são marginalizadas. Graças a Deus eu não tenho essa experiência. Aqui em Curitiba, nunca fui marginalizado por estar usando nossa roupa, que a gente chama de roupa *sunnah*. Meu coração já foi ferido, por estar em algum lugar na fila do estabelecimento, em um restaurante, no banco para pagar uma conta, e alguém chegar perto e começar a medir, olhar de cima a baixo, com um rechaço, com nojo. A pessoa está magoando o coração, mas graças a Deus a pessoa não foi para vias de fato de magoar, xingar, agredir. Infelizmente, isso acontece muito com as nossas irmãs muçulmanas, como usam *hijab*, muito frequentemente são hostilizadas fisicamente. Temos relatos frequentes de irmãs que estão andando na rua, inclusive aqui em Curitiba, mas é mais comum em São Paulo. Tivemos um caso pouco tempo, uns dois ou três meses atrás, em que arrancaram o *hijab* da pessoa, derrubam, batem, cospem, xingam, só porque a pessoa está expressando sua fé com seus trajes. Isso é, de fato, destruir o templo interno da pessoa, que é o coração, que é mais grave do que se tivesse destruído *Caaba*.

MV Muitas vezes as pessoas querem te falar, ou falam, "olha, lá vai a macumbeira". Mas a palavra macumba não é o nome das nossas vestes, a macumba é um instrumento musical — as pessoas não sabem. Se me chamar de macumbeira na rua e eu estiver vestida assim eu olho e tiro de letra, eu ignoro, faço de conta que não escuto. Mas, no fundo, magoa. Nós, dentro da religião, percebemos que as escolas acabam sendo os piores problemas para as nossas crianças religiosas, porque vai careca pra escola, usam *kelê*. Escutam daí "olha lá o frango da macumba! Olha lá o negrinho da macumba". Isso é horrível para nós que somos da religião. Na escola, antigamente, agora sei que não tem mais, nós tínhamos aula religiosa. Se hoje em dia ainda tivesse nós estaríamos na escola fazendo palestras sobre isso. Mas as pessoas preferem se fechar naquele casulo e não abrir a mente.

Nós quando nascemos dentro do Candomblé, nós nascemos, a Vera morre naquele momento. A dofonitinha permanece ou dofona, a gente segue até o último dia da nossa existência. No último dia da nossa existência, nós vamos lá fazer o momento fúnebre da pessoa. Naquele momento, a pessoa vai ser a Vera de volta e deixa de ser o dofono ou o dofonitinho. E a gente acompanha aquilo até o momento de fechar o caixão e também de fechar a cova. Nosso corpo dentro da religião de matriz africana é acompanhado o tempo inteiro pelo orixá.



TRAMA

09.junho

performance

MICHELLE DE LARA

TRAMA

Em Trama, o Museu Paranaense propôs um diálogo entre o seu acervo e aqueles que com ele interagem. Compreende-se que cada agente, partindo de suas experiências e corporalidades, tece leituras e usos próprios diante daquilo que se pode fruir em uma instituição museal. Em uma performance inédita, a contorcionista Michelle de Lara, a princípio circunscrita na mesma trama que o público geral do museu, colocou-se em contato direto com a obra “Epry venkhãpóv (Encruzilhada)”, o carrinho de mercado trançado — e, por que não, contorcido — com fibra sintética que carrega a autoria do Coletivo Kókir (Luiz da Silva Kaingang e Joanilton da Silva Foság). Não ao acaso, “Epry venkhãpóv (Encruzilhada)” integra a exposição “Mejtere: histórias recontadas”, mostra de curadoria compartilhada que reverbera uma pluralidade de vozes indígenas e estimula novas perspectivas sobre as coleções etnográficas do museu.

● **MICHELLE DE LARA** Artista circense curitibana, atua no meio artístico desde 2017 como educadora e performer. É intérprete criadora de diversos números, tendo participado de espetáculos, eventos culturais e oficinas na cidade. Seus interesses encontram-se na área do contorcionismo e no ensino da prática da flexibilidade para corpos adultos.



Trama

Depoimento por
MICHELLE DE LARA

Eu coloquei a mão no carrinho e ele me olhou. O virar de cabeça rápido, fitando minha mão tocar o carrinho e ali permanecer — um olhar com certa indignação ouso dizer — me fez sorrir por dentro e ter uma boa impressão de que o objetivo com aquela intervenção que estava para começar ia dar certo.

Trama me fez trazer a contorção para um formato ainda não experienciado por mim. Fora de um teatro, de um palco ou de uma lona, a performance se faz diferente. Se vive e se sente de outra forma. O público é outro, as pessoas não estavam ali sentadas aguardando para me ver, avisados e sabidos sobre o que iria acontecer. Por isso entendi a surpresa de alguns ao verem alguém tocar uma obra que para a maioria de nós só é permitido enxergar com os olhos.

A criação de *Trama* foi toda baseada na curiosidade, na vontade que temos desde sempre de “ver com as mãos”, mostrando assim como o corpo é transporte de sentimentos e sensações profundas e que é através dele que vemos o mundo. Por isso em *Trama* o corpo que toca o objeto, que pisa, que sobe, que olha perto, que entra, sai, explora em cima, embaixo, dentro, de ponta cabeça. Às vezes pra ver e entender melhor só sentindo.

A obra *Encruzilhada* foi meu palco para os ensaios e performance. A lembrança do primeiro ensaio — o corpo perdido sem saber se cabia, a distribuição de peso que ainda não existia e quase fazia o carrinho virar, a falta de fluidez nas saídas, o joelho dolorido porque ainda não tinha descoberto o apoio certo — me reforçam como o corpo aprende e acostuma. Aprende a pertencer, aprende a se mover, aprende a caber. Desde que nascemos. E quem assiste e vê apenas o resultado, com um corpo que dobra, flui e se entrelaça, não imagina que ali nem sempre foi assim. Mas talvez seja essa a magia da contorção e também do corpo: fazer parecer que sempre foi assim.



NOITE DAS IDEIAS: LINHAS DE FALHA

ALEXANDRE SURRALLÉS,
MAURO ALMEIDA,
MÁRNIO TEIXEIRA-PINTO

ANA VAZ,
JULIANA FAUSTO,
VALENTINA TONG

12.junho,
15.junho

mesas de conversa,
exibição de filme,
exposição

NOITE DAS IDEIAS:
LINHAS DE FALHA

Nos dias 12 e 15 de junho, o MUPA recebeu a Noite das Ideias, um evento internacional promovido anualmente pela Embaixada da França e preparado este ano em Curitiba pelo Museu Paranaense (MUPA) em parceria com a Aliança Francesa.
Uma conversa sobre a noção de corpo, que não existe enquanto parte das línguas das culturas estudadas pela antropologia, o que não impediu que fosse uma noção analítica fundamental ao longo da história e na atualidade desta disciplina.
As relações entre corpos humanos, corpos animais outros que humanos e corpos inorgânicos e minerais, sociedade e paisagem, a depender da perspectiva podem demonstrar e oferecer possibilidades cosmopolíticas que se afastam do modelo político professado pelo humano. No desdobrar de uma troca de ideias envolvendo repertórios da filosofia, cinema e fotografia, o debate envolverá reflexões a partir de experimentações multiespecíficas no âmbito das artes e da ciência.

- **ALEXANDRE SURRALLÉS** Diretor de estudos da EHESS e diretor de pesquisas do CNRS. Especialista em Antropologia da Amazônia, sua pesquisa centra-se no papel da afetividade na definição dos laços sociais e trata de assuntos tão variados quanto os direitos dos povos indígenas e a lexicografia na América colonial. Autor de "Au cœur du sens; perception, affectivité, action chez les Candoshi" (Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme e CNRS éditions, 2003), obra traduzida para o espanhol, e "La raison lexicographique: découverte des langues et origine de l'anthropologie" (Paris, Fayard , 2023).

- **MAURO ALMEIDA** Doutor em Antropologia Social pela Universidade de Cambridge, no Reino Unido, leciona no Programa de Antropologia da Universidade Estadual de Campinas desde 1977. Desenvolve pesquisas atravessando os temas Amazônia, reservas extrativistas, comunidades tradicionais e teoria antropológica. Em 2006, foi professor e pesquisador na Universidade de Chicago. Em 2007, recebeu o prêmio Chico Mendes de Florestania. Recebeu também, do Ministério da Educação (MEC), o Grande Prêmio Capes de Tese 2016. É autor de diversos artigos e livros, entre eles "Caipora e outros conflitos ontológicos", e, em co-autoria com Manuela Carneiro da Cunha, "A Enciclopédia da Floresta — O Alto Juruá: prática e conhecimentos das populações".

- **MÁRNIO TEIXEIRA-PINTO** É professor de antropologia na Universidade Federal de Santa Catarina e pesquisador na área de etnologia indígena. Realizou trabalhos com o povo Arara, tornando-se referência na bibliografia sobre os mesmos ao tratar sobre os temas organização social, xamanismo, ritual e moralidade. Foi Fulbright Professor na University of Wisconsin, Madison/US, Professor Titular Visitante na USP, e atualmente está vinculado à UFSCar como pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Além da premiada tese de doutorado intitulada "Ieipari: sacrifício e vida social entre os Arara", o autor publicou em periódicos e coletâneas, nacionais e estrangeiras.

- **ANA VAZ** Artista e cineasta, nasceu no planalto central, sendo habitada pelos fantasmas enterrados pela capital federal modernista Brasília. Cerratense de origem e andarilha por escolha, viveu nas terras áridas do Brasil Central e do sul da Austrália, nos pântanos do norte Francês e nas margens orientais do Atlântico Norte em Portugal. Sua filmografia ativa e questiona o cinema enquanto arte do (in)visível e instrumento capaz de desumanizar o humano, expandindo suas conexões e devires com outras formas de vida. Consequências ou expansões da sua cinematografia, suas atividades se incorporam também na escrita, na pedagogia crítica, em instalações ou caminhadas coletivas.

- **JULIANA FAUSTO** Filósofa, escritora e tradutora. Autora de "A cosmopolítica dos animais" (n-1 edições, 2020), é bacharel em filosofia (UFRJ), mestre em letras (PUC-Rio) e doutora em filosofia (PUC-Rio). Entre 2017 e 2022, fez pós-doutorado na UFPR com bolsa PNPD/CAPES. Tem especial interesse no envolvimento de outros-que-humanos em questões que dizem respeito à arte, aos ecofeminismos e a ecologias queer nos tempos da catástrofe socioambiental conhecida como Antropoceno.

- **VALENTINA TONG** Arquiteta, fotógrafa e curadora, baseada em São Paulo. Desenvolve uma pesquisa fotográfica de longo prazo sobre a paisagem geológica brasileira e sua relação com a arqueologia, a arquitetura e o extrativismo. Documenta as estruturas geológicas que compõem os territórios para compreender como eles foram e são modificados através da arquitetura e processos de extração. Venceu o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia para desenvolver o projeto Viagem Geológica, no Seridó Potiguar. Como curadora, é colaboradora do Instituto Moreira Salles, onde trabalhou em diversos arquivos fotográficos e projetos comissionados de artistas contemporâneos.

Transcrição da mesa de conversa com
ALEXANDRE SURRALLÉS *(AS)*
MAURO ALMEIDA *(MA)*
MÁRNIO TEIXEIRA-PINTO *(MT)*

TEORIAS DO CORPO NA ANTROPOLOGIA

MT Bom, inicialmente, quero agradecer profundamente a organização deste evento. É a presença do povo que sustenta os museus. Aproveitem, façam, tomem conta. Não deixem sair, não deixem acabar, não deixem "desacontecer". Agradeço também a confiança por terem me chamado para fazer essa moderação. Moderador é uma palavra muito curiosa, porque a gente meio que supõe que vai haver discordância, e, portanto, alguém vai ter que moderar essa discussão.

Eu quero fazer apenas um único parágrafo para introduzir, talvez, a importância que nós tenhamos atribuído a este evento sobre o "Corpo na antropologia". Aqueles mais ou menos habituados, não se surpreenderão em saber que parte da história da antropologia pode ser contada como o início de uma curiosidade sobre corpos de pessoas que eram muito estranhas para um determinado momento da configuração do pensamento europeu. O começo da antropologia evolucionista reside também numa pergunta sobre corpos. E daí nasce certa tradição antropológica se perguntando, afinal de contas, que gente é essa que tem esses corpos tão estranhos?

Mas a antropologia progrediu, andou, foi adiante, e vocês verão a que distância nós estamos desse momento, porque hoje o que se pergunta na antropologia é que corpos são esses que todas essas gentes têm? Como são esses corpos para essas gentes e o que é possível fazer a partir deles? Então, é uma iniciativa louvável trazer antropólogos do peso de Mauro e Alexandre. Aproveitem, porque daqui sairá certamente uma coisa bastante séria, e é o que de muito bom nossa antropologia oferece ao mundo de hoje e a qualquer reflexão sobre os corpos.

MA Eu não preciso repetir os agradecimentos feitos pelo meu colega Márnio. Esse convite é muito honroso para mim. Agora, a ocasião me traz de volta ao ano de 2001, quando Curitiba sediou uma reunião de Antropologia do Mercosul, e eu fui encarregado de fazer uma conferência plenária, pelo impedimento do conferencista inicial. Nela, talvez por uma convergência do destino, eu utilizei o exemplo de corpos humanos e de animais para argumentar contra as tendências relativistas na antropologia que, quando levadas ao extremo, postulam uma cena de mundos incomensuráveis, onde não se pode ter comparação. Hoje, menos, naquela época, tinha exemplos desse tipo. E o papel do corpo como um veículo de comunicação foi mencionado por Lévi-Strauss numa palestra, se não me engano, na conferência inaugural da Admissão ao Collège de France, não tenho total certeza.

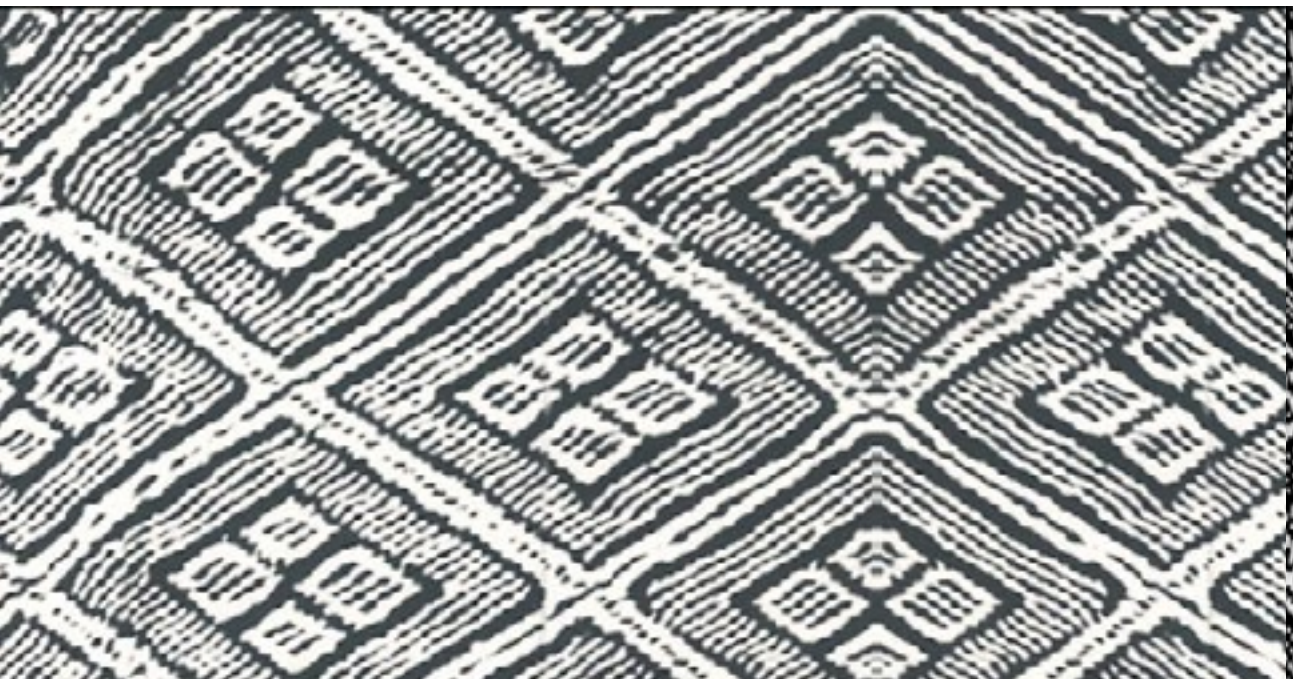
E era uma homenagem ao Jean-Jacques Rousseau. E a ideia, nesse texto, contrariamente a uma visão mentalista, associada ao estruturalismo, nesse texto, o Lévi-Strauss enfatiza a noção de que a comunicação antropológica é sempre possível, a começar porque ela pode usar uma linguagem que também é comum aos humanos e aos animais, que é uma linguagem do sentimento, da emoção e, mais especificamente, da dor, do sofrimento, do prazer e da alegria. Uma conclusão semelhante foi feita por Darwin, em que ele mostra que os músculos que expressam emoções nos humanos, em cães, em primatas, são os mesmos. Ele infere que os sentimentos também são comuns, e essa comunalidade seria, então, a explicação para empatia com o sofrimento e com a alegria.

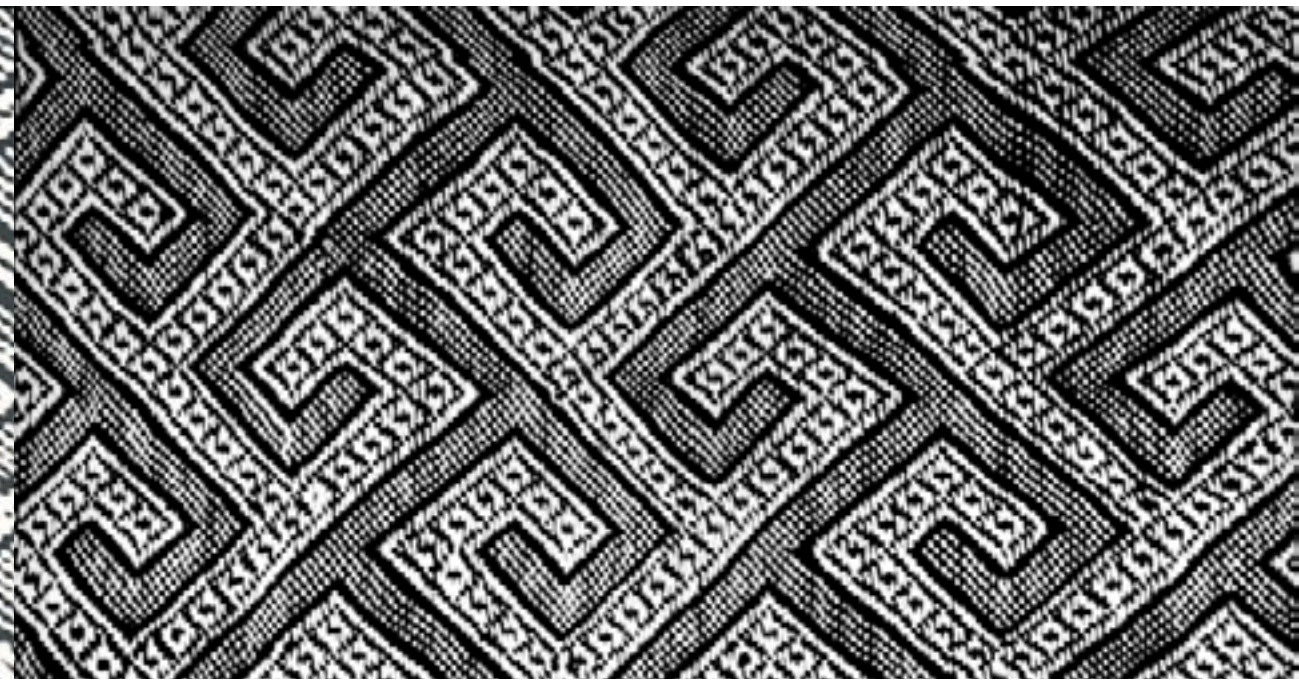
Ou seja, eu não preciso de comunicação verbal para sofrer quando o meu cão uiva de dor ao ser chutado. Há uma identificação pré-verbal, pré-conceitual nesse plano do sentimento. Mas isso não é tudo, porque os corpos humanos têm disposições e *habitus* — uma palavra latina usada para traduzir uma categoria do Aristóteles. E, conforme a formulação de Aristóteles, habitus é uma disposição do corpo e também da mente, até porque não há uma separação entre as duas coisas, de princípio, é uma disposição que, uma vez adquirida, é muito difícil de ser alterada, de ser perdida.

O interessante é que nessa concepção do habitus, vocês já leram isso no Bourdieu, mas é bem diferente às implicações do conceito formulado por Tomás de Aquino na "Suma Teológica". Porque, segundo Aristóteles e segundo Tomás de Aquino, a saúde e a beleza são habitus, ou seja, são disposições que, uma vez adquiridas, permanecem, assim como o uso da razão. Significa também que crianças numa idade crucial, não para adquirir a faculdade de aprender uma língua, porque essa faculdade é inata, mas é de aprender o habitus linguístico particular, ou seja, o francês, chinês, japonês e assim por diante. Existe uma janela ontogenética, ou janela do desenvolvimento. E a mesma coisa acontece com a faculdade de andar, de brincar, etc. O que significa que a privação do ambiente linguístico, do ambiente para o uso do corpo, das duas coisas meio juntas, tem o efeito de atrofiar o desenvolvimento dessas capacidades, de maneira que elas não se transformam. E aí a expressão tem bastante peso, "bons hábitos".

Bons hábitos, nessa visão do Tomás de Aquino, são aqueles direcionamentos dos atos, que pode ser dança, a maneira de andar, a maneira de nadar, algo que dá sentido ao ato. E existem para ele, também, maus hábitos, que seria essa distorção ou esse atrofiamento dessas capacidades. Um exemplo, meio anti-relativista, é o costume chinês que durou talvez mil anos, mas desapareceu muito rapidamente no começo desse século, de atrofiar os pés, primeiro de mulheres de elite, depois por imitação de muitas outras, o que tornava essas mulheres incapacitadas para correr, para andar e assim por diante. Mas há outros exemplos também, cliterodoctomia e várias outras deformações justificadas por razões culturais, mas sem que haja um senso, uma pergunta para as mulheres interessadas.

A ideia de que hábito é uma disposição difícil de perder, é meio evidente quando pensamos em coisas como nadar, uma vez que você aprende a nadar, é difícil você esquecer, mesmo que passe anos sem nadar, entra na água e você começa a nadar. Andar de bicicleta é outra coisa desse tipo, andar de automóvel na cidade. Eu estava, muito recentemente, lendo o livro de um colega da antropologia, com uma citação de Lévi-Strauss, que ele diz que se nós ficamos admirados com a capacidade de aborígenes australianos para seguir rastros em enormes distâncias, ou os indígenas norte-americanos, a gente não deveria, porque, pensando bem, quando a olha o tráfico pesado, sobretudo um tráfico como o de São Paulo, é um prodígio, é quase um milagre, o





(1-2) Padrões geométricos em tecelagem produzida pelos Kaxinawá. Cortesia de Mauro Almeida.

fato de que centenas de pessoas agindo independentemente, se desviando, acelerando, como é que isso funciona. É preciso ter um sexo de sentido para fazer isso funcionar. Você não fica analisando e tomando uma decisão, vira um ato reflexo. Uma vez que você aprende isso, não esquece. E é claro que a linguagem e a musicalidade também estão nessa categoria de *habitus*, o plural também é *habitus*. Essa é a quarta conjugação. Agora, o importante é que a antropologia verifica uma enorme variedade de hábitos do corpo.

Eu fiquei particularmente impressionado em Bali. Eu estava numa reunião ecológica e fugi para fazer um passeio pela ilha. Fiquei muito impressionado ao ouvir um som de uma espécie de tímbalos, eu não sei qual é o nome do instrumento, o instrumento que dá um som de araponga. E a gente entra, o lugar é aberto, é um templo, não tem cobrança de entrada, e lá dentro tinha essas moças dançando. É uma dança que utiliza o movimento dos olhos e o movimento da ponta dos dedos, da unha. É um conceito que, para mim, foi completamente diferente, exibindo, assim, um potencial, a beleza através do uso desses recursos mínimos do corpo. Acontece com os instrumentistas, por exemplo, o uso do diafragma, da barriga, para cordas vocais para cantar, é um *habitus*.

A minha amiga Marlui Miranda compôs óperas baseadas na musicalidade indígena, em Rondônia, e ela fazia questão de cantar com a entonação dessas mulheres indígenas de lá. Só que, na hora de ensinar a ópera, a diretora disse, não, você não pode ensinar essa maneira de cantar, porque você vai estragar a voz delas, porque é outra maneira de controlar o corpo, que vira algo automático. É a mesma coisa também que acontece quando os instrumentistas do Nordeste, que são muito bons para instrumentos de metal, por causa das bandas militares, por causa das festas de carnaval. No Brasil, eles são frequentemente recrutados para orquestras sinfônicas, mas é preciso mudar o hábito da boca, a dificuldade inicial é essa, a embocadura é outra, e não é uma coisa simples fazer essa transição.

Mas agora eu vou entrar num tema que é ligado à Amazônia. Existe uma noção de quem é brabo e de quem é manso. O brabo, aplicado a animais, é aquele animal refratário ao contato humano. É refratário porque ele sabe que esse humano quer matá-lo, sabe que há uma guerra. Enquanto os animais mansos, que estão dentro de casa, são iludidos, como eles são alimentados, eles pensam que os humanos querem o bem deles e, na verdade, os humanos querem comê-los, só que engordando antes. Mas é também aplicado para uma antropóloga que chega lá e não sabe se comportar. Uma situação de teste é quando ela tenta remar uma canoa. As canoas são de fundo chato, elas não têm aquela espécie de leme que dá uma estabilidade. Então, se a pessoa tentar remar para ir em frente, a canoa fica rodando e não vai para lugar nenhum. Isso significa que essa pessoa é braba, quer dizer, não tem aquela competência que só a prática permite adquirir.

E, finalmente, queria falar de uma condição, que é *panema*, que é uma superposição, uma conexão, um emaranhamento do corpo de animal com o corpo do caçador. Falo aqui de uma espécie de declaração de princípios, meio idealista, um tipo de antropologia que é participante e que tem um envolvimento nos aspectos pragmáticos da vida. E, de um lado, é o corpo, como eu mencionei, e também o uso de instrumentos. Todos os locais do mundo que eu tive, que eu li registros do efeito do contato com metais dos brancos, o relato é que as ferramentas de pedra são abandonadas imediatamente, substituídas por ferramentas de metal, machados e lâminas.



(3) Padrões geométricos inscritos nos corpos pelos Kaxinawá. Cortesia de Mauro Almeida.

Tem descrições indígenas disso. Aquele roçado que podia levar um mês para ser formado, derrubando, queimando uma rodela em torno da árvore para que ela caísse e depois abrisse uma clareira, ele é feito num dia com um machado. E esse uso significa tempo. Primeiro, abundância maior de alimento, roçados maiores. E segundo, a possibilidade de fazer festas e rituais com esse tempo aproveitado. É claro que estou falando aqui de circunstâncias ideais, e não desse contato violento e trágico com frentes capitalistas de mineração, que são extremamente agressivas, onde isso não acontece. Ao longo disso, esses povos são destruídos e, ao mesmo tempo, práticas como essa.

Hoje em dia, os kaxinawá fazem parte de um circuito de eventos, de xamanismo, enquanto as mulheres são as pessoas que fazem padrões geométricos. Vocês podem observar que os padrões geométricos são inscritos nos corpos, independentemente de acompanhar a anatomia destes. Há uma variedade muito grande de padrões. As meninas aprendem a fazer isso com a inspiração que vem de espíritos *yuxin*. Há o papel da jiboia, mas há também os *yuxin* — às vezes, é traduzido como alma, mas existe o *yuxin* da mão, dos dedos, elas são tecelãs, existe o *yuxin* do olho, para perceber isso. Não tem o *yuxin* do cérebro, da cabeça, tem o *yuxin* da barriga, etc. Então, isso envolve uma formação do corpo, com colírios, com música, com cantos, gerando essa habilidade que eu acho extraordinária, porque não é tecido sobre um modelo, sobre um molde. O padrão é tecido linha após linha, como naquelas antigas imagens de televisão, em que você corria da esquerda para a direita, com pontos claros e escuros.

E, além disso, ele tem uma característica de que quando ele é virado pelo avesso, ele continua a apresentar esse padrão, só que revertendo, o que é claro fica escuro e o que é escuro fica claro. Os Shipibo-Conibo, que pertencem também ao mesmo grupo linguístico, mas estão do lado do Peru, à margem do Rio Ucayali, também têm padrões espetaculares, mas ele não tem essa propriedade de reversão, de simetria por reversão. Esses padrões são modulares, podem ser repetidos em princípio ao infinito, eles não terminam em uma beirada, eles não têm uma moldura.

Antonio Melo "Roxo", um amigo meu de muito tempo, me ensinou muito sobre Caipora. É uma figura ambígua, mas que cuida dos animais silvestres e administra, por assim dizer, relações entre caçadores e caça. O que eu gostaria de salientar é essa conexão, esse embricamento do corpo do caçador com o corpo do animal. O caçador fica *panema* em certas circunstâncias. A *panema* é um estado em que o caçador não vê a caça, que, no

entanto, está no caminho dele. Se ele vê, não consegue atirar. Se conseguir atirar, erra o alvo. Eu já acompanhei caçadores que acreditavam que eu, por vir de São Paulo, e por causa de um episódio em que houve uma "desempanemação" de uma armadilha de caça, achavam que eu teria alguma força para tirar o *panema*.

Agora, o estado do *panema* pode ser curado e pode ser tratado, mas o importante é que o *panema* é o efeito de um insulto ao animal. Esse insulto ao animal pode ser, depois que ele é morto, passar a perna por cima dele, urinar na proximidade do cadáver, amarrar de uma maneira inapropriada, colocar no lado errado do ombro, há uma etiqueta para tratar com respeito o animal morto. E quando ele chega na casa, também é tratado com muita minúcia. As mulheres cuidadosamente separam os ossos para que ele não seja carregado pelos cães e colocado em contato com substâncias impuras. Mulheres grávidas ou menstruadas não podem mexer com o animal, porque isso é um insulto ao animal. Também se estende aos cães, se ele entra em contato com uma cadela que está no cio, por exemplo, aquele cão fica também *empanemado*.

É uma coisa muito séria, porque numa situação dessas, na floresta, a base da alimentação, além da farinha, é a carne de caça. Então, o caçador que não consegue caçar é, ao mesmo tempo, uma pessoa que não consegue mulher. Há uma extensão dessa incapacidade de caçar com a impotência, digamos, para arrumar uma mulher. É uma coisa vista como extremamente séria e que pode dar origem a brigas que resultam em morte, a partir de acusações de que o *panema* foi propositalmente infligido àquele caçador. Isso porque existem regras para distribuir a caça, a carne de caça, entre certas pessoas, e são regras bem fixas. Só que se houver uma intriga com a sogra, por exemplo, ela pode propositalmente profanar, poluir aquele osso do animal, jogá-lo numa porcaria e, com isso, empanemar o caçador. Então, se dão brigas bastante sérias.

O último comentário é que essa noção de extremo respeito pelo corpo do animal, pelo cadáver do animal, para ele ter uma boa destinação, não é uma coisa única desses povos. Vocês lembram que na Ilíada, o pai de Heitor quer recuperar o cadáver do filho para dar a ele um destino digno, que é queimar numa grande fogueira junto com oferendas aos deuses, com bastante gordura, que é para os deuses sentirem o cheiro, que é o alimento dos deuses. E o Aquiles, como vingança por uma ofensa, que está bem no começo da Ilíada, recusa isso. E é uma longa sucessão de pedidos e de humilhações do pai de Heitor para conseguir que Aquiles entregue o cadáver do filho, para ele não ser entregue à indignidade, que é servir de pasto para cães e para abutres. Então, existem características éticas que eu acho que são universais, que são uma ponte, a meu ver, para a gente entender um plano que não é o da comunicação verbal, não é teórico, como esses povos da floresta.

AS Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao Museu Paranaense e à Aliança Francesa, por este gentil convite para participar desta mesa redonda.

A antropologia enfrenta um problema que outras disciplinas, que elaboraram uma metalinguagem específica para descrever seus assuntos, não conhecem. As categorias analíticas que ela utiliza são, muitas vezes, também categorias vernaculares. Trata-se, às vezes, de categorias vernaculares que a própria antropologia primeiro recuperou e depois converteu em conceitos técnicos. Por exemplo, o termo "mana", que expressa em certas línguas melanésias a ideia de uma força que anima os objetos no universo oceânico, e que se tornou, graças a Marcel Mauss, essa ideia de uma força que anima os objetos, uma noção analítica em antropologia, para nomear os poderes de influência das coisas e das pessoas, em qualquer contexto cultural. Mauss transformou assim o que parece ter sido, originalmente, um verbo para os falantes das línguas que possuem esse lexema em seu vocabulário, em um substantivo-adjetivo para descrever os objetos que possuem o *mana*.

Outro exemplo de tal noção seria o do xamã, que, na língua tunguska, designa uma função social muito específica das culturas siberianas, mas que a antropologia passou a usar depois para descrever a figura do curandeiro no contexto animista em geral.

No entanto, a maioria desses conceitos, primeiro vernaculares e depois analíticos, vêm em antropologia não de culturas exóticas, mas da tradição do pensamento europeu. A alma, a interioridade, os corpos permanecem conceitos locais em línguas latinas e, ao mesmo tempo, são noções analíticas da disciplina.

Portanto, nesta mesa redonda, gostaria de falar, naturalmente, da noção de corpo, para dizer que ela não existe enquanto tal na maioria das línguas e culturas estudadas pela antropologia, incluindo línguas e culturas ameríndias, o que não a impediu de se tornar uma noção analítica fundamental da disciplina antropológica. De fato, se a antropologia utiliza a noção de corpo analiticamente desde o início do século passado, essa noção tornou-se, nas últimas décadas, uma das mais notáveis da disciplina.

A partir dos trabalhos de autores como Mary Douglas, Maurice Godelier na França ou Françoise Héritier, o corpo passou a ser o lugar de inscrição da ordem social. Para esses autores do final do século passado, os corpos, através de suas substâncias, marcam o lugar de cada indivíduo na paisagem social e são identidades no universo ontológico. Através das funções simbólicas do esperma, do sangue, do leite, dos ritos de passagem etc., o corpo torna-se, para a antropologia, o reflexo da sociedade. O corpo é uma máquina ventríloqua, que nos fala, na verdade, da sociedade, segundo a célebre expressão outrora utilizada por Maurice Godelier. Algum tempo depois, a antropologia descobriu que faltava a esse corpo o que lhe é próprio, isto é, a capacidade de sentir. Para preencher essa lacuna nasceu o paradigma do "embodiment" — a antropologia da incorporação, em inglês — que surgiu no final do século passado, nos trabalhos de Thomas Csordas ou Michael Taussig, em que o corpo não é simplesmente um substrato passivo onde se inscrevem os princípios da organização social. De fato, o corpo, para a antropologia do *embodiment*, é um corpo performativo, agente, que contribui para moldar o ambiente ao mesmo tempo em que interioriza esse ambiente, à semelhança, digamos, do sujeito fenomenológico.

Creio que essa antropologia do corpo, primeiro simbólica, depois fenomenológica, com essa noção de *embodiment*, acabou por se interessar apenas pela afetividade, mas sem o corpo, não é mesmo? Com o nascimento, nos anos 1990, da antropologia das emoções, que cedeu lugar, nos anos 2000, ao que chamamos de virada afetiva, na antropologia e nas ciências sociais em geral. Não vou continuar essa cronologia, que nos afasta demais do assunto, que é saber se uma noção tão carregada pela história e pela cultura como a do corpo é uma boa noção analítica. Gostaria de lembrar a célebre reflexão de Élidi, um Kanak da Nova Caledônia, que disse ao missionário e etnólogo Maurice Leenhardt — que, aliás, o havia convertido, já que era missionário ao mesmo tempo em que etnólogo: "vocês não nos trouxeram o espírito, isto é, a alma; o que vocês nos trouxeram foi o corpo." Em outras palavras, o que era misterioso e novo para os Kanak não era o que os missionários cristãos pensavam introduzir com a evangelização, isto é, a noção de alma, mas a noção de corpo, que parecia, para os missionários, ser uma noção tão evidente que não havia necessidade de se deter nela.

Claude Lévi-Strauss, em um célebre parágrafo de "Raça e História", escreve: "Nas Grandes Antilhas, poucos anos após a descoberta da América, enquanto os espanhóis enviavam comissões de investigação para saber se os índios possuíam ou não uma alma, estes últimos se ocupavam em submergir prisioneiros brancos a fim de verificar, por uma vigilância prolongada, se seu cadáver estava ou não sujeito à putrefação." Os europeus davam como certo que os ameríndios tinham um corpo, mas queriam se certificar de que também tinham uma alma; e os ameríndios, será que consideravam que os brancos tinham uma alma, mas talvez não tivessem corpo?

Na verdade, a citação de Claude Lévi-Strauss não especifica o que os índios entendiam por essas experiências, digamos, empíricas, próprias das ciências naturais, como diz Eduardo Viveiros de Castro em um comentário. Lévi-Strauss não afirma nem nega, mas não creio que europeus e americanos tenham sido simétricos ou simetricamente opostos a esse respeito. Não se sabe o que eles queriam saber com essas experiências de imersão de cadáveres. Há apenas uma certeza: eles não estavam tentando saber se os brancos tinham um corpo. E isso por uma razão muito simples. Os ameríndios antilhanos, assim como os demais ameríndios, ignoravam a existência do corpo ou, ao menos, não possuíam, em sua língua, um termo ou uma palavra para significar essa noção.

De fato, os missionários que elaboraram os primeiros léxicos das línguas ameríndias ao longo dos séculos XVI e XVII encontraram grande dificuldade para traduzir a palavra corpo, assim como humano, animal, pessoa ou Deus. Não era indiferença. Eles logo descobriram que essas palavras não existiam enquanto tais nas línguas que descreviam. E isso, do México central até o sul andino.

A prova é fornecida pelos dicionários bilíngues da época, que não continham entradas para a simples palavra corpo. As raras vezes em que se tentou propor uma tradução de *cuerpo*, já que se trata de dicionários bilíngues em espanhol e línguas ameríndias. Isso sempre foi problemático, pois o termo autóctone, indígena, não cobria o campo semântico que o conceito tinha então em castelhano. Juan de Córdoba, autor do "*Vocabulario en lengua zapoteca*" de 1578, foi o primeiro a sublinhar esse paradoxo. Para um missionário do século XVI, um escritor, a respeito da entrada "cuerpo generalmente", corpo em geral, que eles não possuíam diretamente. No entanto, foi Ludovico Bertonio, um jesuíta italiano que foi o primeiro compilador de um dicionário bilíngue aimará, do outro extremo do continente, algumas décadas mais tarde, quem foi o mais explícito a esse respeito. Em uma entrada, ele traduz o corpo do homem e de todos os animais pela palavra aimará "*janchi*", mas dedica outra entrada a admitir a possibilidade de traduzir a ideia de corpo como tudo aquilo que não é espírito.

Preciso esclarecer que, para um erudito daquela época, como um linguista missionário, a palavra corpo significava antes de tudo algo como aquilo que é uma extensão limitada e produz uma impressão em nossos sentidos, e não possui qualidades que lhe sejam próprias. O corpo era antes de tudo um volume, uma matéria, no sentido aristotélico do corpo recuperado pela escolástica, um conceito sinônimo de *ementum* e oposto a *spiritus*. É essa noção de corpo que não aparece na semântica das línguas ameríndias.

De fato, para compreender a noção de corpo na Europa do século XVI, é preciso ter em mente que hoje a relação semântica entre corpo e corpo humano é exatamente inversa. É a noção de corpo vivo que prevalece hoje; o corpo de referência é, por excelência, o corpo humano, enquanto corpo anatômico e em continuidade, é claro, com o corpo de um animal. O corpo sem adjetivo é o corpo orgânico de nossa espécie. Os outros corpos abrangidos pela noção de corpo em geral são aqueles que precisam de um adjetivo para serem descritos. Por exemplo, o corpo celeste, ou o corpo luminoso para um objeto incandescente, ou corpo legislativo para falar do Senado, por exemplo.

Não é o momento de analisar quando e como essa inversão ocorreu. Trata-se de um processo progressivo que começa com o surgimento da ideia de indivíduo, como entidade dotada de autonomia e subjetividade, mas, sobretudo, limitada pela silhueta do corpo, a partir dos séculos XVII e XVIII. E prossegue com o surgimento e desenvolvimento de uma ciência secular da natureza humana, concebida a partir de uma base fisiológica, à qual se somou, muito mais recentemente, o culto ao corpo como ponto de ancoragem das categorias cognitivas e da ordem social, última salvaguarda inalienável do eu.

Na verdade, a antropologia das últimas décadas incorporou de tal forma essa inflação da noção de corpo humano como conteúdo analítico, que é necessário sublinhar seu caráter relativamente recente, a fim de evitar projeções históricas incômodas. De qualquer forma, a metodologia, não só da disciplina, mas das ciências humanas em geral, reflete, através da influência decisiva de autores como Merleau-Ponty ou Fou-



cault, para citar apenas os mais célebres, uma escalada, uma inflação da corporeidade cuja arqueologia seria demasiado longa de traçar.

Mas, para voltar ao problema da tradução dos conceitos ameríndios pelos primeiros lexicógrafos europeus, a questão que se pode colocar é a seguinte: se o conceito de corpo não teve tradução nas línguas ameríndias, o conceito de corpo humano pode tê-la? A resposta me parece evidente. Estritamente falando, não pode haver conceitos ameríndios que traduzam fielmente a noção de corpo humano se não houver um conceito de corpo como matéria extensa, isto é, como sinônimo de volume ou forma.

Ora, os lexicógrafos da época podiam evitar a palavra corpo, entidade cuja abstração era tal que sua tradução talvez não fosse necessária, mesmo que, como missionários, pudessem lamentar sua ausência. O que não podiam deixar de lado era uma tradução eficaz para a ideia de corpo humano, cujo caráter concreto era tão evidente que sua glosa era inevitável. Como enfrentaram essa tarefa impossível de traduzir corpo humano sem o substrato conceitual da noção de corpo? De que noção extraíram o sentido para abordar uma tradução de corpo humano sem corpo em geral? Como preencheram o abismo que surge entre esses dois universos linguísticos quando se descobre que eles não compartilham a ideia de corpo?

A análise de diferentes dicionários — que fiz, aliás, durante uns dez anos — até meados do século XVII na América colonial



(4) Casa candoshi, rio Chapuri, 2007. Cortesia de Alexandre Surrallés.
(5) Crianças com canoa, rio Chapuri, 2007. Cortesia de Alexandre Surrallés.

revela duas opções claras para traduzir a palavra corpo ou corpo humano, ausente, como eu dizia, nas línguas ameríndias em que se busca o equivalente mais próximo. Uma centrada na Mesoamérica, nas línguas nahuas, asteca, zapoteca e mixteca; e a outra, na América do Sul. Então tudo isso é o dicionário de cada um desses dois espaços.

Assim, na primeira, digamos, na Mesoamérica em geral, renunciou-se a buscar uma tradução para corpo e propõe-se traduzir "corpo humano" por um termo ligado à carne, ou melhor, à matéria. A segunda opção, a versão sul-americana, digamos, não renuncia, num primeiro momento, a traduzir a noção de corpo em geral e prefere um termo mais próximo de pele, ou melhor, de forma, variando conforme se trate de uma forma contida ou de uma forma continente. Em outras palavras, a opção sul-americana considera o corpo, primeiramente em geral, mais ou menos como um volume, mas se divide quando se trata de escolher se é o espaço que ele ocupa, isto é, o corpo que é envolvido por seu contorno, ou, ao contrário, se o volume é o espaço que ele não ocupa, isto é, o próprio contorno, não é mesmo?

Em suma, para resumir toda essa análise dos primeiros dicionários ameríndios, o corpo ameríndio foi inventado. Foi inventado do zero, porque não existia, e os lexicógrafos souberam disso muito cedo. De qualquer forma, notei essa ausência de corpo durante meu trabalho de campo etnográfico na Amazônia peruana, porque trabalhei sobre a história dos séculos XVI e XVII, sobre a lexicografia dos séculos XVI e XVII, mas também, sou antropólogo, então trabalhei na Amazônia, mas não no Brasil: também há uma Amazônia no Peru.

É um grupo de caçadores-coletores, horticultores chamados Candoshi, entre os quais realizei uma longa pesquisa etnográfica nos anos 1990. Um dos comportamentos que mais me chamou a atenção entre os Candoshi era que evitavam o esforço físico excessivo. Nunca fazem esforços demasiado importantes. De qualquer forma, sobretudo, não gostam de mostrar o esforço, na verdade, o esforço físico excessivo. De fato, notei que evitavam se mostrar, diante de mim pelo menos, em pleno esforço. Assim que eu me aproximava deles, cessavam bruscamente seu esforço, esforços absolutamente necessários, como vocês podem imaginar, para realizar as tarefas elementares de sobrevivência na Amazônia. Por que esconder assim o trabalho do corpo, perguntei-me? Por que esconder a expressão do esforço? Trata-se, talvez, de não colocar em risco a frágil consistência de um corpo que não existe? Creio que, de fato, a ideia de uma fragilidade conceitual do corpo, na ordem conceitual, está na origem de uma relação de prudência que eles mantêm com seu corpo físico. Essa vigilância, aliás, tende a aumentar com a idade.

No entanto, para aprofundar as ideias sobre a fragilidade do corpo, é necessário abordar uma noção fundamental da corporeidade candoshi, a noção de *wanochi*. *Wanochi* é o termo que os missionários — que também fizeram um dicionário, não os missionários do século XVI, mas missionários evangélicos do século XX — traduziram como corpo. Na verdade, a conotação física dessa palavra aparece claramente quando é usada para designar a carne. Na língua candoshi, diz-se, por exemplo, *wanochi shrantina*, "eu quero carne", para expressar o desejo de comer carne comestível. Assim, esse termo é usado para designar tanto o corpo humano quanto o corpo dos animais, incluindo o corpo dos insetos.

Com todo rigor, pode-se fazer uma distinção usando o nome: corpo humano se diz *pots wanochi*, enquanto corpo animal se diz *zamia wanochi*. Mas essa distinção só é feita no contexto muito particular das discussões abstratas que os Candoshi tinham comigo, com o etnólogo. Na verdade, é preciso notar que *zamia*, então para dizer *zamia wanochi*, "corpo animal", não pode ser usada para designar um animal vivo. Na verdade, *zamia* é uma categoria que designa o animal abatido, a caça, de certa forma. Então, dizer *zamia wanochi*, como os Candoshi me diziam quando eu fazia essa pergunta, é uma redundância; não é uma palavra usada, não é uma expressão usada na linguagem cotidiana.

A observação de que não há um termo específico para designar o animal em geral, o reino animal, nos leva, na verdade,



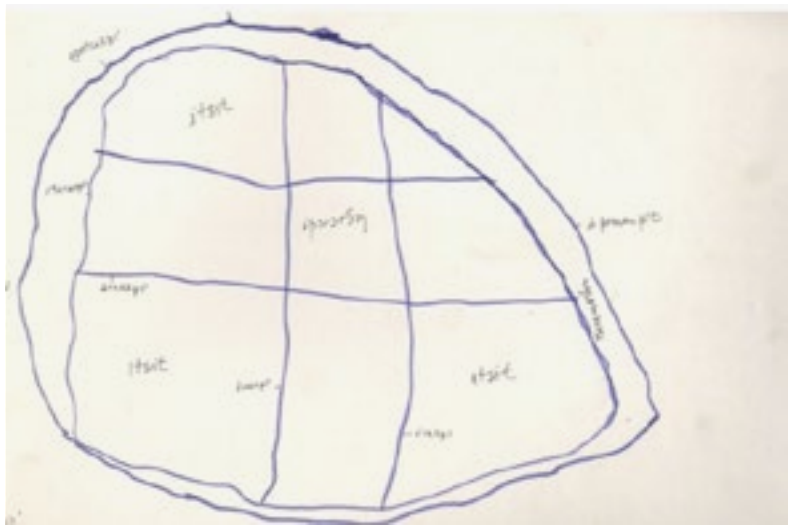
(6) Entrada de Henrique II em Rouen (representação da Festa Brasileira), c. 1550–1551. (Manuscrito Recueil de l'entrée de Henri II à Rouen). Collections Bibliothèque municipale de Rouen.

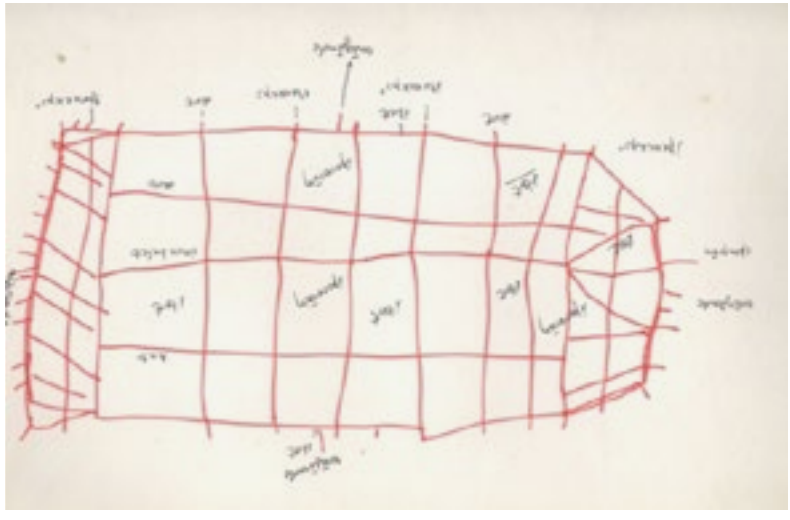
ao cerne do problema da existência do corpo entre os Candoshi. Não há um termo específico para a noção de animal e, na realidade, essa noção que os missionários traduziram por "corpo", *wanochi*, não se refere na verdade ao corpo como organismo autônomo, mas sim à dinâmica da matéria. Ela se refere antes ao processo de desenvolvimento de um organismo.

O que é, de qualquer forma, evidente, é que o corpo não é o elemento primeiro da individuação para os Candoshi. Para eles, a diferença dos corpos entre as espécies não implica uma distância irremediável de natureza, como para nós. Os organismos de um humano ou de um pecari, por exemplo, são idênticos do ponto de vista Candoshi. Embora distingam as espécies e lhes deem nomes, o sistema categorial, ou seja, a taxonomia das espécies não se baseia nas diferenças morfológicas do organismo, mesmo que estas sejam levadas em conta. A diferença entre as espécies relaciona-se antes com o comportamento de cada uma, com sua etologia, com seu comportamento, eu diria até com sua psicologia, mais do que, digamos, com a forma ou a fisiologia de cada uma das espécies. Poder-se-ia até dizer que é o uso que cada espécie faz de seu corpo, que organiza sua morfologia, e que esse uso está em função do temperamento atribuído a cada espécie.

Se a língua candoshi não dispõe de termos para designar os grandes reinos do vivo, é porque eles não são pertinentes para ordenar uma realidade global, na qual essas categorias não são levadas em conta da mesma maneira que a do corpo. Não tenho mais tempo para me estender sobre esses pontos. Gostaria de dizer, só para concluir, que me parece que a noção de corpo é um conceito analítico, em antropologia, muito equívoco. E parece-me, para terminar de maneira talvez um pouco rápida, mas é o que penso, é minha convicção. Penso que o mais interessante é se interessar por aquilo de que o corpo é portador, isto é, pelas sensações, pelas percepções, pelos afetos, pelas afetividades, e isso, na diversidade das formas culturais de expressão.

MT Bom, com minha fala eu vou provocar os nossos dois outros interlocutores, para que a gente comece um pequeno "pinga-fogo" e depois passamos a palavra para vocês. *Corpo, corpos – modos de usar (com algumas contra-indicações ameríndias)*. Ou seja, aquilo que não devemos fazer, segundo a orientação de nossos queridos povos ameríndios. Quando a equipe do MUPA me pediu uma fotografia minha, selecionei uma que eu gosto muito, porque eu estou na frente de uma estátua que tem dois indígenas, feita na Ilha de São Francisco do Sul, em Santa Catarina. Na fotografia, há um homem grande que se chamava Arosca e um garoto pe-





(7-8) Desenhos representando uma casa para os Arara. Cortesia de Márnio Teixeira-Pinto.

queno, Içá-Mirim. Há controvérsias, mas conta a historiografia local que Içá-Mirim teria sido levado para a França por um navegador que teria estado em São Francisco do Sul em 1504, quatro anos após a descoberta. Ele teria ido para a França, levado pelo capitão Gonneville, que seria um nobre normando, de Honfleur, com a promessa de mandar esse garoto de volta para sua tribo.

Içá-Mirim era de fato mais que uma criança, teria por volta de uns 15 anos, e seria mandado de volta "vinteluas" depois da partida. Isso não aconteceu, uma vez que a frota de Gonneville foi atacada, naufragou no Canal da Mancha, e teria sobrevivido apenas Içá-Mirim, o capitão e mais alguns poucos tripulantes. Ele teria sido adotado por Gonneville, porque este havia prometido a Arosca que cuidaria dele, e então ele batizou Içá-Mirim com o nome de Isomeric, que seria uma corruptela de seu nome original. Ele teria se casado, em algumas versões, com a filha do Gonneville, em outras versões, com a sobrinha, e teria deixado na França uma enorme descendência. Portanto, parte da aristocracia francesa normanda é de descendência Carijó. Isso é o que consta em parte dessa historiografia.

Enfim, há pouco tempo atrás, uma das descendentes de Isomeric veio à Santa Catarina para refazer o percurso, ao inverso daquele seu ancestral famoso, e fez um périplo pelos grupos indígenas que ainda estão por ali, em torno das cidades, tentando comparar as descrições que Gonneville fez. Existe um relato de Gonneville, com aquilo que ela conhecia, e ficou muito impressionada pelo fato de que as descrições sobre o corpo, o semblante daqueles indígenas que ela via agora em São Francisco do Sul, era muito semelhante àquilo que Gonneville teria descrito no seu relato. Ela disse, "Nossa! Não fossem cinco séculos de distância, esses seriam aqueles mesmos indígenas", e sua impressão se deu a partir de uma percepção justamente do corpo daqueles índios.

Trago agora uma gravura datada do século XVI que se chama *Uma Festa Brasileira em Rouen*, que era a capital da França então, e que retrata a coroação ou o desfile do rei Henri II, trazendo no cantinho esquerdo um grupo de índios tupinambás que teriam se apresentado nessa ocasião. E, de fato, há um relato dessa festa com alguns poucos tupinambás aparecendo em Rouen para essa ocasião. O desfile, essa expressão ritual, esse estado teatral da monarquia francesa de então, incorporava, inclusive, aquilo que seria uma reivindicação francesa no futuro, uma parte dessa América indígena, representada através da diferença expressa naqueles corpos indígenas que ali estavam se apresentando.

Nós também não podemos esquecer que são indígenas desse período que teriam dado alguns testemunhos para Montaigne, que então escrevia aqueles "ensaios sobre os canibais" bastante interessantes, e que termina com uma expressão muito curiosa. Depois de Montaigne conseguir suspender quaisquer argumentos, através de um procedimento lógico, um silogismo cético, sobre o julgamento moral do canibalismo tupinambá, que era a chocante descrição que existia dos povos indígenas da costa da América do Sul na Europa de então, ele relativiza o julgamento moral a respeito afirmando que nós — ou melhor, "eles, os europeus" — cometemos maiores barbaridades, e descreve o que era o ritual de esquartejamento, e dizia que esses índios, pelo menos, comem essas pessoas depois de mortas.

Mas, no final, através de todo o argumento cético que funda o relativismo cultural, ele diz que estaria tudo certo, uma vez que "os hábitos atrofiam os sentidos", e então julgará "bárbaro aquele que não é desta terra, que não tem esses hábitos, que não tem esse tipo de dieta", pois em certos contextos comer aranhas poderia ser normal; tudo certo, comum, mas afinal, pergunta Montaigne, "por que diabos essa gente não usa calças?". Mais fácil parecia ser continuar estranhando o que os indígenas poderiam fazer, pensar, existir de alguma maneira, mas parecia-se chegar a um limite quando se perguntava "por que esses corpos tão distintos"? O relativismo encontrava, na diferença dos corpos, um grande problema.

Há, num outro contexto, a imagem de uma indígena que foi pintada, a bico de pena, por um francês chamado Henri Coudreau, que viajou pelo rio Xingu em fins do século XIX (1896). Teria sido um dos primeiros a fazer o desenho de uma indígena do povo Arara que ele encontrou na cidade de Altamira. A gravura está em um livro publicado em português para a Coleção Brasiliana, hoje também disponível na Biblioteca Digital Curt Nimuendajú. É um desenho muito preciso e, para a minha surpresa, quando eu cheguei pela primeira vez entre os Arara, já em 1986, eu também pensei "Nossa, não fossem os 200 anos de distância, eu julgaria que são os



(9-10) Mulher e criança tomando bebida durante ritual Arara. Cortesia de Márnio Teixeira-Pinto.

mesmos indígenas do tempo de Henri Coudreau!". A mesmíssima impressão que aquela francesa, supostamente descendente de um Carijó, teria dos parentes ancestrais atuais. As imagens são mesmo muito semelhantes ao que encontrei; mesmo tipo tradicional de corte curto e reto de cabelo — hoje desaparecido pela influência de missionários evangélicos —, mesmos modelos de enfeites e adornos corporais.

Esses eram também os corpos dos indígenas que eu encontrei na década de 1980, com apenas quatro anos em que estavam nessa aldeia, e apenas cinco anos de contato, num contexto ainda instável, mas com certo vigor cultural e preservação da língua, hoje também muito ameaçada, e pelas mesmas razões que interditaram os cabelos ao modo tradicional. Aprender as coisas com eles foi extremamente difícil, por várias razões, inclusive porque a língua é extremamente complexa. Eles moravam nessa aldeia, chamada Aldeia do Laranjal, que era uma aldeia aparentemente um pouco desorganizada, mas com certo sentido cultural, com diferentes casas coletivas, de grande independência social e política. Pois o que tem mais sentido para eles não é a aldeia, que é uma invenção pós-contato, o mais fundamental para eles era a casa. A casa era um ponto de referência extremamente importante para os Arara naquele então. Eles descreviam e compreendiam o mundo a partir de sua casa, a partir do seu lugar de habitação.

E, por causa dessa importância da casa que eu via se expressar em várias e diferentes situações, eu pedi para alguns deles desenharem casas, e eles me desenhavam apenas a armação do telhado. Uma representação curiosa, que em nada se parecia imediatamente com qualquer casa ou modo de apresentar uma habitação. Conversando com eles sobre o desenho, perguntei, mas como é que isso é realmente uma casa? Vários Arara respondiam algo assim, "é que eu estou olhando a casa deitado na rede". Os desenhos então eram as vigas de sustentação do telhado. Eles, de modo muito peculiar, desenham a casa olhando de baixo para cima!

Nós, por outro critério, quando alguém nos pede para desenhar a nossa casa, ou fazemos aquele desenho plano, olhando de frente para a entrada da casa, para psicólogo achar normal, que é traço retinho, com uma terrinha embaixo para a casa se sustentar; ou fazemos um desenho de uma "planta baixa", ao modo de um desajeitado arquiteto, que é uma representação do "ponto de vista de Deus", olhando de cima pra baixo, sem telhado, podendo ver tudo que está ali. É assim que nós tradicionalmente descrevemos uma casa. Mas, para minha surpresa, aquilo que os Arara desenhavam como sua casa eram as vigas

de sustentação do telhado. Que coisa curiosa, essa gente olha de baixo pra cima, como se a direção e o sentido do mundo estivessem dados ao inverso do modo como nós os pensamos.

Essa gente Arara que fazia assim essas coisas era, já no século XIX, também conhecida por serem exímios caçadores de cabeça. Havia de fato um complexo cultural de "caça a cabeças" na América do Sul indígena que começava no Equador, atravessava o Brasil, passando pelos Munduruku, pelos Arara, e aí terminava. O famoso canibalismo dos povos indígenas sul-americanos estava na costa, sul a norte do continente, mas o complexo de caça a cabeças estaria neste eixo, oeste-leste. Eu cheguei a ver um crânio e um escalpo humano na reserva técnica do Museu Emílio Goeldi, acompanhando diletos colegas de Belém, e a pele do rosto, retirada do crânio, estava aberta amarrada em uma pequena estrutura de madeira para que ele não se deformasse. São troféus Arara, que foram colecionados na década de 1920, se não me engano, por Curt Nimuendajú, e levadas ao Museu Goeldi, foram imortalizados em desenhos publicados no clássico "*Handbook of South American Indians*".

E, para a minha surpresa, em 1988, eu estava na aldeia durante uma estação seca (maio a outubro) e os Arara começam a preparar um ritual, para o qual foram à floresta, cortaram uma árvore um pouco maior do que um ser humano, enquanto outros faziam um fundo buraco no meio da aldeia, e, de forma absolutamente cerimonial, trouxeram o tronco, fincaram ele no meio da aldeia e, surpreendentemente, começaram a surrar o poste, cantando músicas de escárnio. "O que você está fazendo aqui? Porque você anda por aí? Você não tem casa, não? Eu vou arrancar toda a sua pele, agora você vai ver o que é bom. Depois eu vou deixar o urubu comer suas carnes". Quase uma canção de amor para aquele poste! A que passam então a chamar de *ïpari*, um termo de uso geral para se referir a um primo cruzado — *ieipari* seria a melhor expressão: meu primo cruzado de madeira.

Surrando o tronco, eles vão construindo o poste cerimonial de tal maneira a ficar descascando até a uns dois palmos do chão, deixando a parte de cima pronta para receber o que seria a própria cabeça de um inimigo. Uma cabeça humana adornada possivelmente para este fim ritual teria sido encontrada pelas frentes de atração da Funai na época do contato, entre 1979 e



(11) Preparação de tronco para ritual Arara. Cortesia de Márnio Teixeira-Pinto.

está maluco?". Mas por quê? — perguntei sem realmente compreender a questão. E ele mais uma vez foi direto, sem rodeios: "Márnio, essas cabeças têm donos! Foram três funcionários da Companhia de Pesquisa de Recursos Minerais do Brasil que os Arara mataram em 1979. E as cabeças são deles, e eles foram enterrados sem as cabeças, porque os Arara haviam tirado as cabeças, as mãos, os pés, as vísceras, e deixado os corpos pendurados em árvores como um aviso para os brancos não chegarem mais perto, mas não adiantou".

Então, naquele momento, eu percebi que a minha antropologia não seria maior do que o meu compromisso moral com aquele povo. Resgatar aquelas cabeças e dar a elas qualquer publicidade seria colocá-los de novo em meio a uma imagem e em uma controvérsia muito complicada, principalmente naquele meio, uma





(12) Desenhos representando uma onça para os Arara.
Cortesia de Márnio Teixeira-Pinto.

fronteira da razão, onde eles já sofrem muito preconceito. Então, pensei ser melhor esquecer essas cabeças e deixar para lá uma das grandes peças para compreender mais sobre os Arara. Perdeu um pouco uma antropologia que poderia ser feita sem o compromisso moral, mas ganhou a minha tranquilidade.

Eu poderia mesmo dizer, de forma anedótica, que o único momento de alguma tensão ou medo que eu passei entre os Arara foi justamente no preparo do ritual em torno do poste cerimonial. Quando estavam montando o ambiente das festas, fizeram o poste, descascando-o a cacetadas, um desses parceiros Arara perguntou para um senhor já bem velhinho: "como vamos fazer a cabeça que não temos?". Lembro que, junto com a enorme curiosidade no momento, bem poderia ter me passado um frio fino pela coluna — "Pega a do rapaz aqui do lado que está tão interessado no bom andamento da festa", imaginei como uma resposta. Fizeram-na de barro, de lama retirada da beira do rio.

Eu me enchia de questões a fazer para as pessoas: por que fazer isso? O tronco, as surras, as danças que se seguiram, o que era tudo aquilo? Que festa toda é essa que se faz a partir de um poste como uma cabeça de inimigo (falsa, neste caso, o que pouco importa)? Como antropólogo formado por grandes professores, já estava com meu bloquinho cheio de notas e perguntas. Com o poste pronto e decorado, um grupo de homens que havia partido para uma longa caçada, enquanto na aldeia de erguia o tronco cerimonial e se fabricava quantidades enormes de bebida nativa, entrou invadindo a aldeia, jogando flecha em todo mundo, deixando a todos apreensivos, correndo em seguida em volta dos que estavam ali. Eles entram com uma peruca de palha amarela e uma pequena saia de penas de mutum.

Por que esse investimento ritual tão grande? Logo depois daquela correria, as mulheres correm por trás dos caçadores, que até então estão só fazendo barulho e gritando em algazarra e seguram-nos por trás e oferecem a bebida produzida enquanto caçavam. E, ao oferecer essa bebida, dizem para esses caçadores: "alimente-se, fique forte". Depois fui saber que a bebida oferecida alimenta e fortalece justamente a capacidade reprodutiva masculina. Mas são as mulheres que, depois dessa primeira ocasião da festa, devem se abraçar no tronco e, tomando esta mesmíssima bebida, devem dizer: "estou bebendo um filho, estou tomando um recém-nascido".

Aquele tronco, sem dúvida, é uma representação de um corpo humano, de um primo, de um visitante, de um estrangeiro, de um inimigo — todas figuras muito comuns na América indígena — que traz uma curiosa capacidade reprodutiva, uma possibilidade de fecundação, a possibilidade de reprodução física (e social e cultural, por consequência). É o que eles estavam me dizendo, meio que indiretamente. Fui mais insistente e perguntei, para que se faz tudo isso? Disseram-me quase que sem reflexão alguma: "é para fazer filhos". Não me contendo, fiz a derradeira questão: "Então é assim que faz filhos?" Todos ali pararam o que estavam fazendo, muitos olharam pra mim de uma forma que me pareceu sarcástica e debochada. Uma jovem mulher não deixou vazio o momento: "Márnio, você não sabe como é que faz filho, não?". O que parecia sarcasmo e deboche logo se realizou como uma intensa risadaria. O que mais dizer da pergunta estúpida do antropólogo? Que eu imaginava achar ali um povo que desconhecia completamente alguns fatos da reprodução humana e acreditava profundamente na força mágica daquele extravagante ritual?

Tudo aquilo seria então para "fazer filho" num outro sentido, além daquilo que entendemos como o sentido físico da reprodução. Eles sabem muito bem do sexo, e que têm, como eles dizem, que "brincar muito" para poder fazer filho. Uma teoria comum na América Indígena é que é preciso várias cópulas para fazer um novo corpo no ventre de uma mulher. Um pouco além disso, na teoria nativa Arara, na parte física do corpo de um feto, a parte dura seria feita pelo homem, enquanto as partes moles seriam obra da mulher grávida. Mas o que o ritual diz é que os novos corpos humanos seriam produzidos não apenas através de relações sexuais, mas também a partir dessa relação de captura lá fora do circulo das relações sociais encobertas pelo domínio do parentesco. Esse é talvez um dos poucos consensos a que chegamos dentro da etnologia indígena da América do Sul.

Uma proposta inicial, neste sentido, foi a de Patrick Menget, depois seguido por seus alunos, por Philippe Erikson e por Anne-Christine Taylor. Há uma tendência de incorporar ou citar esse ponto de forma um pouco genérica, uma afirmação de fachada, mas lá atrás houve um conjunto de trabalhos bastante densos. Uma ideia que começa, salvo engano, com Jean-Pierre Chaumeil, com um livro sobre o xamanismo entre os yagua, no qual ele diz que eles concebem o mundo como um universo fechado onde "energias" limitadas circulariam. Quando se tira de algum lugar, faltaria em algum outro lugar. Esta simples ideia nos

levou a compreender essas sociedades como configurações sociais e simbólicas nas quais faltam as condições de se reproduzir a partir de seus próprios recursos. Elas não teriam todos os elementos considerados como necessários à sua própria reprodução, mas dependeriam do exterior, precisando de propriedades e recursos externos para se reproduzir e se manter.

Isso funcionaria tanto do ponto de vista social e coletivo, quanto para certas atividades tomadas como cruciais, como a caça, por exemplo, para a qual é sempre necessário fazer alguma gestão, alguma mediação junto ao mundo extrassocial para permitir algum sucesso. Por esta condição, a caça se torna uma atividade negociada, uma relação equilibrada com o mundo extrassocial e seus atores: não se pode tirar tanto quanto se desejaria, mas aquilo que é possível neste equilíbrio de relações. Existiria um tipo de ajuste com aquilo que o próprio Mauro acabou de chamar de "donos dos animais" — que é uma "caribização" do termo, que em outros povos de outras tradições linguísticas se chamariam de "mãe da caça" —, entidades que guardam, cuidam e controlam cada uma das espécies animais, com as quais os humanos têm que negociar para retirar parte do seu sustento, sem que o sinal da carência ou da escassez passe do mundo humano para o domínio dos animais.

Se ali também carecerem de coisas vitais a eles, extraíram no mundo humano. Há então certo dinamismo nessa concepção de que a cada um pode faltar alguma coisa essencial para sua existência. Essa propriedade é extremamente interessante, pois aponta para aquela ideia de uma "energia" que circula, e que se abundante em uns, será escassa em outros. Essa "energia" faltaria principalmente a quem morre. Os Arara não enterram seus mortos, eles os envolvem em palha, os colocam numa choupana com uma pequena fogueirinha, um pouco de água quando é adulto, e deixam ali "secando, parando e morrendo". Os verbos para tais ações são muito parecidos, ocupando o mesmo campo semântico. O que a funerária Arara diz é: devolva-se à floresta aquilo que da floresta foi tirado — a condição da vida dos humanos.

Por que eles não enterram, já que essa devolução poderia se dar do mesmo jeito se pelo interior da terra? No entendimento nativo, quando eles matam os animais, o sangue dos animais escorreria na terra, do mesmo modo como a gordura dos animais assando no moquém. A terra, por sua vez, reprocessaria essas substâncias nos vegetais dos quais eles fazem aquela bebida que torna os homens férteis, que então fecundarão suas mulheres, produzindo as partes duras do feto, enquanto elas produzem as partes moles e úmidas. O morto, portanto, faz parte de um grande esquema. Se eles são realmente "outros", guardando uma profunda alteridade, os mortos não estão isolados ou separados do grande esquema cosmológico.

Algumas vezes pedi para que contassem, e se possível desenhassem, o que acontece com os corpos depois que as pessoas morrem. O corpo seria todo fracionado, com diferentes destinos escatológicos. O curioso é que sabem nomear cada pedaço dos corpos, vivos ou mortos, mas não há um conceito que unifique aquilo tudo ou aquele todo que seria um corpo. Não há um termo para "corpo", nem dos animais, nem dos humanos. Há partes, e as partes nunca são partes soltas, isoladas, independentes. Não existe, até onde sei, uma palavra para "pé". Existe a palavra para "meu pé, teu pé, pé dele ou pé do outro", como se realmente não existisse um pé genérico por aí. Com "mão" é a mesma coisa: é a minha mão, a tua mão, ou a mão dele. São sempre partes marcadas com afixos de posse. São constituintes de um corpo que não se totalizam em momento algum, em nenhuma coisa una. Corpo é multiplicidade em ato.

Já estou me aproximando do fim, mas gostaria de falar ainda sobre um pequeno animal, a onipresente corujinha-do-xingu. Aconteceu uma vez, em 1994, logo após eu receber um prêmio da ABA (Associação Brasileira de Antropologia) sobre o tema geral de pesquisa "Sociedade e Ambiente". Fui para o Xingu, e uma dessas corujinhas-do-xingu, começou a piar às cinco horas da tarde de um dia, foi piando a noite inteira, às seis da manhã a coruja estava piando, sete da manhã piava, às dez da manhã piava, meio-dia piava, às duas da tarde ainda estava piando. Um garoto pegou a arma do pai, foi perto da árvore e atirou na coruja. Eu então perguntei para ele o porquê de ter matado o bicho, e ele me surpreendeu com uma estranha resposta: "que bicho, Márnio?" Esse bicho aí, disse eu. E ele retrucou: "Márnio, isso não é um bicho". Como assim, não é um bicho? Eu insistia meio confuso. E ele continuou então a explicação: "você já viu o que ela faz com a cabeça? Ela vira a cabeça completamente para

trás, e você já viu algum bicho fazer isso com a própria cabeça? Essa cabeça não é dela. Ela está usando essa cabeça de outros seres".

Os seres são, de fato, compostos por partes destacáveis. E com propriedades que são externas a seus corpos. Outra característica é que os corpos idealmente nunca devem estar "sozinhos", e os Arara, de fato, estão quase em duplas, a dois, em parcerias, que são fundamentais para a constituição de um e de outro dos parceiros. Os Arara têm uma quantidade de parcerias diferentes, dispersas, que criam vínculos permanentes entre os indivíduos. Algumas vezes com vínculos estreitos, como na grande parceria de caça entre eles ou, principalmente quando matavam conjuntamente um inimigo, e passavam a ter de evitar que se casassem com as filhas dos parceiros, porque a morte comum de um dos inimigos, autorizaria relação sexual com a esposa do parceiro. E assim, as filhas de um parceiro poderiam ser filhas também do outro. A profunda identidade, a identificação, e a composição comum de substâncias entre os parceiros seria tão intensa entre dois guerreiros que o acesso sexual à mulher do outro causaria forte evitação de suas filhas!

Outro efeito dessas parcerias se manifesta na volta de uma caçada, quando um parceiro carrega os animais abatidos pelo outro, E, quando chegam à aldeia, cada um terá de distribuir essa carne de tal maneira que terá de contemplar todos os parceiros que teve ao longo da vida. Há ainda casos mais extremos em que um indivíduo evita comer muito de sua caça, como ele também evita tomar muito da bebida que ele mesmo leva à roda de consumo tradicional entre eles. Há uma regra, pouco explicitada, de se comer da carne que os outros dão, que os outros mataram, e não daquela que o próprio indivíduo matou. Esta também parece ser uma propriedade muito comum entre os povos ameríndios

Mas vejam que curioso: a atividade da caça cria uma dependência entre dois corpos humanos por uma determinada e específica relação com aqueles animais abatidos na caçada. Mas as caçadas, elas mesmas, encontram seu sentido maior no consumo ritual enorme das bebidas. A bebida é aquilo em que tudo culmina, completa o ambiente de comensalidade e cria inúmeros vínculos a partir dessas práticas Enfim, o que eu estou querendo dizer com tudo isso é que os corpos são sempre uma combinação de três condições que os constituem. A primeira, aparentemente óbvia, é a condição de existir no mundo, ou seja, de ter um potencial de ser e ser reconhecido como tal. Os Araras afirmam isso no momento em que eles dizem que dependem das substâncias vitais que estão ali no mundo. A minha ontologia, a minha existência, ou até a minha ontogênese, dependerá daquilo que eu consigo ter de relação com o mundo. A segunda é nutrir certo ponto de vista. Um ponto de vista é como ele olha o mundo. De fato, como dito no início, os Arara olham o mundo "de cabeça para baixo". Eles olham para o céu e dizem, lá está "o centro do céu. Lá está o centro do mundo". Como assim o centro lá em cima? Estaríamos de ponta-cabeça?

Sim, quase como se fosse assim. No passado, diz um mito, tinha uma terra lá no céu, que se quebrou em partes e desabou. Mas o "interior" do mundo está ali, no céu. E a palavra para isso é, de fato, "a carne do mundo", aquilo que está por dentro de uma "pele". E esse paradoxal ponto de vista reflete também uma operação comum que os Arara fazem no seu modo cotidiano de apreensão. Curiosamente, quando eu mostrava as minhas fotografias e de minha família, eles perguntavam: cadê sua mulher, seu filho, teu isso, teu aquilo. Mas quando iam observar de fato as fotografias, olhavam-nas na mesma posição que as recebiam, de cabeça pra baixo! Isso mesmo: eles seguravam as fotografias de cabeça para baixo e seguiam daquele mesmo modo identificando as pessoas: "Olha o pai do Márnio, o filho do Márnio..." e tudo, com fotografias de cabeça para baixo.

Um último aspecto: andando no mato com eles eu assistia também uma coisa curiosíssima. Eles estão caminhando e olhando em frente, passam por cima de um tronco e falam: "Cuidado! Aqui tem uma cobra". Mas eles não estavam olhando diretamente para o chão. Outras vezes, sem aparentemente mudar o campo visual, de repente, esticam o braço para o lado e para cima, retiram um ovo de um ninho e oferecem. Tudo aparentemente sem que tivessem o foco de suas visões viradas para o local do ninho. Curiosa a forma de percepção do ambiente que os vi igualmente exercitarem: quando em caçadas de macacos, por exemplo, eles rastreiam, em primeiro lugar, o chão, e depois começam a elevar a visão, percorrendo sempre de baixo para cima o ambiente. Eles não buscam o movimento de



cima para baixo e da esquerda para direita, como a técnica ocidental de rastreamento e leitura — que é efetivamente a fonte original do exercício desse modo de apreensão. O meu corpo está treinado para pegar uma fotografia e usar essa técnica do intelecto, que é ler de cima para baixo, da esquerda para a direita. Isso é uma técnica intelectual, um aprendizado cultural que entra no corpo de tal forma que é a partir deste dispositivo que eu olho o mundo — literalmente, no caso dos Arara.

Para então concluir, se a primeira condição é existir no mundo, ter uma ontologia reconhecível, a segunda condição da existência dos corpos é ter esse potencial de pensar, de ter um ponto de vista ancorado nos pressupostos ontológicos que o justificam. Já a terceira condição da existência dos corpos seria a de possuir agência, agir no mundo, ter capacidade de ação a partir de um ponto de vista derivado de uma ontologia determinada. Essas seriam as três condições pelas quais se constitui um corpo, segundo aquilo que aprendi em minha experiência entre os Arara. Talvez tudo isto nos sirva para o que nós podemos imaginar que seja um corpo.



Valentina Tong

VIAGEM GEOLÓGICA

VIAGEM GEOLÓGICA

O painel-arquivo traz 70 fotografias selecionadas do arquivo da fotógrafa, feitas na Serra do Espinhaço (MG e BA), região de *inselbergs* em Itatim (BA), Serra da Capivara (PI), lajedos de granito da Paraíba, Geoparque Seridó (RN), Geoparque e extração de pedra no Cariri (CE), mineração de ferro na Serra dos Carajás (PA), Parque Nacional do Itatiaia (RJ), extração de areia em São Paulo, produção de rochas ornamentais em Cachoeiro do Itapemirim (ES) e Vale do Peruaçu (MG).

PEDRA PAULISTA

As três obras da série fotográfica “Pedra Paulista” fazem parte de uma investigação visual sobre a geologia do estado de São Paulo e sua relação com o extrativismo de materiais usados na construção civil. Em viagens pelo Oeste, a fotógrafa documentou formações naturais de basalto e atividades mineradoras. A pedreira às margens do Rio Tietê foi um achado durante a pesquisa, por abrigar as chamadas disjunções colunares basálticas, formações naturais raras de se achar no Brasil. O basalto colunar é formado quando o magma derramado do interior da Terra esfria rapidamente na superfície, fazendo com que a contração o divida em colunas. É uma paisagem que guarda registros geológicos sobre a história da movimentação do território. Essas estruturas estão sendo explodidas, transformadas em pedra britada e servindo para a produção de massa asfáltica utilizada nas rodovias que cruzam o estado.



(1)





(2)

(1) Valentina Tong. *Basalto I e II* (díptico), 2023.
(2) Valentina Tong. *Basalto III*, 2023.

Impressão UV sobre tecido sintético cedro prata.
Da série: “Pedra Paulista”.

Transcrição da mesa de conversa com
ANA VAZ *(AV)*
JULIANA FAUSTO *(JF)*
VALENTINA TONG *(VT)*

ECOLOGIA DOS CORPOS NÃO HUMANOS

JF Queria agradecer o convite, agradecer ao museu, eu morei aqui, em Curitiba, há vários anos, então é muito legal estar de volta nesse contexto. Vou tentar levantar umas questões, tanto para a Ana, como para a Valentina, para elas seguirem nessa nossa conversa. E são questões sobre corpos e sobre materialidades.

Quando eu fiz um *post* no Instagram chamando as pessoas para virem a este evento, eu falei que era rocha e era concreto. É rocha e é concreto porque tem as rochas da Valentina, que também tem a mineração, tem as rochas, que são esse corpo que é aviltado pela mineração, e tem o concreto, que é a cidade de Brasília, que foi construída, e que está no filme "*É Noite na América*", como esse lugar para o qual se torna o refúgio dos animais que foram expulsos para a construção da cidade, que começam a retornar e retornam para a cidade, porque o desenvolvimento não para, a cidade não conhece limite.

Então, eles passam a retornar para esse concreto. E é incrível a abertura do filme, que é todo filmado em noite americana, Ana vai falar melhor do que eu. Estou falando de todas essas materialidades dos filmes. A Valentina tira fotos e usa filme também. E tem uma abertura linda, o "*É Noite na América"*, porque começa com essa música linda do Guilherme Vaz, esse compositor, que se chama "*Pantera Onça*", que é uma música extraordinária, no entanto, o que vamos vendo é a cidade. Então, é "*Pantera Onça*" e é a cidade. Enfim, é incrível. A primeira coisa que eu queria falar é sobre a ecologia dos corpos não-humanos e, diz respeito justamente a filmes.

Um dos chamados primeiros documentários, o filme direto, depois se descobriu que não é bem assim e todo mundo sabe que tudo é mediado, tudo é sempre mediado, mas é um filme muito famoso chamado *Nanook*, não sei se vocês conhecem, do Robert Flaherty, que é um filme sobre um homem inuíte, que o pessoal chamava antigamente de esquimó. O filme começa com ele chegando na canoa dele, e aí sai ele da canoa, sai a mulher, uma canoa com um buraquinho só, naquele gelo, e sai ele, sai a mulher, sai um filho... eles ficam todos ali dentro. No filme, vemos, a certa altura, o Nanook caçando uma foca. E tem uma foto maravilhosa, que é o Nanook diante de um buraco e o mar, ele aguardando em posição de caça, e a câmera, o tripé com uma câmera ao fundo, e a foto registra isso. Ou seja, várias coisas que, supostamente, o Nanook fez espontaneamente, na verdade, foram encenadas.

Mas hoje em dia essa foto adquiriu novos sentidos. Tem um ensaio muito interessante, no qual a autora vai dizer que o que é interessante de notar é que essa foca é energia, no sentido em que ela alimenta, literalmente, o corpo do Nanook, alimenta a lanterna, que faz a luz do Nanook, ela alimenta o gerador, em que o Flaherty vai ver os copiões do filme de noite e é também com gelatina animal que se faz o filme, a película. Então tem uma relação entre o filme e o animal — entre essa foca e o filme — que não é simplesmente a foca que foi caçada para o filme, ela está, materialmente, na constituição do filme. E não só os animais, mas também o minério, e estou dando um salto, chegando ao cinema digital, ou na fotografia digital. Isso não diz respeito só ao cinema, ou a fotografia analógicos. Você tem todo o extrativismo, tanto no sentido dos corpos animais, como esse extrativismo da mineração, as petroleiras, as mineradoras, as *big techs*. Tudo isso está na materialidade dos filmes e das imagens, a ponto de que podemos

dizer que as imagens não são mais indexicais. Em semiótica, o signo é indexical porque ele tem uma relação material com aquilo a que ele se refere — o mercúrio reage à temperatura — e a película, a câmera, mesmo que digital, vai ter certos sensores, elas são sensíveis à luz, ou sensíveis ao que está no ambiente, então as imagens seriam indexicais nesse sentido, existe uma materialidade, elas deixam de ser simplesmente indexicais. E por isso precisamos começar a pensar numa materialidade indexical, uma semiose material, porque o próprio suporte da imagem é fruto do extrativismo. Eu estou pensando aqui, claro, porque estamos no Antropoceno e estamos falando de artistas que estão preocupadas com essas questões ambientais, questões de como viver e morrer melhor nesse mundo, então a gente passa a ter essa ecologia material, de uma materialidade indexical.

E aí eu queria começar logo com uma pergunta terrível: como vocês pensam, na prática de vocês, essa semiose material infernal em que a gente se vê hoje? Vocês estão criando obras que têm uma série de preocupações, de práticas de cuidado, e que, no entanto, habitam materialidade indexical. Para onde iria o cinema? Para onde iriam as imagens se o petróleo realmente acabasse? Se outro mundo realmente fosse possível?

VT Na verdade, a fotografia nem existiria se não fosse a mineração. E eu acho que, enfim, você foi direto ao ponto sobre o paradoxo do próprio trabalho, eu penso muito sobre isso: quais são as matrizes que eu estou usando? E só voltando um pouco antes de responder a pergunta, essa pesquisa que eu venho fazendo sobre a paisagem geológica brasileira tem a ver com a mineração, mas também tem muito a ver com o meu percurso como arquiteta. Então, toda a construção civil, toda a materialidade, que é a base da minha profissão, também depende da mineração, e não só a fotografia.

São três campos que só existem através do material. E eu acho que isso que você colocou é muito preciso. Justamente a história da fotografia é ligada à história da mineração, a prata, o cobre. As empresas fotográficas tinham suas próprias minerações, inclusive, tem imagens interessantes do cofre da Kodak cheio de barras de prata, que era usado na fixação da imagem. E também, não sei se você sabe, mas tinham também matadouros para usar o colágeno, porque é gelatina e prata.

Ao constituir esse arquivo, eu estou o tempo inteiro pensando nisso, e eu acho que a fotografia analógica traz um procedimento físico para mim, corpóreo, que é de me aproximar dessas paisagens, talvez com mais calma e um pouco mais de pensamento e racionalização com o material que eu estou usando. E cada vez que eu produzo uma obra, penso em apresentar ou estou produzindo fisicamente essas impressões também, eu tento dar conta desses paradoxos.

Por outro lado, eu tenho minha câmera digital, meu iPhone, que tem infinitas, milhares de imagens, que também são suportadas pela mineração e pela nuvem. Então, o que eu tento trazer aqui nesse painel, que é a primeira vez que eu apresento isso dessa forma... Eu estou coletando essas imagens já há alguns anos, que eu fotografo pelo Brasil desde 2015, mas, a convite do MUPA, eu fui pensando esse painel e foi a primeira vez



(3)

que eu vi essas imagens juntas. Então, não necessariamente tive um pensamento sobre o conjunto, mas individualmente sobre cada lugar que eu estava fotografando. Eu fiquei muito feliz de ver isso e queria contar também que vocês são os primeiros a ver o trabalho editado dessa maneira.

E aqui, eu tento trazer um pouco dessa ambivalência da paisagem, sobre qual é o valor dessa paisagem. Se por um lado, ela tem uma beleza escultórica das rochas, o que significa esse patrimônio? Tem alguns indícios da mineração e da nossa intervenção, e eu trago um pouco dessa paisagem ancestral não só através do tempo geológico. Eu acho que tem, à primeira vista, uma sensação estática e árida da paisagem. Por outro lado, o que eu tento trazer aqui é o movimento da paisagem geológica, que é muito distendido. É muito difícil para a gente, com a velocidade do capital, entender qual é o tempo geológico de uma rocha. E entender como uma paisagem foi formada, quantos milhões de anos e processos que vieram do interior da terra, o quanto de pressão e vento, o quanto isso demorou para ser esculpido. E como facilmente a gente explode uma paisagem para virar cidade, para virar arquitetura, para virar imagem. Então, aqui tem um olhar para o patrimônio, que eu elenco como patrimônio, mas, ao mesmo tempo, quando ele desaparece, o patrimônio vira a imagem dele.

Eu acho que esse painel tenta trazer um pouco disso, e também pontua, faz um contraponto com as pinturas e gravuras rupestres, que eu acho muito interessante na pesquisa pelo Brasil, que é tentar imaginar como o território, a geologia e a geografia, na verdade, quando consegue-se ler uma paisagem, você define os deslocamentos e os lugares de pouso — isso pensando nos povos ancestrais. Então, que a leitura da paisagem está ligada à sobrevivência, e que a gente perdeu isso, a gente não tem noção de onde a gente está pisando, o que é essa rocha, o que é essa pedra, de onde ela veio. Mesmo na minha formação como arquiteta, teve uma lacuna no curso, pois a gente nunca visitou uma pedreira, a gente não sabe como é extraído esse material.

Acho que um pouco da minha curiosidade foi ir atrás dessa origem, e não só fazer uma documentação, mas imaginar como essa paisagem pode ter surgido e também fazer novas proposições de para onde ela pode caminhar. Retomando um pouco sobre o procedimento do corpo, eu uso uma câmera de médio formato com uma lente fixa de 50mm. Isso significa que eu não dou



(4)

zoom, então todas as aproximações são feitas com o meu próprio corpo. Se eu estou perto de uma rocha, é porque eu estou perto de uma rocha, se eu estou em uma visão ampla, é porque eu me desloquei para isso. Então, eu acho que tem um pouco dessa ideia de medir a paisagem com o próprio corpo, a distância que eu caminho e como eu quero registrar.

Enfim, só para finalizar um pouco sobre os trabalhos que estão aqui nas laterais [em exposição], é uma pesquisa que eu fiz no interior de São Paulo sobre o basalto, que é esse material vulcânico, que é um magma que sai do interior da terra e resfria rapidamente na superfície. Nesse lugar especificamente deu origem a essas colunas basálticas, que são formações naturais maravilhosas, impressionantes, uma formação muito rara no Brasil, e é uma pedreira que pertence a uma usina de asfalto. Eu consegui fotografar esse momento e, uma semana depois, tive que voltar lá para refazer algumas fotografias, e o gerente da pedreira me falou "a gente explodiu [esse lugar] semana passada". E eu falei, "Nossa, mas tem ainda as colunas? Como que está ali?" e ele me respondeu "não sei, se você quiser vir ver".

A gente está falando de uma estrutura de milhões de anos. Como que, com uma dinamitagem, isso vira pó, literalmente. Então, essa pedreira, eles fazem a britagem dessa rocha, transformam em pó, e isso vira o asfalto que é utilizado nas rodovias de São Paulo. Então, também diz sobre uma paisagem que não existe, e eu acho que o intuito desse meu arquivo, desse inventário geológico do Brasil, passa um pouco por essa ansiedade de ter algum registro sobre uma paisagem que, muito rapidamente, está se transformando.

AV Obrigada pelo convite e a possibilidade de estar não estando, utilizando essa outra máquina, fruto da extração, para estar conectada a vocês. Então, não há lugar fora. Não há fora. Muito obrigada, Juliana, por abrir com sempre aquele lugar onde a coisa dói.

Acho que é justamente o lugar onde a gente tem que começar a pensar, que é o lugar de uma não inocência perante as nossas práticas e a nossa vida dentro desse tempo já geológico chamado Antropoceno, e que, na verdade, há um tempo, isso se torna cada vez mais claro dentro da configuração cosmopolítica atual, de que ele é, sobretudo, um regime que precisa de políticas discriminatórias para decidir quem vive e quem morre. E que a única forma da perpetuação desse

sistema é através de sistemas autoritários e fascistas, e é isso que nós vemos hoje em dia.

É a partir daí que eu gostaria de começar a pensar um pouco a maneira com a qual o [filme] "*É Noite na América*" nasce, porque é impossível não pensar que ele nasce de uma perpetuação da minha reflexão crítica em relação à cidade onde eu nasci, que é Brasília, e que é um laboratório das mais absurdas facetas da modernidade. E que, estranhamente, eu decidi usar o cinema como uma maneira de fazer essa crítica, tendo em vista que o cinema é o filho dileto da modernidade.

Então, como, através do próprio elemento, forma, coisa... Representou, definiu, deu forma e nome aos desejos de supremacia, governança, forma de vida da modernidade. Como desfazer isso através da própria coisa? Isso é uma das coisas que mais me perturbam, e acho que não é um acaso que, quando eu começo a fazer cinema, eu começo trabalhando com lixo, trabalhando com imagens deixadas, imagens esquecidas, imagens que não me pertenciam, outras que poderiam me pertencer indiretamente. Havia, talvez, sem que eu me desse conta, esse desejo de lidar com o lixo, com o excesso, com a abundância produzida pelo Antropoceno.

E o "*É Noite na América*" vai ao encontro desse lixo analógico, porque o filme é inteiro filmado com película, com filme vencido — e bem vencido, desde 1977 até 2005. E eu fiquei muito estarrecida, porque eu fui lendo as etiquetas e a maioria dessas pontas — grande parte do filme é feito de pontas, então raramente a gente tinha um rolo inteiro — eram só comerciais, de *shopping mall*, de dia das crianças, de Natal... E eu refleti que, na verdade, o filme tinha que digerir esse lixo e dar um outro destino, talvez, a essas bobinas, sabendo claramente que aquele filme, como dizia o diretor de fotografia, é um tiro no escuro. A gente não sabe o que vai sair desse filme, não sabemos se haverá imagem.

E quando o diretor de fotografia me disse que era possível que esse filme saísse inteiro escuro, que não houvesse uma única imagem, eu falei: "perfeito, é esse o filme que a gente tem que fazer." Porque a ideia da preservação da vida perante os preceitos do colonialismo moderno é baseada na imagem, é baseada no "dar a ver". Então, o meu desespero, o meu inferno, diríamos, era: não podemos perpetuar esse regime de distinção que talvez seja intrinsecamente ligado à produção de imagens.

Quanto mais vemos, menos as coisas existem — será que é esse o nosso inferno? Então, eu partia do princípio de que o filme tinha que ir além da ideia da imagem, além daquilo que você nomeou tão bem, Juliana, o regime indexical. Algo que não seja apenas indexical, que não seja apenas a representação daquele lugar, daquele espaço-tempo, mas uma manifestação de algo que ali aconteceu.

E essa manifestação vai se passar em diversos estratos, camadas, que vão ser não só aqueles alquímicos da revelação de filmes vencidos, que cria toda uma alquimia da qual não há nenhum laboratório que possa te dizer exatamente o que vai acontecer ali, porque a película está velha, ela passou pelas intempéries do tempo, da meteorologia, as cores são o que elas querem ser, elas são o vinagre, elas são aquilo que passou. E, para mim, esse processo dessa revelação já era uma maneira de se pensar aquilo que o filme poderia nos dizer.

Não enquanto um retrato de, mas enquanto à manifestação de algo que aconteceu. E, nesse sentido, sobre o cinema que eu tenho buscado fazer, muitas vezes eu me pergunto se não é um cinema que está cada vez mais se desprendendo da ideia da imagem. E há muito tempo tenho refletido de forma muito especulativa a ideia de que talvez o cinema não pode apenas ser o filho da modernidade, que já existia um outro cinema, que sempre existiu um outro cinema ou uma outra fotografia que não precisava dos elementos técnicos que foram desenvolvidos a partir do extrativismo para eles existirem.



(5)



(6)

Existiam filmes que eram contados ao redor de uma fogueira, existiam fotografias que eram feitas através de pigmentos e sangue e diversas outras coisas que não dependiam apenas da extração para que elas existissem. E, dentro dessa viagem, eu busco, talvez, a ideia de um pré-cinema, um cinema antes do cinema.

Como dizia o Humberto Mauro, a frase que fecha o "*É Noite na América*", ele fala "cinema é cachoeira" — essa é uma das frases mais lindas já ditas sobre o cinema, já que podemos pensar no lado metafísico da imagem, que passa um pouco como uma cachoeira, mas eu prefiro interpretar de que a cachoeira já é um cinema. Aquilo é um cinema, é uma forma de cinema. Existe um cinema que não é apenas o cinema de um certo tipo de humano que imaginou ter inventado essa coisa.

Com todas essas especulações e desejos de fuga e ansiedades, o "*É Noite na América*" nasce de tudo isso, desse desejo de testemunhar e estar junto daqueles refugiados do sistema plantacional, da monocultura da plantação que destrói tudo o que ela toca, e, naquele caso, o cerrado brasileiro, o cerrado de onde me sinto filha. E que esses refugiados estavam entrando na cidade, que foi a cidade que, de certa forma, encarnou não só a extinção de uma série de espécies, mas que também é o laboratório, por excelência, da trágica separação entre o humano e o mais-que-humano.

E eu acho muito bonito o fato de que eles voltam e de que a cidade é muito mais do que aquilo que foi planejado para ela. E elas sempre são, elas sempre são. A modernidade, por mais que ela escreva, ela descreva, ela finja que tem esse controle absoluto sobre todas as coisas, se a gente olhar com cuidado, vamos ver que não. E esses são os casos que me interessam, é quando não.

Então, o filme nasce desse desejo de passar tempo com esses fugitivos e de entender um pouco a trajetória desses bichos. E tudo isso estava acontecendo no ano de 2021, o último ano da extrema-direita no poder presidencial no Brasil, e havia essa sensação de uma ameaça da perpetuação desse regime. O filme abre com essa trilha sonora magnífica do meu pai, Guilherme Vaz, grande compositor, que viveu uma grande parte da vida dele no Brasil profundo, como ele dizia, desde o Cerrado até a região Amazônica. E quando eu ouvi "*Pantera-Onça*" pela primeira vez, que se tornou a trilha do filme, eu fiquei muito estarrecida, porque era uma trilha que quase não tinha nada a ver com as outras composições dele.

Era uma trilha épica, há algo do épico, do tempo, do tempo quase messiânico, diríamos assim. E quanto mais eu ouvia a composição, eu entendia que a composição lida quase com uma luta de espaços-tempos. Esse espaço-tempo que impõe quase totalitário das baterias, da percussão que você ouve no começo do filme, que são quase militares, e de uma resposta a essas baterias, que são as tubas, que são tocadas a partir da escala modal, portanto a escala pré-moderna, e que desfazem a noção de uma composição climática, com clímax.

E a partir daquela composição eu começo a entender esse jogo de forças, que eu acho que também está no filme, dessa ameaça de um totalitarismo monocultural e da possibilidade de fugas constantes, não só desses bichos, mas daqueles que se encontram com eles, e dos trovões, e da cidade, e desses encontros, dessas fricções que escapam a essa teleologia supremacista, moderna, infernal. Mas sempre sabendo que estou fazendo esse movimento através do lixo tóxico desse mesmo ciclo infernal. Eu não sei se conseguimos sair totalmente, mas, de uma certa forma, a consciência da materialidade viva que atravessa e faz a imagem, no momento em que ela é reconhecida, ela se torna também personagem, ela se torna também narrativa, ela se torna também algo que nos diz, nos conta alguma coisa.

JF Você mencionou a cena final do "*É Noite na América*" e aquela sequência linda com a frase célebre do Humberto Mauro, "o cinema é cachoeira" e, de fato, eu





também concordo que cachoeira já é cinema. Quando eu vi o "*É Noite na América*" pela primeira vez, e vi aquela sequência, que é longa e vai colocando você num transe, você vai saindo do filme, e, de repente, aquilo para mim era uma cascata de espíritos. Quando vi o filme, falei assim "gente, a Ana filmou o invisível". São os espíritos, são todos os espíritos dos candangos que foram massacrados, os espíritos dos animais que foram extintos, no final eles são, digamos, reverenciados no "*É Noite na América*".

E eu carrego comigo essa ideia, e acho o final muito bonito nesse sentido, porque você, de certa forma, me confirma ao afirmar que o filme se trata de uma manifestação. Então, manifestou-se ali, que não foi representação, então, eu posso especular que ali se manifestaram esses invisíveis, isso que não se vê normalmente.

Isso é uma coisa que aparece muito, por exemplo, no século XIX, quando as pessoas estavam loucas por espíritos, elas tiravam muita fotografia, porque aparecia muito em película. Em relação às pedreiras, elas também são mortos, no sentido de muitas delas serem sedimentares, você faz essa distinção.

VT Aqui eu decidi não identificar uma localização ou a estrutura geológica, pois eu queria fazer associações mais livres das imagens, mas é um trabalho em processo que eu ainda tenho dúvidas sobre essa informação, como dar essa informação sem fechá-las junto com a imagem, como se fosse uma documentação científica, porque eu sinto que preciso ter espaço também para outros tipos de associações. É algo que eu estou pensando ainda, não é final. Mas, sim, tem diversos tipos de estrutura, tem extrações de granito, de basalto, de arenito, e mesmo suportes das pinturas e gravuras em diferentes tipos de rochas, e como a tinta e a gravura também se comportam diferente dependendo do lugar. É interessante pensar também a rocha como um suporte de representação.

JF Vi uma fala sua, e achei muito bonito isso, na qual você dizia que a pintura rupestre era uma espécie de resistência, porque, caso se encontre uma pintura rupestre, você não pode explodir aquela pedra.

VT Teoricamente.

JF Sim, teoricamente. A quantidade de sambaqui também que se sabe, que se encontra, por exemplo, e se passa o trator em cima, e se faz a monocultura assim mesmo.

VT Exatamente. Tem os sítios arqueológicos preservados, como a Serra da Capivara, que foi o começo da minha pesquisa sobre pintura. É um parque nacional protegido e, ainda assim, sofre com a falta de recursos financeiros para manter a preservação das pinturas. Agora, por exemplo, Itatim, que é um monólito no sertão da Bahia, não é nem parque estadual, e são vários inselbergues de granito maravilhosos. Tem pinturas rupestres e, quando eu estive lá, eu só ouvia barulho de explosão. Tem uma imagem específica que eu chamo de fim do mundo, que é uma mineração de granito de calçada que tem uma pintura na base.

Então, é bem teórico mesmo. Eu encontrei sítios arqueológicos, pinturas e gravuras que não estão documentados necessariamente, que eu desenrolei e descobri com moradores locais. Tem gravuras rupestres que eu fotografei que são muito próximas, muito próximas de áreas de mineração de areia, são algumas estruturas de arenito no interior de São Paulo. Esse morrote [aponta para uma fotografia] sobreviveu a uma monocultura de cana também, e ele abriga uma pintura de mais de 12 mil anos. Eu sou paulista e nunca soube que tinha pintura e gravura rupestre em São Paulo.

É uma coisa muito impressionante que se possa pensar em resistência ao mesmo tempo que é um desaparecimento. Eu acho que isso é um projeto político também, porque quando você desaparece com esses registros dos povos originários, você está querendo dizer que eles não estiveram aqui ou que não é tão ancestral, e isso tem tudo a ver com a demarcação de terras hoje em dia. Demarcação de terras indígenas.

Então, esse registro é fundamental. E se ele vai ser explodido ou tiver algum problema de conservação, ou se a pessoa vai levar para casa. Tem toda uma série sobre o sertão do Cariri, no Ceará, que é uma extração de pedra cariri, bastante conhecida e exportada tanto no Brasil quanto fora, na qual acham-se fósseis do Pleistoceno todos os dias, porque era um grande fundo do mar, e a atividade da pedreira encontra esses fósseis e isso é contrabandeado para a Europa.

O que vemos é a retomada dessa mentalidade, que é enxergar a paisagem como potencial para ser explorado, que desde as expedições geológicas científicas da época da colonização, já era um objetivo. O que temos aqui, quanto custa tirar e quanto vale. E eu acho que essa mentalidade nunca saiu, ainda está presente. Isso é asfalto, não é uma coluna de basalto de milhões de anos. E muito barato. A rocha custa barato. Quanto custa um saco de cimento, do concreto? Quanto custa um piso para você pôr na sua casa? Você pensa que a bancada da sua pia demorou milhões de anos para ser formada? Não.

Então eu acredito que passa um pouco por essas questões também, essa vontade de ter um registro da imagem. Talvez seja uma utopia, que seja a resistência, mas eu prefiro pensar que sim.

JF Não só a resistência, a gente não precisa ser animista para dizer que existe vida nas pedras. Porque as pedras estão cheias de vida e elas concorrem, elas fazem parte de coletivos, que são os coletivos ou agenciamentos que promovem a vida. E, justamente, a guerra contra as pedras é a guerra de quem quer destruir a diversidade de povos, a diversidade de práticas, de culturas. A guerra contra as pedras é o extrativismo.

Dizer que há vida nas pedras não é necessariamente uma afirmação, digamos, animista. Você não precisa fazer parte de um povo animista para entender a quantidade ou a potência de vida, as situações de florescimento de vida e os agenciamentos de geração de vida nas quais as pedras estiveram e estão envolvidas. A Ana tem um filme que se chama "*A Idade da Pedra*", se você pudesse falar também um pouco sobre isso, sobre as pedras.

AV Eu estava, na verdade, ouvindo e pensando em várias coisas, e algumas delas têm a ver com "*A Idade da Pedra*", mas também têm a ver com ouvir um pouco, Valentina, o seu processo de deambulação e de incorporar certos caminhos do Brasil profundo para fazer essas fotografias. Eu acho que é uma narrativa que a gente sente vendo as imagens mesmo à distância. O que eu acho muito interessante é essa dimensão do anime, do eu fotografo, portanto está vivo, existe. E vê-se aquilo que não se vê. Há algo do invisível.

O que é muito impressionante da relação com o telúrico, com o mineral na imagem, não só o fato de que estamos trabalhando imagem que também tem muito a ver com telúrico, de filmar com câmeras que são fruto do extrativismo e filmar aquilo que poderiam ser partes da própria engenhoca da câmera. Há esse aspecto. Mas também há um aspecto do anime, do cristal, da imagem cristalina, como diria Deleuze, de você olhar algo que, na verdade, não está ali na retina, nos olhos, mas que está ali de toda forma. Há algo de fantasmagórico nisso.

E a grande diferença, talvez, de se caminhar um território e se aproximar das coisas para fotografá-las ou filmá-las é que você desfaz o que eu diria que é uma das heranças mais tóxicas do pensamento moderno ocidental, que é a noção de paisagem. Paisagem é aquilo que está lá fora da janela. Paisagem é aquilo que não nos diz respeito. Paisagem é aquilo que está lá, naquilo que chamamos de natureza, com todo o lado maligno dessa designação. E no momento que a gente deixa de usar a palavra paisagem e a gente muda essa palavra para território, vira outra coisa. Você fotografa territórios. As paisagens são muito facilmente consideradas o fruto, o eixo, o alvo da extração.

Todas as imagens coloniais nos mostram paisagens. Nos mostram a classificação do vivo através de representações de paisagem. No momento que você atravessa a janela, tira o enquadramento da paisagem e se implica com aquilo que você está vivenciando, não apenas olhan-



(9)

do, quebra-se um pouco esse pacto tão cheio de significado da maneira com que as imagens, historicamente, no mundo ocidental, moderno, foram produzidas a partir de uma noção de paisagem. Está lá e eu observo.

Essa herança das coisas que sempre me inquietou muito em relação ao cinema, essa noção de você poder filmar e estar atrás de uma câmera e não estar diretamente implicado com a coisa que está à sua frente. Então, fui buscando, ao longo da minha relação/trajetória/história com o cinema, formas de pensar essa possível reciprocidade.

O "*A Idade da Pedra*" é o começo de tudo isso, porque eu decidi que queria fazer um filme que fosse sobre a construção da cidade de Brasília, mas que a gente nunca visse a cidade. E que não fosse sobre a cidade, mas que fosse sobre o movimento da construção desse lugar como algo absolutamente distópico e de ficção científica. A maneira com a qual essa cidade que se constrói, no caso desse filme, que a gente não vê a cidade, mas a gente vê uma espécie de ruína entrópica, o que poderia ser uma cidade ou um espaço que não é mais, mas que já foi, e que não sabemos se essa estrutura está sendo construída ou se ela está sendo escavada. Está num tempo anacrônico, onde passado, presente e futuro estão num nó.

E eu decido filmar isso na Chapada dos Veadeiros, que se tornou um parque natural como contrapartida de toda a destruição ecossistêmica feita através da construção de Brasília. E a Chapada dos Veadeiros foi um eixo muito forte da

extração colonial no século XVII e XVIII, não só pelo ouro, mas também pelo cristal, até o começo do século XX. A gente explorava muito cristal na região para produzir uma série de equipamentos de guerra. Quando eu entendo essa história da Chapada dos Veadeiros, percebi que era importante ir a esse lugar para pensar a cidade, não à cidade. Pensar esse espaço negativo da cidade. E passo bastante tempo na região, andando, caminhando.

Uma série de pessoas que se tornaram meio que os personagens fantasmagóricos desse filme, que são todos ligados à história profunda da região, a tudo aquilo que Brasília vai negar com a sua ideia de uma *terra nullius*, da cidade que nasce do nada, da cidade que ocupa um espaço que não é um espaço, que não tem uma história. E, passando tempo ali, eu passei tempo com as comunidades daquele lugar, que são todas as pessoas que trabalhavam nas antigas minas e que são as pessoas que são as herdeiras diretas dos movimentos calungas e de todos os quilombos daquela região.

Uma das personagens principais desse filme, que se chama Ivonete dos Santos Morais, ela foi, diríamos, o grande vínculo com aquele lugar. O filme ia muito atrás dos lugares que ela ia nos mostrando. E foi muito curioso porque, quando a equipe de cinema chegou, a relação que eu construí com a Ivonete de um mês caminhando aquelas regiões foi cortada pelo fato de que chegou uma câmera e chegou uma equipe e que, de repente, havia uma linha invisível entre ela e nós. E aquilo me deixou muito mal. Eu pensei: não é possível que seja isso que o cinema faz. Ele separa. Como que a gente pode borrar essa linha, dessa separação, para que haja um movimento mais circular, de uma certa reciprocidade aqui dentro.

É interessante porque o filme é feito de muitos planos circulares. Quase como se a câmera se tornasse uma órbita, um eixo orbital para contar aquilo que a gente não vê dentro dessas pedras. E, num certo momento, a Ivonete está lendo um conto maravilhoso da Clarice Lispector, que é um dos eixos importantes para esse filme, que é o conto que ela escreve sobre Brasília, em 1962, quando ela visita a cidade pela primeira vez. E ela diz que essa cidade é uma ruína do futuro. E ela cria uma espécie de ficção científica de uma cidade onde os habitantes dessa cidade, que eram pessoas cegas e muito altas e que não se viam, que tinham uma vida tão plena que, na verdade, eles deixam de se reproduzir. E a cidade, então, é invadida por um grupo de forasteiros.

O filme tenta encenar essa história de forma muito indireta, e a Ivonete vai ao longo do filme enunciando algumas partes desse conto. Eu entendo que a linha entre a câmera e ela, a paisagem e a equipe de cinema era um problema, era um impasse para nós. E há um momento no final do filme em que ela vira para a câmera, ela se vira para mim e fala o final do texto, dentro de um buraco de erosão. Ali eu entendi, tem que haver algo que quebre essa barreira invisível que faz desse lugar uma mera paisagem.

A partir dessa insatisfação ou dessa compreensão que vem da produção desse filme, eu faço um segundo filme, que também tem um aspecto telúrico muito forte, que é o "*Há terra!*". É um filme onde eu vou levar o "*A Idade da Pedra*" para a Ivonete. Ela vê esse filme e ela me fala: "É bom, mas é muito lento...Vamos pensar em um outro ritmo?" [risos]. E eu respondi: "maravilhoso, vamos pensar em um outro ritmo." E nasce o "Há terra!", que é um filme completamente circular, onde ela está fazendo o som, eu estou fazendo a imagem, a câmera não para nem um só minuto, eu tento filmá-la, mas, na verdade, nunca quero filmá-la, então é sempre um movimento fuga dela, tentando também desfazer essa herança muito tóxica do cinema etnográfico.

A Juliana comentou sobre o "*Nanook*", a maneira com que o cinema etnográfico está constantemente tentando capturar e captar uma falsa naturalidade, que, na verdade, é nada mais do que uma visão romântica do observador sobre aquele que está sendo observado. Então, o filme tenta colocar em curto circuito essa rela-



(10)

ção entre câmera e sujeito-objeto. Mudar isso e fazer com que também nós que estamos atrás da câmera também sejamos vistas, que haja essa reciprocidade, que é algo que acho que de forma bastante diferente acontece no "*É Noite na América*" por um artefato que é o contrário do seu, Valentina. Você usa lente fixa, não é? Eu só uso zoom. E no "*É Noite na América*" é um zoom absurdo que eu nunca tinha usado antes na minha vida e que mudou completamente a minha relação de escala com as coisas. Porque era uma 300 com duplicador, então é a sua visão multiplicada 600 vezes, há algo sobrenatural nessa mudança de olhos.

É ver numa escala absolutamente sobrenatural, impossível, que me permite ver o detalhe, mas nunca ver totalmente, porque a câmera, ela está trêmula. Ela está ali ativada por um corpo que também treme do outro lado, então acho que cria um circuito de tremor, tremores dos dois lados. Da impossibilidade de filmar esses seres que são sempre muito mais ágeis e rápidos e inventivos do que o movimento de câmera. Então, há algo do atraso do cinema e de assumir esse atraso, de assumir essa falha como uma consequência do não participar desse processo de visibilidade, portanto, de extinção, diríamos assim.

VT Eu fiquei bastante angustiada com o seu filme [risos]. "*A Idade da Pedra*" foi uma referência quando eu estava fazendo a pesquisa, mas o "*É Noite na América*", que eu acabei de ver, é muito forte.



(11)

JF Foi muito curioso você falar em telúrico, porque há um mês eu estava em São Paulo a convite da Mariana Lacerda e da Companhia de Teatro Ueinzz, é uma companhia de teatro maravilhosa que existe em São Paulo há mais de 20 anos, formada no seu núcleo por pacientes do sistema de saúde mental. E eles estavam montando uma peça chamada *Telúrica*, e aí eu fui convidada para conversarmos sobre o que é "telúrica".

Eu preparei um texto para a gente conversar, sabia o que era "Telúrica", mas eu não sabia a origem, então fui atrás de saber a etimologia da palavra. E, obviamente, é latina, significa da terra, vem de *tellus*, mas *tellus* também é uma palavra estranha, esquisita, no latim. Ela tem uma origem etrusca, porque existe terra, em latim. Terra, terrestre, que é a palavra que a gente usa, e usa sempre. *Tellus* é uma palavra mais antiga, menos usada. E tem absolutamente o mesmo significado que terra. Um solo, um planeta e uma deusa, só que mais antiga, que tinha seus devotos na época da monarquia, em Roma.

É curioso, quando falamos telúrico, porque na ocasião do convite para essa mesa retomaram uma fala minha em que eu falo sobre essa terra que parece mais profunda do que a terra? Quando a gente fala telúrico, parece mais terreno, mais forte. Telúrico é mais forte que terrestre. Mas, no entanto, é o mesmo significado. Telúrico parece mais profundo. É uma deusa mais antiga. E ela era representada, como uma mulher que, da cintura para baixo, é enterrada. É uma mulher da cintura para cima, só. Porque ela é o solo, ela é a terra, ela é o planeta.

E a etimologia, quando você vai para o indo-europeu dessa palavra, você chega em um verbo que significa, que pode significar duas coisas. Que é *tellus* como quem segura as coisas no lugar, ou seja, *tellus-terra*, como quem produz a própria gravidade, então a gente só não sai voando porque a terra segura a gente. E também, aquela que mantém o céu no lugar.

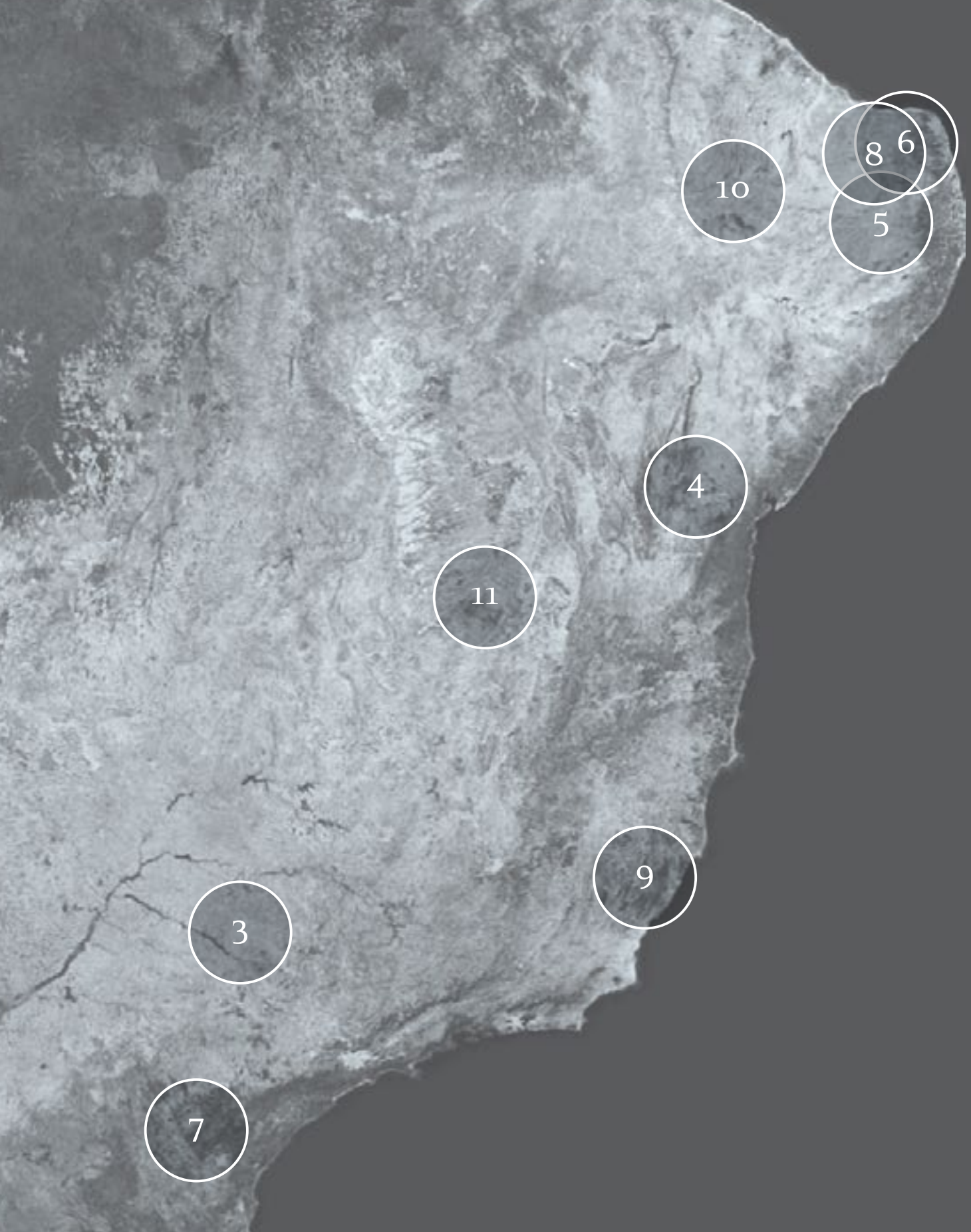
Então, *tellus-terra* é aquela que segura os seus em si e mantém o céu no lugar, não deixa o céu cair. E uma das suas representações que encontramos na Era Comum, em moedas na época do Imperador Adriano, se não me engano, é uma representação que eles chamavam com o epíteto de *tellus-stabil*, pedindo uma terra estável, no sentido de que a terra desse frutos, que não houvesse guerra, que não houvesse terremotos nem tempestades.

Quando você fala terra estável, tem uma série de estabilidades, de sentidos, que estão contidos nessa ideia de terra. E essa *tellus-stabil* tinha dois tipos de representação, mas a mais bonita é uma mulher recostada e segurando o céu, ela segura um globo cheio de estrelas, e tem quatro pessoinhas andando em cima dela, que são as estações do ano. É incrível, essa *tellus-stabil*.

A gente inventou, também, o conceito de *pax teluris*, se a gente usar as palavras que só existem em latim, ou *pax* telúrica, se a gente inventar o adjetivo telúrica em latim. E aí o que seria a *pax* telúrica? Essa é a pergunta que eu faço para vocês agora. O que seria uma *pax* telúrica com essa terra viva, onde a pedra é viva, onde a cachoeira é cinema?

AV Um paganismo maravilhoso, né?! A imagem dessa mulher enterrada, que segura um cosmos, ou seja, liga materialmente, diretamente, através de um corpo, o espaço cósmico do espaço terrestre, já é uma grande imagem de *pax* telúrica. Ou seja, a não desconexão, a não separação, esse emaranhado de coisas vivas que absorvem, que trazem do profundo e que levam ao celeste, o metabolismo mais pagão possível. E eu acho que essa *pax* telúrica está no profundo da nossa memória. Ela está lá. A gente a reconhece. Podemos não saber como recriá-la, como chegar lá, mas nós sabemos, ao mesmo tempo.

Em momentos como a queda daquela cachoeira ou a passagem daquele leopardo no meteoro, que é um dos meus últimos filmes, que lida muito com o telúrico, do que é feito a cidade, com fogo e metal, e a cidade como esse metabolismo gigantesco feito do telúrico, feito dos intestinos da terra, eu vejo, nesses momentos, essa memória, essa memória dessa *pax* telúrica pagã, que a gente reconhece, do amor, da entrega a tudo o que vive, sem distinção.



Valentina Tong

(3) Reginópolis, São Paulo, 2023
(4) Itatim, Bahia, 2021
(5) Lajedo Pai Mateus, Paraíba, 2021
(6) Castelo Zé dos Montes, Rio Grande do Norte, 2021
(7) Vila Velha, Paraná, 2020
(8) Seridó, Rio Grande do Norte, 2021
(9) Cachoeiro do Itapemirim, Espírito Santo, 2023
(10) Cariri, Ceará, 2022
(11) Vale do Peruaçu, Minas Gerais, 2021

Imagens que integram painel-arquivo com 70 fotografias.
Impressão jato de tinta sobre papel algodão.











Ana Vaz

É NOITE NA AMÉRICA







Ana Vaz. É Noite na América (stills), 2022.
© Vaz, Ana/ AUTVIS, Brasil, 2026.











Azul meio-dia. Sol de verão. Um corpo morto no meio da calçada. Nenhum ruído, a não ser o zunido dos carros. Os passos desaceleram enquanto me aproximo do corpo: pelos ásperos, compridos, rajados de preto e rosa, patas em arco, unhas compridas como se fosse congelado em pleno movimento, focinho longo de quem a terra quer comer. O corpo do filhote desgarrado de uma mãe em luto atropelou-me. Na estrada-asa da cidade-avião, necrópole transformada em oásis pelos arquitetos, milhares de vidas acurraladas buscam refúgio nos seus jardins. Como velar por esse morto? O filhote de tamanduá a quem não encontro nome a não ser Fuga, atropelado pela ferocidade dos carros, envenenado pelas peçonhentas plantações, morto pela expansiva cidade que acurrala qualquer vida que não se adapte a ela. 55 milhões de anos, neste instante.

Azul meia-noite. Os bichos retornam à cidade. Fazem ninhos nos parques de estacionamento. Celebram o lixo de seus habitantes num festim noturno que foge à tirania do sol, dos monumentos, das estradas, dos palanques. Feitiço animalesco contra o império da morte na calada da noite americana: tempo que faz do dia noite. Também tempo do bicho-cinema que tenta acompanhar Fuga através de sua própria pele de filme vencido, em vias de extinção. Analógica pele escamando o fim de um século marcado pela sua maior característica: o lixo. Analógico lixo resgatado como testemunha desta fauna em fuga da extinção.

“É Noite na América” é um filme gravado no zoológico de Brasília, hábitat de centenas de espécies resgatadas na cidade. Tamanduás, lobos-guará, corujas, cachorros-do-mato, capivaras, carcarás se encontram com biólogos, veterinárias, cuidadores e a polícia ambiental, numa trama soturna na qual os desafios da preservação da vida tecem uma trama de perspectivas cruzadas. Nesta interação, o filme se expande em forma de poesia, arquivo, contos e conversas, num diorama ilusionista onde vemos e somos vistos. Afinal, quem são os verdadeiros cativos?

Ana Vaz. É Noite na América (stills), 2022.
© Vaz, Ana/ AUTVIS, Brasil, 2026.



É NOITE NA AMÉRICA

45 MIN | BRASIL-FRANÇA | 2022

Direção
Ana Vaz

Fotografia
Jacques Cheuiche

Música
Guilherme Vaz

Edição
Ana Vaz

Assistente de Edição
Deborah Viegas

Gravação de Som
Chico Bororo

Desenho de Som
Ana Vaz,
Nuno da Luz,
Erwan Kerzanet

Mixagem de Som
Olivier Guillaume

Cor
João Nunes

Produtor
Leonardo Bigazzi

Com
Macau *(Pteronura brasiliensis),*
Amanda e/and Jair (Chrysocyon brachyurus),
Xingu *(Speothos venaticus),*
Caramelo *(Tamandua tetradactyla),*
Quim *(Cerdocyon thous),*
Megascops choliba,
Athene cunicularia,
Betânia Borges *(Homo sapiens sapiens),*
Legolas *e/and* **Ploft** *(Myrmecophaga tridactyla),*
Isabela Abritta *(Homo sapiens sapiens),*
Macacos Bugios *(Alouatta seniculus)*

Produção
Fondazione In Between Art Film, *Itália/Italy (Beatrice Bulgari, Leonardo Bigazzi)*

Com o apoio de
Pivô Arte e Pesquisa, *Brasil (Fernanda Brenner),*
Centre National des Arts Plastiques *França/France*

Co-produzido por
Ana Vaz,
Spectre Productions
França (Olivier Marboeuf)

Ana Vaz. É Noite na América (stills), 2022.
© Vaz, Ana/ AUTVIS, Brasil, 2026.

Noite das Ideias:
Linhas de falha

A Nuit des Idées, iniciada em 2016 pelo Institut Français, convida pessoas de todo o mundo a se reunirem em torno de questões contemporâneas. Por meio de encontros, performances artísticas, projeções, oficinas e conferências, essa iniciativa celebra a livre circulação de ideias em torno de um tema comum. Realizada em mais de cem países, a Nuit des Idées reúne vozes francesas e internacionais de diversas disciplinas em locais culturais e acadêmicos.

Este ano, eventos acontecerão em várias cidades do Brasil durante o primeiro semestre de 2024. Com a temática "Lignes de Failles" exploraremos as transformações dramáticas de nossa época, que abalam nossas certezas. É uma oportunidade para refletir sobre como restaurar o diálogo entre nossas comunidades.

A segunda edição da Noite das Ideias em Curitiba é organizada pelo Museu Paranaense, em parceria com a Embaixada da França, o Consulado Geral em São Paulo e a Aliança Francesa.

Corpos — Indícios, Matrizes — Espécies é a segunda edição do Programa Público do Museu Paranaense (MUPA), um projeto experimental e bienal que ocorre entre maio e agosto de 2024. Por meio de ações artísticas, educacionais e culturais, o público será convidado a participar dos debates e a Noite das Ideias entra nesta programação única.

A temática do corpo será central nesta segunda edição da Noite das Ideias, com convidados do Brasil e da França. O evento nos faz perceber que, mesmo em um mundo vasto, as trocas são igualmente possíveis entre quem está perto e quem está longe.

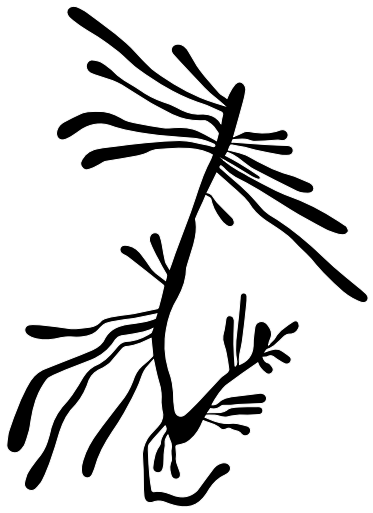
ALIANÇA FRANCESA DE CURITIBA

MARION LOIRE [1]

"Em dezembro de 2023, pelo terceiro ano consecutivo, a Embaixada da França lançou um edital para apoio da Noites das Ideias, interpretando, Brasil afora, o tema proposto pelo Institut Français Paris para 2024: Linhas de Falha. O projeto do MUPA em Curitiba foi escolhido entre as mais de 70 propostas recebidas pela sua interpretação original, sua solidez e pela sua capacidade de propor diálogos e parcerias. Diálogos em torno do corpo constituirão, então, uma das 5 Noites das Ideias organizadas no Brasil este ano, em São Paulo, Recife, Aimorés (MG), Curitiba e Rio de Janeiro"

BENJAMIN TEULIERES [2]

"Nós, da AF Curitiba, estamos imensamente felizes com a segunda edição da Noite das Ideias em Curitiba, organizada em parceria com o MUPA através do seu Programa Público. Depois das excelentes parcerias culturais em conjunto em 2022, o MUPA representa um espaço cultural de referência na cidade, que aborda temas como criatividade, acessibilidade e transdisciplinaridade. O compromisso do Museu Paranaense com questões estéticas, sociais e ambientais é notável. Esta edição, focada no tema 'corpo', é um brilhante exemplo dessa reflexão inclusiva sobre o mundo de amanhã".



[1] Adida cultural para o livro, debate de ideias e músicas atuais da Embaixada da França no Brasil

[2] Diretor da Aliança Francesa de Curitiba

HAGOROMO

22.junho

espetáculo

—

O MANTO DE PLUMAS

EMILIE SUGAI

HAGOROMO
O MANTO DE PLUMAS

Inspirado em uma das mais célebres peças de Teatro Nô: “Hagoromo”, de Motokiyo Zeami, do século XIV. O espetáculo pode ser resumido como um grande haicai, ou um poema dançado que apresenta em seu enredo, quase sem ação, duas personagens: Hakuryo, um pescador de coração pétreo da Baía de Miho; e Tennin, anjo budista que vem recuperar Hagoromo, o manto divino sem o qual não poderá retornar ao céu. Após tristes súplicas do anjo agonizante, o pescador se comove e resolve devolver-lhe o objeto precioso. Mas, antes, Tennin deverá lhe conceder uma dança com seu manto celestial. Em 2008, recebeu o Prêmio APCA de melhor espetáculo do ano.

- **EMILIE SUGAI** Coreógrafa, dançarina de butoh e performer, desenvolve uma linguagem própria e singular, em criações solos e em grupos. As criações de Emilie são fruto de suas inquietações artísticas e de vida, sendo estas geradas pelas influências recebidas de seu mestre Takao Kusuno no período de 1991 a 2001, por pesquisas relacionadas às memórias do corpo, pela ancestralidade e por colaborações com artistas da dança, teatro, cinema e da videoarte.

Hagoromo
O manto de plumas

Hagoromo
— O manto de plumas

Coreografia
Emilie Sugai

Direção
Fabio Mazzoni

Com
Emilie Sugai,
Thiago Sgambato

Iluminação
Fabio Mazzoni

Espaço cênico
J.C. Serroni

Figurinos
Telumi Hellen

Hagoromo — O Manto de Plumas é inspirado em uma das mais célebres peças de Teatro Nô, Hagoromo, de Motokiyo Zeami, do século XIV.

O espetáculo, que pode ser resumido como um grande haicai (ou um poema dançado), apresenta em seu enredo, quase sem ação, duas personagens: Hakuryo, um pescador de coração pétreo da Baía de Miho, e Tennin, anjo budista que vem recuperar Hagoromo, o manto divino sem o qual não poderá retornar ao céu.

Após tristes súplicas do anjo agonizante, o pescador se comove e resolve devolver-lhe o objeto precioso. Mas, antes, Tennin deverá lhe conceder uma dança com seu manto celestial.

Em 2008, *Hagoromo — O Manto de Plumas* recebeu o Prêmio APCA de Melhor Espetáculo do Ano.





Quando todos os ruídos cessam

Texto por
EMILIE SUGAI



No dia 22 de junho de 2024, tive a grata alegria de participar da segunda bienal do programa público do MUPA – Museu Paranaense que teve como curadoria o tema *Corpos – Indícios e Matrizes – Espécies*. Fiquei encantada com o museu, um antigo palacete, e ao lado, um amplo espaço anexo onde abrigou dentre outras exposições o trabalho que levei. Todas as expressões artísticas são ali contempladas em diversos eixos que promovem um diálogo atual e potente. Somos nutridos dos questionamentos das artes, da cultura e da própria comunidade

Escolhi levar "Hagoromo — o manto de plumas", um trabalho para mim precioso que converge muitos de meus questionamentos. Revisitar e reconstruí-lo quatorze anos depois, em outra circunstância, de lugar, de vida e de corpo me pareceu um grande desafio.

"Hagoromo — o manto de plumas" nasceu de um contexto intenso de minha vida após uma longa experiência no que considero a minha formação como artista. A arte da dança butoh cruzou meu caminho a partir do encontro com o diretor japonês Takao Kusuno (1945-2001), sua esposa e colaboradora, a nipo-brasileira Felicia Ogawa (1945-1997), e o dançarino-criador Denilto Gomes (1953-1994) em 1991, quando Marilda Alface, atriz-dançarina, participante dos primeiros trabalhos dessa dupla, me apresentou ao casal. Naquele momento senti que poderia mergulhar em algo totalmente novo e intuía, vendo Denilto dançar, que minha potência expressiva poderia ser explorada e lapidada. Takao e Felicia me acolheram em seu núcleo de criadores. Eu estava começando um caminho novo junto a esses importantes criadores da dança contemporânea brasileira, no convívio e trabalho, algo que vivenciei nos últimos dez anos de vida de Takao.

Takao foi o introdutor desta arte no Brasil, desde quando migrou em 1977. Além de diretor, era iluminador e artista plástico. Participou ativamente dos movimentos da vanguarda japonesa e trouxe os princípios do butoh, trabalhando com artistas, dançarinos e atores brasileiros. Suas criações impactaram a cena das artes cênicas brasileira. Foi muito premiado naquela época. Quando me juntei a ele, vivenciei, dentre outros trabalhos, os processos criativos do premiado espetáculo "O Olho do Tamanduá" (Troféu Mambembe de Melhor Espetáculo Nacional de Dança em 1995) e de sua última obra, poética e tocante, sobre a fragilidade da vida, intitulada "Quimera, o anjo vai voando" (1999).

A passagem destes mestres deixou em mim um grande rastro para que eu continuasse minha caminhada. Sentia uma urgência interna, como se necessitasse consolidar e manifestar aquilo que havia aprendido com eles. Neste período produzi e criei meus primeiros trabalhos autorais com artistas colaboradores próximos. Em 2004 tive a honra de ser convidada a integrar o elenco de criação de "Foi Carmen Miranda", para homenagear o centenário de aniversário do mestre do butoh Kazuo Ohno (1906-2010) no Japão em 2005. O convite veio do diretor teatral Antunes Filho (1929–2019), um dos principais nomes do teatro brasileiro, responsável por renovação estética, política e cênica no Brasil, fundador do Centro de Pesquisa Teatral (CPT) no SESC Consolação, desde os anos 1980.

O genial artista Tatsumi Hijikata (1928-1986) foi o mentor do butoh que teve como marco-início o ano de 1959 com a apresentação de "Kinjiki" (Cores Proibidas). Felicia escreveu um artigo[1] citando o crítico Fumiaki Nakamura que dizia: "para Hijikata o corpo não deveria ser utilizado para transmitir ideias, mas para ser questionado, repensado e recriado através da linguagem do erotismo e da violência". E Felicia continua, o butoh dos anos 60 ficou conhecido como *ankoku-butoh*, a 'dança das trevas'. Os anos 70 foi marcado pelo espetáculo "Nikutai no Hanran" (A revolta do corpo) de Hijikata apresentado em 1968, e a linguagem do corpo foi levada ao extremo. Surgiram vários grupos que acabaram se transformando em verdadeiros pilares do butoh. A obra mais notável foi "Admirando La Argentina" de Kazuo Ohno. Houve uma verdadeira comoção no público quando se apresentou a primeira vez fora do Japão no Festival Internacional de Teatro de Nancy na França em 1980.

Antunes ficou próximo de Ohno a partir deste período, considerando-o responsável por sua mudança de visão do teatro. Dizia que a arte de Ohno tinha algo de espiritual. Antunes, convidado para levar uma obra ao Japão e homenageá-lo em 2005, criou "Foi Carmen" (nome do trabalho adotado depois) com a figura de Carmen Miranda como uma paráfrase à La Argentina de Ohno. E foi no CPT que conheci, em 2007, Fabio Mazzoni, um jovem diretor na época. Formamos uma parceria para criar "Hagoromo, o Manto de Plumas", trabalho que estreou em 2008, com o qual ganhamos o Prêmio APCA de Melhor Espetáculo de Dança, participando inclusive de alguns festivais internacionais de teatro e dança.

Fabio e eu nos reencontramos doze anos depois, em 2022, nos bastidores de "Aka", espetáculo solo que criamos, eu e Lee Taylor, este na direção, para participar do Projeto *Tomie Dançante* pelo Instituto Tomie Ohtake, no qual Fabio estava como produtor. Foi com o intuito de dar continuidade à pesquisa estética e corpórea nascida em "Hagoromo" que, em 2023, iniciamos um projeto de residência artística para o CPT que resultou no espetáculo de teatro-dança "O Poço da Mulher-Falcão" (indicado ao Prêmio APCA de Melhor Projeto/Difusão do primeiro semestre de 2024).

ENTRAR DENTRO DE UMA CAVERNA PARA SE PROTEGER DA CHUVA

Esta é uma das imagens que me vem à mente quando todos os ruídos cessam. Quem sabe os ruídos mentais do espectador cessem, me pergunto, quando se adentra na primeira cena de "Hagoromo", num espaço totalmente escuro onde há apenas um foco de luz baixo, quando se percebe alguém caminhando silencioso e lentamente em *suriashi* em torno da penumbra. Hakuryo e Tennin são as duas personagens encarnadas por mim, neste trabalho que é como um *haikai* dançado.

Um treino intenso com Takao era caminhar em *suriashi*, que em japonês significa deslizar com os pés. É um caminhar que difere do caminhar natural, pois com quadril baixo e joelhos flexionados desliza-se no espaço: uma maneira de caminhar *com todos os poros atentos*, atingindo um *estado interiorizado*, como escreveu Takao e Felicia em um artigo[2], *um corpo como receptor de infinitos sentimentos.*

Takao dizia que o butoh não era uma dança espontânea nascida só de sentimentos. O que estava implícito e o que fazíamos juntos, era um treinamento, por vezes, árduo, quebrando nossas resistências, tirando os excessos, e muita dedicação e entrega ao dançar, numa busca por uma linguagem singular do corpo, lapidando-o. Quando nos aprofundamos, gradualmente, podemos penetrar num universo criativo de sensibilidade para a construção de nossa linguagem corpórea.

Pequenos detalhes são muito importantes para esta busca, e no processo eram indicados por Takao. Compreendi ser muito importante como nos transformamos ao dançar, o *estado de metamorfose*, como escreveu Takao no texto do artigo, o que requer um tempo dilatado de aprendizado. Permitindo-se mergulhar na poesia do corpo nasce o ato de dançar.

UMA ARTE DIFÍCIL DE SER DEFINIDA

A fonte ancestral do butoh é a que está em nós, algo que carregamos no corpo. Difícil definir esta arte sem correr risco de congelamento. A questão vida e morte presente no nosso viver são perguntas essenciais no butoh. Nas palavras de Kazuo Ohno, o butoh é o aprendizado do espírito.

Hoje meu corpo está mais velho: ultrapassei a idade em vida de meus mestres. Agora sinto ser necessário buscar o essencial. Ohno é uma referência máxima para mim, por ser magistral na dança aos 86 anos, quando o vi pela primeira vez em São Paulo em 1992[3] . Pensava que o butoh naturalmente se transformaria em meu corpo com o passar dos anos. Vendo a biografia do mestre de butoh percebo o quão difícil foi sua vida tanto quanto foi também difícil a poesia que nasceu de sua dança.

Olho com admiração os dançarinos de corpos velhos que trazem no corpo uma história comovente, a da própria vida. A fragilidade pode ser a potência a ser poetizada. Não é fácil. Há dez anos o *zazen* (za=sentar e zen=meditação) entrou em minha vida. A prática da meditação foi incorporada em minha dança, e sinto fundamental essa concentração, profunda e sutil, como uma qualidade do meu ato de dançar hoje.

Uma das coisas que aprendi com Takao é a importância de tocar o público. Uma comunicação sem as palavras, um encontro que se dá com o outro, a experiência poética tanto forte quanto sutil, são questões de base nas minhas criações em dança. É uma constante busca, é sempre um recomeçar a cada momento. E o silêncio que sinto tão precioso nesta arte caminha junto.

Na dança butoh, talvez como em um livro em branco, buscamos *nossas memórias individuais, somadas às memórias coletivas e ancestrais.*

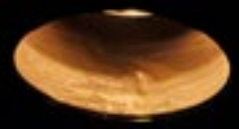
O monge e poeta zen-budista, vietnamita, Thich Nhat Hahn disse: pergunte ao papel suas histórias. E o papel responde: vá falar com a flor, a nuvem e a árvore e ouça o que elas têm a dizer. Buscamos tornar este *corpo transparente*, como uma página em branco por ser escrita.

1 Trechos extraídos do texto escrito por Felicia Ogawa em 1996 e publicado, in memorian, no catálogo do espetáculo "O Olho do Tamanduá" em 1997, para as temporadas e festivais internacionais deste período. O catálogo foi produzido com o apoio do Prêmio FUNARTE Flávio Rangel do Ministério da Cultura.

2 O artigo a que me refiro é "A ideia do físico-corpóreo em transformação", de Takao Kusuno e Felicia Ogawa, no livro Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento, organização de Maria Mommensohn e Paulo Petrella, publicado pela Editora Summus em 2006. As citações que fiz foram colocadas em itálico.

3 A primeira vinda de Kazuo Ohno ao Brasil se deu em 1986 em São Paulo no Teatro SESC Anchieta, na sua primeira turnê pela América Latina no cone sul (São Paulo, Brasília e Buenos Aires), organizado por Takao Kusuno, Felicia Ogawa e a produtora Ameir Barbosa, com apoio fundamental de Antunes Filho junto ao SESC e Ruth Escobar.















ADAPTAT

23.junho

performance

NÓ MOVIMENTO EM REDE

ADAPTAT

Um diálogo entre linguagens artísticas, pessoas, espaços e olhares, que cria mobilidades por onde habita, articulando relacionamentos com o público por meio de diferentes vias perceptivas estimuladas na criação compartilhada entre dois corpos que dançam. ADAPTAT se move nas margens sensibilizando a presença para outros tipos de ambiência e relação do público com a diversidade. No II Programa Público do MUPA, a performance ocorreu na Praça João Cândido, em frente ao museu.

- **NÓ MOVIMENTO EM REDE** Coletivo de artistas em atuação desde 1992, inicialmente como Limites Cia. de Dança. Se configura em um ponto de conexão entre linguagens artísticas diversas, atuando como um lugar cooperativo entre artistas e outros criativos interessados em produzir inovação social nas mediações entre arte e educação, além de partilhar tecnologias de criatividade e sensibilidade humana.







[I]

tudo está à espreita- espera- escuta- perscruta.

[II]

algo do tempo se decantando na pele
espera que a cidade falhe para nela se
inscrever. a paisagem hoje abre uma
ferida, belisca o ar para que o espaço
acorde. sustentar no corpo o peso de
uma cidade que pede desabamentos.
espaço aberto para deleite busca nas
rachaduras por onde escorrer-expremer
o corpo. derrama o corpo no chão e
prova das margens da cidade, floresta
das pernas. inserir-se feito ferida nas
cascas das árvores.

[III]

algo que está prestes a chegar à orla
do corpo pelas vias da maré da pele.
monumentos tecidos pelos filhos dos
pêlos. corpo poente fazendo atravessar
em si braços e mãos e dorso e pernas.
demolição de flor. você está vendo uma
colisão de estrelas. descende suave ladeira
se infiltrando ponto por ponto na feira.
ao abrir caminho pedra por pedra o tempo
desmaiou. e os olhos de quem passa
rolam pelas pernas, bem equilibrados nas
pontas dos dedos. paisagem na paisagem-
demolição. sente suave que hoje a cidade
parou para lamber uma dança.

[IV]

para se deslizar sob as imagens de um encontro.

PRODUÇÃO DE CORPOS INDÍGENAS

26.junho

mesa de conversa

JOÃO PAULO LIMA BARRETO TUKANO,
ANDRÉA OLIVEIRA CASTRO,
LUIZ ANTÔNIO COSTA

PRODUÇÃO DE CORPOS INDÍGENAS

Na etnologia dos povos ameríndios das últimas décadas, transbordam relatos sobre como os grupos investem em mecanismos sociais de criação de pessoas, uma vez que o nascimento de um novo bebê não é garantia do nascimento de uma pessoa. Ele, enquanto ser humano, precisa ser produzido — e isso ocorre através de uma série de procedimentos prescritos e proscritos. Entre alguns grupos, até mesmo a possibilidade da gravidez é garantida através de procedimentos sociais específicos. Nesta mesa, os antropólogos convidados foram chamados a falar sobre seus estudos de caso envolvendo os povos amazônicos Kanamari e Karitiana. A abordagem das estratégias de produção corporal próprias dos Tukano ficou por conta do pesquisador pertencente a esse mesmo povo.

- **JOÃO PAULO LIMA BARRETO TUKANO** Indígena do povo Yepamahsã (Tukano), nascido na aldeia São Domingos, no município de São Gabriel da Cachoeira (AM). Graduado em Filosofia, Mestre e Doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal do Amazonas. Fundador do Centro de Medicina Indígena Bahserikowi e da primeira Casa de Comida Indígena – Biatuwi, além de membro de diversos núcleos de pesquisa nacionais e internacionais.

- **ANDRÉA OLIVEIRA CASTRO** Antropóloga, professora do Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Trabalha com Etnologia Indígena e pesquisa junto ao grupo indígena Karitiana.

- **LUIZ ANTÔNIO COSTA** Professor de antropologia cultural da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Realiza pesquisa com os Kanamari do Vale do Javari desde 2002, abordando temas como parentesco e organização social, concepção da pessoa, relação entre humanos e não-humanos, mito e história. Além do seu livro sobre os Kanamari, “The Owners of Kinship”, publicou diversos artigos em periódicos nacionais e internacionais.

Transcrição da mesa de conversa com
JOÃO PAULO TUKANO *(JT)*
ANDRÉA CASTRO *(AC)*
LUIZ ANTÔNIO COSTA *(LC)*

PRODUÇÃO DE CORPOS INDÍGENAS

JT Caros amigos, antes de falar especificamente sobre o corpo, gostaria de apresentar meus trabalhos — vender o peixe. Tenho me dedicado a entender o nosso sistema de conhecimento. O nosso, digo, indígena, mas no recorte, *Ye'pâ-masa*, também conhecidos como Tukanos. A partir de várias experiências, vou dizer o porquê mais depois, dentro desse esforço de trazer nossos conhecimentos para além dessas traduções, tradicionais, que são conhecidas, ou são traduções feitas ao pé da letra, ou traduções feitas pelos antropólogos em função dos seus trabalhos, ou mesmo iniciativas próprias dos indígenas que estão traduzindo o nosso conhecimento.

Meu esforço na antropologia foi pensar o pensamento do indígena. Não sei se você entendeu o que eu estou querendo dizer, mas pensar o pensamento do indígena é um desafio para não cair nas armadilhas que já existem, tipo essa que eu acabei de falar, a tradução direta, e também não cair na armadilha de querer pegar uma tradução antropológica, mas usar a antropologia como instrumento para pensar os pensamentos ou a lógica indígena. Desse esforço, produzi uma dissertação, que é um livro chamado "Waimahsã: peixes e humanos". *Waimahsã*, tradicionalmente, foi traduzido como peixe-gente. O *Wai* é peixe, *mahsã*, gente. Uma tradução direta é peixe-gente. Essa tradução parece simples, mas não é simples, porque ela levou a interpretar de uma forma equivocada aquilo que nós queremos dizer.

A partir disso, eu trago uma discussão onde eu mostro que uma tradução equivocada leva a gente a pensar que aquilo é o que não é. Ou seja, o peixe não é gente. Ponto final. Utilizamos apenas essa qualidade do peixe para falar de uma teoria nossa. Daí vem a discussão, onde eu apresento isso, e onde eu apresento também um pouco de como nós organizamos os grupos de peixes, para além da classificação da ciência. O esforço aqui é mostrar que povos indígenas têm suas concepções, teorias, categorias de entender, de construir e, a partir dessas concepções, construir suas relações sociais e relações com outros humanos que habitam nesses outros ambientes.

Esse é o ponto que eu trago aqui, dizendo que, para nós, todos os lugares que nós podemos chamar de ambiente são habitados por humanos, sob outras condições, em outros domínios. Portanto, não são espíritos, como muitas vezes é traduzido — simplesmente dizer assim. O que Davi Kopenawa está dizendo, que *Xapiri* são humanos, que conduz eles para a vida, para a formação dele, ele não está falando dos espíritos, mas das pessoas que ele relaciona diretamente. Portanto, não há, não tem sentido nenhum traduzir *Xapiri* ou *Waimahsã* na chave de espírito. Esse é o primeiro ponto.

Terminando isso, falo da minha tese, que foi premiada pela Capes em 2021, onde eu trago a noção do corpo do ponto de vista indígena. Eu cheguei a me interessar em estudar sobre o corpo a partir do momento em que tive sérios problemas familiares, não na minha família, mas problemas com médicos, com antropólogos, sobretudo. Aconteceu um fato, no qual eu não vou me ater muito, mas duas coisas me chamaram muita atenção nessa relação. Minha sobrinha tinha saído da nossa comunidade e foi para Manaus para tratar uma picada de cobra. Ela viajou quatro dias e o estado dela era um pouco grave.

A primeira medida que os médicos quiseram fazer foi amputar o pé dela. Primeira medida. A gente ficou em choque, a criança mais do que todos nós. Nós tivemos uma ideia de propor à equipe médica para que nós pudéssemos fazer, antes de pensar na amputação, um tratamento articulado, tanto a medicina, biomedicina, representada pelos médicos, e nossa medicina, representada pelo meu pai, pelo meu tio, que estava em Manaus comigo.

A princípio, isso parecia como direito indígena, estava na Constituição essa diferença, mas foi início de grande confusão. Nisso, dois pontos marcaram e mudaram a minha luta. Primeiro, quando nós tentamos fazer isso, nos reunir com o médico, ele disse o seguinte: que ele não ia permitir a entrada do pajé no hospital, pulando, cantando, fazendo fumaça, tocando tambor, para fazer ritual de cura no hospital, porque o hospital era lugar de doente, lugar de silêncio. Aí eu falei para ele, está certo, não estou dizendo que eu vou entrar lá, a gente sabe disso. Agora, não compare a medicina e os seus especialistas, que praticam, exercem esse ofício, com o pajé do boi-bumbá. Vocês conhecem o pajé do boi-bumbá? Ele que faz isso, não é? Dança, canta, pula, cura o boi. Aí eu falo, povos indígenas não curam o boi. Quem cura o boi é o pajé do boi-bumbá, com muito respeito, não estou dizendo que nada contra. É cultura, é folclore, é folclore, vamos considerar.

O que estou dizendo é que não dá para comparar os especialistas indígenas sobre essa chave, que foi o que o médico fez. Percebemos que aquilo que o médico estava dizendo não era uma opinião, não era uma fala só dele, mas é o que permeia a sociedade como um todo. É o imaginário construído desde a colonização, cristalizado. Perguntamos para o meu pai porque ele não queria que amputasse o pé da neta — ele não sabe falar português. Tentou arranhar e, visivelmente, o médico, chateado, levantou e disse: "eu estudei oito anos, por isso eu sou médico, e garanto ao senhor que se a gente não amputar o pé da tua neta, ela vai morrer. E o senhor, com muito respeito, não frequentou nenhum dia de aula, não frequentou a sala de aula". Isso, para mim, foi muito forte. Uma discriminação total.

Então, trago uma reflexão que a gente precisa fazer. A ciência não admite outros modelos de conhecimento, essa é a verdade. Nós, conforme dados da ciência, da arqueologia, habitamos nesse território 12, 17, 22 mil anos. E alguém que chegou a 524 anos vai me dizer que eu não tenho conhecimento em medicina? Espera lá, meu amigo, algo está errado. Foi aí que eu debrucei na minha tese para trazer essa questão, com uma pergunta simples. Nenhum médico ou enfermeiro, ou qualquer profissão de saúde, vai intervir sobre o corpo se ele não souber o que é o corpo. Nenhuma possibilidade. Do contrário, perguntar, pode ser verdadeiro, porque meu pai, meu filho, deve saber o que é o corpo do ponto de vista deles. Senão, eles não vão fazer nada sobre o corpo.

No doutorado, trago essa discussão agora que povos indígenas e negros têm uma concepção de que o corpo é síntese, é microcosmo. É síntese porque ela resume todos os corpos que existem no mundo terrestre, que são seis: terra, floresta, água, o ar, o fogo e a condição animal. São esses elementos ou esses corpos que constituem o corpo humano. A partir disso

conseguimos perceber que, para além do conceito biológico, que é o conceito que a biomedicina opera, nós, povos indígenas, operamos a partir desse conceito de que o corpo é um microcosmo. Portanto, ela é uma potência, pode transformar em qualquer coisa.

Quando vocês lerem nossas traduções diretas, narrativas míticas ou mitos, vão perceber que todo o tempo nossos demiurgos estão se transformando em qualquer coisa. Pássaro, cobra, água, fumaça, onça, tudo. Porque a própria potência do corpo é isso — é vegetal, é terra, é tudo. Esses elementos são a sua essência, a sua totalidade. Mas uma questão é a seguinte. Bom, boi também é constituído de seis elementos. Cachorro também é constituído de seis elementos. Todos os animais, os corpos são constituídos de seis elementos. Qual é a diferença? Aí eu mergulhei nisso e entendi que o que nos diferencia entre o meu cachorro e a paca, é o nome. É o nome que me conecta à dimensão da noção de gente, de pessoa ou de humano.

Porque nós, povos indígenas, somos organizados por grupos sociais. Tukano, Desana, Barasana, Tuyuka. Cada grupo tem seu nome limitado, tanto masculino quanto feminino. Por exemplo, eu sou Yupuri. Yupuri é um nome exclusivamente do grupo Tukano. Nenhum outro povo pode se apropriar, senão ele vai sofrer. Quando meu avô me deu esse nome, automaticamente ele me conectou nesse grupo social, me conectou dentro dos conhecimentos Tukano, deu a noção do território Tukano, dentro do sistema de relações Tukano, dentro de tudo. Noção de terra, noção de casa, noção de artefatos, noção de pertencimento, tudo. Portanto, é o que eu chamo de dimensão metafísica do corpo. Então trago esses dois conceitos, que são fundamentais para nós. Porque é a partir desses dois conceitos ou concepções, que nós cuidamos da nossa qualidade de vida, de saúde.

E, para terminar, quero dizer que nós, em síntese, dizemos que meu corpo é a extensão desse mundo. Esse mundo é minha extensão. Portanto, qualquer coisa que eu provocar desequilíbrio, automaticamente meu corpo vai sofrer, eu vou sofrer, nós vamos sofrer. Essa é a relação que nós mantemos. Quero encerrar dizendo que não dá para a gente continuar traduzindo os conhecimentos indígenas na chave da religião. Não dá. Porque a religião é um conhecimento ocidental que pertence a um modelo próprio de conhecimento. Mas, para o meu pai, traduzir como casas sagradas, espírito, espiritualidade, reza, benzimento, curandeiro, não tem nenhum sentido, porque é outro modelo de conhecimento. E também, se a gente quer dialogar, não dá para a gente continuar traduzindo conhecimentos indígenas na chave de "etno". Etnobotânica, etnohistória, etno não sei o quê, tudo se tornou etno. De repente, costumo brincar que sou etno João Paulo [risos].

LC Obrigado a todo mundo do museu pelo convite, é um prazer estar aqui. Vou falar um pouco de tradução também. A gente vai sair do Alto Rio Negro e vai agora para o extremo oeste do estado do Amazonas, na fronteira com a Colômbia e o Peru, um povo chamado Kanamari, que fala outra língua. E eu vou tentar aqui algumas traduções que não estão na chave da religião, então talvez a gente consiga ir adiante. Justamente, quero começar falando da linguagem, porque nos primeiros meses do meu campo, da minha estada entre os Kanamari, eu me dediquei quase que exclusivamente a aprender a língua.

Uma das minhas estratégias que eu fazia para tentar aprender era pegar alguma coisa que eu tivesse entreouvido ao longo do dia e compreendido parcialmente, ou não compreendido, ou mal compreendido, e tentar formular uma pergunta. Eu ficava de noite tentando montar uma pergunta para, no dia seguinte, fazer a pergunta. Juntava o que eu tinha de vocabulário, o que eu estava aprendendo de gramática, e eu fazia o possível. E, mesmo que eu não entendesse a resposta, eu estava indo adiante, pelo menos achava que estava melhor. Então, um dia, mais ou menos no quarto mês vivendo em aldeias Kanamari, eu fiquei com a impressão de ter entendido, ou decifrado, a meu modo, um amigo meu dizer para mim, em Kanamari, que os chefes de antigamente eram belos e bons e que eles só morriam de feitiço. Aí eu resolvi formular a seguinte pergunta — foi o que eu tentei fazer de noite — como eram os corpos dos chefes de antigamente? Parece um pouco estranha a formulação da pergunta, talvez, mas eu tive uma boa razão para prepará-la assim. A palavra para chefe que eu tinha ouvido meu amigo falar é *warah*. A palavra também quer dizer dono de alguma coisa.

Eu sabia, muitos anos lendo sobre as sociedades indígenas, que isso é bastante comum. O chefe é um dono de pessoas, em certo sentido. A palavra dono tem um rendimento grande nas línguas indígenas, então não tinha nada muito excepcional nesse fato em si. Mas, quando eu cheguei à palavra corpo, me dei conta de que eu não tinha certeza qual palavra deveria usar. Esse fato me deixou um pouco surpreso, porque nós, antropólogos que trabalhamos com as sociedades indígenas da Amazônia, sabemos da centralidade do corpo no processo de criação de pessoas, no estabelecimento de relações de parentesco, na constituição da singularidade, do destaque de pessoas. E eu até arrisco a dizer que o corpo é o conceito-chave da antropologia das Terras Baixas da América do Sul, justamente porque o corpo é central para a sociocosmologia das populações indígenas do continente. Mas eu não sabia qual era a palavra kanamari para corpo, e isso me deixou um pouco preocupado.

Eu tinha duas opções no meu vocabulário. Uma delas era a palavra *tyon*, mas *tyon* designava o tronco do corpo, não o tronco de uma árvore, o tronco do corpo. E eu queria falar do corpo como tronco, mas todos os seus apêndices. Outra palavra que eu tinha ouvido há pouco tempo, pela primeira vez, era *boroh*, que eu vi sendo usado para designar queixadas mortas que um caçador tinha trazido para a aldeia. Eu imaginei que a palavra *boroh* poderia significar cadáver. De repente, os kanamari usam a palavra corpo para dizer cadáver, que nem a gente. Então eu formulei a seguinte pergunta: como era o *boroh*, que eu achava que era corpo, dos *warah*, que eu sabia que era chefe, de antigamente? Eu fiz essa pergunta para o Poroya, que era o meu avô kanamari, já falecido. Ele tinha uma paciência enorme com os meus erros de kanamari e sempre fazia muito esforço para me entender, mas essa pergunta não fazia sentido para ele. Silêncio. Aí eu me senti derrotado. Fiz a pergunta em português. Os kanamari não falavam português, na maioria, naquela época, mas o Poroya falava algum português, porque tinha trabalhado com seringueiros. Eu nunca recebi uma resposta para a pergunta. O que ele me explicou é que a minha pergunta estava errada porque a palavra *boroh* quer dizer cadáver, e um cadáver é um cadáver, não importa se é de um chefe ou não. Aí eu perguntei, então, qual a palavra para corpo? E ele respondeu warah, que é a palavra que eu estava usando para falar do chefe. Eu não estava entendendo mais nada, imaginei que talvez tivéssemos uma falha de comunicação ali. E eu disse para ele, Poroya, eu sei que *warah* quer dizer chefe, e sei que *warah* quer dizer dono também. O que eu quero saber é a palavra para o corpo. E ele, que era brilhante, sempre entendia muito bem onde estava a minha dificuldade, disse o seguinte: Luiz, nosso corpo é nosso chefe, nosso dono. Mais tarde, eu descobri que os substantivos dessa frase são intercambiáveis. Poder-se-ia dizer, por exemplo, que nosso chefe é nosso corpo, nosso dono.

A frase me deixou tonto. Como assim uma mesma palavra designa o corpo e o dono de alguma coisa ao mesmo tempo? Isso não fazia nenhum sentido para mim em termos de gramática, muito menos em termos conceituais. Isso acontece quando a gente faz Antropologia — naquele momento, eu vi que esse era o tema da minha pesquisa, vou ter de passar dois anos aqui aprendendo o que é isso. Após dois anos vivendo entre os kanamari, eu decidi traduzir a palavra *warah* pela expressão composta corpo-traço-dono. Então, a melhor maneira de explicar para vocês o que eu fui, aos poucos, aprendendo, é explicando como se faz um corpo-dono.

Vou usar um exemplo que talvez pareça contraintuitivo aqui no início, que é o caso dos *xerimbabos*. *Xerimbabo* é uma palavra de origem tupi, que entrou no léxico do português brasileiro via língua geral e que designa um animal selvagem que é amansado e que vive com humanos. Trago algumas fotos de *xerimbabos*, como periquitos e macacos. O *xerimbabo* mais velho que eu já vi em uma aldeia kanamari era um macaco enorme, tão grande que ele tinha uma rede só dele. Os *xerimbabos*, quando jovens, precisam ser presos por um tempo antes de poder ser soltos. Muitos povos da Amazônia criam os filhotes dos animais que caçam. O caçador mata a sua presa e, se tiver filhotes, ele às vezes decide levá-los para a aldeia.

Uma imagem paradigmática para os kanamari é do filhote de um macaco que chega na aldeia agarrado aos pelos da mãe que foi caçada. Uma mulher decide criar o filhote,



(1) Macaco Barrigudo, Rio Jutaí. (Foto: Victor Gil, 2015)

(2) Uacari, Rio Javari. (Foto: Hilton Nascimento)

sempre uma mulher, ou uma menina. E, geralmente, essa mulher é a esposa ou filha do caçador. Tem uma série de técnicas para a criação de um *xerimbabo*, e essas técnicas dependem, claro, da espécie — cada espécie tem uma exigência específica — e também das habilidades da criadora. Os kanamari criam muitos *xerimbabos*. Muitos mesmo. Eles só não criam predadores apicais, dizem que é coisa de *parok*, coisa de louco, criar onça, jacaré-açu, sucuriju e gavião-real.

Alguns são muito comuns, como macacos, periquitos, araras e mutuns. Outros são mais raros, como queixadas, antas e urubus. E outros, eu nunca vi eles criarem, mas eles dizem que criavam no passado, como veados e pacas. Os kanamari têm dois nomes para *xerimbabo*, mas só um me interessa aqui. A palavra é *tyuru-tiki-yan*, aquilo que nós fazemos crescer. Então, a principal técnica, a única que é universal para todas as espécies, para criar *xerimbabo*, é dar comida ou alimentar. Alimentar, em kanamari, como em português, é um verbo transitivo. Alguém alimenta, alguém é alimentado. Só que a palavra kanamari para alimentar significa literalmente criar a necessidade.

Quando perguntados diretamente o que eles querem dizer por alimentar, nove em dez kanamari descrevem uma cena paradigmática. É quando a mulher mastiga a comida, tira da sua boca e coloca na boca do *xerimbabo*. A semântica da palavra para alimentar, no entanto, que literalmente quer dizer fazer a necessidade, indica que esse gesto orienta as ações do filhote para a sua alimentadora. E os kanamari dizem que o animal alimentado passa a ter um *naki-ayuh*, que eu traduzo



por compulsão por aquele que o alimenta. Então, no contexto da criação de *xerimbabos*, alimentar é um ato em que alguém que tem acesso à comida dá comida a um animal que está numa condição onde não tem acesso à comida e que, evidentemente, não tem como procurar comida ou produzir comida. É uma relação assimétrica.

Embora o animal se alimente, a análise da palavra kanamari que eles próprios traduzem por dar comida não realça esse aspecto do verbo. O que a palavra coloca em primeiro plano é que quem é alimentado precisa de quem alimenta, e que quem alimenta cria essa necessidade na parte alimentada, cuja orientação se volta, então, para o seu alimentador. Uma das metas da alimentação é fazer com que o *xerimbabo* se torne próximo da sua alimentadora, que busque sempre a sua alimentadora, que siga ela pela aldeia, que durma com ela na rede. Quando esse processo — aquilo que a gente chama de familiarização do animal — tem êxito, os kanamari dizem que a alimentadora e o alimentado se amam.

Talvez seja bom oferecer alguma informação adicional sobre os *xerimbabos*, e que acredito que se aplica a boa parte da Amazônia, mas não sei se toda. Os *xerimbabos* se parecem mais com os nossos animais de estimação do que com os nossos animais de abate, na medida em que os kanamari nunca comem seus *xerimbabos*. Mesmo quando são de espécies comestíveis, como a maioria é. Pelo menos, minimamente, quem alimenta o *xerimbabo*. Os *xerimbabos* também não têm, a rigor, nenhuma função. Algumas araras podem ter penas arrancadas para confeccionar cocares. Algumas espécies, como mutuns e quatis, servem como sentinelas, mas isso é secundário. Ninguém cria animais por isso. Eles criam para ter alguém para alimentar. Por fim, não há qualquer tentativa de favorecer a reprodução dos animais na aldeia. Os *xerimbabos* são mantidos numa espécie de infância eterna, mesmo que vivam por muito tempo.

A familiarização não é uma proto-domesticação, nem uma domesticação truncada. É outra técnica que segue outro saber, outra lógica. Uma mulher e o *xerimbabo* que ela cria, mediante uma relação em que a primeira alimenta o segundo, cria um laço que pode ser descrito de duas maneiras, embora seja o mesmo laço. Pode-se descrever a relação entre uma mulher que alimenta o *xerimbabo*

e o *xerimbabo* que é alimentado em termos da filiação, dizendo que a mulher é mãe do animal e que esse é seu filho. Pode-se também descrever a relação em termos de maestria e dizer que a mulher é o corpo-dono do seu *xerimbabo*.

Há, portanto, uma sobreposição entre filiação e maestria. A mãe está para o corpo-dono assim como o filho está para o *xerimbabo*. Vamos focar aqui primeiro no corpo-dono com o qual eu comecei essa conversa. O que quer dizer afirmar que uma mulher é corpo-dono do *xerimbabo* e que essa relação é instaurada pela alimentação? Nós, falantes de português, podemos admitir que a mulher que alimenta o seu *xerimbabo* é dona do *xerimbabo*. Isso faz sentido. E, de fato, ela pode parar de alimentá-lo e, se ninguém assumir o seu lugar, o bicho vai acabar morrendo. Eventualmente, ela pode trocar seu *xerimbabo* com outras pessoas.

Eu conheci uma mulher que trocou seu macaco-barrigudo, do qual ela já havia se cansado, por uma rede de algodão com um funcionário da FUNAI. Então, a mulher tem ascendência sobre aquilo que ela alimenta. Isso dá para a gente entender. Ao mesmo tempo, talvez possamos compreender, pelo menos de modo metafórico, que a mulher possa ser dita o corpo do *xerimbabo*, como também entendemos que é uma conexão entre o corpo de uma mãe e de um bebê, sobretudo de um recém-nascido. Uma das metas da criação de *xerimbabos* é criar laços de afeto que passam pela alimentação. Lembra da cena paradigmática da mulher tirando a comida da boca, que mastigou e alimentando o animal. Então, talvez a gente esteja ok com essa imagem da mulher, da mãe, como corpo do seu *xerimbabo*.

Mas corpo-dono é outra coisa. Não é nem corpo nem dono, a rigor. É um outro conceito. Assim como uma mãe só é mãe em função do seu filho, um corpo dono só é corpo-dono em função do seu *xerimbabo*. Desse modo, o corpo-dono não é a mulher que alimenta o *xerimbabo*, é o par mulher+*xerimbabo* que ela alimenta. Então, uma pessoa dual, composta dessa relação assimétrica de alimentação. Assimétrica porque é a mulher que alimenta sempre e o *xerimbabo* que é alimentado sempre. Já que uma das metas dessa conversa aqui na mesa é a construção do corpo, os kanamari mostram que um corpo, ou melhor, um corpo-dono, só existe nessa relação.

Antes de ter seu *xerimbabo* para alimentar, a menina era alimentada por sua mãe. E sua mãe era corpo-dono em função dessa relação. A menina, a gente pode dizer, era um elemento na constituição do seu corpo-dono, que era sua mãe. Ou seja, a menina tinha um corpo-dono, mas ela não era corpo-dono. Quando a menina começa a alimentar seu *xerimbabo*, ela está revelando a sua autonomia vis-à-vis da sua mãe. Ela está mostrando, não só para sua mãe, mas para todos, que ela também sabe criar. Não por acaso, as meninas recebem *xerimbabos* para criar justamente quando começam a participar de atividades produtivas, quando acompanham seus familiares até a roça, quando ajudam a mãe a preparar refeições.

Já o *xerimbabo*, esse nunca vai ser corpo-dono de ninguém. É nesse sentido que o *xerimbabo* vive uma infância eterna. Sempre vai se produzir para ele, mas ele nunca vai produzir e também nunca vai reproduzir. O amor que surge, às vezes, entre o corpo-dono e o *xerimbabo* é o amor materno, é o único amor que o *xerimbabo* vai conhecer. Um último ponto é que, se ser corpo-dono de um *xerimbabo* e ser mãe de um filho são análogos, são esquematicamente uma relação só, que é mediada pela alimentação. É evidente, portanto, o por quê os kanamari jamais comem seus *xerimbabos*. Ninguém, afinal, come seus filhos. Bem, isso não é exatamente uma verdade. Nós os comemos. Pouca coisa escandaliza os kanamari mais do que o fato de que nós nos alimentamos daquilo que nós alimentamos, ou seja, nós comemos os animais de abate que nós fazíamos crescer, para falar como os kanamari.

Na região de Atalaia do Norte, que era a cidade mais próxima de onde viviam os kanamari, os animais de abate que a população regional comia na época em que eu vivi mais tempo com eles eram galinhas e porcos. Hoje já tem boi lá, mas na época era só galinha e porco. Para os kanamari, nós somos, sinto dizer, feios — o que na Amazônia também quer dizer eticamente falhos. Nós somos mesquinhos, apressados, não sabemos viver juntos e somos mentirosos. E na Amazônia, ética e estética geralmente são uma coisa só. Ser bonito é ser bom, ser feio é ser ruim. Há uma única palavra para bom e bonito em kanamari e sua forma negativa designa aquilo que é feio e ruim. Os kanamari lamentam as nossas limitações, mas eles não esperam que canibais que comem seus próprios filhos, que confundem relações de alimentação e relações de predação, saibam se comportar de qualquer outra maneira.

AC O tema que a gente está tratando, como vocês podem ver, é vastíssimo e amplo. Amplo porque a corporalidade, a produção de pessoas para grupos ameríndios, articula uma série de aspectos da vida social, a ontologia, a onomástica, a residência, a alimentação, a cosmologia, enfim, as regras morais — uma série de aspectos da vida social. Assim como o João e o Luiz trouxeram, é um tema que, desde o final da década de 1970, para ser mais preciso, em 1979, marca a centralidade da produção de pessoas e produção de corpos na antropologia. Para situar quem não é da área, vou fazer um breve sobrevoo em como essa discussão se coloca na antropologia, para ficar mais fácil situar o que a gente está falando.

Em 1979, o boletim do Museu Nacional, influenciado pela antropologia social francesa e principalmente pela teoria maussiana, traz essa centralidade da noção de pessoa e da fabricação do corpo para os grupos ameríndios. A partir de então, as etnografias revelam que, para esses grupos, essa produção de pessoas e produção de parentesco são frutos da construção contínua e irredutíveis à ordem do dado, existindo nessas sociedades um investimento social de peso em suas constantes manufaturas. A heterologia é tônica, e os componentes que formam o corpo e a pessoa são provenientes de diferentes fontes.

A aquisição dos elementos necessários à formação da pessoa varia desde a captura de inimigos, passando por nomes, parceiros cerimoniais, morte, chegando até a influência da Via Láctea, como mostra, por exemplo, o Reichel-Dolmatoff, para os desanos. Aqueles elementos considerados pelo Ocidente como fisiológicos não são dados naturalmente, e vários são os exemplos etnográficos em que os indivíduos devem recorrer a árduos expedientes de modo a obter e implementar os elementos ou substâncias que os conformem como pessoas e que, inclusive, os tornem capazes de produzir outras pessoas.

Assim, em vários grupos, temos um processo em que elementos sociais produzidos e trocados pelas pessoas que integram as redes de sociabilidade, como a *chicha*, que são as bebidas fermentadas ou não, os mingaus, alguns vegetais, carne de caça, por exemplo, são metabolizados, são processados e assim auxiliam a formação de substâncias como sangue, sêmen, ossos, leite materno, etc. Além disso, é necessário um esforço atitudinal para não desperdiçar aquilo que já foi adquirido e deve ser mantido no corpo.

Todo esse processo social, relacional e situacional demanda uma constante atenção ao que se ingere, às atitudes corporais e morais da pessoa. Bem etnografadas são as ocasiões em que um casal que espera um filho deve, através do regramento de suas atitudes, dietas alimentares e outras estratégias, empenhar-se para que o ser que está em gestação nasça, cresça e se desenvolva como humano. Porque a forma humana ou a relação entre a potência aristotélica nossa, que eu, humana, estou grávida, e o que vai nascer aqui é humano, não é necessariamente isso que ocorre na Amazônia, é um investimento para que esse ser se torne humano.

O que está em jogo aqui é a produção de um ser humano com forma humana — super instável também — e comportamento humano. Comportar-se como pessoa, como humano, significa seguir princípios morais e afetivos que distinguem os considerados humanos daqueles que não são. O nascimento de um humano ameríndio é assim dosado e preparado com afinco. Mas produzir uma pessoa significa, antes de tudo, produzir alguém que se comporte como tal, ou melhor, como parente. O nascimento não é apenas uma metáfora do parentesco, mas como vai dizer o Eduardo Viveiros de Castro, um esforço deliberado de negociação, intervenção e manipulação no e do cosmos. As propriedades que estão em circulação no parentesco encontram-se

também na produção de pessoas, sendo ambos os processos concomitantes, tornando o campo do parentesco e o campo da humanidade idealmente co-extensíveis.

O verdadeiro humano é um parente. Parentesco e a humanidade são quantificáveis e reversíveis. Pode-se não apenas ser, mas tornar-se mais ou menos humano, ou mais ou menos parente. Ao longo desses últimos 45 anos, as etnografias produzidas não podem deixar de ressaltar a intrínseca relação entre os aspectos formais da produção de pessoas e parentesco. Processos que acionam as instituições para parentesco, as relações interespecíficas, as relações interétnicas e os diversos planos do cosmos. Além da interconexão sociológica entre esses múltiplos campos, como afinidade, consanguinidade, coincidência, comensalidade, onomástica, amizade formal, há a inseparabilidade entre o plano sociológico e cosmológico na formação de pessoas e, consequentemente, do parentesco.

Viveiros de Castro vai esquematizar as perspectivas clássicas sobre a socialidade ameríndia em três formas de interpretar essas sociedades. Primeira, para o Brasil Central, a economia política do controle, com base na dicotomia doméstico-político-jural. A segunda, a economia moral da intimidade, modelo da Joanna Overing, que se debruça sobre a convivialidade, sobre a prática da sociabilidade cotidiana, que valoriza a produção sobre a troca e a consanguinidade sobre a afinidade. E o terceiro, a economia simbólica da alteridade, que é um modelo francês e também utilizado pelo Eduardo, que, como já se espera, tem inspiração estruturalista e se debruça sobre quaisquer redes de troca, para além da sociabilidade imediata do mesmo, enfatizando a alteridade, a relação com o outro, como a guerra, o xamanismo, por exemplo. Nessa vertente, a afinidade e a predação são compreendidas como operadores lógicos das relações.

Para tratar os povos amazônicos, vamos ficar com essas duas últimas perspectivas, a economia moral da intimidade e a economia simbólica da alteridade que, de acordo com uma outra antropóloga, seriam glosadas como a antropologia do amor e do ódio. Com certeza, uma diferença tão nítida só pode ocorrer no plano da teoria e nunca na sociologia, na vida real desses grupos. E o recorte que eu trago hoje é justo sobre esse campo da vida social, da produção de pessoas e parentesco, para onde confluem e co-atuam o amor e o ódio. Os exemplos etnográficos que acentuam a incorporação do exterior dos sócios — exterior e interior também, são simplesmente ferramentas conceituais e analíticas, mas também não existem dessa forma — do seu processo de produção de pessoas e fabricação do parentesco, o tal do modelo da economia simbólica da alteridade, ou, como ficou mais conhecido, o esquema da predação, descrevem o lugar da guerra do inimigo, do sangue do inimigo e do homicida entre os grupos de ideologia guerreira.

A lógica da predação, que informa o complexo das cabeças-troféu, o sistema de captura de inimigos, a antropologia guerreira, tem como desdobramento os rituais pelos quais os guerreiros homicidas deveriam passar após ter matado um inimigo. Podemos começar pelos paradigmáticos Tupinambá, que comiam os filhos de inimigos. Os guerreiros Munduruku que iam à guerra, matavam inimigos, traziam a cabeça e aí sim podiam se casar e adquiriam potência para gerar filhos. Além disso, adotavam os filhos dos inimigos que matavam e criavam como Munduruku. Os Wari' faziam guerra e devoravam os inimigos que matavam. Depois de matarem, se deitavam para o ritual dos homicidas e depois, durante essa reclusão, que o matador Wari' engorda, se preparando para fecundar.

De acordo com o antropólogo, Patrick Menget, a captura desses elementos alheios parece obedecer a uma lógica de reprodução geral do grupo, na qual o intercâmbio de violência se sobrepõe ao intercâmbio regulado pela aliança, criando muitas vezes as condições necessárias para que haja aliança matrimonial. Nesses exemplos, e em tantos outros desses grupos guerreiros ou analisados através dessa perspectiva, observamos a importância da guerra do inimigo ou do sangue do inimigo,

(3)



(4)



(3-4) Rio Itaquaí, Terra Indígena Vale do Javari (Foto: Luiz Costa, 2002 e 2015)

em alguns outros grupos, a caça também, para a lógica da produção de pessoas e parentes. Formado, o para-inimigo morto e o homicida atua na produção de pessoas, parentes e, se quisermos, da sociedade, tanto no plano das relações de aliança quanto no plano da feracidade, que aí é a fecundidade e a fertilidade.

Isto é, tanto para fora quanto para dentro, pois é a figura do inimigo e a sua morte que incrementam a capacidade de parentar através do próprio fluido do inimigo, o sangue, que é filtrado e metabolizado pelo matador durante os rituais, transformados na substância que potencializa a fertilidade. A guerra, as cabeças, o inimigo e o sangue do inimigo surgem como condição da produção de pessoas e parentesco. Como exemplo da abordagem que assinala os processos internos aos sócios, isso é a economia moral da intimidade, em que o cuidado, o amor e a produção para a produção de pessoas e parentes, trago os karitiana, o grupo com que eu trabalho há 20 anos. Assim como os grupos que eu falei até agora, os karitiana também matavam, devoravam seus inimigos e guardavam a cabeça-troféu. Após o ritual do matador, também estavam prontos a fecundar. Mas vejamos o além disso, vamos ver o amor.

Segundo os karitiana, uma mulher que já teve muitas relações sexuais engravida rápido. Mas uma mulher virgem demora cerca de um ano para engravidar. Essa diferença é explicada pelo processo pelo qual passa a mulher, para aprender a sentir prazer. Enquanto a que nunca teve relações precisa de tempo para aprender a sentir prazer, a que já manteve mais relações sexuais já sabe como é sentir. Para que a mulher aprenda a sentir, o homem deve proceder com calma, estudando o corpo dela e aprendendo os locais em que ela é mais sensível, para que ele possa fazer com que ela se solte. A vagina ainda dura deve ser amolecida pelo pênis para que a mulher comece a sentir prazer.

Um karitiana jamais pode machucar a mulher durante o ato sexual, e um homem que assim o faz é muito mal visto. Para que um casal consiga engravidar, precisa manter relações sexuais assiduamente. Caso contrário, eles não vão engravidar. De acordo com eles, a fecundação só é possível se, durante o ato sexual, o homem e a mulher liberarem seus respectivos líquidos decorrente do prazer de ambos. Nessa mistura é que acontece a fecundação. Um casal que convive bem, se respeita e tem desejo um pelo outro, não terá problema em gerar um filho. Entretanto, a inveja, a vingança, a feitiçaria de alguém sobre o casal pode impedir a gravidez. A suspensão da menstruação é o primeiro sinal percebido pelos karitiana de que o casal está grávido. Tanto o marido quanto a mulher são considerados com filho na barriga e a gravidez é entendida como a confirmação de que os esposos aprenderam a gostar um do outro, que eles se acostumaram um com o outro.

As relações sexuais entre o casal devem prosseguir, pois é o sêmen que faz o feto se desenvolver. Ambos, o marido e a esposa, tomam cuidados específicos a essa condição. Ao longo desse processo, é preciso respeitar a gravidez, cumprindo medidas como a adoção de dietas e o uso de remédios, evitando conflitos e afetos considerados ruins, como raiva e rancor. Assim, se garante que a gestação transcorra sem problemas, assegurando que a criança esteja na posição correta para o parto e que esse seja rápido e sem sofrimento.

As pessoas que cuidam da mulher grávida, principalmente a mãe, a sogra e o marido, devem estar em harmonia, com gestos, palavras e emoções apropriados para essa circunstância. Indisposições entre essas pessoas, principalmente aquelas que provocam raiva, rancor e tristeza, são perigosas para a gravidez, cujo transcorrer seguro depende das boas relações entre elas. A manutenção de uma gravidez é, portanto, decorrência direta dos afetos que circulam na aldeia. Ou seja, a produção de pessoas está vinculada diretamente a isso. Não existe aborto espontâneo entre os karitiana. E se um casal perde o filho, tirou a criança, deixou cair. E isso acontece como consequência de uma mulher não estar satisfeita com o marido, não o sentir mais, quando não gosta mais dele ou ele não a trata bem.

Caso a mulher sinta raiva do marido, a criança pode nascer com problemas. E essa é uma das formas como eles explicam o fato de que algumas crianças nasceriam com algum tipo de deficiência. Assim, o não prazer sexual e o não desfrutar de uma convivência de cuidado, carinho e afeição inviabiliza a produção de pessoas e, consequentemente, dos parentes e da sociedade, não apenas no plano da sociabilidade, mas também no plano da existência física e concreta. Para finalizar, o que é possível verificar é que no processo karitiana de fabricação de pessoas e parentes, o prazer feminino é considerado como tendo a mesma importância que o masculino. Porém, nem o líquido feminino ou masculino, vou chamar aqui de espermas, podem ser apenas substâncias. Como tais, é quase como se fossem estéreis.

O que os karitiana nos mostram é que nem só de substância vivem esses espermas. Certamente há também esse aspecto e os karitianos possuem vários modos de adquirí-los e incrementá-los. Contudo, mais do que isso, é necessário que as emoções experimentadas pela pessoa, no caso desejo, ative sua capacidade específica. Não basta ter esperma, é preciso desejar. E é o afeto, o desejo que altera a sua mera condição de substância qualifica como matéria fértil capaz de produzir um filho. São também os afetos como cuidado, amor, carinho, que possibilitam que uma criança cresça na barriga e nasça como esperado, como humano e como parente.





A SENHORA DAS FLECHAS

A VISÃO DE CLAUDIA ANDUJAR

HEIDI SPECOGNA

29.junho,
02.julho

exibição de filme

A SENHORA DAS FLECHAS:
A VISÃO DE CLAUDIA ANDUJAR

Durante uma viagem, a fotógrafa Claudia Andujar desenvolve um relacionamento profundo com o povo Yanomami e os ajuda a lutar contra a exploração da floresta amazônica e seu extermínio.

● **HEIDI SPECOGNA** Nascida na Suíça, cursou Estudos de Cinema entre 1982 e 1988 na Deutsche Film-und Fernsehakademie Berlim (DFFB), na Alemanha. É professora de documentário na Academia de Cinema de Baden-Württemberg, em Ludwigsburg, Alemanha. Em 2018, foi bolsista da Villa Aurora em Los Angeles e, em 2019, recebeu o Prêmio Konrad Wolf.



(1)







(2)(3)(4)



(5)



(6)









(7) (8) (9, ACIMA)



A SENHORA DAS FLECHAS
88 MIN | SUÍÇA, BRASIL | 2024

Direção e roteiro
Heide Specogna

Fotografia
Jahann Feindt

Música
Raffael Seyfried

Edição
Kaya Inan

Produção
Peter Spoerri
Carl-Ludwig Rettinger

(1) *A jovem Susi Korihana thëri nadando*, Catrimani, Roraima, 1972–74. Cortesia de Galeria Vermelho.
(2) *Atravessando um riacho durante a colheita*, 1974. Acervo Museu Paranaense.
(3) *Sem título*, 1974. Acervo Museu Paranaense.
(4) *Yanomami*, 1974. Acervo Museu Paranaense.
(5-6) *Catrimani,* 1971-1972. Acervo Museu Paranaense.
(7) (P.240-241) *Retrato de Claudia Andujar*. Cortesia de Heide Specogna.
(8) (P.242-243) *Maloca próxima à missão católica do rio Catrimani*, Roraima, 1976.
(9) *Marcados* (1981-1983). Cortesia de Heide Specogna.
(10) (À ESQUERDA) Retrato de Claudia Andujar em Londres. Cortesia de Heide Specogna.

30.junho

oficina

LEVANTE

OFICINA DE ACROBACIA DE SOLO

JOVANI ALMEIDA

LEVANTE
OFICINA DE ACROBACIA DE SOLO

Nesta oficina, Jovani Almeida convidou o público (do iniciante ao avançado) a explorar a potencialidade do corpo por meio de diversas modalidades da acrobacia de solo, como saltos, rolamentos, inversões e equilíbrio. Evocando técnicas da ginástica artística, capoeira, dança e arte circense, os participantes tiveram a oportunidade de, por um lado, conhecer mais sobre si e sobre as formas de expressão do próprio corpo; e, por outro, de estabelecer diálogos e criações conjuntas com os demais, sempre respeitando-se o nível técnico de cada um.

- **JOVANI ALMEIDA** É artista, educador corporal, arte educador, artesão, acrobata e capoeirista, além de desenvolver projetos sociais diversos na área do circo. Integra o coletivo Um Café da Manhã. Em sua atuação profissional, se dedica a ministrar oficinas de acrobacia de solo, especialmente na cidade de São Paulo, tendo em 2023 ministrado cursos dessa temática junto ao SESC Santo Amaro e o Centro Cultural Tendal da Lapa.















Registros da oficina de acrobacia de solo no Museu Paranaense. Junho 2024.

Julho













ARVORANDO	PRISCILLA PONTES	02.JUL A 30.JUL	Oficina	258
TRAJETÓRIAS E EXPERIÊNCIAS DO CORPO NO ESPORTE	VANDERLEI CORDEIRO DE LIMA, JANETH ARCAIN, ROLANDO FERREIRA	03.JUL	Mesa de conversa	264
BODIES AND SUBWOOFERS (B.A.S.)	STEFANIE EGEDY	04.JUL 06.JUL	Instalação, oficina, performance	278
POÉTICAS DO CORPO, DO TEMPO E DA MEMÓRIA	LEDA MARIA MARTINS, ROSANE BORGES	10.JUL	Mesa de conversa	290
ARQUITETURA E CORPO	FRANCISCO FANUCCI, GUILHERME WISNIK, JOSÉ MIGUEL WISNIK	12.JUL 13.JUL 14.JUL	Oficina, mesa de conversa	300
ENCRUZILHADAS EM MOVIMENTO: CORPO-INSCRITO E PENSAMENTO VENTANIA	MIRIAM ALVES, JULIANA SANKOFA	17.JUL	Mesa de conversa	332

Julho





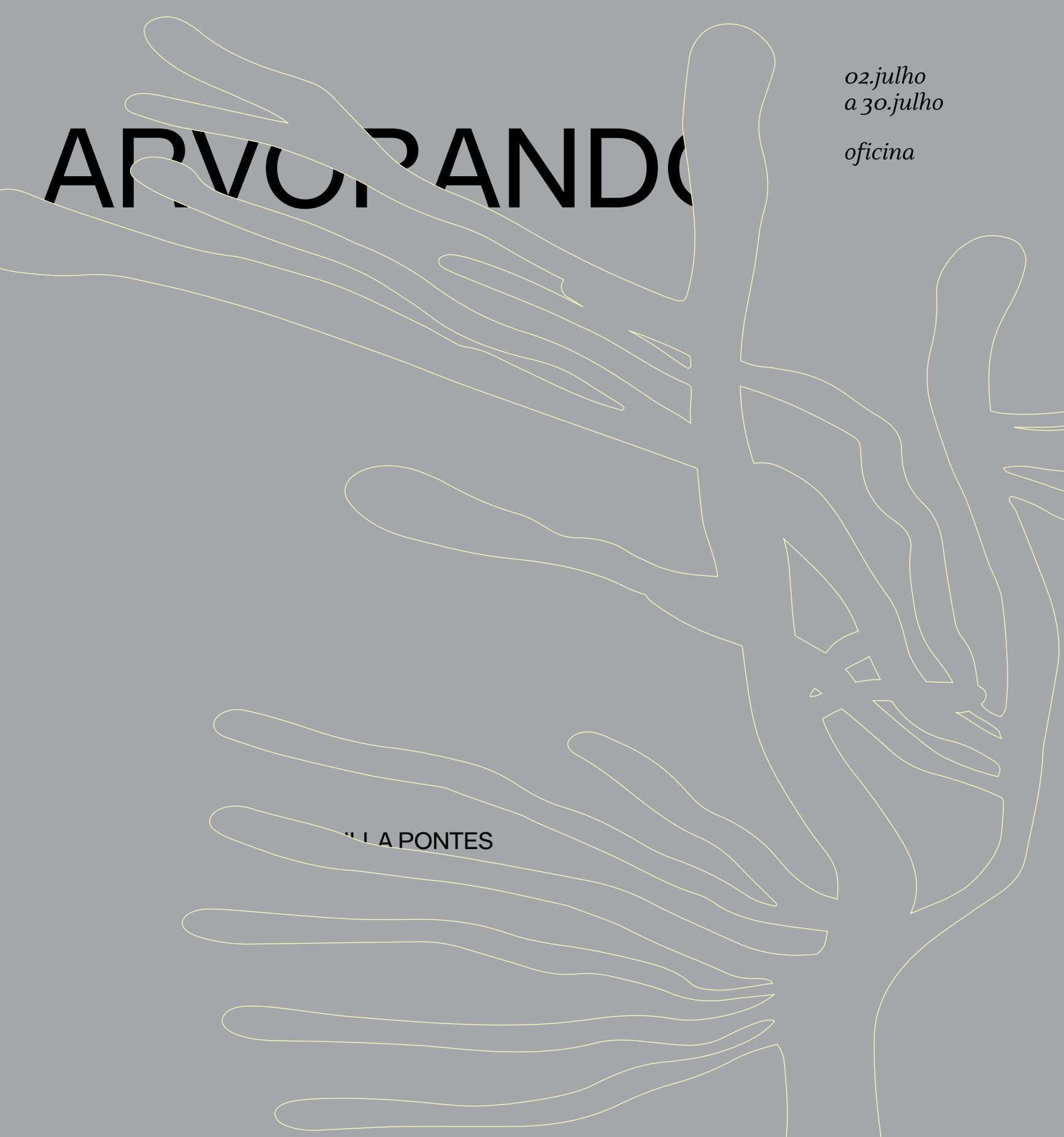


NÓS SOMOS PÁSSAROS QUE ANDAM	GLICÉRIA TUPINAMBÁ	18.JUL	Instalação	342
LIA D CASTRO: O ESPAÇO DO CORPO	LIA D CASTRO, VICENTA PERROTTA, GUILHERME ALTMAYER	20.JUL	Exposição, mesa de conversa	350
GÊNERO, FEMINISMO E NOVAS TECNOLOGIAS REPRODUTIVAS	DÉBORA DINIZ, LARA FACIOLI, CORINA MENDES	24.JUL	Mesa de conversa	382
CULTURAS CORPORAIS DAS MASCULINIDADES	WALDEMIR ROSA FERNANDO BOTTON OSMUNDO PINHO, KHALIFA IDD	27.JUL	Mesa de conversa, dança	392
CONCRETUDES DO OLHAR: DEVOLVENDO CORPO E SENTIDO ÀS IMAGENS	GUSTAVO PIQUEIRA, MARCOS BECCARI	31.JUL	Mesa de conversa	410

ARVORANDO

02.julho
a 30.julho

oficina



LA PONTES

ARVORANDO

ARVORANDO é uma proposição afro-orientada de estudos do corpo e do movimento que tem como objetivo o cultivo de consciência, expressão corporal e enraizamento da presença, seja na cena ou no mundo. As práticas fomentadas nesta oficina envolveram vivências coreográficas, rítmicas e jogos de improvisação elaborados a partir de princípios presentes em distintas danças da diáspora africana no Brasil. A proposta se funda em uma compreensão de dança como tecnologia ancestral e meio de estabelecer e nutrir conexões mais profundas com os chãos que habitamos, a começar pelos espaços do corpo. Ao longo dos encontros, que ocorreram no MUPA durante todo o mês de julho, houveram momentos de exposição de ideias e bate-papos acerca de conceitos como afro-orientação, território, memória, experiência vivida, dentre outros temas fundantes na construção do trabalho.

- **PRISCILLA PONTES** Artista da dança, professora, pesquisadora do movimento com ênfase em danças afro-diaspóricas. Idealizadora dos projetos "Pontes Móveis em Travessias Afro-Contemporâneas", "ARVORANDO" e "ARVORÔ", distintamente ligados ao cultivo de saberes e memórias das danças negras na cidade de Curitiba. Bacharela e Licenciada em Dança pela FAP/UNESPAR, Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança, Mestra em Dança pelo PPGDança da UFBA. Desde 2023 atua como Preparadora Corporal da CIA de Teatro da UFPR.









Registros da oficina no Museu Paranaense. Julho 2024.

TRAJETÓRIAS E VIVÊNCIAS DO CORPO NO ESPORTE

03.julho

mesa de conversa

VANDERLEI CORDEIRO DE LIMA,
JANETH ARCAIN,
ROLANDO FERREIRA

TRAJETÓRIAS E VIVÊNCIAS DO CORPO NO ESPORTE

As relações entre esporte, educação e ação social se entrelaçam no encontro entre os atletas brasileiros Vanderlei Cordeiro de Lima, Janeth Arcain e Rolando Ferreira. Com carreiras marcantes, suas trajetórias dentro e fora do esporte foram o foco da conversa, conectando preparação e prática esportiva com seus desdobramentos na alimentação, psicologia e solidariedade.

- **VANDERLEI CORDEIRO DE LIMA** Nascido em 1969, no interior do Paraná, é o sétimo filho de uma família de origem humilde. Quando criança, trabalhou como bóia-fria e, correndo pelas lavouras, descobriu sua aptidão para o esporte. Foi atleta profissional de 1992 a 2008, representando o Brasil em três Jogos Olímpicos e três Jogos Pan-Americanos, além de outros campeonatos, na prova da maratona. Em Atenas (2004), realizou seu maior sonho: conquistar uma medalha olímpica. Também foi agraciado com a medalha Pierre de Coubertin. Em 2018, foi convidado a integrar a primeira turma de atletas do Hall da Fama do Comitê Olímpico Brasileiro. Desde que encerrou a sua carreira atlética, se dedica ao fortalecimento do Instituto Vanderlei Cordeiro de Lima.

- **JANETH ARCAIN** Ex-atleta profissional de basquetebol. Primeira brasileira e sulamericana a atuar na WNBA, participando de oito temporadas, sendo tetracampeã consecutiva e se tornando a única estrangeira no mundo a realizar tal feito. Durante sua carreira, colecionou títulos, entre eles: campeã mundial em 1994, medalha de prata nas olimpíadas de Atlanta em 1996 e bronze em Sydney 2000. É a atleta brasileira que mais possui títulos do basquetebol nacional. De 1998 a 2007, foi capitã da seleção brasileira e principal jogadora de basquetebol do país. No ano de 2015, passou a integrar o Hall da Fama do basquete e, em 2019, o Hall da Fama da FIBA. Ainda como jogadora, fundou em 2002, no Estado de São Paulo, o Instituto Janeth Arcain, promovendo democratização de acesso ao esporte de qualidade com foco no exercício da cidadania.

- **ROLANDO FERREIRA** Ex-atleta profissional de basquetebol. Integrou a seleção brasileira de basquetebol por 14 anos, participando de 2 jogos olímpicos (Barcelona e Seul), 3 campeonatos mundiais (Espanha, Argentina e Canadá), 3 Pan Americanos (Indianápolis, Havana e Mar Del Plata), sendo inclusive Campeão em Indianápolis, maior título do basquetebol brasileiro dos últimos 50 anos. Carregou a tocha olímpica no Pan Americano de 2007 e nos Jogos Olímpicos de 2016, ambos no Brasil. Foi o primeiro brasileiro a jogar na NBA, pelo Portland Trail Blazers. Com formação em Educação Física, atuou em diversas organizações esportivas e no segmento de educação, como técnico, gestor e professor universitário.

Transcrição da mesa de conversa com
VANDERLEI CORDEIRO DE LIMA *(VCL)*
JANETH ARCAIN *(JA)*
ROLANDO FERREIRA *(RF)*

TRAJETÓRIAS E EXPERIÊNCIAS DO CORPO NO ESPORTE

RF É um prazer estar aqui hoje, em um palco diferente do que estamos acostumados, não é mesmo Janeth e Vanderlei? Sou ex-atleta de basquetebol, natural de Curitiba. Saí daqui aos dezesseis anos com o objetivo de me tornar atleta profissional, mas, em primeiro lugar, em busca de educação. Eu queria jogar e ter meus estudos custeados a partir do esporte e voltar para Curitiba. Só que a gente começa a jogar, treinar, e pensa: "eu jogo basquete e os caras me pagam?! Que maravilha, vou fazer isso o resto da vida!". Pena que um dia você tem que parar. Eu tive uma longa trajetória, vinte e dois anos de basquete, catorze de seleção brasileira, e também joguei na NBA. Tenho muito orgulho de ter participado de uma geração vencedora do basquete masculino, que só não alcançou a medalha olímpica, mas foi campeã dos Jogos Pan-Americanos em 1987, um título que mudou o basquete brasileiro. Tenho muito orgulho de ter participado da geração de Oscar, Marcel, Pipoka, grandes amigos meus ainda.

Em 2000, parei de jogar e voltei para Curitiba. Tive que estudar de novo para virar acadêmico e poder dar aula, porque ser um atleta de alto nível não me faz capaz de passar esses conhecimentos. Graças a Deus tive sucesso, lecionei durante dezessete anos no Ensino Superior, na PUC, na Tuiuti, fui coordenador de curso, tenho sido exemplo para muitos jovens tanto na universidade, quanto no Grupo Positivo, onde estou hoje. Isso é o mais legal de tudo, de ser atleta e de se destacar, nós sermos referência para os mais jovens, de olharem para você com admiração e você poder passar alguma coisa de bom para eles.

JA Primeiramente, gostaria de agradecer ao Museu Paranaense por essa oportunidade de estar aqui, fazia muitos anos que eu não vinha à cidade, desde a época que tinha o basquete São José dos Pinhais. Para falar rapidamente da minha trajetória, eu joguei basquete por vinte e quatro anos, comecei aos treze jogando basquete. Na verdade, eu nem comecei jogando basquete, mas jogando voleibol. Jogava no Corinthians, que era uma equipe próxima do lugar onde eu morava em São Paulo e um dia, quando terminou o campeonato, cheguei para o treinador e disse: "professor, quero jogar basquete". Ele disse: "Não! Você joga tão bem vôlei". E eu "não, professor, eu quero jogar basquete". "Mas por quê?". "Porque eu gosto de desafios", falei para ele. "Como assim, Janeth, todo esporte tem desafios". "Mas o basquete acho que tem um desafio a mais".

Já naquele momento, o basquetebol tinha uma quadra vinte e oito a trinta metros; você tinha que passar os primeiros quatorze metros em dez segundos e atacar na outra, com cinco pessoas do outro lado, na sua garganta, querendo roubar a bola e não deixar você fazer a cesta. Você ainda depende de mais quatro para que uma ação possa se completar e, o melhor de tudo, a cesta! Ela tem três metros e cinco de altura do chão, o aro tem um diâmetro de quarenta e cinco centímetros, enquanto a bola tem uns vinte e sete, vinte e oito. Você podia fazer, naquela época, cestas de dois ou de um, com alguém querendo roubar a bola o tempo todo! São muitos desafios, imagina o quanto eu não tenho que treinar para não deixar essa pessoa roubar a minha bola?!

Foi bem bacana, e acredito que acabei escolhendo o esporte certo. Para mim, esses desafios eram bons, pois sempre gostei de treinar muito. Uma coisa que eu não gostava de ir à academia, mas eu fazia porque eu sabia que precisava. Sabe aquelas coisas que você fala: "eu preciso fazer porque eu sei que aquilo vai me levar onde eu quero chegar", mas não que fosse algo que me deixava entusiasmada. Com dezesseis anos eu consegui ir para a seleção brasileira adulta. Quando começaram a acontecer os títulos, eu estava lá com os meus grandes ídolos: Paula, Hortência, Marta, e foi muito bacana jogar com elas. Eu acreditava que estava até preparada para estar na seleção brasileira, mas a minha primeira surpresa como atleta federada, atleta da seleção brasileira, eu fui cortada da seleção naquele momento! A Maria Helena que era técnica na época virou para mim e disse: "olha, você tem que estar preparada para as oportunidades, e para esta você ainda não está". E aquilo eu levei para a minha vida, e serve para a vida de todos nós, de estarmos preparados para as oportunidades. Às vezes nós achamos que estamos, mas não estamos.

Depois daquele momento, eu pensei "quando eu for convocada de novo, daqui eu não saio". E permaneci na seleção brasileira por vinte e um anos. Vieram medalhas, o Fidel Castro entregando medalha para nós lá em Cuba, em 1991 — algo fascinante! Na época eu tinha dezenove anos de idade, eu lá queria saber quem era Fidel, eu só queria receber a minha medalha. Era o que eu mais queria! Em 1994 fomos campeãs do mundo na Austrália, comigo ganhando o título de melhor jogadora na minha posição. Em 1996 vieram os Jogos Olímpicos de Atlanta, onde ganhamos uma medalha, depois Sidnei em 2000, também mais uma medalha. Em Atenas nós não ganhamos medalha, mas ficamos em quarto lugar.

Um dos maiores desafios para mim foi quando fui jogar na WNBA, a versão feminina da NBA onde o Rolando jogou. Joguei por oito temporadas e sou tetracampeã da WNBA. E para mim isso é algo fascinante, porque sou a única brasileira a ter esses títulos. Mas depois disso tudo, chega uma hora que precisamos parar de jogar, o que ocorreu em 2007, nos Jogos Pan-americanos do Rio de Janeiro.

VCL Gostaria de agradecer ao Museu Paranaense por essa oportunidade, estou muito feliz de estar ao lado desses grandes atletas brasileiros. Eu sempre vi a Janeth lá no basquete, nunca poderia imaginar que um dia poderia estar com ela nos Jogos Olímpicos. Assim como também tive a minha grande inspiração, que foi o Joaquim Cruz. E o universo do esporte nos leva a encarar os desafios que nem nós mesmos imaginávamos que fossemos capazes de superar. A Janeth falou: "eu escolhi o esporte, né?". Comigo foi diferente, foi o esporte que escolheu o Vanderlei. Sou paranaense, do interior, mas minhas origens são do Nordeste. Meus pais são nordestinos que vieram fugidos da seca, da dificuldade, para encontrar o verde e a água aqui no Paraná, mas, na verdade, as dificuldades continuaram tão grandes quanto no Nordeste.

Eu agradeço muito a educação que recebi do meu pai e da minha mãe. E agradeço mais ainda aos educadores, principalmente o educador físico. Foi um professor meu de



Educação Física que me motivou à prática do esporte. Eu, naquele ambiente difícil, de muitas barreiras e pouco acesso. Uma infância com pouco acesso. Vi no esporte a possibilidade de viajar, de conhecer novos lugares. Nunca poderia imaginar que a ferramenta esporte poderia ter me levado tão longe, a alçar um voo que nem sequer pensava em decolar. Essa é a magia do esporte, que nos faz diferentes diante dos olhos de vocês. Tive o prazer enorme de representar o Brasil por mais de vinte anos e o esporte me realizou de todas as formas, transformou minha vida e o que me faz diferente não são os troféus, as medalhas, mas o meu reconhecimento e a minha história.

RF O Vanderlei citou algo que também levo para a minha vida e pela qual sou muito grato, sobre o profissional de educação física. Eu tenho 2 metros e 14 centímetros. Com catorze anos eu já tinha quase dois metros, venho de uma família alta, mas tinha vergonha da minha altura. Foi um profissional de educação física que me deu sentido na vida, que me encontrou lá nas quadras do Positivo, onde eu trabalho hoje. Ele me tirou das quadras de vôlei, porque eu tinha tido uma experiência muito ruim com o basquete e nunca mais quis praticar e fui fazer vôlei. Ele teve uma sacada de mestre: "você vai treinar lá no clube do Círculo Militar, mas quando chegar lá você pede para me chamar; não vai entrando". O Círculo ficava a umas três quadras da minha casa, eu morava perto do Couto Pereira. Cheguei lá, falei que iria conversar com o professor, ele veio me encontrar e trouxe todos os meninos altos para me receber. Ali, a minha altura, ao invés de ser motivo de piada, tornou-se motivo de inveja. Todo mundo queria ser da minha altura. Foi quando eu descobri que ser alto era uma vantagem e eu achei meu lugar no mundo.

Esse cara, que era profissional de Educação Física, é o meu espelho hoje, quero ser como ele, que fez a diferença na vida de muitos jovens aqui no Paraná. Inclusive, quando eu parei de jogar e voltei para Curitiba, na época eu não queria mais saber de basquete, mas foi ele quem me deu o primeiro emprego como professor de Educação Física no Colégio Medianeira. O professor Chicão, Francisco Alexandre Flais, se alguém estudou no Medianeira deve conhecer a figura. Sou muito grato a ele.

JA É justamente isso que vocês comentaram. O educador físico hoje tem um papel fundamental. Antigamente era

ainda mais. Minha professora de Educação Física foi quem me apresentou o técnico e a técnica em Catanduva para que eu pudesse jogar basquete. Fui para o interior de São Paulo jogar basquete com treze anos de idade. E a outra pessoa que eu tenho que agradecer é a minha mãe. Por deixar uma menina de treze anos de idade morar em uma república com outras meninas, em uma cidade distante, sendo que ela nem conhecia e não tinha condições de viajar. Minha professora Alexia e a Salete também, porque tínhamos duas professoras lá, mas a Alexia que conhecia o Ferreto e a Vilma e que me ajudou a ir para Catanduva, onde comecei minha carreira de atleta de basquete federada.

VCL Comigo não foi diferente. Foi meu professor de Educação Física que me ajudou a realizar meu sonho, apesar de eu ter tido um contato breve com ele, porque ele veio a falecer depois. Contrariei a tudo e a todos, para conseguir realizar o sonho de me tornar atleta. Ainda com dezessete anos de idade, morávamos em uma casinha de madeira, e nós não tínhamos energia elétrica, televisão, nem nada. Nunca esqueço que na porta da casa do vizinho foi onde eu vi a imagem do Joaquim Cruz na televisão, ainda em preto e branco. Ele estava dando a volta olímpica, comemorando a conquista da medalha olímpica dele em Los Angeles. Aquilo nunca saiu da minha cabeça e eu pensava "um dia eu quero estar nos Jogos Olímpicos".

A partir da minha realidade, aquele sonho era meio que impossível, apesar de nunca ter saído da minha cabeça. E esse sonho se tornou realidade em 1996, em Atlanta. Nunca poderia imaginar que eu realizaria meu sonho, nos meus primeiros Jogos Olímpicos, estando ao lado daquela pessoa que tinha sido a minha maior inspiração. A magia do esporte é extraordinária! Mas a gente começa a entender a partir do momento em que a gente se dedica de corpo e alma, que se entrega para fazer aquilo. Na verdade, todo atleta de alta performance entrega uma vida toda ao esporte, em todos os sentidos: corpo, mente, alma.

JA É por causa disso que eu tenho bursite e não consigo mais fazer o movimento [demonstra o movimento de arremesso].

VCL Podemos dividir um pouco essa vivência também, das sequelas que o esporte deixa para nós. Muitas vezes são sequelas físicas, mas outras são emocionais. Vocês não fiquem olhando assim pensando que eu tenho sequela emocional com o incidente do Padre não, tá? [risos]. Com isso eu não tenho. 2004 foi um ano importantíssimo para mim em termos da realização do sonho, mas também de muita superação. Eu não tinha minha vaga garantida, apesar de ter sido bicampeão em 2003. Aquele resultado nos Jogos Pan-Americanos não me dava a vaga para Atenas no ano seguinte. Em janeiro, estava descansando no interior do Paraná para começar a me preparar para a maratona que eu iria correr em Hamburgo. Contrariando meu treinador, alguns erros que depois acabam custando caro, mas ele me dizia para não fazer nada fora da rotina, para me cuidar, ser prevenido. E eu fui me meter a andar de motocicleta! Caí e fraturei meu ombro esquerdo.

Naquele momento, eu já tinha jogado a toalha, porque eu sabia da gravidade da lesão. Liguei para o meu treinador Ricardo D'Angelo, que estava em Campinas — não vou nem contar a bronca que ele me deu —, mas além da bronca, ele me passou uma mensagem que eu acreditei muito: "se você acredita em mim, como eu acredito em você, vem para Campinas ainda hoje". Não pensei duas vezes e no outro dia já estava lá fazendo exames, quando foi realmente constatada a fratura. Fiquei vinte e cinco dias fazendo fisioterapia, com muitas dores, e depois disso comecei a treinar com o braço imobilizado, fazendo uma média semanal de duzentos e vinte quilômetros de corrida. No trigésimo primeiro dia comecei a fazer um pequeno movimento com o braço, o que me ajudava na movimentação.

Eu treinei como nunca porque eu sabia que era a minha última chance para conquistar o sonho da medalha, e fui com esse objetivo para a Alemanha. Acho que eu sabia que não teria outra oportunidade

para me classificar para os meus últimos Jogos Olímpicos. No final, saí de Hamburgo como campeão da maratona, fiz a prova em duas horas, nove minutos e trinta e oito segundos. Fui o vencedor e carimbei meu passaporte para Atenas. Treinei metade da minha preparação aqui, o resto fiz na Colômbia, na altitude, que era um desafio enorme pra mim, romper as barreiras.

Mesmo em 2004, as dificuldades de acesso e de apoio eram grandes. Na Colômbia, não fui para centro de treinamento, para hotel, tive que alugar uma casa, me manter e me alimentar por conta. Tinha uma rotina diária de treinamento, mas, o mais importante, todos os dias que eu ia treinar fazendo uma média de trinta e cinco quilômetros por dia, eu preparava a minha mente. Colocava um filme na minha cabeça, como se eu estivesse lá em Atenas; treinava com aquele filme rodando na minha cabeça. Era uma rotina de segunda a segunda. O meu descanso era no domingo, quando eu fazia só quinze quilômetros. No sábado eu fazia meu longão, trinta e cinco, trinta e sete quilômetros. Nunca esqueço da sensação que eu sentia, naqueles vales da Colômbia, em que não encontrava uma alma viva. Éramos eu, as montanhas e meu sonho.

Foi assim que fui buscando alimentar a minha alma naquilo que eu planejava conquistar dentro do esporte. Claro que de tudo isso que nós planejamos, ninguém poderia imaginar que no quilômetro trinta e cinco aquele fanático religioso irlandês me agrediria e me tiraria da prova quando eu estava liderando. Mas o poder da nossa mente é maior que o físico. Naquele momento em que fui atacado, eu tinha tudo para desistir, uma descarga de adrenalina negativa, de angústia, medo, aflição. Mas aquele filme que eu tinha colocado na minha cabeça não se apagou. Eu passei muitas dificuldades para voltar para a prova, e mesmo assim consegui voltar na liderança até o quilômetro trinta e nove, quando fui ultrapassado pelo Stefano Baldini, o italiano que foi o campeão, e em seguida fui ultrapassado pelo americano Mebrahtom Keflezighi, que foi o segundo. Eu olhei para o lado e pensei: "ninguém mais me tira minha medalha".

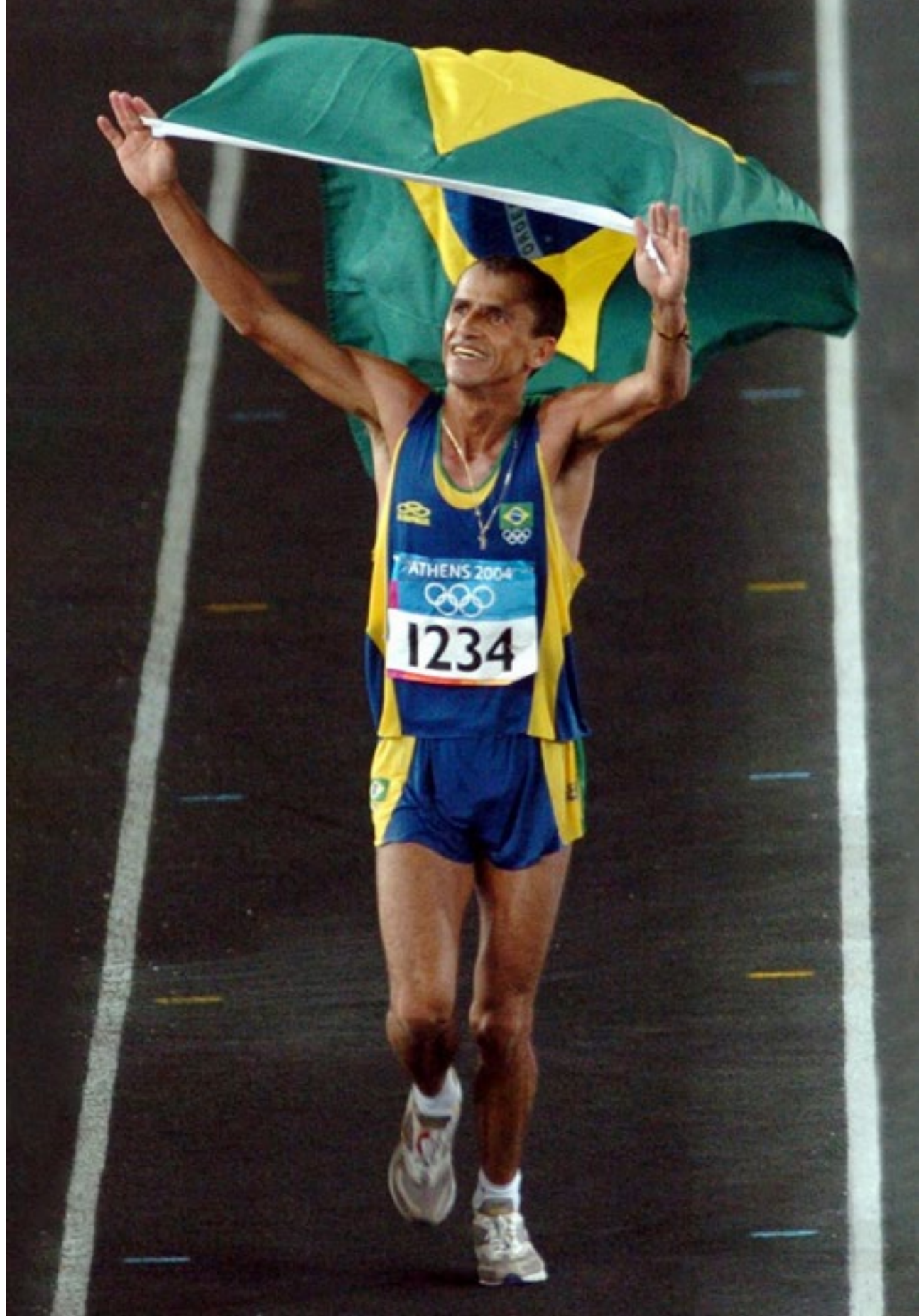
Quando eu cheguei no final, com o estádio inteiro que levantou para me aplaudir, eu já até tinha esquecido o fato do padre. Sabia que aquela conquista foi muito maior que tudo aquilo que eu tinha passado. Cheguei com uma alegria tão grande naquele estádio, que imagino que não tinha ninguém mais feliz do que eu. Nós não somos diferentes. O esporte nos ensinou a ter essas atitudes, não só dentro de uma quadra, ou em uma pista quando estamos correndo. Sempre falo o quanto foi importante o esporte dentro da escola, principalmente, quando eu era criança, na iniciação, na adolescência. Essa é uma construção de valores que duram para uma vida toda, não é momentânea.

RF O esporte não é só vencer, ele ensina valores que são muito mais fáceis de serem aprendidos no esporte: ensina a trabalhar em grupo, a vencer, a perder. Importantíssimo! Quem vê acha que você chega lá e é uma reta, mas não é, é uma montanha russa que sobe e desce, então você tem que saber levantar. Nós dois [aponta para Janeth] que jogamos esportes coletivos, que você consegue dividir as coisas, a gente faz a nossa parte.

JA E cobrar também, né?! [risos] Para dividir e para cobrar, porque aquele dia que você quer treinar, está com vontade, e olha para a menina do lado e ela fala "estou com cólica hoje", "estou com dor de cabeça". Às vezes você olha para o lado e fala: "não é possível". Imagine em um esporte individual, que é você e você.

VCL Faça chuva ou faça sol, tem que treinar. Eu colocava o desafio para mim mesmo, sabia que o meu adversário não estava ali comigo, mas colocava isso como desafio. Se eu perdesse um treino, quem sairia prejudicado era eu. Para mim sempre foi desafiador.

RF Se você treinar igual aos outros, você vai ficar igual a eles. Para ser melhor você precisa treinar mais. Oscar falava muito isso em relação aos arremessos, e é verdade, é clichê, mas quanto mais você treinar, melhor você vai ficar.



A Janete falou uma coisa, quando a Maria Helena falou que ela não estava preparada para a seleção. Muita gente fala que "é sorte e não sei o que mais", mas sorte só vem para quem está preparado, para quem não está preparado não vem não. E se você está em uma olimpíada você já é vencedor especialmente em um país como o Brasil.

VCL Todos os dias eu ouço, "sorte sua, Vanderlei, que o padre te agarrou porque você ficou conhecido" [risos]. Eu falo: "mérito do Padre". Não me incomoda, a gente se dedica uma vida toda para viver uma oportunidade. E a gente se supera mesmo, viu. Nós somos aptos aos desafios em todos os sentidos, e hoje a diversidade que tem no esporte ajuda. Antigamente você enumerava os esportes que o Brasil praticava. O esporte sempre foi um lugar de inclusão. Às vezes, aqueles menos favorecidos se esforçam mais porque é a única chance, como foi para mim.

JA Eu queria pegar um gancho do que você comentou anteriormente. Nós sempre falamos dessa dedicação, mas mesmo fazendo um esporte coletivo a gente se sente sozinha. Vou contar uma parte de uma história minha indo para a WNBA, nos EUA. Fui a primeira brasileira e única sul-americana a ir lá. Eu estava sozinha, sofri o preconceito por ser sul-americana. Não por ser mulher, preta. Quando eu estava lá, mesmo quando eu estava livre, elas não passavam a bola para mim — mas quando passavam eu também não devolvia [risos].

Fui criando respeito, fiquei oito anos no mesmo time, em Houston. No começo eu não falava inglês, era complicado de entender. Foram momentos difíceis, em que você está sozinha em casa e começa a chorar. Eu já fazia muitos exercícios justamente para poder me superar na parte mental, e comento um que sempre fazia porque é algo e falava: "Janeth, o que realmente você quer?". O propósito de estar onde estamos, o que a gente pode conquistar, onde a gente pode chegar. Todos nós buscamos reconhecimento, nós atletas não somos diferentes. Nós queremos esse reconhecimento pela dedicação, pela renúncia, pela conquista de uma medalha independentemente da cor da medalha. Mas na vida é justamente isso também, o que cada um quer para si, onde vocês querem chegar?

É claro que o esporte nos leva em um caminho que com muita disciplina, dedicação, companheirismo, outros valores que ajudam mais nisso, mas é algo que eu queria comentar e deixar como uma vivência para vocês. Se um dia vocês se sentirem para baixo, em dúvida do que querem, se perguntem: "o que realmente eu quero?". Se não tiver a resposta, é porque ainda não sabe o que quer e não chegou o seu momento.

VCL Sou muito grato a todas as pessoas que me ajudaram no início da minha carreira, a me tornar atleta. Mas tem situações que eu nunca esqueço, "você não vai chegar em lugar nenhum! Vai trabalhar, procure o que fazer!".

JA "Basquete é só pra menino" — ouvi bastante isso.

VCL As pessoas que eram pessimistas também me ajudaram porque elas me desafiaram. Eu queria não só provar para eles, mas para mim mesmo, onde eu podia chegar. Em 2004, quando o vôlei se tornou campeão, foi o penúltimo esporte nos Jogos Olímpicos de Atenas. Quando o vôlei acabou, a maratona ainda iria acontecer, porque era a última prova, de encerramento, mas o narrador esportivo brasileiro falou assim: "aqui encerra a participação do Brasil, não tem mais chance de medalha", até porque o Brasil não tinha histórico de resultados expressivos na maratona, a melhor posição era décimo. Não se criou qualquer expectativa sobre um brasileiro se sobressair na maratona, até pelo domínio dos atletas africanos.

Sabe, eu fui o último atleta a chegar na vila olímpica, porque eu não queria que nada que estivesse ao meu redor tirasse o meu foco. Porque era o meu terceiro ciclo olímpico e a vila olímpica é uma Disneylândia. O mundo do prazer está nos Jogos Olímpicos, em todos os sentidos. Tanto para o atleta, como também para aquilo que ele se desvia a buscar. Então

cheguei três dias antes da prova. Quando eu cheguei, treinadores e atletas olharam para mim e diziam: "o que veio fazer aqui? Veio passear? Como que o cara chega três dias antes da prova?". Mas tanto eu quanto o meu treinador queríamos evitar que algo pudesse tirar o meu foco. Eu saía do quarto para o refeitório, do refeitório para o quarto e para ir treinar. O meu treinador não foi comigo, ele não estava na delegação, mas ele foi por conta para Atenas, porque sabia que faríamos um grande resultado.

Muitas vezes nós nos limitamos, mas podemos ir muito mais além do que imaginamos. Nós temos um poder de superação enorme, nosso corpo foi feito para se adaptar a tudo. Olha a evolução do que foi o ser humano, desde os nossos ancestrais, e o que nos tornamos hoje. E continuaremos evoluindo. Nós fizemos parte de uma geração, mas como é difícil a decisão de encerrar a carreira, deixar de fazer aquilo que a gente ama, aquilo que a gente mais gosta. Podemos continuar praticando, mas o desafio de você ganhar do adversário é diferente, a sensação de ser o melhor do mundo.

Só pra vocês terem uma ideia, a maratona tem quarenta e dois quilômetros e cento e noventa e cinco metros, umas vinte e duas mil passadas. Isso traz um trauma tão grande nas pernas do corredor. Depois da maratona era assim: se tinha escada eu ia pelo outro lado porque é uma semana de muita dor muscular. Mas quando você vence a prova, nem dor a gente sente. Ronaldo da Costa, nosso ex-atleta, foi recordista do mundo com duas horas, seis minutos e cinco segundos em Berlim em 1998. Ele ficou virando pirueta enquanto todo mundo estava quebrado. A sensação da vitória, de ter superado o adversário, é uma sensação que não dá para descrever. Só quem passa por isso sente.

RF Ele falou uma coisa importante, pois todo mundo pensa: "esporte é sinônimo de saúde". Esporte de alto nível é o contrário, a gente paga até hoje. Minha coluna é desviada e torta por causa de todo esse tempo e o tamanho, impacto, muito difícil.

JA Muito a gente guarda, aquilo que o esporte deixa para a gente. Eu nunca tive problemas em termos cirúrgicos, ainda bem, nunca passei por isso. Mas a torção de tornozelo é de praxe. Joga basquete, vai ter torção no tornozelo, dor no joelho, bursite e essas coisas.

VCL Naquela situação [do padre], como não tinha sido uma parada normal, apesar de estar fisicamente abatido, minha mente foi muito mais forte. Isso é o bom do ser humano, o poder da nossa mente, de podermos dentro da busca dos nossos objetivos, superar o limite da dor. Porque o limiar de dor de um atleta... quando ele fala que está doendo, é porque está doendo mesmo. Se o atleta diz que não tem dor é porque não treina. Mas nós aprendemos a conviver com a dor e cada um tem essa percepção da necessidade de criar essa habilidade de conviver com essa dificuldade.

Muitas pessoas se limitam, chegam no primeiro obstáculo e param ali. Mas eu sempre pensei assim, e na minha vida nunca foi diferente: eu caía, mas eu sempre queria dar um passo adiante, porque esse passo me levaria um pouco mais próximo do meu objetivo. E foi com essa vontade, comprometimento e muita perseverança, sempre acreditando que daria certo. Se você é pessimista, você está colocando dúvida em todo o seu trabalho. Você tem que colocar convicção porque isso nos permite acreditar que vai dar certo.

JA No basquete nós usamos isso muito quando vamos arremessar o lance livre, que é, como o nome fala, o único momento em que você está livre. E a probabilidade de erro é muito grande. Então não dá pra deixar passar nem por um minuto a dúvida pela cabeça. Esse tipo de procedimento a gente leva muito a sério. Até para quem assiste, às vezes percebe que quando o atleta recebe a bola não sabe se arremessa ou se não. Se tem essa dúvida, não arremessa, porque não vai cair. É algo incrível! Não cai mesmo, tem que ter a convicção: pegar e ir para fazer. Se pensar já era, não acerta.

VCL É importante também falarmos de legado. Em 2008, encerrei a minha carreira e tinha uma preocupação junto com o meu treinador sobre de que forma eu poderia retribuir tudo aquilo que o esporte me concedeu. Foi ali que tivemos a ideia de criação do Instituto, para retribuir um pouco daquilo que o esporte tinha me dado. E foi engraçado, porque conversamos antes mesmo de encerrar minha carreira — porque, na verdade, o atleta tem que se preparar bem antes para esse momento e fazer o "destreinamento" físico e mental. Depois que saímos de cena, nós entramos em um período pré-depressivo. Eu passei por isso, mesmo me preparando. Muitos atletas não fazem essa preparação e buscam um refúgio nas drogas, na bebida, e aí acaba com toda uma história pela qual ele lutou uma vida toda para conseguir.

Junto com o meu treinador chegamos à ideia do Instituto. Sentamos para conversar e falei: "como vamos colocar isso em prática? Nós não temos dinheiro para manter". Ele me disse: "Vanderlei, nós não temos dinheiro, mas nós temos histórias. Tenho certeza de que todos aqueles que acompanharam sua história vão ser nossos parceiros". Eu estava uma vez no Mato Grosso, quando um professor, no meio de uma conversa sobre essas histórias, deixou um recado que eu jamais esqueci: "feliz é aquele que tem uma história para contar, porque quem não tem inventa". Tenho certeza de que nós que passamos uma vida dedicada ao esporte, nunca vamos inventar uma história, pois a gente passou pela história.

É muito legal nós estarmos hoje em um museu para falar das nossas histórias. Que oportunidade boa, mais uma vez muito obrigado. A Olimpíada de Atenas foi o momento mais glorioso da minha carreira e da minha vida. Nunca poderia ter imaginado que eu poderia vivenciar esse momento mais esperado. Nesse dia eu recebi a medalha de ouro do povo brasileiro, foi a maior emoção que eu poderia ter vivido. Precisei subir uma escada que era enorme! Eu fechava os meus olhos e ia subindo aquela escada como se cada degrau fosse uma fase da minha carreira e da minha vida, passo a passo eu fui relembrando como foi difícil percorrer esse caminho, um caminho longo, árduo, com muitos obstáculos. Quando cheguei lá em cima, tendo passado por todos aqueles degraus, eu pensei: "Como valeu a pena traçar aquele caminho para chegar até aqui, como valeu a pena!" E eu tive aquela sensação de que não poderia ter sido diferente; tudo aquilo que eu passei foram ensinamentos para mim e para quem estava ao meu redor, principalmente para os brasileiros. Por toda essa indiferença social que vivemos no nosso país, somos aquele país que passa por todas as dificuldades, mas acreditamos todos os dias.





(1) (P.271) Vanderlei Cordeiro de Lima no Estágio Panatinaikos. Olimpíada de Atenas, 2004. (Foto: Washington Alves / COB).

(2) (P.275) Janeth Arcain. Finais dos Jogos Pan-Americanos do Rio de Janeiro, 2007. (Foto: Wander Roberto / COB).

(3) (P.276) Rolando Ferreira, NBA. (Foto: Gregg Newton).

BODIES AND SUBWOOFERS (B.A.S.)

04.julho
a 07.julho

instalação,
performance,
oficina

STEFANIE EGEDY

BODIES AND SUBWOOFERS (B.A.S.)

Com base no conceito de uma "experiência vibracional" e nos efeitos terapêuticos (relaxamento, redução do estresse e da ansiedade) do som de baixa frequência e na fisicalidade do trabalho com subwoofers, Stefanie Egedy criou um conjunto de trabalhos intitulado "BODIES AND SUBWOOFERS (B.A.S.)". Cada B.A.S. é formado por um arranjo de subwoofer sob medida, que é projetado de acordo com as dimensões do espaço e o tipo de subwoofer disponível no espaço de execução. Com essas medidas calculadas, é possível criar "zonas vivas" (com pressão acústica mais alta ou variações) e "zonas mortas" (sem pressão acústica). A vivacidade de uma área é determinada pela expressão da pressão acústica em toda a região, onde os corpos podem ou não perceber o sinal acústico com sua pele/partes do corpo. No MUPA, entre os dias 4 e 7 de julho, a instalação foi ativada uma vez a cada hora, sempre das 11h às 17h, e possuía a duração de dez minutos. A única exceção ocorreu no sábado (6), quando a última ativação foi feita às 15h. Já a oficina teve como objetivo oferecer uma introdução às propriedades do som de baixa frequência, arranjos de subwoofer e como ouvir com o corpo. A sessão começou com uma introdução ao conceito de som, antes de se aprofundar nas especificidades das ondas sonoras de baixa frequência e em seu comportamento e propriedades. A discussão continuou com uma introdução aos subwoofers, com exemplos de arranjos clássicos e explicações sobre como otimizar sua configuração no ambiente doméstico e em eventos. Ao fim da oficina, Stefanie Egedy conduziu um exercício experimental de ouvir com o corpo, permitindo que o público percebesse fisicamente os sons de baixa frequência.

- **STEFANIE EGEDY** Investiga o som em seu trabalho, expressando-se por meio de peças conceituais e na música eletrônica experimental. Sua prática artística centraliza-se nas baixas frequências e subwoofers, explorando seus efeitos terapêuticos e a interação com os corpos e a arquitetura, especialmente por meio do projeto de instalação e performance BODIES AND SUBWOOFERS (B.A.S.). Utilizando gravações de campo e síntese, já apresentou seus trabalhos em eventos e instituições de destaque internacional (como CTM Festival, Berghain, Harvard University, The High Line e Sónar+D) e nacional (MIS/SP, Mamba Negra e Novas Frequências). É integrante da plataforma de artistas SHAPE+.

(1) (P.280-281) Stefanie Egedy, *BODIES AND SUBWOOFERS (B.A.S)*(Foto: Shai Levy)
(2) (P.283) Stefanie Egedy, *BODIES AND SUBWOOFERS (B.A.S)*(Foto: Ruhrpoet)



Entrevista com
STEFANY EGEDY

BODIES AND SUBWOOFERS (B.A.S.)

[Secretaria da Cultura do Estado do Paraná]

Stefanie, no Brasil, você já expôs suas obras sonoras em lugares como Rio de Janeiro e São Paulo. Como se sente ao apresentar seu trabalho pela primeira vez no Paraná?

SE A minha pesquisa nasceu e se desenvolveu no Brasil, mas foi em 2020, em meus primeiros meses em Berlim, que eu sentei e escrevi o conceito do *BODIES AND SUBWOOFERS (B.A.S.)*. Então, podemos considerar essa a *premiére* do *B.A.S.* no Brasil. No passado, apresentei outras derivações do trabalho com frequências baixas sonoras, utilizando o subwoofer com o meu instrumento. Em 2018, eu vim para Curitiba pela primeira vez, para tocar em um evento do selo Meia-Vida. Fiquei encantada com a cidade. Sabe quando a gente tem aquela identificação estética instantânea? Soma-se a isso o meu encanto por dias cinzas na cidade. Logo, estou animada para voltar a Curitiba numa condição tão especial.

[Secretaria da Cultura do Estado do Paraná]

Sendo o trabalho BODIES AND SUBWOOFERS (B.A.S.) uma série de instalações site-specific, qual é a importância e especificidade de realizar esse trabalho em um espaço museal como o MUPA?

SE Permita-me responder com uma pequena anedota inicial. Eu estava almoçando com uma amiga, quando vi o email da Gabriela Bettega, diretora do museu, no meu celular. Ao lê-lo, com êxtase, eu processava o convite, quase incrédula; um convite para apresentar o B.A.S. na minha terra natal, num museu, no MUPA, o terceiro museu mais antigo do Brasil! Lembro que fui tomar um café de celebração com essa amiga, tamanha foi a minha alegria com a proposta. Portanto, essa é a premiére do B.A.S., no Brasil e numa instituição à qual eu já me sinto conectada. Quanto mais tempo moro na Europa, mais valorizo o tratamento interpessoal que vivencio no Brasil e, durante esse período de produção, já fiquei muito feliz com as trocas que tive com a equipe do museu. Essas trocas, os relacionamentos que construo e vivencio enquanto faço o trabalho, também o compõem.

Além disso, no MUPA, B.A.S. envolverá uma colaboração que me é muito cara: o desenho de luz será feito pela Camille Laurent, com quem venho pesquisando possíveis relações entre som e luz desde 2016. Como ela mora em São Paulo, não trabalhamos juntas há alguns anos, então estou animada para trabalharmos juntas novamente.







Registros da instalação e da oficina no Museu Paranaense. Julho 2024.



POÉTICAS DO CORPO, DO TEMPO E DA MEMÓRIA

10.julho

mesa de conversa

LEDA MARIA MARTINS
ROSANE BORGES

POÉTICAS DO CORPO, DO TEMPO E DA MEMÓRIA

Inter-relações entre corpo, tempo, performance, memória e produção de saberes, principalmente os que se instituem por via das corporeidades, são algumas das questões elaboradas em "Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela", da ensaísta, professora e dramaturga Leda Maria Martins. Nesse encontro, a autora conversou com a pesquisadora e professora Rosane Borges sobre a obra, cuja proposta questiona o tempo cronológico ocidental evocando um tempo espiralar, a partir de práticas desenvolvidas pela via da oralidade e de cosmovisões ancestrais.

- **LEDA MARIA MARTINS** Poeta, ensaísta, dramaturga e professora. Atua nas áreas de teatro, performance e estudos literários. Doutora em Letras/Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e Mestre em Artes pela Indiana University, EUA, com pós-doutorado em Performances Studies pela New York University, Tisch School of the Arts. Professora da Universidade Federal de Minas Gerais, de 1993 a 2018 e da Universidade Federal de Ouro Preto, de 1982 a 1992. Possui vários ensaios publicados no Brasil e no exterior. Dentre seus livros, constam: "Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela" (Editora Cobogó, 2021) e "Afrografias da memória" (Editoras Perspectiva/ Mazza, 2021 e 1997). Em seu pensamento e proposições teóricas, cruzam-se epistemologias e cosmovisões de diversas matrizes cognitivas, como as derivadas dos saberes africanos transcriados nas Américas. Leda é também Rainha de Nossa Senhora das Mercês, da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário no Jatobá, em Belo Horizonte.

- **ROSANE BORGES** Jornalista e escritora, doutora em Ciências da Comunicação com pós-doutorado na área, professora convidada do Diversitas (FFLCH-USP), pesquisadora do Colabor (ECA-USP) e professora PUC-SP. É consultora líder em raça e gênero, produtora de inteligência da Rede Globo e ministra palestras nas áreas acima descritas. Coordena a Escola Longa, uma experiência de educação online voltada aos saberes e fazeres das culturas e pensamentos negros. É articulista da Revista Istoé e contribui com frequência com artigos para a seção Ilustríssima da Folha de São Paulo. É autora de diversos livros, dentre eles: Espelho infiel: o negro no jornalismo brasileiro (2004), Esboços do tempo presente (2016) e "Em Imaginários emergentes e mulheres negras: representação, visibilidade e formas de gestar o impossível" (2025). Foi premiada como Decana do Prêmio +Admirados Jornalistas da Imprensa Brasileira, em 2024, uma realização do Jornalistas & CIA.

Transcrição da mesa de conversa com
LEDA MARIA MARTINS *(LM)*
ROSANE BORGES *(RB)*

POÉTICAS DO CORPO, DO TEMPO E DA MEMÓRIA

RB Agradeço ao MUPA pela confiança, pelo convite que me fez para estar aqui hoje com vocês, pensando em temas tão importantes, contracenando com a Leda. Gostaria de te agradecer pelo que você vem contribuindo para o pensamento brasileiro, para o que nós temos de mais emancipatório, de vanguardista. O tema aqui proposto é pensando corpo, pensando território, pensando memória, que são categorias essenciais que vertebram a sua obra com uma vinculação política muito forte. Tenho certeza que teremos boas trocas. Claro, tudo na conta da Leda, pois eu vou contrastinar com ela na condição de alguém que a admira, que a reverencia, que a considera, sem nenhum exagero, a maior intelectual negra do país, do ponto de vista tanto estrito, acadêmico, quanto do ponto de vista amplificado, uma intelectual pública. E, para mim, essa noite é cercada de emoção, porque a Leda foi e é uma das minhas formadoras. Estou rabiscando uma biografia sobre ela, então, a gente ter contato com a nossa biografada é sempre algo muito bacana, muito necessário. Também porque a Leda nos oferece insumos, reflexão e pensamento para a construção de outro mundo, já que esse se despedaça, para lembrar um livro do escritor nigeriano Chinua Achebe.

Os sinais de que esse mundo está se despedaçando estão aí, desfilando efusivamente à nossa frente, e a gente tenta aqui e ali conter esse mundo que se despedaça com algumas vitórias parciais, como foram agora as eleições legislativas para a França, que despertaram todo mundo, porque o que a gente tem hoje, em termos de política — ou de politicídio, se preferirmos — é o retorno da disputa em torno de civilização ou barbárie, de racionalidade ou irracionalidade, de democracia e de autocracia. Para usar uma expressão cultivada no solo curitibano, tenho provas e convicções que Leda Martins é uma figura vital, importante, essencial para a gente manufaturar um outro mundo, uma outra ideia de vida, uma outra ideia de política, uma outra concepção de saber e de conhecimento, de ética e de estética. Então, peço antecipadamente desculpas e perdão se as minhas perguntas saírem um pouco embaralhadas, porque não é todo dia e toda hora que a gente está com Leda Martins. As pernas tremem, o coração bate um pouco mais forte. Vou lançar uma pergunta para a nossa mestra, para a nossa rainha congadeira, mas ela é rainha da coisa toda — estou usando coisa para não ser censurada, entendedores e entendedoras me entenderão.

A primeira pergunta que eu te faria é se, de fato, o mundo está se despedaçando, como pensar a ideia de corpo e de corporeidade? Porque nós temos toda uma tradição ocidental que pensou o corpo numa chave muito reducionista, do ponto de vista dos binarismos. Se nós voltarmos desde a filosofia, o que é corpo, o que era vida para Aristóteles, nós temos alguns pontos de inflexão no mundo ocidental com Foucault, mas é com Os Condenados da Terra, as racialidades subalternizadas, que nós temos um patamar para pensar corpo, para pensar memória de maneira, eu diria, radicalmente diferente. E te escutar um pouco como é para você pensar a corporeidade, já que você pensa na cena, no teatro, mas pensar corpo e memória nesse contexto, e como as suas reflexões têm uma dimensão que é fundamentalmente política. Começaria com essa questão mais ampla, para depois irmos descendo algumas questões do seu tempo espiralar.

LM Antes de começar, vamos começar cantando, para esquentar um tiquinho. Nada melhor do que pedir licença cantando. Um cântico dos reinados lá de Minas, particularmente que nós também cantamos, o Reinado do Jatobá. Então, eu vou cantar uma vez, para ver se vocês exercitam memória.

É o novo dia, é o novo dia
Deixa o dia alumiar.
Eu peço licença, com licença,
Deixa o meu congá raiar.

É o novo dia, é o novo dia,
deixa o dia alumiar.
Eu peço licença, com licença,
deixa o meu congá raiar.

[canta algumas vezes convocando o público]

Ai, que lindo! [palmas]

Eu queria agradecer o convite do Museu Paranaense, a vocês que aqui estão, e a Rosane Borges, essa amada querida, que eu também admiro muito. Muito obrigada pelo convite, muito obrigada por estarem aqui e muito obrigada pelas palavras, que elas estão, assim, exageradas. A Rosane fez uma introdução muito complexa, que eu não sei muito bem como responder, mas isso de o mundo estar despedaçado não é de hoje, minha linda. Vamos pensar que nós somos resultado da colonização, nós estamos falando de 500 anos. A colonização despedaça vários povos. Ela despedaça os povos originários das Américas que aqui habitavam. Eu tive um breve passeio por esse museu que guarda lembranças, objetos, figuras, imagens dos povos indígenas, tocantes, maravilhosos. São os primeiros povos a serem despedaçados. Não sei se os primeiros, porque, simultaneamente, se dá também a invasão de África. Então, seja o continente africano, sejam as terras da América, elas são despedaçadas há 500 anos.

Despedaçada é uma palavra muito forte, mas ela ainda não diz tudo. Porque, na verdade, a colonização, a conquista, a escravidão, ela representa, na verdade, uma ruína ou uma tentativa de arruinar o que já aqui existia, e o que lá também, em África, existia, para tomar posse. A conquista significa apropriar-se de territórios. É como se um trator passasse por essas terras, tanto essas aqui quanto aquelas terras de lá. Há pouco tempo fui ao Museu do Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos, lá do Rio de Janeiro. Ele se localiza onde encontraram um grande cemitério, que eles imaginam ter 40 mil, 50 mil corpos enterrados, em uma região do Valongo, no Rio de Janeiro. E por que esse nome, Pretos Novos? Por causa da idade. Eram crianças entre 9, 14, 15, 16 anos.

Quando nós pensamos em escravidão, nós pensamos em pessoas adultas. Mas são 40 mil, 50 mil corpos, a maior parte de crianças. É muito interessante, porque se realça muito as dificuldades do continente africano. Imaginem um continente que, durante 300, 400 anos, foi extorquido de seu povo, de seus grandes cientistas, dos seus arquitetos, dos seus cantores, dos seus escritores, dos seus contadores de histórias, dos mestres em metalurgia, em ouro, em medicina. Tudo isso foi retirado. Ainda retiraram as crianças, também as crianças. Então, está aí uma parte do que a gente pode



chamar, e que a Rosana chamou a atenção, desse despedaçamento.

Ao mesmo tempo, não podemos esquecer que a América também foi despedaçada. É impressionante, se nós pensarmos, em 1500, quantos povos indígenas habitavam esses continentes, e, vinte anos depois, era um décimo, ou talvez menos de um décimo. Nós estamos falando de uma modernidade europeia. Ela tem coisas admiráveis nas artes, por exemplo, mas nós temos que reconhecer que ela vem construindo esta ruína. Nós chegamos aqui, a esse ponto, não é à toa, e não foi num salto. A ruína do planeta vem sendo construída há mais de 500 anos. E por uma coisa, que é a ideia de posse. É muito interessante quando nós pensamos o que significa o território para os povos indígenas e para os povos negros originários também. Não tem a ver com a posse cartorial, mas tem a ver com pertencimento. Tem a ver com um bem que não é precificado em termos monetários. A luta dos nossos parentes indígenas pelo território não é simplesmente pela posse da terra. É pelo seu lugar de pertencimento. O seu lugar que os constitui. Como pessoas, como povo, como comunidade, como cultura, como língua.

Parece que só hoje a humanidade dá-se conta de que o mundo está em ruínas. Mas não é verdade, não é toda a humanidade. Os povos negros, os povos indígenas, muitos dos povos que foram colonizados, só não perderam a sua humanidade porque resistiram e se recusaram a morrer. Nós vivemos essa consciência do despedaçamento há 500 anos. Só que chegou a um ponto que atinge não apenas nós negros, não apenas nós mulheres, não apenas nós indígenas, atinge toda a humanidade. Eu não sou uma pessoa que fica pensando no apocalipse. Venho de uma tradição em que o fim não existe. Então, eu costumo dizer que, durante a pandemia, muita gente sofreu porque sofreu do apocalipse. Parecia que era o fim do mundo. E eu dizia, desde o início da pandemia, nós, negros, temos passado por isso toda a nossa existência. Mas, durante a pandemia, outras pessoas se deram conta da sua fragilidade, da nossa fragilidade e da fragilidade do planeta.

A civilização europeia, ela é muito assentada na ideia de fim de mundo. E, geralmente, um fim de mundo catastrófico. Um começo, um desenvolvimento e um fim bem delimitado. De certo modo, já conseguido e esperado. Isso diz muito sobre certa concepção de tempo. Há um passado definido, acabado, há um contínuo e, depois, há um fim total e absoluto. E nós somos alimentados para esperar esse fim. Outras culturas, outros pensamentos, outras filosofias vão nos ensinar outros modos de

conceber o cosmos e a nós mesmos. Então, não se pressupõe um fim.

Em 2012, todo mundo estava esperando que se cumprisse o fim do mundo, porque se leu mal o calendário maia. O calendário maia nunca disse, nunca revelou que haveria um fim, mas sim que haveria uma mudança. Nós estamos falando de culturas que estão sempre pensando na transformação, porque o mundo, o cosmos, é transformação. Agora, a transformação depende também de nós. O que eu tenho achado muito interessante, seja no âmbito das artes, dos pensamentos, que estão se tornando um pouco mais acessíveis, mas que sempre estiveram aí. Nós é que não tivemos tempo para ouvi-los, ou para percebê-los. Esses pensamentos que nos oferecem modos alternativos de pensarmos o mundo, de experimentarmos o mundo, de existirmos.

Parte do trabalho que eu tenho feito é de pensar o corpo como lugar de inscrição do saber, como lugar de inscrição da memória. O que significa isso? Antes de falar sobre isso, vamos cantar mais um tiquinho. Em homenagem a uma companhia de teatro aqui de Curitiba, que é uma das mais importantes companhias de teatro deste país, com quem eu tenho trabalhado já há alguns anos. O Marcio Abreu, que é o diretor dessa companhia, criou um experimento cênico chamado "Voo Livre", com três episódios. Eu participei do segundo, cuja nominação era tempo, e, para esse momento, nós criamos uma musiquinha. Em homenagem à Companhia Brasileira de Teatro, aqui de Curitiba, palmas para eles!

No tempo,
o corpo,
bailarina, bailarina,
bailarina.
No corpo,
o tempo,
espirala, espirala,
espirala.
No cosmos,
tudo baila,
revoa, remoinha,
remoinha.

Aprenderam? [canta algumas vezes convocando o público]

Qual é a ideia dessa frase "o corpo é lugar de inscrição do saber, da memória"? Ela tem muito a ver com as pesquisas que eu tenho feito e que nos mostram como uma série de saberes, seja nas culturas negras, nos povos negros, seja nas culturas de povos indígenas, foram capazes de continuar existindo, ainda que pelos lastros, pelos rastros, pelos fragmentos, pelas suas transcriações, apesar de toda a violência da colonização. Porque, quando nós falamos de violência, estamos falamos tanto da violência física, da matança, das mortes de populações inteiras, como falamos também da morte simbólica, da tentativa de apagamento sistemático, que perdura por mais de 500 anos. Porque a morte simbólica é esta morte que tenta desvestir o sujeito daquilo que também o constitui. Estamos falando, ainda hoje, de tentativas muito fortes e violentas de apagamento. Apagamento desses outros saberes, que são muito diferentes e diversos dos saberes europeus. Então, a conquista significa isso também. A posse do território e o apagamento, ou a tentativa de apagamento da cultura.

Tem uma cena em "Iracema", de José de Alencar, que eu considero emblemática. Lá no finalzinho da narrativa, em que tanto o herói negro quanto o herói indígena... Por que são considerados heróis na narrativa? Foram aqueles que cedem ao colonizador. Todo negro que resiste é considerado um anti-herói, todo indígena que resiste é também um anti-herói. Os heróis são aqueles que se curvam à colonização, aos novos senhores. É uma cena muito triste. É quando tanto o negro quanto o indígena recebem novos nomes na língua portuguesa. São batizados, portanto, e recebem um novo Deus. Tornam-se vassalos do império português e recebem uma nova língua. Ou seja, eles perdem o seu nome, eles perdem os seus deuses, eles perdem a sua cultura — quer dizer, eles abrem mão. Este é o processo de colonização, que tenta desvestir não apenas a pessoa, mas todo o grupo daquilo que é constitutivo, das suas línguas, dos seus territórios de pertencimento, das suas culturas.

Mas, apesar das mortes concretas das pessoas, apesar das tentativas de apagamento, esses saberes resistiram. Eu costumo dizer

que os nossos ancestrais não navegaram sós. Eles estavam nus, eles não tinham *laptop*, não tinha celular, não tinha nada disso, mas eles estavam vestidos de memória. E é com essa memória que eles engravidam as terras da América com esses outros saberes. E esses saberes não desaparecem. Por 500 anos, nós temos resistido, não apenas sobrevivido, mas de fato existido. Todos esses saberes, eles são constitutivos das formações das Américas. Não existe sequer um país nas Américas que possa dizer que ele é simplesmente formado, formatado, pelos saberes europeus. Tanto os saberes negros africanos quanto os saberes indígenas são também responsáveis por civilizar as Américas. E nós não podemos abrir mão disso.

O que trazem essas civilizações? Uma pletora de saberes. Como se traduz a oralidade? Oralidade é corpo. É o corpo em performance. Quando nós falamos de oralidade, eu matizo essa zona de construção de conhecimentos como *oralitura*. Ou seja, é o corpo em performance que se torna um local e um ambiente de inscrição de saberes. A civilização europeia se constitui em sua modernidade por uma série de afirmações, conceitos e pensamentos que a conformam. Um deles é o valor que se dá à inscrição escrita alfabeticamente. Talvez seja a primeira vez na história da humanidade em que uma civilização realça apenas a escrita como modo de inscrição de conhecimento. E a escrita passa a ser sinônimo de razão, que é um dos outros fundamentos da modernidade europeia. Então, se não tem escrita, não tem razão.

Há nisso uma grande ignorância. Nem os povos africanos, nem os povos das Américas desconheciam outras formas de escrita. A África não é um continente sem escrita, pelo contrário. A África tem vários tipos de escritas, inclusive algumas que são as mais antigas do mundo. Só o Egito nos oferece quatro tipos de escrita. Quatro! E isso nós estamos falando de cinco, seis mil anos atrás. Outros povos também construíram vários outros tipos de escrita. Se nós pensarmos nas Américas também, vários dos povos têm os seus códices, os seus modos de inscrição dos seus saberes. Mas, para muitos dos povos africanos, tanto quanto para os povos das Américas, a escrita não era o meio principal de inscrição do conhecimento. Em muitos desses povos se privilegiou as *oralituras*, o corpo como lugar de inscrição do saber, como lugar de inscrição da memória.

Em geral, nós pensamos apenas na primazia do verbo, na primazia da fala. No meu livro "Performances do tempo espiralar", eu expando essa ideia. Primeiro porque não é só a fala, é um universo, uma paisagem de sonoridades muito significativas, dentre as quais está a palavra, e dentre as quais está a voz em seu estado de vocalidade. Sejam as sonoridades, seja a voz, sejam a fala, primeiro nós temos que pensar em algumas coisas que as constituem na sua natureza. A ideia das sonoridades engloba não apenas música, fala, canto, mas engloba também um certo modo de se pensar o som. O som como significante, ou seja, como uma paisagem sonora que significa *Ti-le-le, Ti-le-le-le Ai, ai, ai.* O que é esse *Ti-le-le*? É uma construção sonora. E uma construção sonora que carrega em si uma potência de significante, material, sonora, assim como uma potência de significado. Assim também a fala, os gestos, os movimentos, o modo de se pensar, o cromatismo, as danças.

Então, quando eu estou falando de *oralitura*, não me refiro apenas à fala ou às sonoridades, mas de todo um sistema de construção, criação e registro dos saberes que é tão complexo e sofisticado quanto é o sistema da escrita alfabética. Nesse sentido, pensar o corpo como um lugar de inscrição do saber é pensar esse corpo sempre em estado de performance. Pelo corpo e pela dança e por todos esses elementos que os constituem como lugar de inscrição do conhecimento, o conhecimento permanece. Eu gosto de repetir a força dessa perspectiva porque nós nos acostumamos na civilização ocidental até pela simetria de poderes. Todos os saberes, em geral, sejam os saberes dos povos indígenas, os saberes dos povos negros, tiveram que ser preservados às escondidas, porque eram violentados o tempo todo e proibidos.

Muita gente pensa que só os povos indígenas são povos das matas, das florestas. Nós somos também povos das florestas, em particular nas Américas. Porque era no escuro das matas que nós criamos os nossos primeiros terreiros. O que são os terreiros? São verdadeiras academias, são os lugares em

que esses saberes puderam ser preservados, transcriados, disseminados. Quando nós falamos da importância dos terreiros, das aldeias, é porque são lugares de pertencimento. Não só porque é onde estão os nossos parentes, mas porque nos terreiros e nas aldeias nós experimentamos nossa ancestralidade. Mas o que é a ancestralidade? A ancestralidade é muito complexa, pois é ela que estrutura, é a âncora do pensamento dos povos negros que foram trazidos para as Américas.

Um dos modos de realizações dos cantares nos reinados e nas Américas são os cantos responsoriais. O solista tira um canto, o grupo responde e ele vai versejando. Nesses cânticos também se conta, se reconta e se retece nossas histórias, desde África até as Américas. Vários desses cânticos nos colocam à beira mar, porque muitos dos nossos antepassados foram capturados no interior de África e jogados até a beira mar, de modo muito cruel e seletivo. Ao longo de vários tipos de sofrimento, vão selecionando os que vão embarcar.

O céu, o céu, o céu azulado.
O céu, o céu, o céu azulado.
Eu estava na praia sentado, quando eu vi marinheiro chorar.
Eu estava na praia sentado, quando eu vi marinheiro chorar.

Olê Angola, olê Angola
Essa congá vai girar, essa congá vai girar.
Correr mundo, correr mar.
Correr mundo, correr mar.

[canta algumas vezes convocando o público]

Quem é esse povo? Quem somos nós? Quem são nossos ancestrais? Eram centenas de povos, de línguas, de culturas. Tem um canto do reinado que fala um pouquinho de quem somos nós.

Oh, vem do mar, oh, vem do mar.
Povo de Nossa Senhora,
Oh, vem do mar.

Vem de Congo e vem de Angola,
Oh, vem do mar.
Oh, vem do mar,
de Benin e de Oyá.

Oh, vem do mar, oh, vem do mar.
Vem com Zambi e Oxalá,
Oh, vem do mar.

[canta algumas vezes convocando o público]

Para nós não existe fim de mundo. Apesar de todo despedaçamento, nós construímos nossa colcha de retalhos, nossa concepção do cosmos, de nós mesmos e do mundo. Nos nossos terreiros, uma das coisas que aprendemos é que o modo de construção de conhecimento não vem separado. Não separamos o canto da dança, dos gestos, do cheiro, das flores. Tudo para nós é da ordem do movimento, da transformação. Nós nunca nos sentimos sozinhos. A força vital, que para os bantos é o que há de mais importante de ser constituído, construído. Para os bantos, a ideia do saber da vida e da existência é assentada na ideia de que o que torna possível a existência é a força vital, então toda a nossa vida tem que ser vivida em função da contínua criação, transmissão e irradiação da força vital. No pensamento banto, há uma complementariedade necessária entre o humano e todo o seu entorno.

A ideia é de que o mundo, que o cosmos só se constitui, só se forma por uma complementariedade, sempre é um movimento de transformação. E este movimento de transformação depende de nós, porque nós somos a espécie mais predadora. Então, o que eu tenho dito nesses últimos anos, tentando, de certo modo, aproximar tanto o pensamento indígena como o pensamento negro africano, é que é na ancestralidade que nós existimos. Porque a ancestralidade não é simplesmente um modo de lembrar o pai, a mãe, o avô que faleceu, mas um modo de concepção, de vivência e de experiência do mundo e do próprio cosmos. E nela, do modo em que pensam os povos

bantos, não existe fim. Por mais retalhado que estejamos, por mais despedaçados que estejamos, há uma espécie de aliança necessária entre tudo o que existe no planeta, para que a transformação não signifique extinção.

Você pode imaginar um navio negreiro? Quem sabe o que era um navio negreiro se espanta de ver que nós aqui estamos. E belíssimas, fortes, lindas e pretas. Mas repara meu povo, pense um dia, tente reconstituir o que era um navio negreiro, para além da retórica.

Oh, zoom, zoom, zoom, lá no meio do mar.
Oh, zoom, zoom, zoom, lá no meio do mar.
Era o canto da sereia, faz a gente
entristecer.
Parece que ela adivinha o que vai
acontecer.
Ajudai-nos rainha do mar, ajudai-nos
rainha do mar,
que manda na terra, que manda no ar.
Era o canto da sereia e seus prantos,
muito mais.
Naquele mar profundo, adeus Minas
Gerais.

[canta algumas vezes convocando o público]

Tudo isso é o sopro da ancestralidade.

RB A minha pergunta, apesar de genérica, ela não foi fortuita. Eu me coloquei nessa condição, como todos nós estamos aqui, de escutantes. Eu lancei essa pergunta genérica, repito, não foi de maneira fortuita, Leda, porque você pontilhou uma plataforma não só de conhecimento teórico e reflexivo, mas uma plataforma de ação e de prática. E eu diria que o que a gente teve não foi uma resposta, mas uma conferência magna, não no sentido tradicional ocidental-acadêmico, mas dentro do que você nos enreda. Quando você nos traz que, realmente, o despedaçamento do mundo não é de agora, ele vem de muito tempo, ele é de agora para determinadas pessoas. Não é à toa que o Achille Mbembe vai dizer que a condição universal de ser negra significa que pessoas não negras estão sabendo, pela via do neoliberalismo, o que é sequestro de direitos, o que é ser negro. Segundo Mbembe, isso não significa dizer que brancos sabem agora o que é ser negro, do ponto de vista da corporidade, mas eles experimentam em parte, por que fomos só nós que tivemos o corpo triplamente destituído. Nenhuma escravidão no mundo, já que a escravidão foi fenômeno que riscou boa parte do planeta, fez o que a escravidão transatlântica fez, a chamada escravidão moderna. Essa que arrancou milhões de africanos de África, foi a única que a escravidão que, em um só tempo, nos converteu em corpo-moeda, corpo-objeto e corpo-mercadoria.

A escravidão em Grécia não fez isso, a escravidão em Roma não fez isso. Estou trazendo o Achille Mbembe, porque quando você diz que ainda assim a gente resiste, como a Maya Angelou diz, e ainda assim a gente se levanta, eu me levanto para pensar, você já muito deu a letra do que seria, portanto, o tempo espiralar. Já que esse mundo vem se despedaçando, e para a gente não há possibilidade do discurso catastrófico — porque a gente está aqui hoje, resistindo, como você disse, lindas e pretas, e lembrando o Nego Bispo, que para a gente é meio, começo e começo, não há fim —, te provocar para nos trazer a poética desse tempo espiralar, que você já falou sobre ele, Leda, mas se realmente não há uma narrativa da catástrofe para a gente. Se estamos reelaborando esse mundo, como é que a gente pode também criar uma outra gramática de existência, considerando, inclusive, que hoje o capitalismo avança para um outro estágio, tentando nos tirar aquilo que você nos trouxe, que os povos africanos nos trazem, que é a força vital. Tentam fazer um neovalor do capital, não é à toa, quando a gente diz que vivemos em uma sociedade "24 por 7", o que significa dizer que é uma sociedade que não dormirá, porque eles querem esse capitalismo financiarizado, algoritmizado, quer que a gente fique com os olhos grudados na tela.

Isso nos leva a um desafio que é pensar, inclusive, outra noção de tempo que você traz com o tempo espiralar, desafiando cronos, desafiando o tempo da medição, o tempo da produtividade, o tempo do capitalismo, inclusive o tempo da física. Você coloca em perspectiva outras possibilidades de a gente escrever a memória por uma noção radical de tempo, que não é esse do algoritmo, não é esse do capitalismo. Falar em tempo espiralar não é apenas mais um termo da moda, mas acho que, de novo, Leda, você toca no coração daquilo que vem nos desafiando. Como

é que a gente promove uma outra dimensão da existência do sujeito e não do eu, fazendo confronto a essa sociedade que minera, que extrai da gente aquilo que a gente tem. Como é que a gente pode pensar uma dimensão do tempo que marca a existência a partir de uma outra concepção de memória que você nos traz?

LM Eu tenho muito receio de algumas — não as suas, mas algumas — perguntas, porque, de modo nenhum, eu me coloco no lugar de quem tem respostas. Eu tenho muito mais curiosidades. O tempo espiralar, o livro em particular, é uma reflexão que eu tenho feito há mais de 20 anos, mas já está em "Afrografias da Memória" a ideia, o embrião do tempo como espiral. É simplesmente um modo de oferecer, de trazer ao conhecimento, muito modestamente, parte da filosofia africana banto — particularmente banto, mas não só. Acho que ela tem a nos oferecer, em termos de epistemologia, uma alternativa de pensamento e de conhecimento que é muito abrangente, inclusive, porque ela diz respeito às nossas relações de trabalho. Ela é desafiadora, não é conciliadora, justamente porque desafia o sistema ideológico, político, econômico que nós vivemos há 500 anos. Ela não é apenas comovente, ela é movente. E eu acho que talvez seja por isso que tenha tido tão boa receptividade, porque nós estamos falando de um modo de concepção filosófico, de concepção cósmica, de concepção de organização social, de organização do trabalho, de organização da nossa rotina, que transtorna todo o modo colonizador.

Em "Performances do tempo espiralar", trago um pensamento que eu não estou inventando, não é uma ficção, mas que poucos de nós conhecemos. Esses saberes nos oferecem alternativas de epistemologias, de pensamentos, que eu acho que deveriam habitar todas as nossas escolas, os nossos museus, porque nos devolvem outro tipo de sistematização, como é feito pela linguagem escrita. É um pensamento que, como eu disse, não se resume a esse livro. Esse livro é apenas um modesto modo de tentar transcriar este pensamento que é muito vigoroso, que é muito forte e que atravessa todas as epistemologias que nos foram trazidas pelos nossos ancestrais de várias etnias. É um pensamento fundador das nossas africanias, porque assim como é a ancestralidade, esse pensamento é âncora de sustentação e de estrutura de um modo de habitar o planeta.

É nesse sentido que ele nos oferece alternativas. O tempo espiralar se curva para frente e para trás simultaneamente, não concebe o passado sem o presente e sem o futuro, sem aqueles que ainda vão nascer, mas que já habitam o passado, o presente e o futuro. Eu tenho dito que nós precisamos fazer uma torção mental para nos deixarmos habitar por essa possibilidade filosófica de pensar a existência. O que talvez a minha escrita traga é que eu nunca me fixei na vitimização, na dor e no sofrimento. Não que eles não existissem e que não existam, mas a Jota Mombaça, na MITsp (Mostra Internacional de Teatro de São Paulo) de 2024 — da qual eu fui a curadora do "Olhares Críticos" e para uma das mesas eu convidei a Jota —, falou uma frase que, para mim, é uma das mais importantes frases, pelo que ela agrega, pelo que ela sintetiza de conhecimento. Comentando uma peça que ela tinha acabado de ver, ela disse, quase como uma sugestão, que nós não somos apenas o efeito daquilo que fizeram conosco. Porque esse efeito, muitas vezes, é paralisante. Isso não quer dizer que nós não estamos nas lutas da nossa atualidade. Aliás, eu, desde que me senti humana, já me senti na luta, não é? É a nossa história.

Então, não é isso. Mas também, e isso é algo que eu gosto muito de fazer, cantar o que de melhor somos, o que de melhor temos. Porque muitos de nós, inclusive os negros, não conhecemos a nossa história, não conhecemos os nossos saberes, não sabemos de onde viemos e o que trouxemos conosco. Então, para mim, transformação tem a ver com educação, tem a ver com conhecimento. O que eu ofereço, e com muita modéstia, é um pouco deste conhecimento que trafegou para as Américas há 500 anos atrás e que aqui se replantou. Por isso, eu sempre me apresento primeiro como poeta. Ser poeta é brincar com a letra alfabética, mas também com os cantos, com a sonoridade, que também nos grafa, nos escreve no universo humano.

ARQUITETURA E CORPO

12.julho
a 14.julho

oficina,
mesa de conversa,
conversa musical

GUILHERME WISNIK,
JOSÉ MIGUEL WISNIK,
FRANCISCO FANUCCI

ARQUITETURA E CORPO

Arquitetura é o corpo no espaço. Se em tempos antigos, tais como a Antiguidade e o Renascimento, os edifícios eram frequentemente pensados segundo referências antropomórficas (cabeça, tronco e base), hoje, o corpo não é metáfora para a arquitetura, mas elemento ativo na sua significação através do movimento. A partir dessa compreensão, desenvolveram-se diversas atividades e propostas artísticas/reflexivas que buscaram explorar as relações e interdependências entre o corpo humano e os corpos arquitetônicos, bem como os saberes e fazeres possíveis para a disciplina e a atuação na arquitetura. Uma delas foi a mesa de conversa "Arquitetura e corpo", um troca entre Francisco Fanucci e Guilherme Wisnik. O diálogo tratou justamente dessas mudanças que permeiam o campo e as percepções nele envolvidas, incidindo não apenas sobre a edificação, mas também sobre o design de mobiliário e de exposições.

A oficina "O corpo e a cadeira", pensada especialmente para arquitetos, designers e estudantes dessas áreas, visou desenvolver a ideia de que o mobiliário de sentar pode representar e dizer muito sobre a cultura e os costumes de cada lugar, de cada tempo, visto que cada peça faz supor posições corporais específicas que se relacionam com um contexto mais amplo. Com os múltiplos avanços tecnológicos, a automação crescente de vários fazeres e o desenvolvimento das áreas de TI e IA, vivemos um processo de transformações profundas nas posturas corporais, compondo um universo de possibilidades nas diversas atividades da vida. Disposta ao longo de três dias, a atividade teve início com uma breve exposição a partir de uma palestra e conversa sobre o tema. Na sequência, durante as atividades práticas, o público foi convidado a imaginar um objeto de sentar. A partir disso, pôde fazer projetos, maquetes e/ou desenhos, sejam estes técnicos ou livres, envolvendo o mobiliário e os modos de sentar do corpo humano.

O último evento dessa tríade temática foi uma conversa musical sobre as relações entre a arquitetura e a música popular brasileira, focalizando a confluência entre Brasília e a Bossa Nova. Entremeando ideias e canções de maneira informal, o encontro convergiu para a canção "Drão", de Gilberto Gil, na qual o compositor dá uma poderosa definição da arquitetura, identificada à relação amorosa: "O verdadeiro amor é vão / Estende-se infinito / Imenso monolito / Nossa arquitetura".

- **JOSÉ MIGUEL WISNIK** é pianista, compositor, ensaísta e professor aposentado da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Tem experiência na área de Letras / Literatura Brasileira, com ênfase em Modernismo, atuando principalmente nos seguintes temas: Heitor Villa-Lobos; Modernismo Brasileiro; Semana de Arte Moderna; Música e Literatura; e Música - História da Linguagem. Seus livros incluem: O som e o sentido – uma outra história das músicas (1989), Veneno-remédio – o futebol e o Brasil (2008) e Maquinação do mundo – Drummond e a mineração (2018), todos editados pela Companhia das Letras.

- **GUILHERME WISNIK** é professor Livre-Docente na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, instituição na qual é Vice-Diretor (2023-2026). É autor de livros como Lucio Costa (Cosac Naify, 2001), Estado crítico: à deriva nas cidades (Publifolha, 2009), Espaço em obra: cidade, arte, arquitetura (Edições Sesc SP, 2018), Dentro do nevoeiro: arte, arquitetura e tecnologia contemporâneas (Ubu, 2018) e Lançar mundos no mundo: Caetano Veloso e o Brasil (Fósforo, 2022). Recebeu o prêmio "Destaque 2018" da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) em 2019. Foi o Curador-Geral da 10 a Bienal de Arquitetura de São Paulo (Instituto de Arquitetos do Brasil, 2013), e do Pavilhão do Brasil na Expo 2020 em Dubai (2021).

- **FRANCISCO FANUCCI** é arquiteto formado pela FAU USP em 1977. Fundou, juntamente com Marcelo Carvalho Ferraz e Marcelo Suzuki o escritório Brasil Arquitetura, em 1978. Com os mesmos sócios, fundou também a oficina de design Baraúna, em 1980. É professor de Projeto na Escola da Cidade, desde sua fundação em 2002.

Transcrição da mesa de conversa com
GUILHERME WISNIK *(GW)*
FRANCISCO FANUCCI *(FF)*

ARQUITETURA E CORPO

GW Obrigado pela presença, pelo convite do Museu Paranaense, uma alegria estar aqui para essa conversa com vocês. Nós temos como desafio para essa conversa, pensar uma relação entre arquitetura e corpo, o que é um tema bastante amplo, com muitas portas de entrada para esse assunto. O que eu escolhi, para começar, é a relação antiga que existe entre arquitetura e antropomorfia.

Quando pensamos na origem da arquitetura, nos primeiros abrigos que, provavelmente, foram cavernas, mas, depois, no momento em que a humanidade começa a construir edifícios, que são objetos volumétricos, espaciais, nos quais o nosso corpo entra, feitos para nos abrigar, mas, ao mesmo tempo, eles se tornam objetos separados do nosso corpo, existe uma leitura canônica que é pensar esses edifícios também como corpos, isso é, como se fossem em uma relação antropomórfica, o edifício tem pernas, tronco e cabeça. Não que seja tão literalmente identificável, mas, muitas vezes, e quando começam a surgir os edifícios altos, isso é em Chicago, no século XIX, passagem para o XX, os edifícios começam a crescer em altura, essa reflexão é feita. Geralmente há uma base mais sólida, uma parte mais fechada, como a própria base de um corpo pediria, uma estabilidade, uma solidez, um tronco e uma cabeça, o que seria uma parte superior, onde pode-se conseguir estruturas mais leves.

Também no desenho do mobiliário. A presença, a citação de corpos, sejam humanos ou animais, é uma tradição, no sentido de que você tem um pé de uma cadeira, ele pode ser uma pata de leão, como a poltrona Savonarola ou tantas outras, foram sempre pensadas assim, incorporando esses elementos miméticos. Isso é, durante algum tempo, e o século XIX é repleto desses casos, você tem a incorporação mimética na arquitetura, no design, e essa mímese é a cópia do mundo real, digamos assim, uma cópia naturalista. É exatamente o que as vanguardas modernas atacaram. Quando as vanguardas modernas do início do século XX surgiram, um dos principais focos era a abstração, e, para o projeto da abstração, era preciso eliminar toda a mímese. Então, esses resíduos ou esses resquícios ornamentais foram removidos.

Arte de projetar em arquitetura é um livro famoso, tradicional, agora que tudo migrou mais para a internet, talvez as pessoas já não conheçam tanto, mas nós usávamos na Faculdade de Arquitetura, todo mundo tinha que comprar o Neufert, que é o grande manual de ergonomia, um livrão que detalha todas as posições, as medidas dos corpos, as medidas dos móveis, a relação sentado, em pé, como é que você faz para desenvolver cada coisa, e, portanto, estabelecendo uma relação entre os objetos passíveis de projeto e o corpo humano. No fundo, a relação é essa, que é o que está na gênese também do *Modulor* (1950), do Le Corbusier — na origem do *Modulor*, está o Leonardo [da Vinci] —, a ideia de que o corpo humano é a medida de todas as coisas, essa ideia muito renascentista. E o Leonardo, além do grande pintor que foi, é o autor da famosa frase de que a pintura é coisa mental, isso é, a ideia de que, para um renascimento tal como visto por ele, o humanismo renascentista, tem no corpo humano a medida de tudo.

Você pode inscrever todas as leis do cosmos a partir do corpo humano, de onde se extrai o círculo e o quadrado, e o Le Corbusier é uma espécie de versão vanguardista, moderna, da mesma ideia. Quando, então, ele vai definir um corpo padrão e, desse corpo Modulor, ele vai enxergar nas medidas desse corpo a seção áurea e vai estabelecer regras para projetar tudo. Esse tipo de raciocínio se desdobra em algo que hoje é muito criticável, que é a ideia do corpo como máquina, do urbanismo funcionalista, do zoneamento funcional, da Carta de Atenas, de um projeto como o de Brasília, onde você tem o setor hoteleiro, onde você divide a vida cotidiana segundo funções, como se fôssemos máquina.

A gênese disso é esse raciocínio do corpo como máquina, do corpo abstrato, do corpo padrão, que é o que hoje é muito criticado, e com razão, porque na agenda contemporânea não existe esse *standart*. Essas generalizações são sempre perversas, e o que existe é a multiplicidade. E o projeto tem que sempre conseguir abarcar essa gama, e não essa ideia do *standart*, como Walter Gropius dizia na Bauhaus, que ele ia projetar desde a colher até a cidade com o mesmo padrão. Você olha para a Bauhaus e você vê colheres maravilhosas e urbanismos terríveis, porque esse raciocínio dá certo em pequena escala, mas quanto mais você aumenta a escala, pior fica.

Por que estou falando isso? Porque é uma desvinculação com o corpo, na verdade, na hora que você abstrai. E esse é um problema. Tanto é que as cidades contemporâneas, o nosso urbanismo vai sendo cada vez mais feito para o carro, para as máquinas, e vai abstraindo a escala do corpo, a presença, o movimento, e quando, por exemplo, um pobre coitado tenta atravessar o Eixo Monumental de Brasília caminhando, ele sente o que é ser ainda um corpo humano num espaço metafísico, que não foi feito para o corpo, mas para outra escala de imagem.

O corpo está presente na arquitetura desde há muito tempo, e aí eu volto para o mimético. As cariátides são o exemplo mais canônico disso, porque é o corpo transformado em apoio, uma figura humana se torna um pilar. As cariátides são femininas, os atlantes são masculinos, mas são a mesma ideia, de que uma coluna vertical, porque o pilar é a essência da arquitetura, podemos dizer. Se descermos até o mais básico, o que é arquitetura? Você conseguir elevar uma cobertura do chão, você colocar uma cobertura que pode nos proteger do sol e da chuva. Para isso, você precisa desses elementos verticais que são os pilares. Portanto, o pilar é a própria mediação entre céu e terra, entre o mundo telúrico e a transcendência. E é bonito quando esse elemento vira um corpo, porque isso está falando quase que diretamente dessa metáfora que é arquitetura e verticalidade do corpo humano.

À medida que o tempo avança, no século XX, esse tipo de referência mimética pode chegar em situações muito engraçadas, no chamado pós-modernismo, como o famoso patinho de Long Island, que é dos anos 1930, mas que fica famoso nos anos 1970, quando é publicada uma foto no livro *Learning from Las Vegas*, do Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, ridicularizando ou ironizando a arquitetura moderna, porque o Louis Sullivan, grande arquiteto da Escola de Chicago, ficou famoso por uma frase que ele criou, em que ele dizia que a forma segue a função. *Form follows function*, isso é, você tem que ser funcionalista, a forma não é arbitrária, você precisa fazer uma forma que responda a uma função que aquele edifício tem que desempenhar.

É um raciocínio moderno, funcionalista, tem na base essa frase do Sullivan, mas eles que

são pós-modernos, os autores do *Learning from Las Vegas*, colocam esse edifício em forma de pato, e colocam a frase do Sullivan, a forma segue a função. É quase literal, porque esse edifício em forma de pato é uma loja de ovos. Se você está passando de carro, seu olhar precisa ser atraído, ou por um letreiro em forma de neon em Las Vegas, ou pela forma do edifício. Se você quer comprar ovo, você vê o pato e fala, é aqui. Eles publicam e dizem, olha, como o Sullivan afirmava, a forma segue a função. A função é vender ovo, então a forma é de um pato.

Evidentemente que é uma brincadeira, não é nada funcionalista, mas é imagético, seguindo uma pista da questão do corpo que os pós-modernistas pelo mundo passaram a glosar nos anos 1970 e 1980, de diversas maneiras, como a Casa Rosto, no Japão, e o pavilhão Carlos Ramos, conhecido como pavilhão Pinóquio, na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Muitos se surpreendem ao saber que é um projeto de autoria de Álvaro Siza, o imaculado Siza. Ele é muito pós-moderno também, tem esses projetos de uma arquitetura de matriz abstrata, mas fazendo uma citação mimética. Portanto, retomando a referência do corpo dentro da abstração.

Agora, voltando, esses animais estão presentes sempre na história da arquitetura, e as gárgulas são um elemento importante disso também. São, em geral, elementos funcionais de queda de água pluvial, mas se transformam em imagem. Embora você tenha uma função, uma calha, você quer metaforizar isso com algo mais do que uma simples função. E as gárgulas, nas catedrais góticas, desempenhavam essa função de aterrorizar as pessoas diante do juízo final, criando um imaginário terrível. Tem uma imagem linda do filme do *Asas do Desejo*, do Wim Wenders, uma cena importante, quando o anjo senta na estátua, a famosa estátua da Vitória, que fica em Berlim, e ele está refletindo sobre se ele vai querer virar humano, ou ele vai continuar anjo, e aí o corpo dele está posto na relação de escala com a estátua, que é antropomórfica, e o anjo do Wim Wenders não voa com asa, mas ele aparece nos lugares quaisquer, lá no alto, por exemplo, e isso me lembra algumas dessas coisas.

Há também uma foto tirada no 11 de setembro muito impressionante, é uma coisa terrível, mas eu gostaria de falar da relação entre corpo e arranha-céu. O fotógrafo que fez a foto conseguiu dar um clique de um segundo, embora o corpo em queda estivesse em movimento, ele está nítido, mas a questão é que o edifício abstrato da Torres Gêmeas, com frisos verticais, numa escala colossal, ele vira uma coisa tão gigantesca, diante da qual o corpo humano é quase um nada, esse corpo que cai.

Agora, visto de outro ângulo, e eu não sei quantos de vocês assistiram ao filme O Equilibrista, *Man on Wire*, conta a história de Philippe Petit. Em 1971, as Torres Gêmeas tinham acabado de ficar prontas, esse cara já tinha atravessado na corda a Golden Gate, coisas assim colossais, ele é um equilibrista muito bom, mas ele fica fascinado com essas duas torres altíssimas, com um vão entre elas, e ele decide que ele precisa atravessar. As torres ainda não estavam ocupadas pelos escritórios, estavam prontas, mas vazias, e ele e alguns amigos conseguem burlar a segurança, invadem durante a noite, jogam os cabos de um lado para o outro, prendem e quando amanhece um dia em Nova Iorque, o cara está lá em cima. E ele atravessa, e aí, é claro, a polícia sobe, fica todo mundo desesperado, mas a polícia não tem o que fazer, porque ele está lá, no meio do vão, e na hora que ele vai chegando, a polícia vai pegar ele, ele volta e atravessa de novo, ele fica brincando, até uma hora que ele cansa e se entrega, e na hora que ele vai preso, ele dá

risada, porque os policiais estão muito nervosos com ele, chacoalham ele com raiva e dizem, por que você fez isso?

E eles não conseguem entender a graça que tem em fazer isso, porque, no fundo, é a graça da arte, a arte tem um aspecto muito gratuito. Estou usando a palavra graça, a palavra graça tem origem no gratuito, e o gratuito é alguma coisa que pode parecer sem sentido, mas também é aquilo que você dá de graça para alguém, que você não cobra, e você oferece. E essa ação dele tem tematiza muito a questão da presença do corpo num lugar impossível, do corpo mínimo, frágil, humano, que se torna super poderoso, à medida que consegue vencer um desafio desse tamanho.

Dois anos depois, a Trisha Brown estava fazendo essas coreografias em escala urbana, as *Roof Pieces*, que são bailarinos e bailarinas dançando nas coberturas de vários edifícios de Nova York, é uma coreografia espalhada. Na mesma época que o Stockhausen estava fazendo concerto para violinos com helicópteros, a Trisha Brown está fazendo uma coreografia dissolvida na escala da cidade, é muito bonito. Isso é, radicalmente, pensar o corpo na escala de uma grande cidade. Você não precisa fazer uma coreografia só num palco de um teatro, diante do qual as pessoas estão sentadas na cadeira, aquilo está iluminado, por que não pensar o corpo agindo num palco explodido. Um pouco como o Teatro Oficina, em São Paulo, da Lina Bo Bardi com o Edson Elito, onde não tem um palco italiano, o palco é uma pista, não tem proscênio, aquilo tudo está em interação direta com o público, abre para a rua, entra um carro, desce a rampa, e ela faz também peças onde os coreógrafos sobem pelas paredes.

Eu queria terminar falando da questão do corpo e do movimento. Estava falando antropomórfico numa relação mais escultórica da arquitetura com o corpo, mas é muito importante, na relação entre a arquitetura e o corpo, a questão do movimento, porque a arquitetura não é escultura. A arquitetura é o espaço habitado, o volume que você penetra e percorre. Desde a antiguidade, em Vitrúvio, no *Tratado de Arquitetura*, ou quando Hegel pensa as artes, muitas vezes tem essa divisão entre as artes do tempo e as artes do espaço. A música, por excelência, é a arte do tempo, ela é desespacializada, e a pintura e a escultura são do espaço. Agora a arquitetura, muita gente pensa que também é arte do espaço. Não, é arte do tempo-espaço, porque a arquitetura depende do movimento, do corpo que atravessa e, à medida que atravessa no tempo, o espaço muda. Ela é muito mais complexa do que uma visão parada, estática, diante de um objeto. E essa questão é fundamental.

Por isso que hoje, quando se fala que a arquitetura virou fetiche, que já não importa mais o edifício, que as pessoas consomem a arquitetura através da imagem, vendo nas revistas ou vendo na internet, nunca será assim. Pode até ser de forma superficial, mas é impossível, porque a arquitetura precisa da experiência do corpo e é o corpo em movimento. E as rampas têm um papel fundamental nisso, porque a escada é a maneira mais tradicional de você vencer uma diferença de nível, passar de um piso para o outro. Mas não é à toa que, muitas vezes, a escada é uma coisa fechada, como as escadas de incêndio, etc., porque a escada é quase que uma ruptura, você sai de um piso, entra naquele sistema e chega num outro piso. A rampa não. É o que Le Corbusier chamava de uma *promenade architecturale*, um passeio arquitetural. Numa rampa, você continua desfrutando.

O Guggenheim de Frank Lloyd Wright, em Nova Iorque, é um museu em rampa, porque vamos tendo a exposição ao longo da rampa, o que é muito bonito. O Wright fez isso no Guggenheim e o Corbusier fez antes, até em casas, como a Villa Savoye, que era um ponto de honra para os modernos. Como a arquitetura moderna tinha esse compromisso com a abstração, quando projetar uma casa, tinha que destruir todos os elementos miméticos da casa. Quais são? E aí vou falar no diminutivo, porque é a maneira depreciativa do raciocínio moderno, o telhadinho, a janelinha, com o canteiro de flores, a escada, tudo que, quando você pede para uma criança desenhar uma casa, ela vai fazer. Então, não tem mais nada disso. Ela age plana, a janela é em fita, não é um objeto, pode até ter a escada, mas o principal é a rampa, que é um elemento arquitetônico que permite você fruir o espaço e atravessar com o corpo.

Portanto, o corpo é fenomenológico. É o corpo em movimento, é o corpo que continua, e a cada movimento você tem uma nova visão do espaço. Para isso, termino falando do Centro George Pompidou, em Paris, que colocou a escada rolante na fachada. Obra do Renzo Piano com o Richard Rogers, transformando esse percurso numa grande atração. É um museu excepcional,

um dos principais acervos de arte moderna do mundo, e quando inaugurou foi um fenômeno de público, principalmente por causa da escada rolante, porque as pessoas queriam passear de escada rolante na fachada do museu, chegar na cobertura, ter aquela vista, portanto, desfrutar desse espaço que advém da relação do corpo em movimento, atravessando a arquitetura.

FF Falando em fenomenologia, tem uma frase linda de um texto do Merleau-Ponty, que chama-se *O Olho e o Espírito*. E a primeira frase, ele diz assim, *a ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las*. Ele discorre longamente sobre essa questão. Elogiando a ciência com todos os critérios, os sistemas e as coisas. No fim, ele brinca, falando que se um fenômeno descrito pela ciência, segundo alguma regra, e vira uma lei, eles generalizam imediatamente. E generalizar é um grande erro que a ciência faz. Por quê? Porque o observador se anula diante do fenômeno observado. As próprias ciências contemporâneas já tentaram discutir, mas não conseguem. Eles sentem que estão interferindo, o observador está interferindo no fenômeno ou na experiência assim observada. Mas esse texto dele é muito interessante, porque ele fala da relação do homem com o espaço arquitetônico, principalmente, se a gente pensar que no mundo hoje, a maior parte da população vive em grandes cidades. É um fenômeno na virada do século.

O Brasil até se antecipou um pouco. Nos anos 1950, a população brasileira já era urbana, já era um pouco maior, mas não num processo evolutivo, foi um caos, uma explosão de migração do campo para a cidade. E que deu no que deu, nossas cidades são terríveis por conta disso. Nenhum planejamento, nenhum pensamento. Brasília, por exemplo, é uma cidade planejada, e com esses vícios que o Guilherme apontou, falta totalmente, a cidade é para o automóvel. Hoje mesmo eu estava observando, atravessando ruas, a cidade é deles. não é das pessoas. Não tinha nada, tinha um pedacinho de beiral só. Essa é a constatação que temos todos os dias da nossa vida. Então, eu fiquei pensando, Merleau-Ponty é quem disse isso, a relação que nós temos com o espaço, com a arquitetura, é o nosso corpo. São as percepções que nós temos. E você nunca tem uma percepção integral do objeto observado, do lugar observado. É o movimento do corpo no espaço. É movimentando que eu vejo essa cena aqui, para cá eu já vejo outra cena, outro ângulo, outro ângulo, e isso é o tempo. Então, o espaço é espaço-tempo, de qualquer habitação, de qualquer construção.

Pensando que essa população humana majoritariamente mora nas cidades, portanto, mora muito mais em espaços construídos e idealizados pelo próprio homem. Vejamos a desigualdade social do Brasil, por exemplo. A população de São Paulo tem milhões de favelas terríveis na rua, pessoas morando na rua, que não tem direito de coisa nenhuma, nem de cidade, muito menos de casa. É uma tragédia, essas nossas cidades. Por todos esses aspectos. Nós temos muito o que fazer para melhorar. Então, a percepção se dá pelos sentidos. Você tem a visão, você tem a audição, você tem o tato, e você tem o olfato. São vários os sentidos que você, através dessa porosidade dos buracos do nosso corpo, tem essas percepções dos espaços. Habitando, o corpo habitando. Eu acentuo essa palavra, porque é isso que a ciência não consegue fazer. E a arquitetura é essa coisa, essa atividade que anda nessa linha tênue, como o equilibrista. De um lado, a razão, a ciência, o conhecimento. Do outro lado, outras coisas que não são isso.

O fenômeno, a coisa da fenomenologia, da nossa percepção do espaço, do tempo e tudo mais. Não podemos esquecer que, para fazer arquitetura, você tem que ter esses dois lados combinados de alguma maneira, numa certa proporção. Temos que nos envolver muito com aquilo que a gente está projetando. Eu quero que ela melhore.

Mas eu queria mostrar uma outra coisa diferente. É uma casa do Stephen Wallace, arquiteto americano, que chama-se *Stretto House*. Ele introduz, com um pequeno diagrama, matéria versus som é tempo. Matéria versus luz é espaço. É um diagrama. O que você percebe, na verdade, é um conjunto de todas essas coisas. Ele escreveu um textinho para explicar o projeto, eu simplifiquei aqui e vou ler. Uma peça musical de Béla Bartók, composta para cordas, percussão e celesta (pequeno piano de som delicado), tem um paralelo com a forma com que esta casa foi pensada. A casa *Stretto House*. *Stretto* é um recurso técnico

de composição, muito utilizado nas fugas de Bach, mas em outros temas, em outras músicas também. Isso dá um som diferente, dá uma ênfase no que a gente está ouvindo.

Não foi ele que pensou nessa relação, foi um estagiário que trabalhava no escritório dele nessa época. O Steven Holl e os parceiros de trabalho dele descreveram e não conseguiram as palavras certas. E o menino fez um paralelo. Num terreno em desnível, corre um riacho que possui três barragens de concreto. Um riacho, porta-terreno, desnível. A água vem calminha, tem uma barragem, dois metros abaixo, tem outra água calminha. Mas, quando ele chega na barragem, ela dá aquela despejada. E aí vem aquele som mais intenso, em três níveis diferentes. Então há um movimento da água que vai do repouso a uma velocidade muito grande, e o barulho também. Talvez isso seja um exemplo de uma percepção pela audição, percepção do espaço pela audição.

Tem um livro do Juhani Pallasmaa, que se chama *Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os Sentidos*, no qual ele diz que nos meados do século XVIII, até o início do século XIX, o sentido que o ser humano mais utilizava não era a visão, era a audição. Não tinha televisão, não tinha cinema, não tinha fotografia, pouco, quase nada, só numa camada privilegiada da população, em que tudo que se conhecia era ouvido, não era visto. As pessoas não viajavam tanto também. Mas no final do século XIX, começo do século XX, houve uma supremacia absoluta da visão sobre todas as coisas. Tanto que hoje nós abrimos mão, abdicamos, como abdicam os cientistas a habitar as coisas, abdicamos, de certa maneira, de algumas coisas. Olhando para um objeto, você pode saber se ele está quente ou se ele está frio, se ele é rugoso ou se ele é liso, que seriam percebidas através do tato. A visão se sobrepôs a todos os outros sentidos. Nós vivemos hoje uma espécie de ditadura da visão.

Voltando à casa, há algumas escadas. Ele fala bastante sobre a passagem desse momento que se intensifica o movimento da água como uma coisa que você está saindo de uma situação e entrando na outra. E isso ele fez de uma maneira transparente na casa. Tem alguns croquis dele que mostram bem a casa nos três níveis. A escadinha aqui, a escadinha lá. Paralelamente a isso está o corvo correndo por trás. Ele fez essas coisas como quase uma mimese, acho que nem era necessário isso, mas ele fez, o que é bastante importante nos espaços da casa. Ela vem, de repente cai. Há, ainda, três pontezinhas. Ele fez umas coisinhas de concreto para uma cadeia, em três momentos do terreno. E os cortes da casa são mais ou menos assim. Você está passando de um espaço para o outro, mas ainda arrasta uma coisa, uma impressão, uma percepção que você acabou de ter, e já se anuncia a próxima percepção.

No centro da cidade de São Paulo, com o urbanismo português na época, as coisas eram um pouco menores, eram casas maiores, mas tinham sempre um quintal no fundo e as casas eram geminadas. E nos fundos dos quintais, resta depois que as casas são destruídas, porque tudo foi mudado, os prédios foram alinhados na calçada, e fica esse fundo. São terrenos incríveis, mas cheio de tranqueira. Você vê que essa coisa se repete em todas as quadras. A ocupação é sempre assim, em torno da rua. O que sobrou lá dentro, que eram os antigos quintais portugueses, já não são mais, são depósitos de lixo. Há uma quadra em que eu pus o título "*Arquiteto como Propositor de Problemas*". O nosso amigo Guilherme pode explicar melhor esse título que ele deu num artigo, num texto que ele fez, um texto lindo, no último livro nosso. Foi muito legal ver ele escrever. Eu fiquei ansioso para esse trabalho, e não falo porque ele está aqui, mas é uma das pessoas que melhor escreve sobre arquitetura. Escrevia na Folha de São Paulo direto, eu era um leitor assíduo. E está dando voos mais altos agora, escrevendo livros. Mas é uma pessoa que eu admiro e respeito muito. E ele me vem com essa, *Arquiteto como Propositor de Problemas*. Que coisa, não é?

Gostaria de falar agora sobre a palavra projeto, partindo de Sofia Nestrovski. Projetar acompanha os substantivos. Projeto e projeção. Fazer uma projeção para o futuro não é a mesma coisa que fazer um projeto para o futuro. A primeira é uma estimativa, o segundo, um plano. Vieram do latim *projectus*, palavra formada pelo prefixo pro, como particípio passado do verbo *iacere*. É assim que é formada etimologicamente essa palavra, vindo do latim. Na origem mesmo, projeto e projétil são quase idênticas a problema. Mas, nesse

caso, provém do grego, forma substantivada do verbo *balein* e o prefixo *pro*, então fica *probalein*, problema. Elas têm praticamente o mesmo sentido. Problema, algo jogado adiante, como uma pedra colocada no meio do caminho.

Muitas palavras do português atual derivam desses dois verbos, *iacere* e *balein*. Primeiro temos, por exemplo, a palavra adjetivo, aquilo que é jogado fora, palavra que foi se transformando até ter o seu sentido de desprezível, de baixo, de vil. Já objeto é aquilo que é colocado próximo ou contra o sujeito. Próximo ou contra. Objeto obstaculiza o movimento, o *jectum*, uma coisa que se interpõe ao movimento, que interrompe o projeto. E objeto é aquilo que se coloca próximo ou contra o sujeito. É colocado embaixo, submetido, subjugado. É interessante essa colocação.

Outro ponto é *Design: é um obstáculo para a remoção de obstáculos?*. Um objeto é algo que está no meio, lançado no meio do caminho. Em latim, *ob jectum*, ou seja, obstaculiza o *jectum*, que é o movimento. E, em grego, problema. Vem de todo lado essa questão de problema quando se refere a projeto, ou a desenho, ou a design, seja o que for. Um objeto de uso é um objeto que se necessita, que se utiliza para afastar os outros objetos do caminho. Há nessa definição uma contradição, um obstáculo que serve para remover obstáculos. Essa contradição consiste na chamada dialética interna da cultura — se, por cultura, entendermos a totalidade dos objetos de uso.

Quem escreveu isso foi o filósofo Vilém Flusser, tido como um dos mais importantes pensadores do século XX, que viveu em São Paulo durante muito tempo. Um pouco deixado de lado, porque ele fugiu de Tchecoslováquia, por conta da Primavera de Praga. E, não sendo comunista, o único lugar que sobrou para ele era dar aula na FAAP [Fundação Armando Álvares Penteado], que é, historicamente, uma instituição mais conservadora. Foi solenemente ignorada pela inteligência de esquerda brasileira, infelizmente. Mas ele publicou muita coisa, a maior parte da obra dele ele escreveu no período que viveu aqui no Brasil. Só para dizer que é uma pessoa que talvez seja muito mais revolucionária do que os nossos revolucionários marxistas.

Sobre o projeto que nós fizemos da Praça das Artes, era um miolo de quadra que era depósito na Rua Conselheiro Crispiniano, uma antiga sede do Exército que foi demolida e ficou meio de bobeira lá. Havia o prédio do Conservatório Dramático Musical de São Paulo, que tinha um espírito decadente, foi a origem do Teatro Municipal. Na verdade, esse Conservatório Dramático era um hotel em que o dono do hotel começou a vender pianos da marca Steinway para a burguesia cafeeira paulista. E começou a dar aula lá. Então, o hotel foi perdendo espaço, não sobrou nada, e ficou uma escola de música. O Mário de Andrade estudou aí, nessa escola de música, porque é um "proto-Municipal".

E estava lá, abandonado. Tivemos que fazer uma grande reforma, além de restauro. Mas o objetivo desse projeto para nós, na verdade, nessa região, era muito mais devolver para a cidade a área interna da quadra, a gente abriu, mostra uma topografia do vale do Anhangabaú, que o Anhangabaú passa aqui, é o coração mesmo da cidade. Era um centro de translado de lixo, para você ter uma ideia do centro. Vinha a lixo de um jeito, eles se separavam, no coração da cidade. Absurdo, não é? Então, a nossa ideia foi fazer o prédio das artes todas ligadas ao Teatro Municipal, uma série de instituições ligadas ao Teatro Municipal de São Paulo, que não tem espaços.

Por exemplo, a escola de dança, que é importante, que formou gerações de bailarinas, de dança clássica, era debaixo do Viaduto do Chá, bem embaixo, tinha pilar no meio, era uma coisa mofada, horrível, totalmente inapropriada. E a escola de música alugou um prédio perto do Centro Cultural São Paulo, um prédio de apartamentos. Me lembro que fomos lá visitar, tinha um cara que estava estudando trombone no banheiro, cheio de papelão, para dar uma acústica. O João Gilberto também tocava no banheiro né, para pegar todos os sons, mas nesse caso era uma coisa "deprê" mesmo, tudo em imóveis alugados. E a ideia era trazer, na Praça das Artes, tudo isso pertinho do Municipal. Os corpos artísticos todos, músicos, o balé da cidade, as orquestras, o quinteto de cordas, enfim, toda uma série de elementos, que são os corpos artísticos do Teatro Municipal, que antes não tinham lugar para ensaiar. Ensaiava dentro do teatro mesmo, na cobertura do teatro, um lugar horrível. Agora eles têm salas adequadas. Mas o principal foi criar esse vazio. Construir um vazio para a cidade e, para nós, ia ser completamente público, mas eles não abriram mão, então abre durante o dia, mas fecha à noite. Mas o fato é que era um esforço para criar o vazio, porque o vazio é tão importante no centro, para dar um pouco mais de vitalidade, e um espaço bastante qualificado também, não é debaixo do viaduto, é um lugar realmente agradável.

Quando você falou das escadas, acho que há escadas e escadas, assim como rampas e rampas também. Tem escadas que são geniais, por exemplo, a escada do Itamaraty, as escadas da Lina e de outros projetos também. E tem muitas escadas que são horríveis. E rampa, tem cada rampa. Algumas passarelas de São Paulo, você sobe, sobe, sobe, atravessa, desce, desce, desce. É uma loucura, quase ninguém usa. E tem medo de usar, porque tem assalto no meio da rampa, no meio da passarela. Então, há coisas boas e interessantes, outras não. Você citou o Le Corbusier, como um percurso que nem sempre é o mais curto, mas ele é o mais prazeroso. Você vê e se vê, em geral, em espaços mais abertos. As rampas da FAU-USP são sensacionais, elas não atrapalham em nada, e você sempre está dentro de um único objeto. Essas rampas da FAU pegam um meio nível lá, um meio nível aqui, outro aqui, outro aqui, a escola se desenvolve e se movimenta, não só dentro dos pavimentos, mas principalmente dentro da rampa, para ver mais e para ser visto também. O percurso por rampa tem todas essas vantagens.

Não sei se tem mais coisas aqui. Ah, sim, essa é a terra devoluta, devolvida para a cidade. Esse piso, esse grande piso aqui.

Os projetos foram se encostando nas beiradas e sempre elevados também. O nível do piso é totalmente livre. É uma coisa que, efetivamente, revitaliza o espaço urbano.

Inclusive com músicos.

Uma vez tive uma reunião na prefeitura, perto da Praça das Artes, tinha um projeto que eu estava fazendo e tinha uma reunião no meu escritório. Tem uma estação de metrô aqui perto. Eu saí da reunião atrasado, fui andando rápido. Eu vi que todo mundo estava andando rápido na cidade. Eu saí andando rápido também. E o caminho passava pela Praça das Artes. Eu entrei pela São João e tinha um cara tocando embaixo de uma laje, um violoncelo, ou seja, um aluno ou um cara da orquestra. E eu percebi que as pessoas estavam calmas naquele local, não paradas, mas as pessoas andavam mais lentamente ali dentro. Foi um momento de muita alegria, para mim, pessoalmente. Naquele lugar, onde quebrava um pouco o ritmo da cidade, frenético, do centro da cidade. Mais uma vez, o tempo é importante.

GW Eu não sabia dessa origem comum das duas palavras. Achei bastante instigante de se pensar. Quando eu escrevi esse texto sobre o trabalho do Brasil Arquitetura, esse projeto da Praça das Artes tem um papel fundamental, mas não só. O escritório Brasil Arquitetura, o trabalho do Chico e do Marcelo Ferraz, tem uma particularidade — não são só eles, tem muita gente —, mas eles têm essa particularidade de inventar problemas, porque a profissão de arquiteto, muitas vezes, fica restrita a uma situação um pouco conformada, vamos dizer assim, um pouco tensionada, que é você ser um profissional liberal que abriu um escritório, você constrói uma certa reputação e você fica ali esperando as encomendas chegarem. Antigamente era esperando tocar o telefone, hoje em dia é chegar um e-mail, uma mensagem, enfim, mas vira uma encomenda do mundo para você, e aí você, sendo um técnico bem aparelhado, como é um arquiteto, responde à questão da melhor maneira.

Agora, eles fazem muito mais do que isso. Eles criam problemas que não existiam, que não foram encomendados. Vão atrás. A própria Praça das Artes tem toda uma história, começa mais simples, depois eles vão convencendo a Secretaria da Cultura que tinha que comprar o terreno que estava ali do lado ou no meio, que ficou remanescente, e o projeto vai se desenvolvendo, muito pela pró-atividade deles. E, como ele se desenvolve no tempo, vai ficando meio caótico, de certa maneira, porque, primeiro, foi feito o projeto considerando alguns terrenos, depois consegue incorporar outro terreno, como é que faz com o projeto agora? É muito bonito esse aspecto meio de cidadela que tem a Praça das Artes, que é complexo.

No fim, é uma costura urbana supercomplexa. Tem esses eixos de espaço público, é uma costura de lotes que, aliás, são lotes meio

irracionais, são essas sobras de terrenos, cada um de um tamanho. E fora outros projetos que eles fizeram, por exemplo, onde eles inventaram o Museu do Pão, no Rio Grande do Sul. É uma proposição que eles fazem, não era uma encomenda, é uma percepção que eles vão fazendo viajando, percebendo uma cultura. Ele fica no interior, na Serra Gaúcha, percebendo a cultura que estava ali, industrial, de linha, e resgatar isso, renovando atividades da produção, com arquitetura fabril, propondo, então, um museu que pudesse funcionar como maneira de reativar a situação. A criação de problemas é também um projeto. Mas no sentido, que é o importante no meu texto, porque o arquiteto, como propositor de problemas, é o oposto do arquiteto que se coloca no papel de técnico e que só responde bem a um problema dado, que é uma posição que muitos arquitetos se colocam, aliás, a maioria. Eu sei como fazer, a questão está colocada, a solução é essa. Quando você é um propositor de problemas, é muito mais complicado.

FF É muito mais complicado, é verdade, também acho. Porque a gente é um propositor de problemas e acaba dando solução que, na verdade, não é a solução total, é uma coisa que contribui, num certo sentido, para mudar um pouco a vida das pessoas. Acho que essa é a coisa mais legal. Mas favorecendo sempre a coisa do encontro, da convivência, acho que é a coisa mais importante. E o Frank Lloyd Wright, por exemplo, falava sobre problemas, adoro problemas. Nós, arquitetos, precisamos de problemas. Nas palavras dele, precisamos de problemas para resolver o problema.

Tenho percebido que eu, mais velho, estou ficando cada vez mais em dúvida, sabe? Muita dúvida, eu não tinha dúvida. O Vilém Flusser tem um texto maravilhoso que ele escreveu na Fonte de São Paulo, que chamava-se Ponto de Interrogação. Era um ponto de interrogação. E ele comparava a pontuação do ponto final, acabou, do ponto de exclamação, que é pior ainda. Acabou. E o ponto de interrogação é muito importante, porque ele abre um caminho de pesquisa, na dúvida, você vai atrás das coisas. A dúvida é o melhor, seja mais o pensamento, você ir atrás, para não ter certeza no final.

GW Deixe-me fazer um arremate em relação a isso, a partir disso que o Chico comentou aqui, e que vem do título do meu texto, acho que tem uma observação a fazer que pode ser legal em relação ao fato de que estamos em um museu de arte e, nesse museu, que tem um programa público voltado a questões contemporâneas. Esse lugar da dúvida, esse lugar do problema, é o lugar da arte, em relação ao qual a arquitetura sempre tem questões. Porque a arquitetura se coloca, normalmente, num lugar mais pragmático. O problema está aí para ser resolvido, e rapidamente. Quem alimenta o problema é o artista, que gosta do problema, gosta da dúvida. Muitas vezes, para o arquiteto, é um drama. Então, é muito legal que o museu esteja trazendo a arquitetura aqui para a discussão dentro da arte, acho que esse é um ponto fulcral. Quando a arquitetura alimenta a dúvida, alimenta a criação de problemas, para poder se repensar, e não simplesmente se colocar nesse lugar pragmático da resposta.









Cadeira Girafa e cadeira Girafa Bordadeira, Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.
(Foto: Marcenaria Baraúna).



Banquinho Caipira, Francisco Fanucci
(Foto: Marcenaria Baraúna).



Cadeira Frei Egidio, Lina Bo Bardi,
Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki
(Foto: Marcenaria Baraúna).









Registros da oficina “O corpo e a cadeira” no Museu Paranaense. Julho 2024.

Transcrição da mesa de conversa com
GUILHERME WISNIK *(GW)*
JOSÉ MIGUEL WISNIK *(JW)*

ARQUITETURA MUSICAL

GW JW Se você disser que eu desafino o amor
Saiba que isso em mim provoca imensa dor
Só privilegiados têm ouvido igual ao céu
Eu possuo apenas o que Deus me deu
Se você insiste em classificar
Meu comportamento de antemusical
Eu mesmo mentindo devo argumentar
Que isso é bossa nova,
que isso é muito natural
O que você não sabe,
nem sequer pressente
É que os desafinados
também têm um coração
Fotografei você na minha Rolleiflex
Revelou-se a sua enorme ingratidão
Só não poderá falar assim do meu amor
Que ele é o maior
que você pode encontrar
Você com a sua música
esqueceu o principal
Que no peito dos desafinados,
no fundo do peito bate calado
Que no peito dos desafinados
também bate um coração

JW Bom, nós escolhemos essa música, que é um dos hinos da bossa nova. Podemos dizer que a bossa nova tem o desafinado, o samba de uma nota só, como manifestos. São manifestos lírico-irônicos, canções de amor que falam da própria linguagem que estão praticando. E isso, então, abre o nosso assunto arquitetura e canção. No Brasil, a partir da experiência brasileira, e pensando quais são as conexões, entre uma coisa e outra, o que é que há de arquitetura sonora e poética nessa canção. Então, tudo que nós vamos fazer, às vezes nós vamos cantar canções que já foram cantadas pelos maiores intérpretes. Aqui, João Gilberto passou a vida polindo o desafinado, sem nunca parar de cantar de novo. E a gente canta, mas canta como uma conversa musical. Quando a gente cantar, é que a gente está conversando. E essa canção, especialmente, porque nós temos lugar de fala para ela. Ou seja, podemos, à vontade, cantar o desafinado. Tem cantores e cantoras, principalmente, excessivamente afinadas, que não podem cantar o desafinado, é completamente inverossímil. Então, para nós, ela se aplica...

GW Ainda que o João Gilberto fosse, esse é o caso. Super afinado.

JW Pois é, mas esse é um dos segredos da história. João Gilberto é afinado, afinado em todos os parâmetros da canção. Porque os cantores e cantoras, que eu estou me referindo, são aqueles que são só afinados. Esse é o problema. Mas isso vai chegar lá, aqui, na nossa conversa. Mas, Guilherme, então, por que a gente diria que o desafinado tem arquitetura?

GW Olha, tem imagens, a gente tem um acompanhamento de imagens dessa conversa, e ali tem uma imagem do Orfeu, que foi feito, é o primeiro encontro entre Tom e Vinícius, e o cenário foi feito por Niemeyer, isso de 56 para 57, quando Niemeyer entrega para o Vinícius o esboço do cenário, que foi, a peça aconteceu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ele entregou e, no dia seguinte, não foi de avião, porque ele tinha medo de avião, pegou um carro, onde o levaram para o Planalto Central, para ele olhar um terreno onde o presidente queria que ele fizesse um projeto novo, era Brasília. Então, vejam que, o disco de Elizeth Cardoso, Canção do Amor Demais, é de 58. Então, é exatamente o período da arquitetura moderna brasileira e da bossa nova surgindo como expressões de um Brasil moderno. Agora, formalmente falando, para não ficar só num ponto de vista histórico, essa canção traz, o que o meu pai disse agora há pouco, a questão da autorreferência. Ele está falando de si mesmo, quer dizer, é uma autoconsciência do canto, que fala com ironia.



Oscar Niemeyer, Vinicius de Moraes e sua esposa Lila Bôscoli, com Tom Jobim ao fundo, na estreia do musical "Orfeu da Conceição", em setembro de 1956, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. (Foto: José Medeiros)

Então, tematiza a própria melodia, tematiza a própria harmonia e joga ironicamente com ela, como quem diz, estou fazendo isso e você não está me reconhecendo. É um drama de amor, a princípio, aparentemente, mas o que está sendo dito no fundo é um problema de desencaixe entre percepção e composição, o que a arquitetura também fazia na mesma época, porque a arquitetura estava renovando a linguagem, e, quando a arquitetura moderna se estabelece, isso vem desde as vanguardas da Europa, com Corbusier, Bauhaus, a arquitetura do concreto armado ou das estruturas metálicas tem os pilares e as vigas independentes das paredes, então, ela solta a estrutura das alvenarias, e isso também inaugura uma nova linguagem,onde os elementos da construção passam a ser elementos protagonistas, tematizados, e não escondidos dentro dos ornamentos e tudo aquilo. (8:30) Então, a arquitetura moderna também é, moderna, nesse sentido, como a música, tematiza o seu próprio fazer.

JW Vale a pena dizer que essa canção — Desafinado — responde àqueles que diziam que a bossa nova era desafinada. Desafinada, na verdade, porque ela estava incorporando harmonias, acordes, que eram praticados, por exemplo, já em Debussy, na música erudita, ou no jazz avançado, mas não eram praticados esses acordes nos boleros, no samba-canção, então, era alguma coisa estranha ao ouvido, mas representava uma espécie de liberação, uma emancipação da dissonância. Você admitia que encontros mais tensos de sonoridade faziam parte do nosso repertório auditivo, e as canções lidavam com isso.



Oscar Niemeyer, Casa de Baile, Belo Horizonte.

O exemplo mais evidente disto, é esse acorde de sétima maior, que está em toda parte nas canções da bossa nova. Um acorde perfeito maior seria um pouco diferente. Perfeitamente redondo. O cérebro não precisa fazer grandes cálculos para assumir o que já está na série harmônica natural, o som já vem com o acorde perfeito maior pronto. Então, quando você faz essa diferença, você traz para dentro da harmonia logo essa primeira informação, que é básica. "Se você disser...". É isso que está dizendo, antes de mais nada. É esta informação, "que eu desafino no amor...". E essa canção é toda feita com uma melodia que vai repousando, não nos repousos, mas nas tensões da harmonia.

Então, a melodia vai fazendo com que as notas mais tensas, que ao contrário do repouso, que se dá justamente naquelas notas redondas que te descansam, ela repousa nas notas tensas. Então, para cantar, precisa ser muito afinado, no sentido de saber esses caminhos e esses intervalos pouco comuns. Mas, justamente, parece que o sujeito está desafinando. Então, a piada da música é fazer o tempo todo aquilo que você pensa que é desafinação, se você não tiver incorporado essa nova harmonia. E o sujeito finge que é desafinado, de fato, e pede a compreensão da pessoa amada para essa deficiência.

Então, vocês veem como é que tem todo um jogo irônico sobre o estado da arte, num momento em que você está entrando em outra percepção do mundo. Corresponde a um momento de forte modernização do Brasil, justamente com Brasília, a Bossa Nova, a poesia concreta, um futebol campeão do mundo, um país periférico que passava a dar sinais de vanguarda para o mundo. A canção, e depois o Guili mostra como é que na arquitetura também acontece esse processo, de mostrar os próprios procedimentos. É o que a canção está fazendo: "se você disser que eu desafio o amor, saiba que isso em mim provoca imensa dor. Só privilegiados têm ouvido igual ao seu...", olha aí essa resolução nesse lugar, "eu possuo apenas o que Deus me deu...". E assim ela vai todo o tempo, fazendo uma melodia sinuosa.

A melodia exibe a harmonia. Exibe, portanto, os seus processos internos. E traz à tona aquilo que, geralmente, nas canções, como no samba-canção, nos boleros e tal, é apenas um acompanhamento que fica lá meio invisível e ressalta a melodia. Aqui, não. A harmonia vem mostrar que ela está com aquilo, a gente aprendendo a ser desafinado. Como dirá depois uma canção do Caetano Veloso, lembrando essa época, esse momento.

GW A arquitetura moderna europeia, Bauhaus, Le Corbusier e tantos outros, ela fez esse grande passo que foi libertar a arquitetura das paredes de pedra, daquele peso, e criar uma ossatura independente, mas ela gerou uma arquitetura ainda muito ortogonal, muito presa a um certo léxico racionalista. E, quando chega no Brasil, a interpretação brasileira via Oscar Niemeyer e, depois, muitos outros, aquilo ganha uma malemolência, uma graça, um requebrado todo próprio brasileiro. Então, a marquise da Casa do Baile, da Pampulha, por exemplo, é um caso.

Essa explicitação dos elementos, a gente vê as colunas, a marquise é curva, ela parece que está dançando. A própria arquitetura dança, ela é uma espécie de serpentina no ar, feita de concreto, mas não parece que tem a dureza do concreto. Assim como a Capela de São Francisco, a Igreja da Pampulha, ele faz com essa casca, é um parabolóide hiperbólico de concreto que, de alguma maneira, retoma os hangares de avião, que eram obras de infraestrutura, de engenheiros na Europa, mas não da arquitetura.

E, quando você faz uma igreja com a forma de uma parábola, de um parabolóide hiperbólico, você dissolve a diferença e já não sabe mais, no caso dessa igreja, o que é parede e o que é teto. Não tem diferença. Porque essa diferença ortogonal, o plano vertical e o plano horizontal, o caixote, acabou. Isso virou um único plano contínuo que, depois, o Lúcio Costa vai dizer que o Niemeyer está reinterpretando o Aleijadinho, que ele está pegando a arquitetura moderna e pensando na tradição barroca brasileira. Quer dizer, dando uma outra mirada, e essa é a convergência.

Assim como uma universidade que o Niemeyer constrói na Argélia, com uma casca, uma cobertura gigante, e ela tem uma viga que sustenta por cima, se a gente olhar o desenho, passa a estrutura lá em cima, mas você não vê, é invisível. Então, quando você está dentro, parece que é um céu infinito e que não tem pilar em lugar nenhum. Então, isso tem um ilusionismo, aí volta para o ponto aqui. Porque, para os modernos europeus, a questão toda era um pouco de explicitar claramente o que são as coisas, cada elemento. E o que o Niemeyer vai fazer, ele não está preocupado com isso, ele cria ilusionismo, sim, porque o que ele quer é um efeito de leveza. E, se for preciso iludir os olhos, fingir que não tem pilar, vai fazer, porque é para o concreto repousar, parecer que é uma folha de papel.

JW "Eu mesmo, mentindo, devo argumentar que isso é bossa nova, isso é muito natural...". Podemos entender também melhor o próprio efeito do desafinado, porque nós já temos décadas ouvindo isso, mas imaginem isso surgindo pela primeira vez. Vale a pena a gente ouvir, por contraste, o desafinado, se a gente aplainar as arestas dessas tensões harmônicas e adoçar a melodia para ficar tudo no acorde perfeito maior e nas sétimas normais das outras canções. Você teria isso aqui [canta novamente trechos de Desafinado]. Ouvindo assim, parece Tito Madi, não é? Ou seja, aquilo que era o repertório intimista dos anos 1950, no qual o desafinado intervém, criando esse outro embate. A novidade harmônica faz parte deste acontecimento existencial, comportamental e estético, com alcance na música e na arquitetura.

GW Em 1939, Nova Iorque sediou a Exposição Universal, ou Feira Mundial, e isso era às vésperas da Segunda Guerra Mundial, então era mais manifestação pelos regimes democráticos. E o Brasil, naquela altura, pela primeira vez, construiu um edifício pelo Itamaraty, representando o país, em estilo moderno, porque, até então, eram sempre os estilos ecléticos, neocoloniais, e ganha o concurso o Lúcio Costa, o Niemeyer fica em segundo lugar, o Lúcio Costa vê o projeto do Niemeyer, acha muito bom, acha melhor do que o dele e fala: o júri se enganou, eu convido o segundo lugar para fazer um projeto junto comigo, e eles fundem os dois.

Esse pavilhão tem um mezanino curvo, que parece o pavilhão da Bienal, de São Paulo, que o Niemeyer iria projetar décadas depois, mas já aparece antes. Você tem um grid de pilares, que seguem uma modulação, e é uma questão construtiva, a modulação é igual, mas o desenho do mezanino de concreto, ele foge, ele engloba o pilar uma hora, no outro ele vai escapar, fazendo uma curva e criando essa variedade muito forte. Esse pavilhão é o grande destaque da feira em 1939, todo mundo pára para ver o que está acontecendo com a arquitetura desse país, tanto é que o Giedion, que era o secretário-geral dos congressos de arquitetura moderna, vai dizer: olha, tem algu-



Oscar Niemeyer, Igreja da Pampulha, Belo Horizonte.

ma coisa acontecendo lá ao sul do Equador, e aí todo mundo começa a querer ver. Curioso é que esse momento, quando a feira inaugura e todo mundo só fala do pavilhão do Brasil, coincide com o momento em que a Carmen Miranda está começando a fazer as primeiras apresentações dela na Broadway.

E como o pavilhão era uma situação diplomática, os shows que aconteciam no auditório do pavilhão eram programados pelo próprio país, e a Carmen Miranda faz uma das suas primeiras apresentações lá. Agora vejam, a inauguração mundial da Carmen Miranda é junto com a de Niemeyer, no mesmo lugar, no mesmo momento. Isso é muito interessante, porque, se, por um lado, estamos falando aqui da relação entre Bossa Nova e arquitetura moderna, que existe uma relação formal, ou pelo menos nós acreditamos que sim, espero que vocês estejam concordando com nós. Mas há outros motivos para dizer, talvez, o equivalente maior do Niemeyer não seja tanto o Tom Jobim ou o Vinicius, e sim a Carmen Miranda, que é um equivalente geracional. E também tem algo desse aspecto que é criar uma linguagem que imediatamente se transforma em logomarca, que é reconhecível, que é estilizada como imagem do país e se torna rapidamente um símbolo, todo mundo reconhece, e aquilo é um sucesso total.

JW Incrível isso, o Niemeyer como uma Carmen Miranda, com seus balangandãs próprios. Mais tarde, Caetano Veloso escreveu um texto chamado "Carmen Miranda Dada" para o New York Times, quando pediram que um brasileiro testemunhasse para os americanos qual o significado de Carmen Miranda, que fez tanto sucesso nos Estados Unidos. E o Caetano dizia que a Carmen Miranda era um sinal de que naquela altura, nos anos 1940, os países periféricos precisavam arcar com o peso, com a carga e a aura do exotismo e do pitoresco.

Aquilo era, ao mesmo tempo, fascinante e pitoresco. E esse pitoresco era quase, dizia o Caetano, como se fosse uma coisa que a gente tinha que suportar, isso está na base do movimento tropicalista, o sentimento de que a gente se apresenta para o mundo olhado como uma curiosidade tropical. Então, inverter isso e tomar isso e expor, com todas as forças, digamos, mas, ao mesmo tempo, recuperar em Carmen Miranda a grande cantora que ela era, recoberta com uma capa, com turbantes, com toda a baianidade, ela que era uma portuguesa de nascimento, do trópico.

Então, Carmen Miranda sofre esse drama, que os latino-americanos têm que arcar perante o mundo desenvolvido, o primeiro mundo e tal. E isto, talvez Niemeyer, por outro lado, é a Carmen Miranda, mas já com um aspecto de vanguarda técnica, com um domínio técnico, que parece como se fosse isento do exotismo.

GW Mais ou menos. Porque, sim, por um lado, sim. Quando o Mário Pedrosa defende a arte concreta, porque antes ele era um crítico que escrevia muito bem sobre o Portinari e o realismo social, mas quando o Pedrosa vê o Calder, se encanta de tamanha maneira que ele rompe com essa arte de fundo social do Portinari e defende a abstração. Ele vai defender o concretismo e a abstração, e vai se amparar na arquitetura brasileira e vai dizer que a arquitetura brasileira não deve nada ao racionalismo internacional, já é diretamente vanguarda.

Porque, vai dizer, a Tarsila, a pintura, mesmo a música, ainda têm o problema da identidade nacional. A arquitetura não, ela é internacional — isso é o Pedrosa falando, os estrangeiros não veem assim. Quando Max Bill — o grande designer racionalista suíço — vêm ao Brasil, ele vai criticar o Niemeyer, vai dizer que aquilo é decorativista, que é uma barbárie barroca, que aquilo é um horror aos olhos de um racionalista suíço, exatamente na chave do que poderia ser a Carmem Miranda.



Oscar Niemeyer, Palácio da Alvorada, Brasília.

JW Já se vê que está em um entrelugar ali, porque, de certo modo, essa arquitetura anuncia a Bossa Nova. Nós já falamos bastante sobre, mas vamos continuar ainda em Tom Jobim, mesmo que dando um passo além. Vale lembrar que, a essa altura, o Tom e o Vinícius se encontram por causa desse espetáculo, que é o Orfeu da Conceição, que o Vinícius tinha sonhado fazer desde os anos 1940, justamente, quando ele ouve, no carnaval no Rio de Janeiro, um ensaio de escola de samba, enquanto ele lia o Orfeu, o mito grego. E aí ele sonha fazer o encontro do mito grego com o carnaval.

E isso vai resultar no Orfeu da Conceição, 14 anos depois, um espetáculo que vem a ter os cenários do Oscar Niemeyer. Mas esse encontro de Tom com o Vinícius se deu por causa disso, mas gerou a bossa nova, porque daí eles continuaram fazendo as suas parcerias, essas parcerias ganharam mundo, e aí tem, a essa altura, um sucesso internacional, puxado pela Garota de Ipanema, que faz com que, naquele momento, só os Beatles eram mais ouvidos no mercado de música do mundo do que as músicas de Tom e Vinícius. E Tom ainda dizia: é, mas eles são quatro. É sempre uma piada sobre ser periférico e, ao mesmo tempo, estar, de repente, no centro do mundo.

O Caetano dizia que esse era o lance dos anos dos desejos de tropicalismo. Carmen Miranda Dada, que está na música Tropicália, e que ele se inspira numa foto da Carmen Miranda num contexto hollywoodiano, quando ela está dançando com o ator César Romero, que a puxa e ela levanta a perna, e a saia se levanta, e ela está sem calcinhas. E aparece na foto o sexo de Carmen Miranda. E aí, Caetano diz, nunca se viu o sexo de nenhuma atriz hollywoodiana. Tinha que ser Carmen Miranda, tinha que ser essa brasileira, e o sexo de Carmen Miranda é dadá, no sentido dadaísta, um objeto irredutível, um objeto que tem essa potência profanadora, digamos assim.

GW Ainda sobre o tema do ilusionismo e da criação de logomarcas com Carmen Miranda, o Niemeyer, quando faz o Palácio da Alvorada, ele é muito comentado por essa questão. Os palácios de Brasília têm uma recuperação da tipologia clássica, do edifício greco-romano — o peristilo, a colunata em volta de um volume. Mas ele faz essas colunatas cada uma de um jeito, e no Alvorada é o mais famoso, onde tem esse desenho tão bonito da coluna muito fina que vem e faz uma curva adoçada e esses elementos vão se juntando. Então, isso poderia ser a explicitação da arquitetura, os pilares à mostra.

Acontece que não são pilares no sentido estrutural, são só travamentos do balanço, eles não têm função de pilar. Isso é um ilusionismo. Tanto é que se você ver a fachada inteira do Alvorada, essas colunas vêm, de repente interrompe, que é onde tem a entrada, você passa um tempão sem nada e depois continua. Então, ele queria criar a imagem de um templo clássico modernizado, sem que isso respondesse a uma função que é apoiar. No entanto, ele conseguiu criar um tipo de símbolo que depois foi copiado à exaustão. Você vê o desenho do Alvorada em casas vernaculares brasileiras, em chapa de caminhão, está em todo lugar, porque, assim como a Carmen Miranda, essa capacidade de criar um símbolo que se torna imediatamente reconhecível, reprodutível, e que vira uma imagem daquilo.

JW Aqui estava, vamos dizer assim, o grosso da nossa explicação. Mas pensemos agora nessa canção [começa a tocar Retrato em branco e preto], posterior um pouco, de Tom Jobim, que melodia improvável para uma canção. A melodia, no entanto, só ganha sentido, como muitas vezes em Jobim, com a harmonia, que vai transformando esse tema meio monocórdico, a cada passo.

E aí isso se expande. Vai para um acorde estranho e volta, aumentando e desenvolvendo, para uma fase final que parece um samba-canção. Isso era uma música instrumental chamada Zíngaro, que sugere exatamente a coisa cigana, meio nômade, errática. Podia ser uma música instrumental, e é. O Jobim gravou primeiro como tema instrumental, sinfônico. Chet Baker gravou brevemente, Brad Mehldau, grandes instrumentistas, porque é uma música que tem a complexidade melódica e harmônica própria, de uma coisa que é além da canção, sem deixar de ser canção, que é o que acontece quando ela recebeu a letra do jovem Chico Buarque.

GW JW Já conheço os passos
dessa estrada
Sei que não vai dar em nada
Seus segredos sei de cor
Já conheço as pedras do caminho
E sei também que ali sozinho
Eu vou ficar, tanto pior
O que é que eu posso contra o encanto
Desse amor que eu nego tanto
Evito tanto
E que no entanto
Volta sempre a enfeitiçar
Com seus mesmos tristes velhos fatos
Que num álbum de retratos
Eu teimo em colecionar

Lá vou eu de novo como um tolo
Procurar o desconsolo
Que cansei de conhecer
Novos dias tristes, noites claras
Versos, cartas, minha cara
Ainda volto a lhe escrever
Pra lhe dizer que isso é pecado
Eu trago o peito tão marcado
De lembranças do passado
E você sabe a razão
Vou colecionar mais um soneto
Outro retrato em branco e preto
A maltratar meu coração

JW É incrível essa canção, essa relação música e letra. Porque, como nós vimos, um tema instrumental, é difícil ele ganhar naturalidade. A canção tem essa propriedade, é coisa que Luiz Tatit, compositor e teórico da canção, professor na USP, desenvolveu longamente. O segredo da canção é tornar coloquial, tornar a melodia da canção a melodia da fala, que aquilo esteja sendo cantado e esteja sendo falado. E Chico Buarque, justamente, naturaliza tudo isso, fazendo com que tenha a naturalidade da fala. Para isto, a letra tem uma relação quase isomórfica com a música.

Depois ouçam atentamente essa canção e vejam como que a letra está o tempo todo dizendo o que está acontecendo na música. Essa coisa monocórdica tornou-se uma espécie de obsessão de algum objeto perdido que o sujeito busca e nunca reencontra [cantarola a música novamente]. "Tanto pior" é uma expressão coloquial, colocada no auge do lance melódico-harmônico mais difícil [cantarola a música novamente]. O resultado é curioso, porque essa mesma canção que é a mais instrumental das canções, se torna inteiramente coloquial e falada. Ela quase poderia ser dita, não é?

GW Também queria comentar que é uma melodia cromática, que ela fica tensionando semitons.

JW Isso aqui [toca a música no piano] são todos intervalos muito próximos um do outro. São quatro notas vizinhas que ficam ali, girando obsessivamente.

GW Se fosse só a melodia, parece que ela não sai do lugar. Que ela fica nesse mantra obsessivo. O que tem a ver com o samba de uma nota só. Porque, como ele mostrou aqui, a harmonia que vai mudando e que vai dando...

JW Eis aqui este sambinha
feito numa nota só
Outras notas vão entrar,
mas a base é uma só
Esta outra é consequência
do que acabo de dizer
Como eu sou a consequência
inevitável de você

Nessa aqui, que é o outro manifesto da Bossa Nova, a melodia fica parada e a harmonia que anda. Então, parece que o sujeito está reduzido a uma nota só. Pobre, não é? Pobre compositor, sem ação. No entanto, ele está preso a uma nota que vai... com os acordes vão fluindo e alterando essa nota. Então, quando ele está falando que está com uma nota só, se você considerar os acordes, já foram usadas as 12 notas, como se fosse uma peça dodecafônica, a mais complexa, do ponto de vista harmônico, sendo fixa. Essa ideia fixa, que, afinal, é também uma história de amor. Eu estou aqui na minha nota, mas a minha resolução é você, "como eu volto para você".

GW No Retrato em branco e preto, esse mesmo processo que é mais espiralado para dentro, ele vai cavando uma

espécie de labirinto e fracassa. Não tem essa promessa de felicidade do resto da Bossa Nova, por causa do Chico Buarque.

JW O Chico Buarque entrou em um outro lance. As canções de Bossa Nova, elas sempre dão certo, de algum modo. Sempre é um momento feliz de encontro. E Chico Buarque traz um outro lance, de uma outra geração, de um desencontro. Ele interpretou esse negócio cigano da música como a busca de alguma coisa obsessiva que nunca se encontra, que nunca se acha, que gira sempre. Isso incomodou um pouco o Tom Jobim, como diz o Lorenzo Mammì, num texto lindo sobre "Sabiá", no qual ele diz que Sabiá também é uma canção da mesma época que o Chico Buarque também fez letra para o Tom. E é, "vou deitar à sombra de uma palmeira que já não há", e tudo mais, e aquela palmeira até o fim não se encontra, não há, não há lugar.

O Tom tentou mudar a letra para fazer depois tudo se encontrar, mas o Chico não aceitou. E isso mostra justamente essa virada histórica, quando aquele momento em que a Bossa Nova parecia pôr tudo em harmonia, prometer um país que não parecia ter passado por cima das agruras da Revolução Industrial, da história, da modernidade e seus horrores, parecia que tudo isso já estava resolvido, como nós sabemos, isso não estava nada resolvido, e tudo isso vem depois, como as questões da imensa desigualdade brasileira, do escravismo renitente, em suma, os problemas retornam, e retornam para a cultura e para a canção. Mas o Chico Buarque vinha com essa nota ali, nesse sentido poético, que põe em dissonância, uma dissonância mais profunda e estrutural, àquela promessa de felicidade da Bossa Nova.

GW Não por acaso, em 1968.
Voltando aqui para a relação com o Niemeyer, o Edifício Copan em São Paulo, que é uma onda de concreto no centro da cidade, um lote estranho, longilíneo, mas meio curvo, e ele faz o edifício aproveitando essa forma estranha. O próprio Niemeyer sustentou muito um discurso, uma espécie de boutade, que ele dizia, a curva que eu uso vem do corpo da mulher, ou vem das montanhas do Rio de Janeiro, como se fosse um mimetismo tropical. E, na verdade, tudo bem, isso pode ser em algum nível, mas esse discurso esconde uma inteligência construtiva e que parece que era para as pessoas não perceberem. Paulo Mendes da Rocha, comentando o Niemeyer, sempre insistia nisso. Ele até construía o Copan de papel sulfite, ele dobrava, colocava em cima da mesa e assoprava para mostrar que não caía a forma em S. Porque o Copan é um edifício lâmina, ele é muito fino. Imaginem um edifício tão alto, com 32 andares, tão fino, o efeito de vento derruba aquilo.

Agora, se você faz uma geometria daquele jeito, a própria geometria estrutura e ele fica muito mais resistente. Então tem uma inteligência construtiva. Agora é o contrário, eu estava falando antes que o pilar do Alvorada não é pilar, que tem ilusionismo, agora estou falando o contrário, que na aparente "curva do corpo da mulher", tem uma inteligência construtiva muito consciente, que também está, por exemplo, no Banco Boa Vista, quando ele faz uma parede curva em toda a fachada com tijolo de vidro. É a mesma coisa. Se você usa o tijolo de vidro, é uma parede muito fina e ela tem que ter estrutura de concreto, as cintas amarrando e tudo, senão ela vai cair. Ele não queria isso, porque se tornaria muito feio. Então ele faz com a curva toda e, de novo, a geometria estrutura daquela forma. Então, voltando ao retrato em branco e preto, essa relação entre espiral e estrutura, é a espinha dorsal, o nervo da questão.

JW Passamos a questão para o Gilberto Gil. Ao Drão. Drão é uma canção de amor também, das mais incríveis e profundas canções sobre a separação amorosa e a sabedoria da separação amorosa. Ela tem um nome e a primeira sílaba dela vem do nome da mulher, Sandra, conhecida carinhosamente como Sandrão, Drão. Então, ela parte do Drão, mas faz toda a canção uma constelação de ãos, em que palavras em "ão" é que vão contando essa história ou elaborando a separação. E lá no meio tem uma frase, uma imagem, que é a arquitetura, arquitetura pura. Então, por isso, ela vem aqui para nós.

GW JW Drão, o amor da gente é
como um grão
Uma semente de ilusão
Tem que morrer pra germinar
Plantar n'algum lugar
Ressuscitar no chão nossa semeadura

Quem poderá fazer, aquele amor morrer
Nossa caminha dura
Dura caminhada, pela estrada escura

Drão não pense na separação
Não despedace o coração
O verdadeiro amor é vão
Estende-se infinito, imenso monolito
Nossa arquitetura

Quem poderá fazer, aquele amor morrer
Nossa caminha dura, cama de tatame
Pela vida afora

Drão os meninos são todos sãos
Os pecados são todos meus
Deus sabe a minha confissão
Não há o que perdoar
Por isso mesmo é que há
De haver mais compaixão

Quem poderá fazer, aquele amor morrer
Se o amor é como um grão
Morre nasce trigo
Vive morre pão
Drão

GW Alguns poucos anos atrás, eu fiz a curadoria de uma exposição sobre a arquitetura brasileira em Portugal, na Casa da Arquitetura, em Matosinhos. Fiz em parceria com o Fernando Serapião — que também é o criador de uma revista chamada Monolito. O nosso desafio ali era apresentar para um público estrangeiro a arquitetura do Brasil do século XX até 2018, portanto, já no XXI, no ano em que a exposição foi feita. E nós decidimos, percebemos ou elegemos, como grande símbolo da arquitetura brasileira, o vão. E a exposição se chamou Infinito Vão. E esse título veio dessa música, "estende-se infinito, imenso monolito, nossa arquitetura". Porque é incrível.

O Chico Buarque estudou arquitetura na FAU-USP, o Tom Jobim estudou arquitetura no Rio de Janeiro. Mas o Gilberto Gil, dentre todos, parece ser aquele que mais compreendeu a arquitetura, no sentido profundo. Porque, ao fazer essa canção sobre separação amorosa, ele usa essa imagem tão linda. Quer dizer, um amor se perde, aparentemente, duas pessoas se separam, eles têm filhos, como ele e a Sandra, que continuam como um elo, e o amor que eles construíram não desaparece, ele permanece como um grande vão. E aí ele fala, é isso que ele fala na música, "estende-se infinito, imenso monolito".

Porque a palavra vão, para nós, em português, é muitas vezes usada como sinal de fracasso, alguma coisa foi feita em vão, porque ela fracassou, não deu em nada. E o Gil usa o vão ao contrário, no sentido construtivo. E os arquitetos falam muito isso, o projeto "vence um vão". Como exemplo, temos o MUBE, o Museu da Escultura e Ecologia em São Paulo, do Paulo Mendes da Rocha, que vence um vão de 60 metros. O MASP, de Lina Bo Bardi, vence um vão de 74 metros, e foi o maior vão da América Latina durante décadas. Então, para a arquitetura, o vão é algo que se vence, é um desafio que você conquista, e é isso que o Gil leva para o plano subjetivo, de modo tão lindo, e aproxima a arquitetura do amor.

JW E o desejo de voar.

GW Exato. Um antropólogo norte-americano definiu, certa vez, a arquitetura portuguesa como uma arquitetura chã, em inglês, plain architecture, isso é, uma arquitetura agarrada ao chão, muito realista, muito pragmática. E isso é o contrário da brasileira, que é essa arquitetura que a gente quer voar, quer se suspender no ar, quer fazer um vão para flutuar, para se soltar do chão, para ter esse elemento utópico, ao contrário do realista. Então, isso dá uma diferença muito interessante entre Portugal e Brasil, do ponto de vista do imaginário, que se reflete na arquitetura. E isso tem tudo a ver com a nossa música também.

JW Vamos agora só completar aqui com mais um pouquinho de canções. Essa é uma canção que eu fiz que abre o disco Vão.

GW JW Não havia Masp nem seu vão
Nem Fiesp nem arranha-céu
nem casarão
Nem Conjunto Nacional
Com seu relógio à vista
Não havia bancos
Não havia bancas
Nem ciclovia, nem pista da Paulista

Antes da torre global
Do Itaú Cultural
Do metrô e da metrópole
Da Parada Gay
E do Réveillon
Era ele, o velho, belo e bom
Jequitibá do Trianon

Antes da Gazeta
Das passeatas, atos, manifestações
Antes da corrida São Silvestre
Antes das antenas
Centers e cinemas
Das profusões
Dos automóveis, bicicletas e pedestres
Já tava ele lá
E ainda hoje tá
O jequitibá!

JW Essa é uma canção com letra de Carlos Renó, que fez essa canção a partir dessa descoberta de que no Parque do Trianon, que fica na frente do MASP, tem um Jequitibá centenário, que passa despercebido em São Paulo, que é uma cidade que cresce, atravessando, devastando, transformando, e o Jequitibá está lá.

GW Como um tótem. São Paulo é essa loucura, não sei se Curitiba também tem esses traços, mas é uma cidade que não conserva a memória, nada, nada, absolutamente, é um desastre desse ponto de vista. Nem o Pateo do Collegio, que é considerada a reminiscência antiga que temos lá, é fake, foi reconstruído, porque tinham demolido aquilo. Depois refizeram de taipa. É uma tristeza isso.

E eu acho curioso, para mim, um exemplo, que é o que eu vou dar aqui, quase inacreditável do que é São Paulo, desse ponto de vista, é que, para o quarto centenário da cidade, em 1954, a cidade de São Paulo inaugurou, fez festejos, inaugurou dois monumentos muito diferentes entre si. Uma catedral neogótica na Praça da Sé e o Parque Ibirapuera, modernista, do Niemeyer. Vejam se é possível inaugurar dois monumentos assim, ao mesmo tempo. É muita esquizofrenia.

A Praça da Sé, que começou como Largo da Sé, era muito simpática, com duas igrejas, São Pedro dos Clérigos e a matriz da Sé Jesuíta, que, em 1913, a prefeitura decidiu demolir para construir uma catedral neogótica. Quando comecei a dar aula em uma universidade privada, que você tinha que dar aqueles cursos das pinturas rupestres até hoje, em um semestre, quando eu passava correndo pelo gótico na França, mostrava as catedrais góticas da França, século XII, XIII, aí mostrava só de sacanagem a catedral da Sé em São Paulo, que também é gótica, só para ver se alguém se indignava, para dizer assim: não, mas no século XIII não é possível que estavam fazendo a catedral da Sé, e não é, mas é essa síndrome de país colonizado que precisa ter um neogótico, e essa é São Paulo.

O Lévi-Strauss deu a famosa definição que o Caetano Veloso citou depois, que aqui tudo parece ainda construção e já é ruína, falando de São Paulo, está no Tristes Trópicos. São Paulo, diz o Levi-Strauss, para um europeu, é étonnant, perturbador. Porque ao contrário das cidades na Europa que envelhecem e ganham uma graça, todo um aspecto especial pelo fato de ser velha, aqui na América, e São Paulo é o símbolo, isso não acontece, um edifício nem ficou pronto ainda, ele já está se arruinando, essa é a nossa condição, de certa maneira, e São Paulo é o símbolo dessa questão. Mas, enquanto tudo isso não para de acontecer, o Jequitibá continua ali.

JW Agora juramos que vamos a canções e só legendadas, uma canção feita para o Teatro Oficina, para o Zé Celso, faz parte das quatro estações, e essa aqui fala, de certo modo, do teatro, fala da cidade.

GW JW A minha casa é uma caixa
De papelão ao relento
Brasa dormindo contra o vento
Semente plantada no cimento
Criança na calçada

A minha casa é geladeira-televisão
Sem nada dentro
Fogo que se alimenta do seu próprio alimento
Corpo com corpo dando alento
Pra campanha do agasalho

O meu cenário é a fria luz da madrugada
Dando espetáculo por nada
Calçada da infâmia iluminada
Pela eletro paulo

A minha casa é a maloca rasgada no futuro
É o inverno o eterno enquanto duro
Osso duro, osso duro
Que ninguém há de ruir

A minha casa é o céu e o chão caroço bruto
Catado no vão do viaduto
Dando pro Anhangabaú
Da felicidade

Ah Anhangá-anhangabaú
Ah Anhangá-anhangabaú
Ah Anhangá-anhangabaú
Da felicidade

JW Isso virou um mote do Teatro Oficina, porque é uma luta do teatro com o Silvio Santos, que detém a área toda do entorno, é proprietário desses terrenos que cercam o teatro. O Teatro Oficina foi criado por Lina Bo Bardi e Edson Elito, é tombado, e é um dos mais incríveis teatros do mundo, concebido como as bacantes de Eurípedes, como se fosse o próprio lugar ritual da tragédia grega e a tragicomédiaorgia brasileira, tragédia e carnaval. E aí tem uma luta que atravessa as décadas, em que o Silvio Santos quer engolir, inclusive fazer um shopping center, no qual o Teatro Oficina ficaria dentro, abrindo para uma praça de alimentação, algo assim. E atualmente é uma luta para que, justamente, se defenda e se crie o Parque do Bexiga, fazendo vir à tona o rio do Bexiga que passa por ali, e, nesse sentido, um Anhangabaú da felicidade, em vez do baú da felicidade do Silvio Santos.

Estou vendo aqui a Alice Ruiz [na platéia]. E vai, então, a propósito, bem a propósito, a nossa primeira parceria, devolvida agora a ela.

GW JW Sempre tão perto de você
E há tanto tempo sem te ver
Sinto você no vento
Vejo você por dentro
E eu sem você

O pensamento faz sentir
Pode criar e destruir
Pesadelo medonho
Ou inventar um sonho
Para seguir

Segui tanto sonho até acreditar
No instante maior que essa vida fugaz
Te ver é vertigem, pensar é miragem
Se o tempo parasse guardava essa imagem
Mas ele acabou de passar

Se existiu eu já não sei
Se foi real ou viajei
Se foi o meu desejo
Que viu e eu não vejo
Eu te inventei

JW Não é sempre que a gente pode cantar a canção e abraçar a parceira. Para acabar, então. Parceria com Cacaso.

GW JW Me dá licença de cantar
Também de agradecer
Coragem pra querer
Um verso pra louvar

Louvar a gente do lugar
Louvar quem vai nascer
Quem vai permanecer
Também quem vai passar

E louva Deus que vou louvar
O dia matinal
A fruta no pomar
A roupa no varal

Louvar a chuva de criar
A água de beber
O tempo de viver
A casa de morar

Bem-vinda minha senhora
Bendita Nossa Senhora

JW Obrigado, Museu Paranaense, por esse convite. O mesmo acorde...

GW JW Eu sei que vou te amar
Por toda a minha vida eu vou te amar
Em cada despedida eu vou te amar
Desesperadamente eu sei que vou te amar

E cada verso meu será
Pra te dizer
Que eu sei que vou te amar
Por toda minha vida

Eu sei que vou chorar
A cada ausência tua eu vou chorar
Mas cada volta tua há de apagar
O que esta ausência tua me causou

Eu sei que vou sofrer
A eterna desventura de viver
A espera de viver ao lado teu
Por toda a minha vida





ENCRUZILHADAS EM MOVIMENTO:

CORPO-INSCRITO E PENSAMENTO VENTANIA

17.julho

mesa de conversa

ENCRUZILHADAS EM MOVIMENTO: CORPO-INSCRITO E PENSAMENTO VENTANIA

No encontro, Miriam Alves e Juliana Sankofa dialogaram sobre o cenário literário e sua relação com a construção de imagens do corpo. O foco recaiu sobre as produções de Miriam Alves e suas formas de pensar, construir e contra-argumentar o imaginário social brasileiro sobre o corpo negro feminino.

- **MIRIAM ALVES** Poeta, contista, ensaista e romancista de literatura negra, palestrante e declamadora performática. Teve os primeiros poemas publicados em 1982, em "Axé — antologia contemporânea de poesia negra brasileira", e no número 5 de "Cadernos Negros", além de dez livros individuais publicados e participação em diversas antologias nacionais e internacionais. Integrante do Quilombhoje Literatura (1980-1989), já ministrou cursos de literatura negra brasileira na Universidade do Novo México e na Middlebury College. Organizou duas antologias de escritoras negras brasileiras, poemas e contos, bilíngues português-inglês, publicadas respectivamente nos EUA e na Inglaterra. Em 2022, comemorando os 40 anos de vida literária da autora, a editora Fósforo lançou dois livros: "Poemas Reunidos" e "Miriam Alves Plural — Teoria, Ensaios Críticos e Depoimentos". Em 2022, foi a escritora homenageada da 5ª edição da Bienal Internacional do Livro de Brasília.

- **JULIANA SANKOFA** É escritora, ativista e pesquisadora, nascida em João Monlevade, Minas Gerais. Possui doutorado e mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFU), sendo graduada em Letras/Literaturas pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). Como escritora, deu início à sua carreira em 2014, participando da antologia paulista Cadernos Negros. Em 2019, publicou o livro "Comovida como o Diabo" de forma independente, lançando-o em formato de e-book. Seus textos literários, em sua maioria, são veiculados em suas redes sociais e em seu blog pessoal.

Transcrição da mesa de conversa com
MIRIAM ALVES *(MA)*
JULIANA SANKOFA *(JS)*

CORPO-INSCRITO E PENSAMENTO VENTANIA

JS É um prazer estar em Curitiba, ainda ao lado da minha mestre. Eu sou pesquisadora, mas a academia não me forma, só me dá o título. Quem me forma é aquilo que a Nilma Lino Gomes fala em "O movimento negro educador". Ao longo da minha trajetória, tenho a Miriam como uma das principais mestres do que se ensina de melhor sobre a literatura negra brasileira. Estar aqui é simbólico em todos os aspectos, ao lado dela. É uma tarefa difícil, poderosa e emocionada ao mesmo tempo.

O meu corpo não é o corpo da bala. É o corpo da poesia, da literatura. Quando pensamos em corpo nas narrativas hegemônicas, é um corpo criado pelo Ocidente. Não tem orelha, não tem cabelo, não tem pele. E nas narrativas literárias hegemônicas a gente vê uma representação de um corpo que se quer universal: não tem cor, não tem nada. E ainda querem que nos identifiquemos com essa narrativa, mas quando começamos a ver uma maior visibilidade na literatura negra – que sempre existiu, não é uma vertente da literatura brasileira, literatura de mulheres, não é vertente. Temos uma literatura brasileira no plural e pelas relações de poder roubaram de uma maneira muito cruel a noção de que a literatura brasileira é de brancos. Nada contra brancos, até tenho amigos que são.

Essa narrativa literária, que de alguma forma dialoga com a narrativa histórica de um corpo humano universal, preteriu todas as outras características corporais possíveis. Quando eu leio um poema de escritores negros, os poemas ou os romances de Miriam, eu falo: "esse personagem tem cor, que diferente". Eu consigo identificar aquela tal catarse, que a gente aprende na aula de literatura, eu sinto com a literatura negra, porque o meu corpo está inscrito nessa literatura. Não é um corpo de bala, às vezes tem, mas não é só o corpo de bala.

Como eu tenho feito minha pesquisa sobre os romances de Miriam, vou contar um pouquinho sobre o que estou lidando, o livro "Maréia", que é um livro que você lê e fala ****, em todos os aspectos. É uma coisa que me fez parar um pouco e ler de novo, de novo, de tão bom. Não vou dar *spoiler*, mas vou trazer um pouco da minha percepção a partir de teorias hegemônicas. Não trato sobre a representação do corpo, mas discuto um conceito que eu criei, que é "poética epistêmica". Primeiro, coloco no conceito tudo aquilo que não fazemos, literatura, ciência etc, aí eu discuto a circulação de saberes dentro da obra e como isso é mobilizado dentro da obra em termos estruturais, recorrendo às teorias da estilística e do discurso para buscar explicações possíveis.

O corpo no romance aparece de uma forma ontológica, da narradora apresentar personagens complexos, tanto brancos como negros. Na literatura brasileira, há ao longo da história uma representação do sujeito negro de modo muito objetificado, distante. No romance "Maréia", por exemplo, cada personagem tem uma complexidade que você observa quando lê. Já quando você lê uma narrativa hegemônica que você pensa: "De que negro estão falando?" — é como se não tivesse subjetividade, apenas um objeto sendo descrito.

Dentro da teoria literária se discute a ideia de arquivo: uma coisa materialmente fixável, encontrada em museus, inclusive. A teoria coloca que o arquivo é maravilhoso, representa a todos, mas não. Existe uma intelectual, Aleida Assmann, que fala que o arquivo reproduz o passado de uma maneira única, fiel e que o arquivo tem que ser valorizado pelo ocidente. Até certo ponto eu concordo com ela, porque se não preservar, como é que a gente vai tacar fogo? A escrita é o principal cerne do arquivo, por isso que a oralidade na sociedade colonizada não tem o *status* de confiável, o que importa é o que foi escrito. Vivemos um regime da escrita com discursos selecionados e impostos, de forma muito sorridente, inclusive.

Pegando essa teoria da Assmann, a gente percebe em "Maréia" a possibilidade de considerar o corpo como arquivo. E esse corpo visto como arquivo é um dos focos do capítulo que estou escrevendo. Eu mexo com essa ideia da escrita como um regime que define as premiações literárias, de alguma forma. A escrita como regime e o corpo como arquivo, pensando nesse corpo, nesse sujeito, principalmente quando há, na obra, a representação de um corpo negro, existe a mobilização de saberes africanos, como a oralidade, muito potentes na narrativa. Eu coloco esse corpo representado como um corpo arquivo e discuto como o regime da escrita cristalizou saberes em um único código. Temos um regime de escrita controlada pelo poder, por isso temos uma norma culta, e por isso que a escrita é de um jeito e a voz é de outra. A voz não pode ser controlada, mas os corpos podem. Primeiro se invadiu o corpo, depois a terra, essa foi a ordem. E eles invadiram os corpos, os trazendo à força para esse continente.

Em "Maréia", há uma possibilidade de interpretação a partir desse viés, pensando esse corpo como arquivo partindo da perspectiva da tradição oral do mestre Amadou Hampâté Bâ, intelectual da oralidade que veio do seio da comunidade oral e coloca que o saber está no corpo. Mas o que vemos na sociedade brasileira, é uma desqualificação do saber a partir do corpo. Não nos escutam. Por que todos os pioneiros são brancos? Enquanto a literatura negra, de modo geral, representa corpos negros com cabelo, pele, tamanhos – "Ah, não é literatura. É ativismo. Vocês estão muito ideológicos". O corpo importa muito quando se pensa literatura.

Segundo a hegemonia, há uma "morte do autor" quando os corpos que escrevem literatura começaram a ser de mulheres, de negros, aí os homens brancos começaram a querer a morte do autor. O texto é neutro, não tem o corpo de quem escreve. Na verdade, tem muito de quem escreve. Eu fico com essas considerações por enquanto. O corpo está na palavra, o corpo é palavra. Quando se oculta o corpo, se oculta a palavra de alguma forma. A literatura negra serve para colocar o nosso corpo dentro da representação, porque a representação literária não é social, mas se alimenta dela para existir. Então, a literatura não é verdade, mas ela dialoga com a verdade, e se as literaturas negras não alcançam a visibilidade, se oculta corpos ao longo da história da literatura. Quando falo que essa literatura não é brasileira, me dá raiva.

JS Às vezes eu penso. "Será que eu sou brasileira?"

MA Desencana. Você é afrodescendente.

JS Não nasci brasileira!

MA Não nasceu brasileira. Você é afrodescendente! Afrodescendente! Literatura negra? O que é isso?

JS Não nasci brasileira!

MA Afrodescendente, afro-diaspórica.

JS Não nasci brasileira!

MA Africana.

JS Nasci negra, com os cabelos crespos rebelados!

MA Afrodescendente.

JS E nos conflitos diários foram tocados, jamais acariciados.

MA Afrodescendente.

JS Não nasci, fui concebida.

MA Afrodescendente.

JS A imagem e semelhança dos avós.

MA Afrodescendente.

JS Por que eu pronunciava apenas o silêncio? Mesmo quando eu sabia a resposta da pergunta da professora. Eu tinha medo de errar, a todo o momento eu sentia que errava. Errava até o jeito de respirar.

MA Afrodescendente, descendente de escravos.

JS Não nasci, sobrevivi. Por isso escrevo.

MA Descendente de escravo.

JS Obrigada, gente!

MA Eu agradeço o convite e a possibilidade de estar aqui na presença de todos. Estou muito emocionada por estar nessa mesa, porque nossa amizade tem mais de dez anos e só aconteceu porque existe literatura. A Juliana Sankofa recebeu aquele livro "Mulher Matriz", e até aquele momento na vida dela não sabia que preto escrevia. Quando ela viu a minha foto, ela enlouqueceu e gostou muito. Tudo isso ela me contou depois. Eu conheci a Juliana pela rede social, falecido *Facebook*, que me mandou a seguinte mensagem: "Sou estudante de Minas Gerais, você fala comigo?". Aí eu comecei a falar com ela, trazendo várias questões de literatura e como estava difícil dentro da faculdade, fazer Letras, falar de literatura negra e tudo mais, mas isso é outra conversa para outro tempo.

Conheci ela na graduação e agora ela está no doutorado. Muito tempo. E todo esse tempo a gente conversou sobre literatura por telefone, por isso ela diz que sou mestre dela, porque ela dizia que o professor não queria que entrasse isso ou aquilo e a gente conversava e discutia. Eu vi o crescimento teórico dessa profissional de literatura, essa intelectual. Antes, eu lia mais do que ela, agora ela traz teoria que eu nem sei da onde ela está tirando. Ai eu vejo que estou ficando para trás. Hoje de manhã eu cheguei para ela e falei – "Estou meio assim". E ela falou – "Vamos fazer o que a gente sempre faz, bagunça". Eu já participei de outras mesas com a Juliana em Viçosa-MG, daí a gente faz essas coisas, sai um poema, fica a dúvida da brincadeira ou da palestra. E nessa conversa, vamos dar um nome para isso, que é "Encruzilhadas em movimento: corpo-inscrito e pensamento ventania".

Esse título é importante, *A encruzilhada em movimento*. O que é a encruzilhada dentro da teoria, ideologia, da vivência, que foi trazido pelo povo capturado, amarrado e escravizado. A encruzilhada dentro dos conceitos de matriz africana – um lugar, um ponto, o meio onde acontece o vento, acontece o movimento, acontece a mudança, para você poder seguir um dos caminhos das quatro pontas. Quem comanda aquele lugar? Exu. Ali se dá o movimento na minha religião, na minha nação, é o orixá do movimento. A ventania tem uma verdade, que na encruzilhada a ventania faz o movimento em espiral para que você possa caminhar. Enquanto a cultura branca tem a linearidade como forma de pensar, a nossa forma de pensar é um movimento espiralar. Quando uma criança negra tem essa forma de pensar, logo falam que tem espectro autista. Porque se pensa várias coisas ao mesmo tempo. Um pensamento espiralado. Linear é primeiro, segundo, terceiro, quarto. Por mais que tentaram tirar esses elementos da cultura, eles estão em nós.

No livro "Arô Boboi!" eu faço isso em um poema em prosa longo, que são os fios partidos que ficam se religando na gente. Fios partidos são toda a corporalidade que arrebentaram quando nos escravizaram e trouxeram para cá. Cortaram nossos cabelos, tiraram nossas roupas, tiraram nossas referências e pegaram nossos corpos para trabalhar, mas também para descartar. Morreu, foi. Só que não é assim que a coisa funciona. Eu percebi isso quando eu escrevi esse poema em 1993, mas lancei em 2024. Ninguém queria lançar, mas eu tenho

um amiguinho que é muito bom em poesia e ele é curador. Ele falou – "Dá aqui que eu faço", e fez. O corpo na concepção de onde fomos tirados não é cabeça, *dam dam dam dam dam* e pé! [gesticula com a mão enquanto aponta para partes do corpo de forma verticalizada de cima para baixo]. A gente é tudo isso. Olhando para mim, vocês estão vendo cabeça, joelho e pé? Não. Vocês estão vendo tudo. A concepção africana de corpo é tudo em que se manifestam as questões da sua vida. Fora o corpo visível, tem outro corpo. Os kardecistas chamam de aura, vamos por aí que fica mais fácil. Tem toda uma aura que ilumina o corpo, é a defesa desse corpo.

Quando eu comecei lá em bolinhas, quarenta e um anos atrás – a publicar, escrever foi antes —, eu entendi isso aos poucos. Quando me perguntavam: "Como você escreve", eu respondia, "com a mão". "De onde você tira isso?", e eu respondia: "Eu sento, a coisa vem, eu escrevo, pesquiso". Você senta a história vem toda, no meu caso. Não tem receita para ninguém, cada um com seus processos. Como filha de Yansã, meu processo é intenso e tudo isso faz parte daquela aura que eu falei. A minha aura é intensa e intempestiva. Quando eu comecei a mostrar o que eu escrevia, vinha – "Ai, isso não é poema, tem muita pele", e eu não conseguia entender porque o meu poema tinha muita pele. Eu só entendi que meu poema tinha pele quando eu encontrei o Cuti lançando "Batuque de tocaia" na União Brasileira de Escritores, e eu estava com esse pensamento de "eu tenho que publicar, mas tem muita pele". Agora eu brinco com isso, mas na época doeu. Ai eu entrei no espaço e tinha uma média de cem negros e um atabaque.

Mesmo que voltem as costas
às minhas palavras de fogo
Não pararei de gritar
Não pararei
Não pararei de gritar

Senhores
Eu fui enviado ao mundo
Para protestar
Mentiras ouropeis, nada
Nada me fará calar
[...]

Esse é um poema de Carlos de Assumpção, um senhor de 97 anos. Foi lido pela primeira vez em 1956, eu tinha 4 anos. É um poema longo, quase duas páginas e meia. Quando eu cheguei foi declamado todinho. Eu só declamo essa parte porque foi a parte que eu decorei, pois eu me emociono no meio, esqueço, é um poema muito forte. Lido em 1956 pela Frente Negra Brasileira. Eu olhei e pensei, "ahhhh, isso que é poema com pele". Pele era aquilo.

Em outro poema meu, no livro "Poemas reunidos", eu vejo a questão do corpo – "Minha carne queimou na panela". Estou falando do supliciamento, dado nas escolas como coisa corriqueira, para crianças 5, 6, 7, 8, anos. Você abre os livros na parte da escravidão, você vê o negro amarrado no poste com a bunda lanhada, nem uma tarja para cobrir, porque bunda do negro nem proibido é, porque não é bunda. Só é bunda quando está na mulata pelada. Depois tem várias gravuras do Rugendas que eu com 72 anos de idade tive vontade de fugir e nunca mais voltar para a escola. Minha filha que está com 36 estudou isso, meus sobrinhos netos com 6, 7 anos estão estudando isso. Ninguém pensou nisso. Quando eu entro em um Museu e vejo D. João VI eu tenho vontade de voltar na história e meter uma zarabatana envenenada na cara dele. Não sei, com o "efeito borboleta", o que seria o resto, mas pelo menos alguma coisa eu teria feito. Fico com muita raiva que isso não saiu das cartilhas da escola. Esse é o corpo que eu tenho que identificar como negro. Eu não quero esse corpo! Eu nego esse corpo!

Qual é o corpo em que sou representado? Um corpo não identificável. Um corpo invisível. Um corpo "supliciável", um corpo inaudito ou maldito, um corpo "infalável", para usar a nova gramática: "imbrochável", inquirido, eu sou "imaldita", a nova gramática é essa, "incomível" e "infalável". Enfim. Esse corpo é o que dizem que eu tenho, mas não dizem para mim, agora, dizem para mim quanto tenho 5 ou 6 anos, e é esse corpo que eu terei, que vou viver, esse corpo vai ser sempre supliciado: na escola, no supermercado. A minha literatura era só papo de gente jogar folhetinho do Viaduto do Chá, em São Paulo, e no lançamento tinha 500 a 2.000 pessoas. Todo mundo dizia como é que a gente conseguia



fazer, deve ser coisa de orixá. A coisa de orixá que eu digo é que a gente tinha fome disso, precisava disso. Quando chega, chega a comida e a gente quer isso, nos alimentamos disso, tanto é que estamos com 45 anos de "Cadernos Negros". O corpo do "Cadernos Negros" é o corpo visível, o corpo sensível, o corpo movimento. Eu não me movimentei à toa e nem a Juliana. A gente está dizendo de que corpo a gente está falando. O corpo vivo, corpo presente sem ser defunto, o corpo ancestral – eu falei de Exu, falei de Yansã, são corpos ancestrais, eles não têm corpos, mas se manifestam no meu.

É muito importante, porque eu vejo essa plateia negra aqui e vejo uma coisa: o corpo retomado. Porque esse corpo foi tomado de mim. Eu estou retomando esse corpo, sou dona desse corpo. Meu corpo, meu andar, meu corpo, minhas regras, meu corpo, meu sentir, meu corpo, meu falar, meu corpo e o meu ver. O corpo religado e o corpo resgatado. Essa literatura é todo um repensar disso. Quando começamos a fazer essa literatura do Quilombhoje, "Cadernos Negros", a gente se deparou com uma coisa que a Juliana falou – a norma culta. A gente percebe que a norma culta é uma norma puta. Não se pode falar certas coisas. Quando eu falo que é um corpo estilhaçado que é mostrado, isso não é só nas cartilhas. A literatura branca brasileira tem esse prazer. Não é o corpo imorrível, mas o morrível. Tem a Bertoleza, nem sobrenome tem, que se estripa toda, com aquela descrição, as tripas se misturando com as tripas do peixe e o fedor. Acho lindo. Eu queria ser a Bertoleza, só que não. Nunca. Jamais. Vamos falar de outra. A pele era tão branca que se confundia com a neve. Eu quero ser a Branca de Neve. Não pode. Não tem corpo para você. Tem a negrinha. Ela pegou um ovo quente e enfiou na boca da negrinha que de febre morreu sonhando com bonecas brancas. Eu quero ser a negrinha. Lógico que não.

Como reverter? Dizem que não pode palavrão, mas eu sou literata e palavrão pode. Dizem que só pode por escrito, mas eu vou falar. Como destruir essa putaria toda? Escrevendo. Não é deixando os nossos personagens um super herói. Se for na linha do afrofuturismo, aí tudo bem, mas nos deixando como somos: humanos. Nós andamos, caminhamos, choramos, sorrimos, trabalhamos, sentamos, amamos, fazemos sexo, comemos, a gente está feliz, triste, briga, se estapeia, se abraça, beija na boca. A complexidade de ser um



humano. Não é porque não temos visibilidade de nossa complexidade que a gente não é.

Porque vocês escrevem? Eu e meus correligionários somos uma gota no oceano para criar um novo imaginário social, tanto para crianças brancas quanto para crianças pretas. Todo aluno me pergunta como foi minha infância, para saber se tem algo nos meus livros. O povo quer saber. Eu falo que tive uma infância de criança negra – Que infância vocês acham que eu tive? Alguém pensou em outras infâncias? Que passei fome, vendi bala na esquina, meu pai me batia? Tem outras infâncias. E mesmo a infância que vende bala na rua também brinca. O que tiram da gente nessa hora? O direito de ser criança. Não sou criança, sou menor. Não sou uma criança que vai crescer, sou um "mini marginal" que vai crescer e dar trabalho. Já matam ali com 10, 11, 12 anos, sem pensar porque isso existe na sociedade.

A nossa literatura faz pensar. Eu falo a nossa e aponto para a minha, mas tem outros escritores negros que atuam nessa linha que estou falando. A gente tem um movimento de literatura negra brasileira. Não é afro-diaspórica, afrodescendente, descendente de escravizados, como eu brinquei antes, porque quando tentar dizer sobre a minha literatura dentro do cânone, quando dizem que fala de escravidão, problemas sociais, tristezas, é porque nunca leram Miriam Alves. O que eu escrevo e dá substância aos livros é um corpo invisível, é um corpo explorado, é um corpo martirizado, mas quem fez esse corpo dessa forma foram vocês.

Jantar

Minha carne queimou
na panela

Minh'alma penou no porão
d'algum navio

Minha cabeça
conserva lembranças na geladeira
da resistência

Hoje
raspo com palha de aço
o chão que exala
barro branco

Queimo minhas mãos no fogo
da revolta
ralo sempre os sentimentos
no ralador de queijo

Decomponho-me gente
para ser servido
sem grande gala
no jantar do capital
regado fartamente
a
"Sangue de Homens"
na mesa
dos idealistas

Minha carne queima na
panela
cozida com molhos
incertos

Minh'alma transita
outro mundo
fujo para voltar
jantar
Calo-me para poder
gritar
arrebentando as algemas
de dor
que me acoleram
às subserviências
apregoadas.

MIRIAM ALVES

In: ALVES, Miriam. Poemas reunidos.
São Paulo: Fósforo, 2022

NÓS SOMOS PÁSSAROS QUE ANDAM

18.julho

videoinstalação

GLICÉRIA TUPINAMBÁ

NÓS SOMOS PÁSSAROS QUE ANDAM

Na instalação “Nós somos pássaros que andam”, a artista, ativista e professora Glicéria Tupinambá narra sua missão de recuperar material e culturalmente a tradição dos mantos que foram levados por diversos museus europeus. O documentário, realizado na Terra Indígena Tupinambá, no sul da Bahia, conta a história de feitura dos mantos, assim como as tradições de sua família e comunidade. Dividido em três telas, o filme teve o apoio da cineasta Mariana Lacerda e da jornalista Patrícia Cornils. “Nós somos pássaros que andam” ficou em cartaz no II Programa Público do MUPA entre os dias 18 de julho e 4 de agosto, com exibição ininterrupta.

● **GLICÉRIA TUPINAMBÁ** Líder indígena do povo Tupinambá, antropóloga, ativista, professora, pesquisadora, artista visual e audiovisual. Também conhecida como Célia Tupinambá, nasceu e se criou na Serra do Padeiro, na Terra Indígena Tupinambá de Olivença, Bahia. Em 2006, depois de o povo Tupinambá retomar suas terras na Serra do Padeiro, Célia decidiu fazer o primeiro Manto Tupinambá, para agradecer aos Encantados — a confecção dos mantos está literalmente costurada à história do território, seu cotidiano, sua memória. Em 2021, o manto protagonizou a exposição Kwá yapé turusú yuriri assojaba tupinambá. Em 2022, Célia foi vencedora da 10ª edição da Bolsa de Fotografia ZUM/IMS com o projeto “Nós somos pássaros que andam”. Representou o Brasil na Bienal de Veneza 2024, onde renomeou o Pavilhão do Brasil para Pavilhão Hãhãwpuá.



Nós somos pássaros que andam

NÓS SOMOS PÁSSAROS QUE ANDAM
18 MIN | BRASIL | 2023

Criação
Glicéria Tupinambá

Em diálogo com
Mariana Lacerda, Patrícia Cornils

Com
Comunidade Tupinambá da Serra do Padeiro, Terra Indígena Tupinambá, Bahia, Brasil

Produção
Carol Ferreira, Magno Silva Souza

Fotografia
Marcelo Lacerda

Assistente de Fotografia
Natália Correia

Som Direto
Enrico Porro

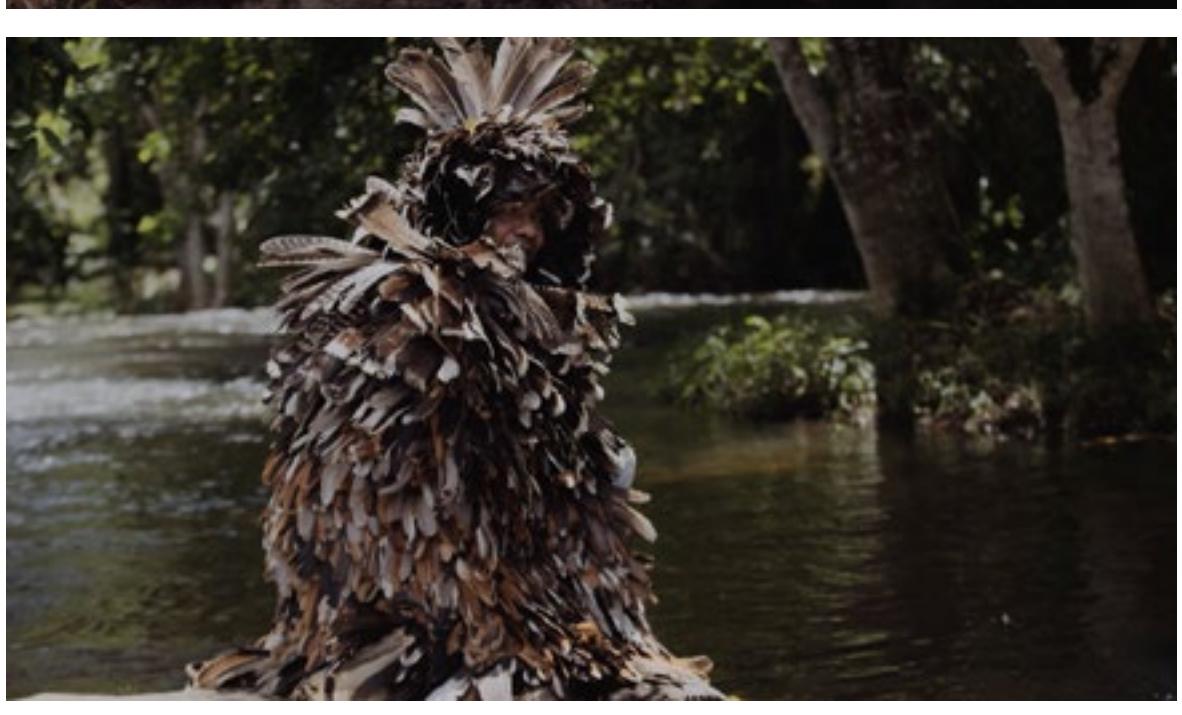
Montagem
Olivia Brenda

Desenho de Som
O Grivo

Correção de cor e finalização
Caetano Brenga

Na instalação *Nós somos pássaros que andam*, a artista, ativista e professora Glicéria Tupinambá narra sua missão de recuperar material e culturalmente a tradição dos mantos que foram levados por diversos museus europeus. O documentário, realizado na Terra Indígena Tupinambá, no sul da Bahia, conta a história de feitura dos mantos, assim como as tradições de sua família e comunidade. Dividido em três telas, o filme teve o apoio da cineasta Mariana Lacerda e da jornalista Patrícia Cornils.







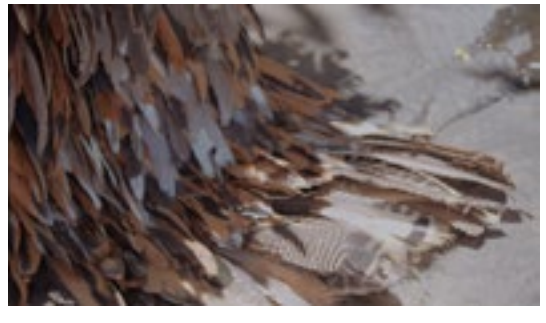












(P.346-349) Glicéria Tupinambá, *Nós somos pássaros que andam* (stills), 2023.





















LIA D CASTRO

O ESPAÇO DO CORPO

20.julho

exposição,
mesa de conversa

LIA D CASTRO,
VICENTA PERROTTA,
GUILHERME ALTMAYER

LIA D CASTRO:
O ESPAÇO DO CORPO

Na mostra "Lia D Castro: O espaço do corpo", o Museu Paranaense recebeu um conjunto de obras da artista que exploram a noção de corpo como um território do político, do afetivo e do estético. A partir de temáticas como raça, classe, gênero, prostituição e desejo, o trabalho com o corpo perpassa integralmente as obras e a reflexividade de Lia, revelando camadas de complexidade, negociação e articulação entre seres circunscritos em diferentes contextos de poder.

Na abertura da mostra "Lia D Castro: O espaço do corpo", a artista dialogou com a estilista, costureira e arte educadora Vicenta Perrotta e com o pesquisador, curador, ativista e professor Guilherme Altmayer na mesa de conversa "O corpo como política afetiva". Durante o encontro, os convidados compartilharam o interesse em explorar alternativas às formas tradicionais de representação nos museus e espaços culturais. A proposta foi partir da estética do corpo como uma linguagem e imagem epistêmicas, capazes de transcender as fronteiras impostas pela tradição museológica. Inspirados pelas ideias de Achille Mbembe em seu provocativo texto "Antimuseu", os convidados questionaram o papel dessas instituições como meros depósitos de objetos inertes, muitas vezes relegados à segregação e à mumificação.

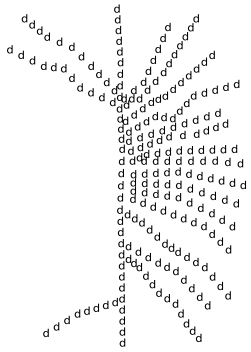
- **LIA D CASTRO** Atua de maneira transversal no terreno das Artes Visuais. É mediadora em espaços expositivos, desenvolvendo esse trabalho de forma concomitante em instituições de arte. Pesquisa as possibilidades de leituras de obras além das camadas de tinta, realizando palestras na Suíça, Vevey e Lausane. Dedica-se ao projeto "Seus filhos também praticam", no qual utiliza a prostituição como ferramenta de trabalho e investigação, aproximando-se de garotos com idade entre 18 e 25 anos, brancos, ricos e autodeclarados heterossexuais. Nele, busca cultivar o diálogo e a escuta no domínio da raça, classe, gênero e sexualidade.

- **VICENTA PERROTTA** Estilista, costureira, arte educadora. Conhecida por produzir roupas e acessórios a partir de materiais de descarte da indústria têxtil e transformá-los em novas peças, que dialogam, discutem e questionam o comportamento de consumo, principalmente o de moda. Trabalhando através da ressignificação de consumo, desconstrói questões de gênero e padrões estéticos. Machismo, racismo e transfobia também são temas discutidos em suas criações, formando um elo de compromisso não só com a sustentabilidade, mas também com o empoderamento dos corpos.

- **GUILHERME ALTMAYER**
Pesquisador, curador, ativista e professor adjunto da Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ. Membro da Red Conceptualismos del Sur. Fez parte da publicação 'Pensamento Feminista Hoje: Sexualidades no Sul Global" (2020) e do catálogo "Antologias" da exposição Histórias da Sexualidade no MASP (2017) e na pesquisa da obra 'Forma da Liberdade' na 32ª Bienal de São Paulo (2016). Investiga as inter-relações entre artes, design e dissidências sexuais e de gênero como dispositivos de memória e história pública.

Texto por
JANAÍNA MACHADO

Espaços de aberturas radicais na poética visual de Lia D Castro



e acordo com a formulação da crítica cultural e escritora bell hooks, ao ocupar a margem, desenvolvemos uma maneira particular de enxergar a realidade. Ou seja, esse modo de ver complexo põe em evidência tanto o centro quanto a margem como espaços de possibilidade radical, expressos por meio da produção crítica ou estética".

Para a autora o espaço da marginalidade está atrelado não apenas nas palavras, mas nos hábitos de existência e de vida. Esse espaço expressa um posicionamento assentado a partir da experiência vivida. Ou seja, a marginalidade é um local de resistência, criatividade e poder.

Partindo-se do pressuposto de que a arte é uma forma de pensamento e conhecimento, pode-se dizer que as criações artísticas que são elaboradas por artistas que partem de um posicionamento assumidamente de margem expressam à sua maneira formas de traduzir perspectivas críticas alinhadas às urgências da contemporaneidade.

O pensamento crítico-artístico da educadora, intelectual e artista visual Lia D Castro põe em evidência esse locus de ação radical criativa e imaginativa. Suas criações nos permite perceber os rastros de sua atuação como trabalhadora do sexo, educadora e intelectual. Esses indícios se apresentam em sua produção visual de forma não-excludente, mas dialógica.

Sob o prisma do gesto político-criativo e pedagógico a artista constrói personagens em alusão à sujeitos brancos e negros oriundos da classe média e alta com quem matém relações afetivo-sexual. Essa narrativa crítica-visual também abre espaço para a autorrepresentação da própria artista na cena criada. Neste sentido, Lia ocupa o espaço não apenas como criadora, mas também como objeto de sua observação e criação. A fusão desses entrecruzamentos põe o espectador em alerta diante de uma narrativa amorosa inovadora que propõe a conexão entre amor e ética a partir da prática amorosa entre sujeitos de diferentes subjetividades em desconexão com a obsessão pelo poder e pela dominação, como proposto por bell hooks.

A prática artística de Lia está radicalizada num fazer artístico intelectualizado em torno dos debates sobre raça, gênero e classe. Alinhada às perspectivas da abordagem da psicanálise, criminologia, antropologia e sociologia, sua produção pictórica nos convida a refletir sobre os atravessamentos operantes da colonialidade. Nas criações que tematizam o fenômeno do racismo, a artista apresenta os sujeitos brancos sob a chave da representação de sujeitos coletivizados, provocando o espectador a refletir sobre a quebra da ideia do sujeito branco como simplesmente uma unidade representativa apenas de si mesmo.

Com domínio pleno da técnica da pintura, as marcantes pinceladas de Lia D Castro revela uma artista comprometida com seu próprio corpo e com a coletividade da qual faz parte. Temas como afeto, justiça social, violências político-estruturais, sociorraciais e as questões de gênero e sexualidade adicionam camadas crítico-reflexivas que extrapolam o campo da arte.

As criações artísticas de Lia D Castro dão inteligibilidade ao desmascaramento do corpo. "Temos de voltar a um estado de presença do corpo para desconstruir o modo como o poder tradicionalmente se orquestrou". Esse desmascaramento significa reconhecer as subjetividades em jogo, como salienta bell hooks.

> Na produção de Lia D Castro, o corpo é apresentado em sua versão amplificada de produção de conhecimentos. A artista dá forma, cor, origem e visibilidade aos seus personagens retratados. Cada personagem inscrito em sua poética visual personifica sujeitos encarnados, isto é, sujeitos da história, uma vez que, "reconhecendo a subjetividade e os limites da identidade, rompemos essa objetificação tão necessária numa cultura de dominação". (HOOKS,2017).

Essa radiografia do desmascaramento do corpo é perceptível na série "AXS NOSSXS FILHXS" de 2021, em que a artista dá a ver os resultados da fusão radical entre teoria e prática voltada para o desafio às estruturas de dominação. Nesta série Lia D Castro transgredi as hierarquias a partir das relações de raça, classe e a cisheteronormatividade.

Em "AXS NOSSXS FILHXS" , a artista nos convoca a adentrar o seu espaço crítico-sensível como co-participantes para imaginar e celebrar a quebra das fronteiras impostas pelo regime normativo em termos das relações afetivo-sexuais não-normativas.

Se para bell hooks a teoria é uma prática de liberdade, espaço de resistência e cura, ou seja, lugar onde se pode imaginar futuros possíveis, um lugar onde a vida pode ser diferente, na produção de Lia D Castro é esse encontro que vai endossar a inscrição da experimentação da sua prática criativa e política.

Sendo a arte um espaço propício para a materialização dos não-ditos, é a partir de suas expressões artísticas que é possível tornar visível o que está ou parece invisível, implícito, silenciado e escondido. Por sua vez, a arte faz os contornos aparecerem, "faz mágica", provocando em sua audiência estados de presença interessada, isto é, estados de atenção em relação ao que se mantém ofuscado na realidade que nos cerca.

Na série “Daltonismo”, D Castro aborda o tema da tensão das relações ético-raciais com foco na branquitude. Vale apontar que, tradicionalmente, as análises produzidas pela intelectualidade no campo das ciências sociais sobre o fenômeno político do racismo no Brasil sempre foram tradas como um “problema do negro”, deixando de fora da análise o sujeito o branco como agente do racismo, como já pontuado pela psicóloga, ativista e intelectual Cida Bento (2007).

Para a intelectual, “a falta de reflexão sobre o papel do branco nas desigualdades raciais é uma forma de reiterar persistentemente que as desigualdades raciais no Brasil constituem um problema exclusivamente do negro, pois só ele é estudado, dissecado, problematizado” (BENTO ,p.29. 2007).

Do ponto de vista criativo, a artista Lia D Castro traz à superfície o sujeito branco personificado a partir de retratos. Ora aparecem sem face reconhecível, construídos com camadas densas de tintas em interlocução com pigmentos cromáticos sugerindo a inscrição da brancura, ora a representação desses sujeitos aludem ao monopólio racial da pessoa branca frente à máxima do poder do Estado.

Em “Daltonismo”, D Castro dá corpo ao sujeito branco, fazendo-o aparecer, tornando-o palpável e visível diante de todos. Ou seja, a artista inscreve visualmente o sujeito branco no “lugar “de raça, tornando evidente a visibilidade racial grupal. “ Um “lugar” de raça é o espaço de visibilidade do outro, enquanto sujeito numa relação, na qual a raça define os termos desta relação. Assim, o lugar do negro é o seu grupo como um todo e do branco é o de sua individualidade” (PIZA, 2007).

A poética-política de Lia D Castro propõe aberturas poético-críticas, provocando seus espectadores a experimentarem um olhar atencioso diante das complexidades vigentes na sociedade brasileira. Entrar em contato com a poética de Lia D Castro significa pôr-se em estado de abertura crítica-sensível em recusa e oposição às táticas já manjadas da “ignorância branca”, no sentido de ignorar toda a sistemática opressiva da realidade, como postula o filósofo Charles Mills.

1 Janaína Machado é educadora e pesquisadora. Mestre em Estudos Étnicos e Africanos pela UFBA, com a pesquisa“Radiografias Epistêmicas: Poéticas Políticas Negras na Bienal de São Paulo”, e graduada em Letras-Português e Linguística pela USP. Desenvolve pesquisas e consultoria no campo dos estudos das relações étnico-raciais a partir do eixo da mediação cultural, arte e educação, promovendo cursos de formação de educadores e professores. Pesquisa o campo da performance da negritude e da crítica negra artística contemporânea.

2 Gloria Jean Watkins, mais conhecida como bell hooks (Hopkinsville,1952 – Berea (KY, Estados Unidos), 2021).

3 A autora desenvolve essa reflexão em HOOKS, Bell. A margem como espaço de abertura radical.In: Anseios: Raça , gênero e políticas culturais, Tradução Jamille Pinheiros. São Paulo: Elefante, 2019.

4 HOOKS, bell. Tudo sobre o amor: novas perspectivas. tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

5 Conforme a compreensão da estudiosa Edith Piza que argumenta que o sujeito negro é percebido como o lugar do seu grupo como um todo e do branco é o de sua individualidade.

6 HOOKS, Bell. A construção de uma comunidade pedagógica: Um diálogo.In: Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. 2 ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2017.BENTO.

7 BENTO. Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva. (Org.). Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. 3. editora Petrópolis: Vozes, 2007.

8 PIZA. Edith. Porta de vidro:entrada para branquitude.In:CARONE, Iray e BENTO, Maria Aparecida da Silva (org.). Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2007.

9 MILLS. Charles W. O contrato racial. Tradução: Teófilo Reis e Breno Santos. Rio de Janeiro: Zahar, 2023



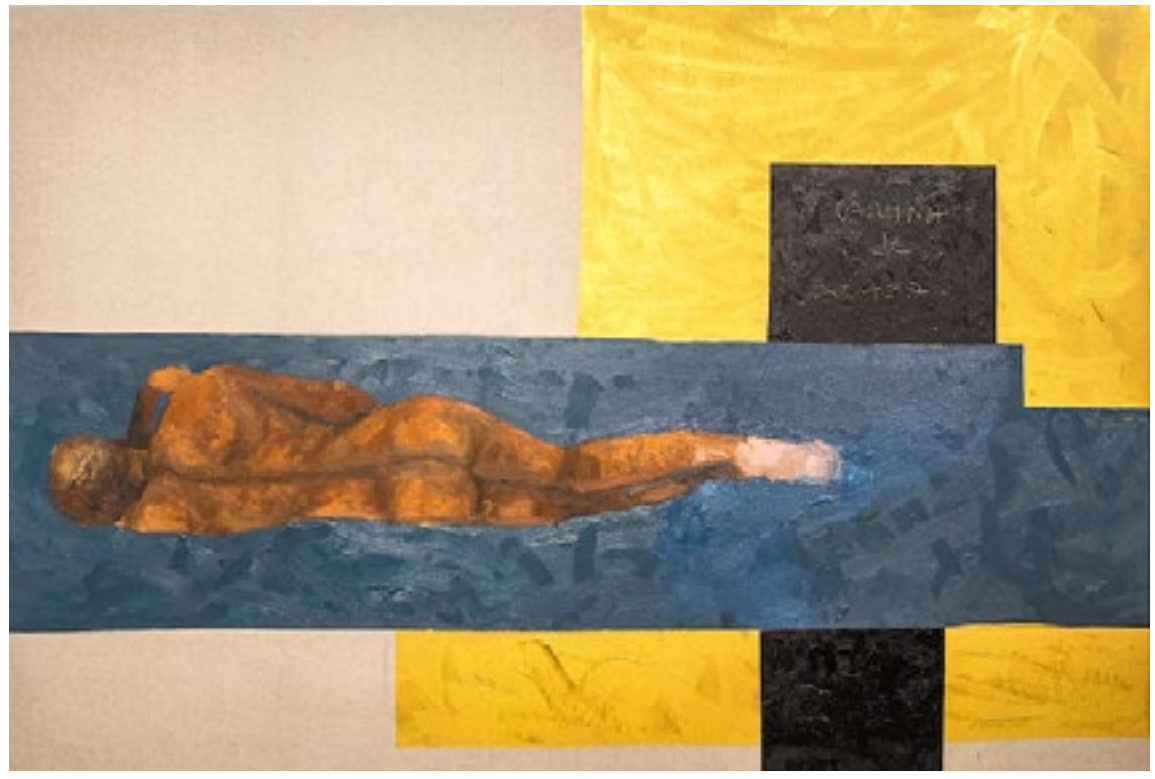








(3)



(4)



(5)



(6)



(7)



(8)



(9)

Lia D Castro

(1) (P.355) *Resíduo da noite anterior*, s.d.
(2) (P.356) *Boi de piranha*, s.d.
(3) (P.360) *Bryan*, 2021.
(4) (P.361) *Davi*, 2024.
(5-6) *Daltonismo*, 2024.
(7) *Davi*, 2024.
(8-9) *Daltonismo*, 2024.
(10) *Estado de repouso*, 2023.



Transcrição da mesa de conversa com
LIA D CASTRO *(LC)*
VICENTA PERROTTA *(VP)*
GUILHERME ALTMAYER *(GA)*

O CORPO COMO POLÍTICA AFETIVA

GA Vou apresentar rapidamente o que queremos propor aqui, não queremos fazer um monólogo. A ideia é podermos abrir para fazer uma conversa com vocês, para falar sobre o corpo, sobre o corpo no antemuseu, pensar em questões e nessa possibilidade que nos trouxe até aqui.

O que me traz aqui, primeiramente, é o meu lugar de bicha, o lugar que eu ocupo, da minha sexualidade, que na verdade me instigou a mergulhar nesse campo do ativismo e entrar para a academia a partir desse lugar. O que me move, no sentido das investigações que eu venho fazendo nos últimos dez anos, é pensar como as artes, que eu chamo artes dissidentes de gênero e de sexualidade, adentraram os espaços de arte nas últimas décadas. Tudo isso que estamos vivendo hoje, de alguma forma, é muito novo, muito recente.

Então, a ideia é pensar historiograficamente como é que isso se deu, a partir de que lugar, de que formas e de que movimentos ativistas, políticos, de pessoas que abriram caminhos para que chegássemos até aqui e pudéssemos conversar com vocês a partir desse lugar. Sabemos que temos uma história longa das dissidências no ativismo, de abrir lugares, abrir espaços para pessoas trans, pessoas lésbicas, pessoas gays, e o quanto todo esse movimento que vem lá do final dos anos 1960, mais marcadamente, mais forçosamente a partir da epidemia da AIDS, como sabemos, que forçou uma visibilidade maior para muitos corpos, o quanto, na verdade, esses movimentos foram abrindo esses espaços e o quanto os espaços de arte e culturais foram se abrindo também para essas questões.

Isso tudo não se deu de uma forma natural, mas a partir de uma luta muito persistente para que pudéssemos estar aqui hoje conversando sobre isso, vendo uma exposição como essa que Lia está abrindo. Vamos falar um pouco sobre esses trabalhos e a relação deles com o corpo, de como nos relacionamos e como nos afetamos nessas relações, onde produzimos essas interseções entre a academia, as ruas, a mesa do boteco, as esquinas, as práticas ativistas, as políticas, e como as representações do corpo, a forma como o corpo é colocado, é demonstrado, simbolicamente traz e produz discurso, produz novas formas de se autoenxergar, de se autocolocar no mundo e também de pensar o quanto isso afeta outras pessoas dentro desse processo.

LC Eu sempre gosto de começar a fala com uma pergunta, e a minha pergunta é para todas as pessoas que estão aqui: o nosso corpo, no ambiente em que vivemos, ele produz cuidado ou violência? Essa é a primeira questão que temos que pensar. Aí falamos, mas Lia, como assim um corpo produz violência? Estamos falando de questões simbólicas, porque entendemos, dentro de uma estrutura, o fenótipo, o genótipo, os objetos, ele vai produzir afeto ou violência. Só queria jogar essa pergunta, não quero falar mais nada por enquanto. Pensar no seu local de trabalho, no seu ambiente familiar, na escola, no ponto do ônibus, no banheiro, nas esquinas, o seu corpo produz cuidado ou violência? Não é sobre o que o corpo do outro produz, mas o que o nosso corpo produz, certo?

VP Indo ao encontro do que a Lia D Castro falou, o que meu corpo produz, o que meu corpo impacta, o que meu corpo afeta dentro não somente dos espaços de arte, que são os espaços onde eu acredito que eles podem ser usados de maneiras afetivas, de encontro com questionamentos, de tirar o seu corpo da alienação – muitas vezes usado para alienar também. O que esse meu corpo, o que as obras que colocamos dentro desses espaços vão afetar politicamente? Vai impactar as pessoas? E como as pessoas saem desses espaços?

É com muita alegria que estou aqui, encontrando vocês, vendo essas obras que estão no Museu. Têm me trazido uma experiência onde eu venho me questionando há um tempo, porque, quando pensamos em moda, o quanto a moda é um vetor de alienação. E para além da moda, eu entendo que o consumo, hoje em dia, ele é um parâmetro, um demarcador social muito forte no quesito alienação e cisgeneridade, porque nós pensamos em um quesito estético. O que é estética, que é um plano colonial, mas também nós podemos entender como estamos em um espaço que poderia estar, sim, utilizando daquele processo estético para alienar, mas nós subimos em cima dessa plataforma para colocar outras questões, para trazer reverberações nas quais quebramos esse processo de alienação.

GA A proposta dessa conversa, "O Corpo como Política Afetiva", parte de duas autoras e dois autores que Lia propõe, que é a Toni Morrison, onde ela vai falar da imagem como linguagem e de que forma são que essas imagens são capazes de produzir novas subjetivações, novas formas de pensar o mundo e o próprio corpo, de funcionar como um espelho para nós nos autoidentificarmos ou desidentificarmos, ou confundirmos, e como isso tudo molda e permeia a nossa visão de mundo. Então, um passeio por um museu, um olhar para um museu, e nós estamos em um museu aqui muito importante do Paraná, que tem uma série de questões e uma série de coleções que precisam estar permanentemente sendo questionadas, revistas, revisitadas, reescritas, repensadas. Então, nós termos esse espaço aqui para pensar esse lugar do corpo, e aí Lia também propôs falar um pouco do Achille Mbembe, justamente para pensar que dentro desse lugar do museu, que é de uma concepção cisgênera, branca, primordialmente, qual é o lugar que outros corpos dissidentes podem configurar? Como podem reconfigurar esse museu? E o Mbembe fala muito dessa ideia do anti-museu, que não é necessariamente se deixar ser assimilado, mas é propor outra forma de ocupação, de estar nesse lugar do corpo, de se fazer presente em relação.

LC O Achille Mbembe é um teórico das ciências políticas africano, nascido em uma colônia francesa. Ele vai trazer questões para nós repensarmos o museu como política afetiva, porque, quando ele fala de anti-museu, não é destruir e nem se apropriar, mas é estar de passagem. E, quando estamos de passagem em um museu, o Achille Mbembe, em outro trabalho dele, que é *Brutalismo*, vai falar do passante, que é importante pensar aquilo que foi criado, como a Vicenta falou, por um sistema de captação de corpos e alienação, e ele vai utilizar desse sistema para descolonizar os grupos colonizados e os colonizadores também.

Ele vai usar a palavra passante para poder escrever novamente quem seria o estrangeiro, porque, para o Achille Mbembe, o estrangeiro foi pensado como o estranho, é o que passa e deixa estranhamento, ou causa estranhamento. Ele vai falar que isso já não é mais suficiente, porque quando os brancos europeus começam a navegar, estão pensando na navegação como um lugar de fronteira, a fronteira como um lugar que atravessa. E hoje a Europa usa a fronteira como um lugar para o estrangeiro não entrar. Então, vamos usar a palavra passante. O que é o passante para ele e para mim, como pessoa transexual e prostituta? É o que passa e deixa, o que passa e leva, o que leva e o que traz, é memória.

Vamos entender o museu como um lugar de memória. O Achille Mbembe está falando assim: a gente já descobriu que o museu é um lugar que pode circular e pode utilizar memórias e reutilizar e praticar outras memórias, então, vamos continuar com o museu, mas vai ser o anti-museu, porque, em vez de segregar, mumificar, vamos respirar. Essa é a proposta desse encontro, é fazer com que os museus, como já vem acontecendo aqui e em outros, respirem. E o que faz com que o museu respire? É quando o museu é um lugar seguro, um ambiente seguro. Eu sei disso porque minha formação é em artes, psicologia comportamental e criminologia. Aí você fala, como essa mulher consegue fazer tudo isso e ainda se prostituir? Porque eu tenho quase 50 anos, então a gente trabalha, vai fazendo artes e vai entendendo que, dentro das artes, dá para fazer sociologia, psicanálise, criminologia, aí você vai fazendo as coisas em paralelo e pesquisando.

Quando um grupo de pessoas trans ou pessoas pretas entra no museu, toda a nossa atenção vai para o nosso próprio corpo, não vai para a obra, porque a gente fica tenso. Será que aquele segurança está olhando porque eu sou travesti ou porque eu sou muito bonita, ou porque ele acha que eu vou tocar na obra ou porque eu vou roubar? Então, não conseguimos ter uma experiência, a não ser a experiência da rua novamente.

Quando a gente propõe esses trabalhos, propõe dialogar com vocês, é para a gente também entender se esse ambiente está sendo seguro para vocês. Se nós estamos produzindo cuidado para o público ou insegurança. Um ambiente seguro é um ambiente que a pessoa vai erguer a mão e perguntar como ela está se sentindo em relação às obras, em relação desde quando ela entrou pela porta central e sentou aqui. Por isso que eu estou muito abismada e apaixonada por vocês, porque são pessoas muito jovens. Está dando certo o que a gente está propondo, porque a gente chega no local que as pessoas já estão se propondo, até brinco com os brancos: vocês poderiam estar na rua sendo racistas, fumando beck, matando, se prostituindo, mas não, vocês estão no museu com a gente. Olha que legal, evoluíram [risos].

VP Com essas palavras da Lia, eu fiquei pensando, de onde vem a dissidência? Voltando ao que eu penso enquanto projeto estético, muitas vezes, os museus, são lugares de respiro para a branquitude, para a cisgeneridade, de se pensar, de se rever, de se retroalimentar, de propor. Mais ou menos como a moda e a indústria produzem. Muitas vezes, não são todas as pessoas brancas, não são todas as pessoas cis, que vão estar no topo da cadeia. Como vamos saindo dessa prestação de serviço para o nosso algoz, para sair disso e trazer outros processos, inclusive destruir a dissidência. Porque é dissidente a partir do quê? Qual é o parâmetro da diversidade? Então, me questiono muito sobre isso. Ao invés de se utilizarmos para continuar matando e depois morrendo, pulando no buraco, o cachorro que fica correndo atrás da carrocinha. De maneira alienada, pois a mídia sempre está bombardeando a gente. Então, tornar os espaços que não eram acessíveis e ter esse poder de ir contra isso e trazer letramento, muitas vezes.

Em São Paulo, eu trabalho num espaço que é público, mas que eu ocupei. Me colocaram lá, mas não deram nenhum fomento para mim. Aí eu tive que me virar para estar lá, mas eu assumi isso, enquanto processo artístico de levar pessoas para lá, de tornar esse espaço menos violento. Muitas vezes, eu via os seguranças tirando os meninos pretos, tirando as travestis, e aí, quando tinha um branco lá, ele não tirava, aí eu questionava. Então, é esse processo desse corpo que vai afetivamente trazer uma mudança social.



(10)

GA Tem uma questão que é importante, que quando estamos falando desse lugar de ocupar um museu, estamos falando também de entender e olhar para o museu, para os espaços culturais, e não só olhar para os programas e o que é tornado público enquanto questões, porque muitas vezes passamos por um processo de apropriação de certas políticas que estão não na moda necessariamente, mas estão em voga, para olhar o quanto, na verdade, dentro desses espaços, pessoas trans são bem acolhidas, estão trabalhando, são empregadas, fazem parte da estrutura, porque na maioria dos espaços a gente só olha para essas superfícies.

Um pouco do que o Mbembe fala é justamente superar o espaço de neutralização e domesticação da primeira vida dos objetos no museu. A presença do corpo, e a presença do corpo na mediação, na educação, nessas outras formas de estar interagindo e criando afetos entre os corpos, é muito mais importante, de certa maneira. E a gente olha para esse percurso de grandes museus e centros culturais que começaram a trazer essas questões para suas exposições, como o MASP, temos a exposição *Queermuseu*, que foi censurada em Porto Alegre, em 2017 — mas que também tinha sérios problemas, porque era uma exposição que tinha apenas um artista negro participando, de 70 ao todo. Pessoas trans nem se fala. Então, como é que olhamos para isso criticamente? Como é que a gente disseca e olha para essa forma de visitar e permear o museu, questionando, desconfiando? Como que chegou aqui? Como essa estrutura se fez? Com o sangue de quem? Quais são as condições? Quem sofreu violência para que a gente chegasse até aqui?

E importante falarmos um pouco da exposição da Lia também, porque você faz essa ponte no seu processo de pintura, onde você se desobjetifica como pessoa trans e se coloca como esse observador, como essa observadora desse outro corpo que, na verdade, está ali como cliente, está ali ocupando um outro lugar. Você faz uma inversão de papéis e cria laços afetivos com essas pessoas, o que tem uma potência muito incrível. Se você pudesse falar um pouquinho disso para a gente.

LC Nesta exposição vamos ter algumas séries como "Boi de Piranha", que são com fardas de PMs; "Axs Nossxs Filhxs", que são alguns trabalhos com garotos negros; "Seus Filhos Também Praticam", com os homens brancos; "Daltonismo", que é todo embasado no texto do Charles Mills, que fala sobre a ignorância branca; e "Rubicão". Vou falar sobre alguns processos, de como chegamos até aqui, com essas pinturas ou alguns objetos. Na minha formação em artes, percebi que existia uma lacuna muito intencional de não falar de alguns grupos que pintam, de alguns grupos que também pensam a partir de objetos. E eu gosto muito de ler, e algumas leituras tiram de mim todo o meu olhar colonial.

Tem uma frase da Toni Morrison que fala assim: "se você quer ler um livro e ainda ninguém escreveu, levante e escreva". Então eu estava ali, empedrada, e falei "eu vou escrever para o museu". E como a gente escreve para o museu? A partir de pinturas ou objetos. E foi muito curioso, porque eu já me prostituía. E eu falo de um lugar muito específico, porque é sabido que, para 97% das mulheres transexuais e travestis do Brasil, a prostituição é a única oportunidade que há. E eu venho da prostituição como um mecanismo de me aproximar de homens cisgêneros, héteros, brancos. Eles acham que sabem quem somos, mas não sabem quem são. Então, a gente vai falar desses caras, do projeto "Seus Filhos Também Praticam". Quando eu falo que seus filhos também praticam, a gente está falando o quê? Não somos nós. Eu não sou violentada porque eu sou travesti. O meu corpo se torna alvo de uma violência porque você é cisgênero. Porque, se nós, mulheres, falamos que somos estupradas porque somos mulheres, a gente culpabiliza a vítima. Eu sou tão mulher a ponto de ser violentada. Não, eles violentam porque são homens.

Assim a gente inverte, sai do objeto como alvo e vai apontar a pessoa que pratica. Se a gente não nomear o verdadeiro nome do inimigo, a gente se coloca em risco. A gente tem que nomear. E, para nomear o verdadeiro nome do inimigo, a gente tem que traçar estatísticas. E aí eu abri minha casa para se prostituir. Primeiro comecei na rua, mas na rua eu percebi que era muito ao acaso. Passou excitado, estava na festa, pegou a travesti, coisa e tal. Pensei, não, preciso de homens que saiam de casa e procurem mulheres transsexuais. Fui para um nível um pouquinho melhor financeiramente, comecei a fazer site, depois aplicativos, essas coisas.

E eu lembro que, em cinco anos, passou por mais de 600 homens heterossexuais no bairro onde eu moro. Dependendo da situação desse ser humano numa região geográfica, ele vai praticar o racismo, a transfobia, a misoginia de outras formas, mas vai, porque a gente está falando de impacto social, a gente está falando de psicologia social, de traumas. Então, para mim, tinha que ser no Parque São Domingos. Passou 600 homens brancos cisgêneros entre 18 e 25 anos. Por que entre 18 e 25 anos? Porque eu percebi que parte dos homens que procuram pessoas trans depois dos 30 anos trazem muito a memória de mulheres trans dos anos 1990. Não dá para dialogar com esse grupo, porque eles já estão estratificados. Eles não têm uma abertura de escuta. Então, entre 18 e 25 anos, é uma galera, que a gente pode manipular [risos], mas no bom sentido, para conversar, trocar uma ideia. Eu dava para eles um questionário depois do sexo. A primeira pergunta era: quando você descobriu que você é branco? E a segunda pergunta, o que é ser branco no contexto de um país racista? Ele é o racista, né.

Então, isso foi se transformando em estatística. Cruzando os dados de 600 homens, todos respondem a mesma coisa. E é muito grave. A partir do momento que um homem não se vê como branco, cis, heterossexual, e acha que sabe de mim, isso é gravíssimo. Nós estamos falando da política da falta de conhecimento e do ódio, porque ele acaba tendo ódio daquilo que ele construiu, porque, para Frantz Fanon, qualquer discriminação é o quê? Ver aquilo que não se vê, ver aquilo que não se pode ver, ver aquilo que acha que vê. Ou seja, ele está falando de um campo sexual do olhar, segundo Fanon. E aí eu comecei a ler, tinha que ler muito para teorizar, porque era muita coisa para mim.

Na época, em dois, três anos, passaram 600 homens. De início, eu comecei a traçar a estatística e escrever sobre os traumas deles, porque, para eles, é traumático. A própria

Cida Bento fala que chamar um branco de branco é tão traumático do que chamar um preto de macaco, porque o branco é tão humano que ele não tem cor, ele não tem raça, ele só tem um CPF e um grau de intelecto. É quase mistificá-lo. Eu fui teorizando isso, aí eu comecei a vender essas teorias como palestra para a HBO, Netflix, entre outras. Eu falei, olha, já consegui entrar numa indústria para essas pessoas revisitarem o cinema, os seus estúdios, enfim. Então pensei, como é que agora a gente entra no museu? Comecei a pedir para esses mesmos caras, como você quer se apresentar no museu? Tinha uns que fotografavam só os pênis. E eu comecei a pintá-los, e aí eu pedia para eles assinarem o trabalho.

E por que para mim era muito importante eles assinarem as próprias obras? Porque o trabalho não é sobre mim. Isso, para mim, era muito importante, porque o meu maior medo era acharem que é um livro da Bruna Surfistinha. Não quero me comparar nela. Não quero ser assimilada a pessoas brancas. Então, para mim, era muito importante que as pessoas entendessem que a Lia não está falando dela, e eu não estou traçando opinião, é fato. Então, todos os trabalhos aqui são compostos a partir de fatos. E aí eu comecei a ler para eles, e ler com eles. Fiz todo um circuito de redistribuição do dinheiro. Se ele era muito racista, eu comprava teoria antirracista. Se era sexista, eu comprava teoria antissexista. Se era transfóbico... eu ia lendo com eles. E quando você lê junto com alguém, você se escuta. Então, para mim, foi um autoconhecimento.

Mas o que mais pegou para mim, e aí eu trago uma teoria nova para discutirmos, que se chama retina colonial. Ou seja, eu precisei transar com 600 brancos para entender o quanto eu me comportava como um homem cis hétero branco. Do que estamos falando de novo? Estamos falando do trauma do olhar. Tem quantas pessoas trans aqui? Levanta a mão. Imaginem, vocês héteros cis, ou cis, acordarem em um mundo, em um planeta onde todo mundo é transexual. Você é a única pessoa cis. Quais serão os impactos na sua vida pessoal, social, psíquica, financeira de vocês? É muito impactante. É isso que vivemos.

Estamos impactados pela branquitude, pela cisgeneridade, em todo momento. Então, eu tive que rever o meu conceito de amar, de odiar, de gastar meu dinheiro — nisso ainda sou muito embranquecida, pois eu adoro dinheiro [risos]. Essa é a teoria chamada retina colonial. Uma das funções da retina é captar a imagem e transformar aquela imagem a partir daquilo que você acha que é valor, de que foi construído na sua memória. Então, eu brinco às vezes, porque tem algumas meninas, amigas minhas, pretas, cis, revolucionárias, que falam assim, a gente vai dominar o museu. Eu falo, olha, você está falando como um homem branco, porque a palavra dominar o espaço é de pessoas brancas. Elas falam, meu Deus do céu, fui racista. Não, você foi otária [risos]. Porque uma pessoa preta que pensa como pessoas brancas, quando pessoas pretas se matam entre elas, é a fusão da guerra.

O que é a fusão da guerra para o Achille Mbembe? O suicídio e a fome. O Estado não se responsabiliza com quem morre de fome, morreu porque não tinha o que comer. Mas não vão para a criminologia entender o porquê não tinha o que comer. Quando a pessoa se mata, é a mesma coisa, não é um problema do Estado. Se matou porque se matou, foi com as próprias mãos. Estou querendo dizer que, para mim, todo esse processo foi decolonial para o meu corpo também.

E, já que estamos falando de suicídio, temos o "Boi de Piranha". É um trabalho composto por onze fardas, incluindo camisetas e calças, de policiais militares do Estado de São Paulo. Porque, se percebemos que o museu é um local de diálogo e é um local em que conseguimos falar de amor, de carinho, de alienação, também conseguimos falar de suicídio. E falar de suicídio é uma responsabilidade cultural. Temos que ter uma responsabilidade, porque não podemos normalizar o suicídio de policiais militares. Os meus maiores clientes são policiais militares, porque no bairro que eu moro até hoje, tem duas academias da polícia, um batalhão e cinco companhias. E são meninos muito jovens, os que chegam até mim. Temos que entender que quem se mata não é o tenente, não é o capitão, são os praças. Jovens, a grande maioria preta do Estado de São Paulo, entre 20 e 35 anos. Então, o racismo também está agindo de forma





(11)

suicidável dentro de grupos pretos, mas que se tornam embranquecidos, porque quando vemos um policial, não falamos que é branco ou preto, é só um policial. E o Estado não faz questão de lidar com essas situações.

Então, nesse caso, não é pra ser uma coisa pejorativa. Para quem não sabe, boi de piranha é quando você vai atravessar um rio com a boiada, e nesse rio tem piranha. Pegamos aquele bezerro mais fraquinho, cortamos ele e jogamos para a piranha comer, para desviar a atenção. Em "Boi de Piranha" estamos falando sobre isso. Linha vermelha na guerra é aquela linha que vai o praça, vai o soldado, vai o sub, vai o cabo, enfim, e o tenente está lá, sentado. A linha vermelha é para saber de onde vem a bala, e aquela pessoa já morreu. Falar sobre suicídio de PMs não é naturalizar

o suicídio, mas é uma questão de saúde mental e o racismo agindo num grupo de pessoas esbranquiçadas, além de não vermos que são humanos devido a farda. E por que onze fardas? Porque a cada 30 dias, onze PMs se suicidam. Ou melhor, são suicidados. Afinal, para chegar no suicídio, é porque passou por muita violência. E esse trabalho, para mim, era muito importante ser costurado pela Vicenta Perrota, porque tem todo um valor no processo, pois estávamos costurando juntas. E também de memória, porque nós, pessoas trans, já enterramos muitas das nossas também suicidadas, o que se tornou até uma prática comum, mas não natural.

Tem também um trabalho que se chama "Resíduo da Noite Anterior", um trabalho em que eu utilizo o lençol como suporte da pintura. Porquê? Como eu trabalho com estatística, para mim era muito importante ter resíduos dessas pessoas. Então, em algumas telas eu passo esperma, porque a gente vai trabalhar com o DNA, e também tem a assinatura dos meninos. A assinatura não é uma representação, ela é uma apresentação, pelo gesto. E o DNA é um valor estatístico para nós. E o nessa obra eu uso o lençol onde eu pratiquei sexo com essa pessoa, e pinto depois. Há todo um processo estatístico, muito bem pensado. É um processo de escuta, e, quando você escuta, você tem que abrir mão daquilo que você acha que também é a sua verdade.

GA Luan, acho que foi super importante te ouvir. Você deixa muito evidente que não é sobre você. E quando você fala da costura em conjunto com a Vicenta, eu queria puxar um pouquinho para ela, justamente para que você falasse um pouco sobre o seu trabalho de sutura, de costura, pois você tem uma questão com os trapos, os restos, e de ganhar forma a partir desses vestígios que você vai encontrando, e como isso, para você, se transforma num mecanismo de colaboração e de proteção e afeto das pessoas que estão em relação com você, participando do seu trabalho, de alguma maneira. Queria ouvir um pouco sobre isso.

VP Meu trabalho tem uma percepção de entender esse corpo que é lido como lixo social, e entender também todos esses processos que estávamos falando de quando o corpo é suicidado. O corpo trans nem num processo de miséria está inserido, quando refletimos sobre trabalho, lixo, meio ambiente. Meu trabalho vem desse lugar para entender o consumo enquanto um agente necropolítico. E aí, cadê o corpo trans? Cadê o corpo negro? Onde estamos? Onde estão as travestis? — esse foi, inclusive, o nome do meu primeiro grande desfile. Então a gente vem questionando esse lugar. Dentro de todas essas faltas, eu venho trabalhando a presença. E eu vejo também a moda como um processo muito miserável, pensando no sentido de demarcador, de estereótipo. Quando você pensa em roupa, tem roupa para quem? Para gente cis e magra. A partir disso, criam-se todos os desejos, pensando em mercado mesmo, consumo. Quem que está na revista de moda? É a cis branca, magra, que é um corpo todo photoshopado e que você nunca vai ser, porque você não é aquela modelo, e nem aquela modelo é o que está ali.

O meu projeto começa entendendo isso. Eu fui uma criança que quis ser estilista, era meu sonho, e entender também que as estilistas que faziam aquelas roupas da moda, e que eu nunca conseguiria fazer aquilo, porque eu não tinha estudo, não tinha como. A criança trans não consegue ter direito nem a ser chamada pelo nome, então a gente cria a nossa educação na rua. Meu trabalho constrói uma imagética, um outro movimento estético, que vai para além da roupa. Quando eu estou fazendo um desfile, aquilo que está sendo performativizado lá já está produzindo e afetando outras pessoas trans. Comecei a entender que tenho que partir para outro lugar imagético, que é onde eu vou conseguir concorrer. Eu preciso ter um trabalho que tenha uma cara, que tenha uma outra lógica, e aí eu fui desenvolvendo.

Fui ensinando as outras pessoas, porque também era a única coisa que essas pessoas poderiam utilizar para poder se organizar. A costura, de fato, os trabalhos manuais atravessam o nosso cognitivo, eles ajudam a gente a criar um movimento visual, cognitivo, de organização, de você poder pensar. Comecei a acompanhar



essas artistas, e isso se tornou uma tecnologia social que reverbera no Brasil todo, criada por pessoas trans, que se chama *Transmutação Têxtil*. Estamos aí, nos organizando. Eu utilizo a moda, de fato, para produzir política pública, porque o que a gente faz é o que o Estado deveria estar fazendo.

Foi dentro desse lugar do dito "moda" que eu consegui subir em cima dessa plataforma para poder construir políticas públicas mesmo. Uma fala que eu ouvi da Erika Hilton, que ela fala assim, a gente está na política não para negociar com o meu amigo empresário, não é porque eu sou herdeira de um político, a gente está fazendo esses trabalhos para poder não estar mais morrendo, para não ver as nossas morrendo, para não ver as nossas sendo humilhadas dentro de um espaço público, o tempo todo apanhando da família. Então, também é uma questão de resgatar a vida das pessoas trans, e viver bem.

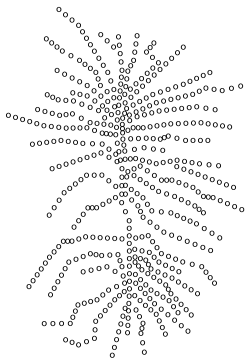
(12) (11-12) Vicenta Perrotta, 2021.
Cortesia da artista (Foto: Chico Castro).




SOCIAL
CLUB

Texto por
GUILHERME ALTMAYER

O corpo no cubo (do) branco



seu corpo, o nosso corpo, no ambiente que a gente vive, ele produz cuidado ou violência? Com esta pergunta, a artista e intelectual Lia D Castro abre sua fala na mesa redonda 'O Corpo como política afetiva', que contou também com a presença de Vicenta Perrotta como convidada e a bicha cisgênera branca que vos escreve como mediador. Ao abrir o encontro com esta pergunta, Lia nos provoca a olhar para si, para o próprio corpo enquanto presença. Uma presença inerentemente política, na diferença, que evoca o tempo presente - a atenção para o momento presente - de dezenas de corpos ali juntes, ocupando o museu de arte: são eles corpos que produzem cuidado (e) ou violência?

> Para Lia, em diálogo com Achilles Mbembe, o museu respira enquanto lugar seguro ao mesmo tempo tempo que produz estranhamento, a partir da marcação de diferenças entre corpos - brancos, negros, amarelos, cis, trans, não binários... Desde o olhar diferenciado dos seguranças até a eventual desconfiança dos visitantes, nossas diferenças são também marcadas com violência - muitas vezes silenciosa - que pode residir em um simples olhar enviesado. E Lia nos convida a perceber a complexidade do lugar que habitamos nestas relações, como afetamos e somos afetados.
>
> A exposição "Lia D Castro: O espaço do corpo", apresentada no II Programa Público do MUPA, "Corpos — Indícios, Matrizes — Espécies", ocupou parte do museu com a representação de muitos corpos que de outra maneira possivelmente não estariam ali presentes, como mesmo há pouco tempo atrás, o dela, uma travesti negra. Neste sentido, Lia explora a corporeidade não apenas como presença física, mas como espaço de experiências, memórias, significados e diferenças. Os rostos que não são figurados em muitas de suas obras tem razão de ser. O anonimato é muitas vezes necessário, é proteção, é cuidado, é parte do acordo transacional.
>
> Lia nos afeta e provoca a pensar o quanto, a partir de sua fala, refletida em suas obras, habitamos o contraditório e somos provocados a repensar certas verdades, despir-nos de preconceitos e abraçar a complexidade das relações humanas e como habitamos o mundo sempre em relação, ao outro. Assim, leio seus trabalhos como um convite muito pessoal e íntimo - para nos despirmos e sentarmos ao seu lado no sofá de sua casa, na cabeceira da sua cama, na cadeira do seu ateliê. Nesta visita, a artista nos faz sentirmos ao mesmo tempo confortáveis e desconfortáveis.

Conforto e desconforto coabitam na obra, e na fala de Lia D Castro. Na série "Axs nossxs filhxs", a artista e pensadora nos transporta para sua sala de estar e ateliê, espaços que funcionam a uma só vez como cenários de encontros sexuais, intelectuais, afetivos e artísticos. As pinturas, caracterizadas pela ausência de rostos nos garotos negros ali retratados, revelam nessas figuras (para nós) anônimas, momentos de intimidade e contemplação. A repetição de gestos e cenas nas diferentes obras cria uma sensação de familiaridade, permitindo que nos tornemos voyeurs dessas trocas de afeto, de entrega, de vulnerabilidade permitida.

> Somos *voyeurs* de uma intimidade que ao mesmo tempo intimida e fascina. Seus modelos-clientes participam ativa (e passivamente) no processo criativo - que vai desde a escolha da posição à paleta de cores. Clientes modelam, e ajudam a dar forma, cor e profundidade em um processo que poderíamos aproximar a ideia de auto-representação. Com isso Lia desfaz momentaneamente hierarquias, ressignificando e aprofundando a relação cliente x profissional do sexo, subvertendo não somente as tradicionais relações de poder entre artista e modelo, mas também criando laços de afeto que evidencia uma cumplicidade que desafia estigmas associados ao trabalho sexual.

As práticas artista-prostituta-pesquisadora-etc de Lia são alimentadas por pinceladas da psicanálise, criminologia, antropologia e sociologia, campos sob os quais se debruça e transporta para suas representações visuais. Autoras como bell hooks e Achilles Mbembe habitam o escopo teórico de vida de Lia e com ela, a vontade de remar contra a simplificação. Uma simplificação que muitas vezes oculta violências. Para Lia, a violência simbólica só é simbólica para quem a pratica. Para pessoas por ela atingidas, os efeitos se dão na forma de doença, de azia, mal estar. "Eu não sou violentada por ser uma travesti. O meu corpo se torna alvo de uma violência porque você é cisgênero." Com esta fala, Lia intenciona voltar a atenção para aquele que violenta, como estratégia para evidenciar que a razão da violência não reside na transgeneridade, mas sim na cisgeneridade branca

Em uma imersão etnográfica sexual, Lia conta que entrevistou mais de 600 homens brancos, clientes seus, depois de transar. Nas entrevistas, Lia colocava questões como quando eles tinham se percebido enquanto pessoas brancas? O desconforto que a pergunta gerava evidencia uma naturalização da branquitude, como um dado inquestionável, similar a como opera a cisgeneridade. Branquitude é uma condição estrutural e

sistemática, que dita normas e garante privilégios aos brancos, por meio do estabelecimento de certo habitar de um lugar dado como “natural”, ainda que socialmente construído ao longo dos períodos “coloniais” e “imperialistas” e nos tempos atuais. Nas entrevistas, Lia provoca um deslocamento para que seus clientes percebam seu lugar na branquitude, estrutura que é sustentáculo para a abissal desigualdade racial e razão de ser do genocídio de populações negras no Brasil.

A branquitude nos ensina que não precisamos nos enxergar como tal – branco (e cis) – e portanto faz com que brancos não se entendam como possíveis objetos de estudo, e, por conta do lugar que habitam, o outro ocupará sempre o lugar deste objeto. Em uma das obras que retrata um grupo de pessoas brancas representando uma justiça branca, Lia inscreve o termo daltonismo. Lia evidencia como produções discursivas de corpos hegemônicos – como o meu, branco e cis –, têm assegurado para si um lugar seguro e estruturado para se fazer prevalecer sobre o do outro, e ocupar um lugar que o permite julgar, condenar e violentar com validação garantida por essa mesma estrutura.

Já em suas origens, esses discursos e “senso de justiça” nascem fortalecidos por uma estrutura hierárquica: se eu entrar em um museu, certamente não serei considerado suspeito pelo segurança, por exemplo. Um fortalecimento que demanda a diminuição e o apagamento do discurso do outro, do abjeto, do que não compartilha as mesmas “linhagens constitutivas” e que, portanto, desperta desconfiança única e preliminarmente pelo lugar que habita.

“Eu precisei transar com 600 homens brancos para ver o quanto eu me comportava como um homem cisheterobranco.” Lia se refere aqui ao trauma do olhar - de conceitos que precisou rever, como o de amar, de odiar, de habitar um mundo em que o olhar é colonizado por conceitos e visões cisgêneras brancas. Visões que determinam nosso escopo interpretativo do mundo, que colonizaram nossa retina, segundo a artista, e determinam nosso campo de visão, filtrando discursivamente o que e como vemos, como sentimos. Em muitas de suas obras, Lia sai de cena, e coloca a cisgeneridade e a branquitude de frente para o espelho.

Celebramos, e muito, a presença de corpos trans, corpos racializados, ocupando o cubo (ainda dominado pelo) branco no museu de arte, em instituições culturais - questionando espaços de produção simbólica e discursiva. A força de levantes e movimentos políticos recentes vem conquistando cada vez mais estes espaços - essencialmente brancos por tempo demais, em um país majoritariamente não branco. Mas não nos enganemos. Trata-se de um cubo ainda hierarquicamente controlado por modos de operação da branquitude e da cisgeneridade, e que não hesitará em lançar mão de meios (tokenização, apropriação, lavagem de imagem) para a manutenção de um status quo. Assim, vale retomar a provocação de Lia que abre o presente texto para perguntar: a sua instituição, no modo que está estruturada, ela produz cuidado ou violência?







GÊNERO, FEMINISMO E NOVAS TECNOLOGIAS REPRODUTIVAS

24.julho

mesa de conversa

DÉBORA DINIZ,
LARA FACIOLI,
CORINA MENDES

GÊNERO, FEMINISMO E NOVAS TECNOLOGIAS REPRODUTIVAS

A relevância da discussão sobre tecnologias reprodutivas e técnicas de reprodução assistida reside na pluralidade de situações e abordagens possíveis em um campo controverso e multidimensional. Como referências nacionais nas pesquisas da área, as convidadas abordaram questões sobre feminismo, gênero e a agência dos corpos e sujeitos perante a reprodução humana.

- **DEBORA DINIZ** Antropóloga, professora universitária, ensaísta, documentarista e pesquisadora brasileira da contemporaneidade. Está vinculada à Anis — Instituto de Bioética, organização não governamental de pesquisa e ação política em temas sensíveis, tais como aborto, presídios e sexualidade. Seus trabalhos e pesquisas refletem e impulsionam debates e lutas pela garantia dos direitos humanos no Brasil. É autora de livros como: Carta de uma orientadora: Sobre pesquisa e escrita acadêmicas (2024), Zika: Do Sertão nordestino à ameaça global (2016) e Esperança Feminista (2022), este último em co-autoria com Ivone Gebara.

- **CORINA MENDES** Psicóloga sanitarista, professora e pesquisadora em Saúde Coletiva no PPSCM/IFF/Fiocruz, onde trabalha com gênero, sexualidade, reprodução, violências, migração e direitos humanos. Artivista têxtil, articula escrita-imagem-som às memórias, feminilidades, desejos e opressões.

- **LARA FACIOLI** Doutora em Sociologia pela UFSCar e professora adjunta do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPR. É integrante do Núcleo de Estudos de Gênero (NEG) e da Clínica de Direitos Humanos (CDH) da mesma instituição. Têm atuado no campo de ensino, pesquisa e extensão sobre temáticas que envolvem a interface entre gênero, feminismos e mídias digitais; fronteiras entre legalidade e clandestinidade na procura pelo aborto no Brasil; assédios e violências na Universidade.

Transcrição da mesa de conversa com
DÉBORA DINIZ *(DB)*
LARA FACIOLI *(LF)*
CORINA MENDES *(CM)*

GÊNERO, FEMINISMO E NOVAS TECNOLOGIAS REPRODUTIVAS

LF Sou talvez a pessoa mais feliz desse lugar hoje. Estou muito contente de estar aqui no museu, pois tenho uma grande admiração por essa gestão. O MUPA é um dos meus lugares favoritos em Curitiba! Fico muito feliz de ver esse lugar cheio e de ter sido convidada. E para compor essa mesa com pessoas que são referências, tanto no campo de pesquisa, quanto como ativistas, militantes, em prol das questões de gênero. Eu fiquei incumbida de uma responsabilidade enorme, que é fazer uma fala para dar um pontapé no nosso debate. Preparando a fala para vir aqui, eu fiquei pensando muito em alguns conteúdos que a gente discute lá na nossa disciplina de corpo, gênero e sexualidade da UFPR. E um dos desafios fundamentais da disciplina é fazer com que os estudantes entendam, às vezes a duras penas, de que o corpo é uma ilusão, ele é uma ficção.

Discutimos muito com uma série de autores e autoras, porque pensar o corpo como uma ficção envolve pensar que ele tem uma materialidade, muito embora, por exemplo, a Butler, que é uma autora bastante famosa para o campo dos estudos de gênero, diga que essa materialidade é contestável. Ele tem uma materialidade e, ao mesmo tempo, é atravessado por uma série de dimensões que são sociais, coletivas. É um pouco também o que, nesse campo, a gente consegue refletir a respeito das questões que envolvem a discussão de identidade. Tem um outro autor nas ciências sociais chamado Stuart Hall, que diz que a gente pensa a identidade como algo sob rasura. O que ele quer dizer com isso? Que, embora a identidade não exista como tal, porque ela é fluída e a gente vai compondo isso que chamamos de identidade ao longo de toda a nossa vida, e esse processo nunca para, ele é cheio de movimento, incessante, sempre quando vamos dar um relato de si, a gente mobiliza algo como se fosse algo fixo.

Assim, tanto a discussão de identidade quanto a discussão de corpo passam por esse lugar de uma impressão de algo material que está ali. Afinal de contas, estamos ali, cada um com seus corpos e com as suas especificidades, mas, ao mesmo tempo, isso é um trânsito, faz parte de um movimento constante. Então, esse evento faz todo sentido, porque quando vamos discutir direitos reprodutivos no Brasil, falar de questões de gênero, de corpo, estamos lidando com uma área em disputa. E eu que sou do campo da sociologia, para nós isso é muito caro: as relações de poder, as dimensões culturais, as relações econômicas e políticas que atravessam o nosso corpo e aquilo que entendemos como corpo.

Quando estamos aqui discutindo direitos reprodutivos, a questão do aborto, uma das questões que nos vem em mente e que somos obrigadas a fazer quando estamos falando desse debate, é quais são as disputas em torno desse corpo? Quem são os sujeitos, as instituições e os discursos que buscam o gerenciamento desse corpo? Nós estamos lidando com um cenário que é um cenário que envolve dimensões locais, dimensões globais acerca desse gerenciamento, que envolve diferentes posicionamentos políticos acerca do que a gente considera um corpo passível de existência, um corpo não tão desejável assim. E, no caso das questões que envolvem os direitos reprodutivos, temos vivenciado cenários muito difíceis, em torno, principalmente, das questões que envolvem o gerenciamento do corpo e dessa vida dos sujeitos que gestam.

Para localizarmos esse debate, gostaria de retomar com vocês o cenário do contexto brasileiro dos últimos anos. Eu não sei se vocês sabem que a Judith Butler lançou um livro recente chamado "Quem Tem Medo do Gênero?". Semana passada eu comecei a ler. A Butler, para quem não conhece, é uma teórica do campo dos estudos de gênero. Ela veio ao Brasil algumas vezes para falar sobre gênero e para não falar sobre gênero também, porque ela não é só uma pesquisadora do campo do gênero, ela trabalha com dimensões da vida coletiva, dimensões políticas, enfim, dimensões dos movimentos sociais na contemporaneidade. E ela foi agredida aqui, em uma das visitas que ela fez ao Brasil, por grupos conservadores e reacionários. Esses grupos que a agrediram são muito fundamentados em discursos religiosos, argumentando coisas como: a teoria que você faz não é de Deus, isso questiona a ordem natural das coisas. Butler pergunta para as pessoas: "Mas você já leu o que eu produzi?", e as pessoas dizem que jamais vão ler, com o argumento de que não querem ser afetadas por isso.

Nesse livro, ela retoma, inclusive, essas experiências de ataque. Ela diz que isso não é uma especificidade do Brasil, mas uma característica global do cenário em que a gente vive, e a gente fica com um pouco de medo desse cenário, porque é uma coisa muito forte. Vivemos uma empreitada contra as pessoas, as práticas, as ciências que têm produzido conhecimento a respeito de dimensões de gênero e de sexualidade, que envolve pensar isso que a gente está discutindo aqui hoje. Os direitos reprodutivos, a possibilidade de acesso ao abortamento no contexto brasileiro, a questão que envolve as próprias tecnologias reprodutivas, isso são coisas que dizem respeito a esse campo de conhecimento, a respeito das questões de gênero. E ela diz que estamos assistindo a criação de uma fantasia em torno do gênero, que é a criação de um fantasma, no final das contas, alimentado por uma fantasia. Para ela, a fantasia não é uma coisa que nós vivemos num momento de descuido, mas sim uma forma de construir modos de vida. Os discursos têm poder a respeito dos modos de vida que constroem. Eles constroem modos de vida, relações, sujeitos, identidades. E o argumento de Butler é que se criou uma fantasia em torno do gênero, tanto que a pergunta do livro é "Quem tem medo de gênero?", porque as pessoas têm medo de discutir gênero, de falar de gênero. E o que atravessa esse medo?

Ela vai dizer que é uma fantasia de um passado imaginado para o qual essas pessoas conservadoras desejam voltar, que é o passado da família patriarcal. Isso é muito interessante, porque ela diz que essa família patriarcal não existe na realidade. O cenário brasileiro, por exemplo, não é um cenário de uma família patriarcal. Talvez em algum momento muito específico da nossa história a gente tenha vivenciado, de fato, um contexto relacionado a alguns grupos sociais em que podemos dizer que houve um arranjo patriarcal. Ou seja, é um anseio em voltar a um passado que não existiu, mas um passado em que esse arranjo familiar seja fundamentalmente composto por um homem, por uma mulher, como pares complementares, e um cenário onde esses corpos femininos e infantis estejam à disposição do patriarca. Claro que estou fazendo uma simplificação aqui, o debate dela é muito mais sofisticado do que isso, porque os discursos que vão reforçar essa noção de família e desses corpos absolutamente disponíveis e vulneráveis são muitos. Eles são religiosos, eles são institucionais, eles são desenvolvidos no

espaço da própria produção do conhecimento, eles são familiares. E ela, evidentemente, está dando centralidade ao peso do discurso religioso, porque a noção de ideologia de gênero, que é uma noção totalmente deturpada do que são as discussões no campo dos estudos de gênero, surge no contexto do Vaticano, e isso é exportado para a América Latina, para a África, para os próprios países europeus.

Existe uma coisa um pouco perversa disso, porque quando a gente vai para os dados, inclusive saíram recentemente dados da Secretaria de Segurança Pública, a respeito das situações de abuso e de estupros que acontecem com crianças. Estamos falando de crianças com menos de 13 anos. Quando vamos para esses dados, o cenário brasileiro, e não somente aqui, fica evidente o quanto que esses abusos e essas situações de violência contra esses corpos são fundamentalmente perpetradas no espaço da família, por pessoas próximas e conhecidas. É de uma perversidade, porque a fantasia é de retorno à família, e esse arranjo familiar é absolutamente problemático em grande medida. É essa família que, no final das contas, invade os corpos e submete os corpos de crianças e de mulheres e de pessoas que gestam.

Butler destaca o quanto falar sobre essa dimensão da vida envolve pensar os nossos corpos, os direitos reprodutivos, as tecnologias reprodutivas, o gênero. Estamos falando de coisas que às vezes podem soar, para um público mais distante desse debate, uma discussão muito específica e particular. Aquela galera esquisita que trabalha com gênero, aquelas pessoas um pouco diferentes e coloridas que ficam discutindo essas coisas menores. Eu passei uma grande parte da minha graduação ouvindo isso, inclusive de professores, que isso não importa. Ainda bem que o cenário tem mudado na universidade, mas muitas vezes parece que estamos falando de coisas que estão muito deslocadas da nossa vida. E, no final das contas, estamos falando de toda a nossa vida, daquilo que nos coloca no mundo, daquilo que nos funda como sujeitos, pelo menos no Ocidente. A gente pensa a partir de um lugar de gênero, somos sujeitos generificados por excelência. Vide a quantidade de chá de revelação que a gente tem na internet rodando. A pessoa nem nasce e a gente já está investindo essa pessoa de uma série de sentidos e de significados. Então, estamos falando de coisas que são muito nossas, da nossa vida, do nosso cotidiano. Quando eu digo a gente, eu não estou falando com a gente dos estudos da universidade, muito embora sejamos muito atacadas também, a Débora que o diga. Está falando das nossas vidas, das nossas mulheres, das crianças, de uma série de sujeitos, de pessoas e de corpos que historicamente têm tido problemas de serem quem são. Estamos falando do nosso cotidiano de relações.

Eu vou insistir no texto da Butler, porque ela diz uma coisa que eu acho muito interessante, porque ela junta todo mundo no mesmo cenário de dominação. Em algum momento da introdução, ela afirma que vidas e meios de subsistência estão sendo atacados. A identidade trans está sendo anulada, mulheres e outras pessoas grávidas estão regressando aos becos para conseguir procedimentos cirúrgicos, os direitos ao casamento e à parentalidade para gays e lésbicas estão sendo questionados ou, às vezes, claramente recusados. Jovens trans não conseguem assistência médica ou uma comunidade de lugares onde a transfobia se tornou política pública ou lei. Aulas de educação sexual são canceladas e difamadas para uma juventude que tem o direito a compreender, de forma bem informada, o gênero e a sexualidade, aprender sobre o consentimento, a ética sexual em um sentido mais amplo".

Ela fala que essa empreitada contra alguns corpos não é só uma empreitada de gênero, é uma empreitada de raça, é uma empreitada racista, é uma empreitada contra a vida e os corpos de imigrantes, é sobre corpos desejáveis aos quais a vida é permitida ou não. Se pensarmos, por exemplo, no contexto brasileiro, especificamente, a Butler menciona algumas questões, mas ela fala de uma perspectiva estadunidense. Mas temos algumas semelhanças, em alguma medida, apesar das nossas especificidades. Há muitos anos há um ataque a essas questões. Podemos mencionar a retirada de gênero dos currículos escolares, dos planos municipais de educação, podemos pensar no impedimento, na diminuição ou no encerramento dos cursos de formação de professores em gênero e diversidade na escola, que era uma iniciativa da Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização de Jovens e Adultos, Diversidade e Inclusão (Secadi), dedicada à formação de professores. O medo do gênero é tão grande que nem nos espaços onde isso deveria ser uma política explícita, de fato, não conseguimos pautar. Isso para mencionar só alguns exemplos relacionados ao que é essa discussão no contexto nacional. Não sei se vocês se lembram, mas a Secadi que, em 2006, formulou o programa do "Brasil Sem Homofobia" e lançou um material que ia ser divulgado nas escolas e que ficou conhecido como "Kit Gay". E isso foi muito mal recebido entre os conservadores, e a partir dali as coisas começaram a ficar um pouco mais difíceis.

Estamos vivendo um cenário que é resultado de um processo que antecede a isso que estamos vendo e que tem relação com essa empreitada de gênero. No nosso caso, que somos um país latino-americano, precisamos lembrar também que esse discurso, advindo principalmente da Igreja Católica e do Vaticano, é um discurso direcionado — à América Latina, especificamente. Houve eventos na Argentina em 2007, os quais resultaram em um documento da Igreja dedicado a colocar em xeque a questão do campo dos estudos de gênero no cenário da América Latina. Porque, naquele contexto, tinhamos um cenário bastante progressista de políticas públicas relacionadas à questão do casamento homoafetivo, à possibilidade do casamento homoafetivo, à questão do acesso ao aborto. Então, não é um erro de percurso que a gente tenha vivido e esteja vivendo esse cenário. Isso foi uma investida religiosa documentada, registrada em textos do Vaticano, em discursos realizados pelos papas, inclusive pelo Papa Francisco, que as pessoas adoram, que são discursos que têm como objetivo desmontar toda e qualquer discussão que possamos ter a respeito das desigualdades de gênero que assolam mulheres, crianças e a população vulnerável desse país.

Queria encerrar reforçando que, em alguma medida, toda essa movimentação pressupõe uma coalizão entre nós. O que eu estou tentando dizer aqui é que, quando a gente está falando de direitos reprodutivos, de questões de gênero e de corpos, estamos falando daquilo que compõe a nossa vida enquanto sujeitos, que nos situa na nossa família, na escola, no nosso espaço de trabalho. Estamos falando fundamentalmente de grupos historicamente subalternizados, que são impedidos de ter acesso a um conjunto de políticas públicas. E esse é um dos objetivos, que determinadas populações não tenham acesso a determinadas políticas públicas. Mas acho também que, exatamente por essa característica, envolve pensarmos questões de gênero, de classe social, de raça no contexto brasileir Um dos dados da Secretaria de Segurança Pública é de que essas crianças violentadas pelos seus pais, pelos seus tios, pelos seus padrastos, pelos seus irmãos, são fundamentalmente crianças negras e de periferias. Então, quer dizer, existe uma dimensão interseccional, estamos falando de coisas que se cruzam numa mesma questão. Não tem um corpo que não seja atravessado por dimensões de gênero, assim como não tem um corpo que não seja atravessado por questões raciais, de classe social, por todos esses fatores que nos compõem coletivamente, socialmente.

Quando discutimos aborto, estamos pensando numa coalizão, porque não estamos falando só das meninas que estão sendo estupradas pelos seus pais, mas de todo mundo. A gente está falando das pessoas que estão sofrendo determinadas situações por serem negras, estamos falando da população trans e de todos aqueles corpos que a gente entende como os corpos que são menos importantes, irrelevantes, exterminá veis, ou que merecem algum tipo de agenciamento. Parece muito triste, muito pesado, mas eu acredito que a ideia é também fazer uma provocação, no sentido de que, de fato, precisamos não ter medo do gênero, nem de nada dessas coisas que a gente vai conversar aqui hoje, porque precisamos criar coalizões em torno desse debate.

DB É uma alegria muito grande imaginar que estou aí com vocês, sem estar fisicamente nesse espaço do Museu. Minha proposta, junto da Lara e da Corina, é fazer duas coisas. Vou falar muito brevemente e passar um vídeo de 20 minutos, e que está sendo lançado em festivais, como o Festival de Vitória. Ele ganhou, há poucos dias atrás, o Prêmio Pierre Verger de Melhor Filme Etnográfico, durante o congresso da Associação Brasileira de Antropologia (ABA). Trata-se de um filme que se chama "Uma Mulher Comum", é um documentário, portanto, uma história real. Gostaria que vocês o assistissem a luz do que temos visto em nosso país sobre o acesso ao aborto, sobretudo por meninas, o que é previsto em lei, e o que é o aborto para a mulher comum brasileira. Gostaria muito de ouvir as impressões de vocês depois.

CM A gente fica engasgada, não sabe bem nem o que dizer, ao conhecer essa história incomum de uma mulher brasileira comum. Débora, parabéns, mais uma vez, pela sua coragem, por falar por todas nós. Bom, meu nome é Corina Mendes, eu sou uma psicóloga sanitarista, professora e pesquisadora na Fundação Oswaldo Cruz. Hoje eu gostaria de compartilhar com vocês uma experimentação. É a primeira vez que eu vou falar em público sobre esse trabalho que se propõe a tratar dos temas com os quais eu venho trabalhando há muitas décadas, mas de uma forma diferente. Uma forma diferente porque a experimentação envolve um fazer diferente para pensar pesquisas sobre temáticas com as quais eu já trabalho há tanto tempo. E esses fazeres são têxteis, de articulação entre uma prática *artivista* têxtil, articulando trabalhos manuais e textos, através de imagens e de experiências sensoriais.

No Rio de Janeiro, existe um lugar chamado Instituto Nise da Silveira. Ela foi uma psiquiatra e hoje é uma personalidade bastante conhecida, que trabalhou no hospital Pedro II, que é um hospital psiquiátrico, para onde, inicialmente, eram levadas só mulheres, numa ampliação de um outro hospital psiquiátrico no Rio de Janeiro, chamado Instituto Pinel. Estou falando do contexto do final do século XIX, início do século XX. Nesse espaço já não existe mais mulher, nem nenhum homem internado. Com a reforma sanitária e a reforma psiquiátrica, esses espaços foram sendo desativados e transformados. E eu vou contar para vocês um pouco desse meu exercício provocativo sobre incertezas e sobre violências através de imagens, sons e superfícies entre o dito, falado, ouvido, sentido e o que não é e nem pode ser dito, mas que nos atravessa pelos fios do sensível, se materializando através do têxtil.

Minha experimentação compõe uma ocupação artística chamada Espaço Travessia, que faz parte do Instituto Nise da Silveira, que versa sobre os benditos, os malditos, o que ainda não foi dito. Essa experimentação, essa obra, esse exercício provocativo, ele é composto por recursos têxteis e textuais, tendo uma tapeçaria tecida utilizando-se de diferentes técnicas de tessitura, crochê, tricô, bordado, fiação, fricções, aplicações com materiais orgânicos e sintéticos, de painéis com fotografias impressas em tecidos voil. Nessa exposição, tem também objetos que possibilitam um contato e uma reflexão sobre uma tapeçaria que é um útero, corpo, coração. E sobre ele, no texto, eu teci produzindo provocações no sentido de temas como a violência, a dignidade menstrual, a questão do aborto, de perdas gestacionais, de gestações desejadas, da menopausa, do climatério, mas também de questões climáticas e de outras afetações que atravessam o nosso cotidiano e ameaçam a nossa vida.

Esse corpo-útero-coração é uma tapeçaria que possui extensões de fios e de lãs. Produzi um vídeo sobre ela, que vou passar ao final da fala, no qual o áudio começa com uma música muito conhecida, que é a *La Vie en Rose*, uma música que faz parte de um certo imaginário, de uma vida amorosa do início e meados do século XX, onde uma mulher fala dessa história de amor. Mas esse projeto, que chama *La Vie en Rose*, a experimentação se chama "Onde mora o teu útero que te faz sangrar?". Essa canção não está à toa, porque, se vocês procurarem, mesmo quem não conhece a língua francesa, e forem botar no Google Tradutor, a primeira estrofe da música diz o seguinte: "Olhos que me fazem cair, um riso que se perde na tua boca. Este é o retrato sem retoques do homem a quem eu pertenço". Essa estrofe, fora do contexto dessa música, passa muito despercebida, mas que tem uma construção das músicas dessa época, tem quase que uma pré-música, e é essa estrofe. Ela poderia estar em textos outros nossos, em reflexões sobre as diversas formas de opressões que recaem sobre corpos de mulheres, cis e trans.

É a partir da utilização desse fragmento musical que eu proponho o texto, que é um texto de imagens, de uma amarração poética. Eu não considero que seja um poema, mas eu acho que ele é um texto com amarrações poéticas, de palavras cortantes em que eu apresento acontecimentos, processos do viver e do morrer, ceifados por

essas múltiplas expressões de violências interpessoais, coletivas e institucionais e de Estado, a partir do movimento dos versos que se alongam como fios e são puxados de volta através da circularidade, da repetição dessa indagação: "Onde mora o teu útero que te faz sangrar?". Todo o material que compõe a obra é um material que eu já tinha, são fios que eu desfiz, fios que eu teci, tricôs que eu desmanchei, objetos que me foram dados por pessoas queridas.

Eu sempre fui uma pessoa alegre, muito intensa, aquele tipo de pessoa a que se referem assim: "Corina é tão sensível". E eu estava contando para as minhas colegas que, na minha vida acadêmica, eu sempre convivi com um tempo diferente do tempo da produção acadêmica. Eu sou mais lenta. Então, eu ouvi muito: "Corina passa crochê em tudo", num sentido meio pejorativo, mas meio amoroso. E isso sempre me deixou num lugar um tanto quanto desconfortável sobre formas de fazer diferente que tivessem certa dissintonia. E eu agora estou assumindo isso, minhas formas de fazer diferente, de fazer diferente pesquisa, de provocar através de experimentos metodológicos para pensar temas que eu acredito que são sensíveis, são essenciais e são temas que devem ser tratados com novos arranjos para que fortaleçam as nossas coalizões.

Na pandemia, eu ainda era uma pessoa bastante esperançosa. Fui mentora de um grupo de jovens meninas do ensino médio, meninas que queriam ser cientistas, que hoje estão na universidade. E a gente trabalhou o livro "Esperança Feminista", da Débora, e cada uma escolhia, por diversos jogos que eu bolei com elas, um verbo para trabalhar num portfólio. Esse é um trabalho que me sustentou muito na pandemia, foi o trabalho mais importante que eu fiz, a mentoria com essas meninas. Mas a pandemia também me fez desesperançar. Então, acredito que agora não tenho saída, a não ser inventar, tricotar, bordar, crochetar, escrever muito e me juntar em coletivos e oportunidades como essa para poder regar um pouquinho, mesmo que a conta gota, a minha esperança para seguir em frente nessas coalizões novas e antigas.

[Pergunta do público]

Gostaria de agradecer todas essas experiências. Estou muito feliz de estar aqui. Meu nome é Angélica, sou professora de filosofia e também estou entrando nessa seara da pesquisa de direitos reprodutivos. Vocês três falaram sobre o momento atual que o mundo está vivendo, e eu queria saber o que vocês esperam para o próximo período, o que a gente pode enfrentar? Do meu ponto de vista, estou bastante pessimista, com medo do que a gente aqui no Brasil – e aí pensando na realidade da Argentina, que era um respiro, era uma fuga – talvez também possa perder, porque a gente está correndo esse risco. Eu não vou falar daqui a dez anos, porque eu acho que é muito tempo, mas um ano, porque estamos passando por essas experiências de perda de direitos a cada semana, mesmo na nossa realidade aqui no Brasil, que mudou nos últimos anos. Queria saber de vocês se existe uma luz positiva no fim do túnel ou se essa colisão, talvez, precise ser mais forte, para me ajudar um pouco a não ficar tão pessimista.

Angélica, a sua pergunta é tão importante, e eu vou começar de uma maneira que eu gostaria de conseguir estar vendo você, para te imaginar. A gente não tem direito ao pessimismo, sabia? Sei que parece grosseiro dizer isso, mas o pessimismo é um afeto de

controle, ele é um afeto que retira a nossa criatividade, retira a nossa coragem de falar a verdade aos poderes, retira algo muito vital de nós. Quando a Corina falou sobre o meu livro "Esperança Feminista", a esperança não é o contrário do pessimismo. Ela é um estado ativo de avaliação sobre as possibilidades do real e aquilo que nós podemos fazer com as limitações. Ela é resultado de uma análise política do contexto.

Os processos democráticos, os entrelaçamentos das nossas histórias, são tempos de longa duração, longos demais para quem vive a urgência do real, o tempo da espera, como é uma menininha de 12 anos, 9 anos, 14 anos, violentada. Então, a minha primeira resposta para você é que uma das táticas de operação do autoritarismo, dos governos anti gênero, das perseguições às mulheres, às populações de gênero diverso, é a disseminação do medo e o estado de pessimismo. Essa é a introjeção da força sem ela precisar atuar contra nós, porque nós passamos a fazer censuras de processos criativos, de coalizões, de aproximações, de encontros possíveis em espaços como esse. Então, se faz necessária a recusa ao pessimismo como o afeto a guiar as nossas perguntas sobre o futuro, se é que o tempo existe nesse sentido. Eu não peço paciência, nós temos que ter um estado permanente de assombro e de inquietação, de indignação frente ao real.

Se o filme "Uma Mulher Comum" nos mostra algo, é esse entrelaçamento entre uma mulher comum brasileira e a mulher anonimizada pelos regimes de opressão, a mulher negra, periférica, a mulher comum. Ela é entrelaçada a uma longa história de uma dívida democrática da Argentina, que tornou possível esse atravessamento de fronteiras e de mundos para ela ter acesso ao que ela vai descrever e o que é uma necessidade de vida e de saúde. Então, eu acho que o estado de criação é um estado de permanente indignação e de assombro, mas é também de vivência do tempo no seu instante e na sua extensão. Os tempos da espera não podem ser tempos pacientes, eles são tempos impacientes, mas eles precisam ser tempos criativos para a construção de alianças e coalizões. Não há transformação solitária.

CM Nessa direção, o que posso te dizer é que a aposta de estarmos juntos em novos arranjos, como a Débora falou, essas tramas que são tecidas por fios, estamos nos reinventando o tempo todo nessas tramas. Mais cedo, quando eu estava pensando sobre o que dizer aqui, eu pensei na palavra felicidade, porque eu pensei: "Nossa, uma pessoa da saúde coletiva vai falar em um museu". Cheguei aqui por conta da trajetória da saúde coletiva, mas eu pensei que era a oportunidade de fazer uma fala também diferente,e me autorizei a apresentar uma coisa na qual estou ativa na minha inquietação, no meu estranhamento, mas propondo isso. Encontrar outras formas de subverter uma certa ordem.

Quando eu falei da pandemia, eu esqueci de falar uma coisa importante, que serviu como um urdume para eu bordar. Fiz o coração em crochê durante a pandemia, ele é do tamanho entre um andar e outro do meu prédio, e eu botei na janela, com luzinhas em volta. Eu nunca tinha feito uma coisa grande de crochê, mas, na paisagem urbana, ele era uma coisa muito pequena. De vez em quando, alguém mandava uma foto para mim, dizendo assim, "acho que é você". Era uma foto de um coração pequenininho, porque eu também não via o coração, eu estava dentro de casa, e fiquei realmente por uma questão de saúde, num isolamento muito rigoroso. Aí eu pensava, "alguém viu meu coração". E eu o guardei depois de um ano. Lavei, ele ficou muito cheiroso, desbotado, e sempre que eu pensava em alguma coisa para fazer com ele, eu pensava dentro da caixinha da minha formação acadêmica. Aí eu fiz oficina de dignidade menstrual, mas aquilo, o coração, estava vazio. E foi a partir da escrita do texto sobre ele — que é um texto sobre violências, é com isso que eu trabalho, é com isso que eu, todo dia, levanto de alguma forma e saio para colisões, tessituras, arranjos — que eu pude botar a mão na massa efetivamente, colocá-lo em cima da mesa da minha sala, começar a desfazer blusas, tecer diferente.

No Instituto Nise da Silveira, no Espaço Travessia, o espaço onde ele está instalado



é uma baia, não é um quarto de uma enfermaria. Ali, mulheres e homens viveram sem estarem trancados por uma porta, mas trancados num espaço de total isolamento de uma vida possível. Mas, mesmo assim, eles criaram. É um acervo de milhares e milhares de produções, entendidas como artísticas ou não. Temos uma enorme discussão sobre a questão da saúde mental e da loucura, mas que nos dizem sobre outras formas de se expressar e o que é preciso inventar para viver, para além de sobreviver. Essa ocupação de duas antigas enfermarias, ocupações culturais, que têm residência artística, se chama Travessia por conta do Grande Sertão. Então, vamos continuar no nosso desbravamento e nas nossas coalizões e alianças pequenininhas ou grandes, porque a gente não tem nem o direito de não estar na luta.

LF Fiquei pensando aqui numa frase que eu gosto muito de um pensador italiano, que é o Antônio Gramsci. Ele diz que a gente tem que ter o pessimismo da razão e o otimismo da vontade, que não temos outra possibilidade. A gente pode lidar com um cenário que é ruim, mas que precisamos ter sempre esse fôlego de transformação. Ouvindo a Débora, eu fiquei pensando que essa tentativa da criação de uma fantasia e de um medo, implica acharmos que não temos muito o que fazer frente a esse cenário. Quando estamos pensando nesses processos de longa duração, e acredito que isso seja muito caro para nós das ciências sociais, a gente está lá vendo possibilidades em tudo, porque se pensarmos historicamente, no nosso contexto nacional, a gente não teve um momento de paz. Vivemos num país colonial, a gente vive os efeitos disso até hoje.

Mas eu gostaria de conseguir contagiar vocês com o otimismo que me toma, porque eu acredito que, apesar do cenário difícil que a gente tem, a gente sempre teve espaços de resistência. A gente sempre soube brigar muito por esses lugares, não podemos perder essa dimensão. E também não podemos nos deixar levar por esse medo e por essa fantasia que nos quer, de fato, medrosos e tristes. A alegria é um sentimento revolucionário, só fazemos as mudanças necessárias quando estamos alegres. Precisamos alimentar isso.

CULTURAS CORPORAIS DAS MASCULINIDADES

27.julho

mesa de conversa
dança

FERNANDO BOTTON,
OSMUNDO PINHO,
WALDEMIR ROSA,
KHALIFA IDD

CULTURAS CORPORAIS DAS MASCULINIDADES

Quais as afecções corporais vinculadas a determinadas identidades sociais masculinas no Brasil? A atividade abordou algumas dessas características, tanto em termos históricos — a construção da subjetividade masculina na história nacional — quanto em termos de sociabilidade e culturalmente localizados — o personagem de estilo brau que ocorre na periferia de Salvador ou a representação do comportamento masculino no RAP nacional.

O Passinho é uma dança que se tornou tradicional nos bailes funk, especialmente no Rio de Janeiro. O estilo surgiu como manifestação das identidades e formas de resistência periféricas, combinando ritmos tais quais o breaking, frevo, samba e capoeira. Hoje, é amplamente reconhecido dentro e fora do Brasil, sendo praticado e ensinado em diversas partes do país. No II Programa Público do MUPA, Khalifa Idd realizou a demonstração de uma dança que combinava estilos próprios do Passinho, trazendo referências ancestrais da capoeira e do pagode e evidenciando como elas se conectam ao tempo presente.

- **FERNANDO BOTTON** Doutor em História pela UFPR, com pós-doutorado em História e Regiões pela UNICENTRO, atua como professor e coordenador adjunto da pós-graduação em Ensino de História na UESPI. É coordenador geral do Grupo de Pesquisa História, Cultura e Gênero — GRUPEHCGE (UESPI-Teresina/CNPq), onde lidera a linha intitulada Masculinidade e Política. Pesquisa, orienta e leciona sobre temáticas relacionadas a gênero, subjetividade e corporalidade masculina.

- **OSMUNDO PINHO** Antropólogo, natural de Salvador. Doutor em Ciências Sociais (UNICAMP) e professor no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Recôncavo da Bahia em Cachoeira e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da Universidade Federal da Bahia em Salvador. Foi pesquisador visitante no Africa and African Diaspora Department Studies da Universidade do Texas em Austin (2014) e Richard E. Greenleaf Fellow na Latin American Library da Universidade de Tulane em Nova Orleans (2020). È autor de "Cativeiro: Antinegritude e Ancestralidade" (2021) e "Raças: novas perspectivas antropológicas" (2008).

- **WALDEMIR ROSA** Doutor em antropologia e professor na Universidade Federal da Integração Latino-americana — UNILA, concursado para o tema Diáspora Africana na América Latina e Caribe. Dedica-se aos temas das relações raciais, relações de gênero com enfoque na masculinidade, educação, epistemologias afrodiaspóricas e antropologia urbana.

- **KHALIFA IDD**Dançarino, professor e coreógrafo de Passinho. Começou no estilo em 2016, tornando-se desde então um dos maiores dançarinos do estilo e uma referência na modalidade "Passinho Foda". Foi campeão da primeira Batalha da Resistência e da primeira edição da batalha "Passinho tá em casa", da Red Bull BC One, em São Paulo, realizada no ano de 2022. Entre 2020 e 2023, ministrou aulas em Portugal e na Dinamarca.

Transcrição da mesa de conversa com
FERNANDO BOTTON *(FB)*
OSMUNDO PINHO *(OP)*
WALDEMIR ROSA *(WR)*
KHALIFA IDD *(KI)*

CULTURAS CORPORAIS DA MACULINIDADE

FB É um prazer estar aqui. Em primeiro lugar, queria agradecer o convite do museu, que está maravilhoso. Não posso deixar de parabenizar muito por esse projeto que, de certa forma, demonstra o potencial da cultura aqui no Paraná.

Eu queria iniciar falando um pouquinho que, quando me convidaram para trazer essa fala, decidi produzir uma reflexão específica, pois minha pesquisa já tem 18 anos. Então, pela primeira vez, eu estou alcançando a maioridade dela, a maioridade dos meus estudos sobre masculinidade. E aí eu pensei, bom, como pensar o corpo? Então eu decidi fazer um apanhado de algumas reflexões que eu trago, inclusive para dialogar com o próprio museu, porque as primeiras pesquisas que eu fiz foram com imagens e fotografias aqui de Curitiba, inclusive do museu e do fundador do museu.

O meu interesse por essa temática do corpo e da masculinidade iniciou a partir de uma perspectiva de uma antropologia da imagem. Eu sou da História, sou historiador, mas eu decidi trazer uma perspectiva de uma antropologia da imagem, já no meu mestrado, que buscava entender de que forma o homem era construído a partir das fotografias. Fotografias, eu estou falando especificamente do fotógrafo Adolfo Volk, que fez o estúdio dele aqui no Paraná, aqui em Curitiba, no final do século XIX e atuou até o início do século XX. Bem no momento da fundação do museu, então tem aí um diálogo. E a minha perspectiva era ver como que vai se construindo uma imagem do homem a partir da foto, literalmente uma imagem do homem, uma imagem social masculina. Como esses corpos são retratados, esse retrato acaba impactando no próprio ser masculino, e claro que estamos falando aqui de homens de elite, brancos, que tinham dinheiro para pagar uma fotografia em um estúdio na época.

Eu trago justamente essa questão de *modelos*, que vão se constituindo modelos de corporalidade masculina, e esses modelos vão sendo moldados pelas próprias visões de modernidade, de subjetividade da época, e isso vai me fazer ter justamente a pergunta que o Museu Paranaense me instigou a levantar: Onde está o corpo masculino na História? Essa é a grande pergunta. Para responder essa pergunta, eu tenho uma contradição. Em primeiro lugar, eu diria que o corpo masculino na História, e eu estou falando aqui de uma História bem tradicional, bem política, talvez aquela História que era contada aqui no museu há uns oito anos atrás, que se via mais tradicional, e que ela própria se confundia com a masculinidade.

Por quê? Porque se contava sobre feitos e acontecimentos de homens. E é interessante que a gente nunca percebeu isso sobre a perspectiva de gênero. A gente via esses homens e a gente dizia que aquilo era a História, a gente não dizia que eram homens. E a minha perspectiva foi justamente começar a refletir a partir disso. Percebi isso a partir do Michael Kimmel, num livro chamado *Manhood in America* (Masculinidade na América), ele chama de América, mas é Estados Unidos. Porque, no fim das contas, toda a História está atrelada à masculinidade. Então, onde está o corpo masculino na História?! Está em todo lugar. Mas também está em lugar nenhum. Por que está em lugar nenhum? Porque esses corpos, eles são simplesmente significações, são valores. Tem coragem, heroísmo, liderança, sobriedade. A masculinidade sempre se afirma enquanto valor, e não enquanto corpo. A gente não sabe, inclusive oculta-se, por exemplo, que o Machado de Assis não era branco, era afrodescendente. Oculta-se que o Getúlio Vargas era desse tamanhinho.

Para começar a refletir sobre essas questões, trago aqui a perspectiva de gênero, já que os meus colegas aqui vão trabalhar mais com a perspectiva racial, eu vou trabalhar com a leitura de gênero, entendendo gênero como um processo de hierarquia e de que o gênero antecede e significa os corpos. Antecede porque não existe carne sem significação. Toda vez a gente precisa alegar algum significado para os corpos. E, ao mesmo tempo, os corpos são históricos, ou seja, eles vão mudando de acordo com o tempo.

Essa perspectiva de gênero é endossada a partir de uma leitura do Thomas Laqueur, que é um livro pouco conhecido, mas que explica muitas coisas, como a diferença entre masculinidade e feminilidade, a partir do que ele chama de um modelo de um sexo e um modelo de dois sexos. O Thomas Laqueur vai trazer modelos de corporalidade que eram trabalhados no século XVI, por exemplo, eu trago aqui a tábua de sexos do [Andreas] Vesalius, e ele vai dizer que existia uma concepção no século XVI, e mesmo no período medieval antigo, de que os corpos masculinos e femininos eram semelhantes. É como se os ovários e as protuberâncias masculinas fossem irmãos, como se homens e mulheres tivessem mais ou menos o mesmo corpo, mas um pouquinho invertido. Se tinha a noção de que o corpo masculino e o feminino eram semelhantes e talvez até intercambiáveis, não se tinha necessariamente a perspectiva de uma diferença.

Muito distante da perspectiva do século XVIII e do XIX, recorro aos esquemas anatômicos do John Barclay em que ele compara o esqueleto masculino com um cavalo, e o esqueleto feminino com uma avestruz. E o que nós começamos a perceber nesse tipo de abordagem? Que houve uma diferenciação. Se no século XVI os corpos eram vistos como semelhantes, o masculino e o feminino, no século XVIII e XIX, eles já são vistos com uma diferença infinita. Tal qual a diferença de um cavalo para um avestruz. É como se fossem muito diferentes, o que ele está dizendo é que vai se construir a noção de uma diferença radical. E isso vai se desenvolver para todos os lados, inclusive para a botânica. Tanto que nós estudamos nas aulinhas de biologia que existe um androceu e um gineceu. O andro, de andrologia, de masculino, e o gine, de ginecologia, de feminino, ou seja, começa a se ver sexo até em pétala de flor. Porque o fato dela expelir pólen ou receber pólen não significa que ela seja masculina ou feminina, mas isso demonstra que o século XIX tem uma predileção, até uma neurose, para ficar inserindo perspectivas sexuais em tudo e em todos os corpos.

Isso vai fazer com que a sociedade também seja impactada. Ou seja, essas noções que eram biológicas, vão impactar no social. E por isso começamos a perceber que no século XVIII e XIX, especialmente europeu, mas também brasileiro, vamos ter a divisão público-privado da vida, em que o homem vai ser o imperador do espaço público, do trabalho, das finanças, das decisões urbanas, e a mulher será a rainha do lar. Isso vai definir, inclusive, como essas corporalidades vão ser contrapostas, pela construção do corpo feminino e do corpo masculino.

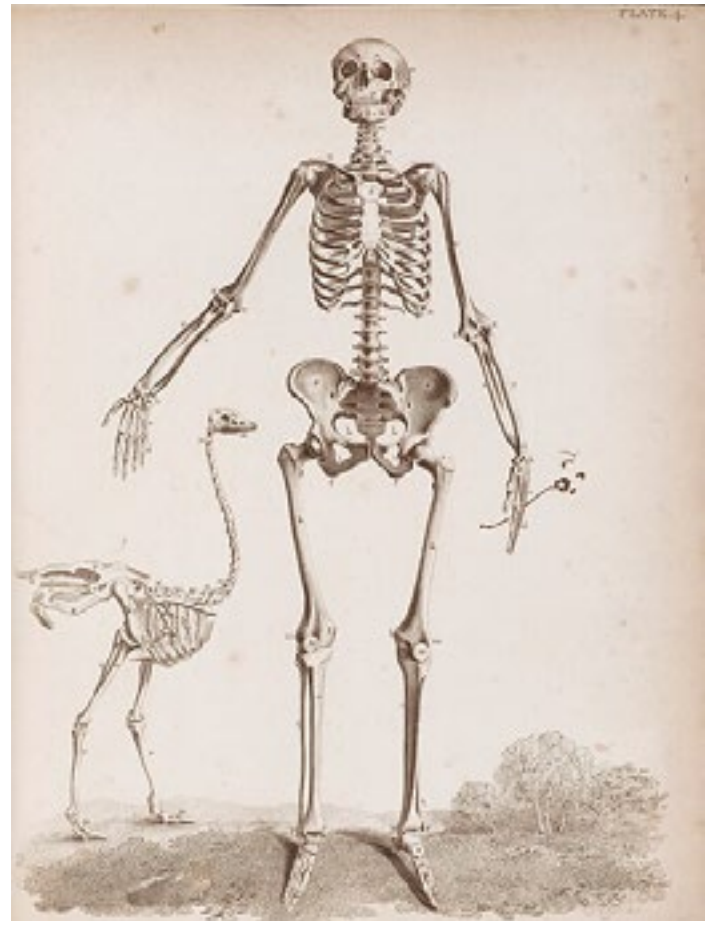
É muito interessante que isso não extravasa só para a prática do social, mas extravasa também para a prática da política. Trago aqui o



(1) John Barclay, *Male skeleton compared to the horse"*, 1829.

Gustave Le Bon, que vai escrever toda uma psicologia das massas, afirmando que as multidões que se organizam politicamente são femininas — pelas qualidades de irracionalidade e histeria, da mesma forma que os líderes são masculinos porque eles são racionais e heróicos. Vamos ter a mesma coisa com relação à psicanálise, às ciências médicas, que vão reforçar essa perspectiva de que a histeria é algo feminino. Quem nunca leu os escritos do Freud, quando ele fala sobre as histéricas? E a masculinidade estaria voltada para a questão da racionalidade, especialmente pelas glândulas e pelos hormônios. Não estou dizendo que isso aconteceu, mas fazendo um histórico de como vai se inventar, vai se construir, vai se constituir essas visões de gênero, especialmente no Ocidente.

Não bastasse existir categorias entre masculino e feminino, começa-se a categorizar os próprios corpos masculinos. Na década de 1920 e 1930, não por acaso, na Alemanha e na Itália, a constituição de ciências como a caracteriologia e a biotipologia. Ernst Kretschmer, na Alemanha, e o Nicolás Pende, na Itália, vão começar a dizer que, de acordo com as glândulas e os corpos, os homens vão ter características psicológicas diferentes, e assim se constituem as masculinidades. O homem médio, de corpo sarado, seria



(2) John Barclay, *Female Skeleton compared to the ostricht*, 1829.

o líder ideal, já que os mais baixinhos teriam pouca força, os mais rechonchudos seriam mais voltados à preguiça. Digo não por acaso, Itália e Alemanha, porque esse tipo de ideia vai resultar depois na eugenia, no racismo de Estado, que vai trazer os campos de concentração.

Aqui no Brasil vai se constituir toda uma engenharia política para fazer com que o corpo do líder se transformasse no próprio corpo do Estado, e ninguém melhor do que Getúlio Vargas para instituir esse tipo de perspectiva. É muito interessante as contradições dessa construção, porque existiam vários intelectuais, fotógrafos, se criou um departamento inteiro de imprensa e propaganda, o DIP, justamente para constituir esses corpos. O Getúlio Vargas tinha mais ou menos 1,56 m, só que a propaganda se esforçava para trazer uma perspectiva de altivez, de grandiosidade, em cima do cavalo, justamente para instituir aqueles valores já mencionados, sobre coragem, heroísmo, liderança, sobriedade, superioridade, ou seja, se utilizar das hierarquias do gênero para se transpor para hierarquias políticas e sociais.

Então, para concluir minha fala, temos três pontos principais. O corpo masculino é muito construído pelos discursos que impactam sobre ele e que se constituem a partir dele para

constituir outros discursos, ou seja, o corpo é tanto objeto quanto sujeito dos discursos que vão constituir a História. As hierarquias políticas que o gênero vai trazer entre masculino e feminino, quem é superior, quem é inferior, quem vai para o espaço público, quem vai para o espaço privado, elas vão ser expandidas à personalidade e essa personalidade vai ser transposta à política e à história. Eu percebo que esses valores estão presentes na história do Brasil, inclusive nos dias atuais. Quando um presidente da república diz que tem a hombridade mais forte, quando outro diz que é imbroxável, isso atravessa esquerda e direita, centro, todas as perspectivas políticas, sociais e históricas são atravessadas por essa hierarquia que eu trago para vocês.

OP É um prazer estar aqui. Minha primeira vez em Curitiba. Desconfio que não há melhor forma de chegar aqui, senão através desse museu tão lindo, não? Compartilho aqui os comentários do colega, vendo o trabalho aqui realizado. Então, me sinto muito feliz. Vejamos, eu vou propor também aqui alguma reflexão. Na verdade, talvez, menos que o professor que me antecedeu, mas me atrevo a compartilhar com vocês ideias em elaboração. Espero que, através do nosso diálogo, essas ideias possam ganhar mais densidade ou mais inteligibilidade. Então, perdoem também se, eventualmente, a minha proposição-intervenção, parecer ainda algo um tanto quanto descosturada.

Uma chave que toma a literatura como elemento de apreensão, aproximação desses processos que constroem de modo recíproco, representações sobre o homem negro e a própria, digamos assim, subjetividade masculina negra. Sou antropólogo, então também há uma ambição de tencionar, de questionar as modalidades tradicionais de reflexão antropológica, baseadas numa presunção de verdade materializada no texto etnográfico, como chamamos em nossa disciplina. Por isso também a literatura de ficção aparece como um esforço de desestabilização de modos etnográficos, ou daquilo que muitos chamam ou entendem como a transparência etnográfica. Há muito debate na antropologia sobre como um antropólogo ou etnógrafo, é esse sujeito que vai para o campo, que vai para o quilombo, que vai para ilhas remotas dos mares do sul e opera como uma espécie de tradutor transparente, como um instrumento capaz de representar, de modo coerente e adequado, outras formas de vida. A literatura também faz isso e assume mais a inventividade e a sua, como eu diria, autoria, não? Com um elemento situacional e localizado que interage com o real, mas não exatamente mimetiza a realidade.

Um debate que também está presente nas discussões sobre arte é a relação entre a realidade e sua mimese. O objeto exatamente, para além desse interesse crítico, metodológico ou epistemológico, tem a ver então com as condições para separarmos formas enraizadas na experiência e, por isso, a literatura, para propor uma descolonização da masculinidade negra — é claro que eu pressuponho que ela está colonizada.

A própria ideia de negro como um objeto apreensível, como uma entidade definida, delimitada, homogênea, mais uma vez, autotransparente, é plenamente histórica. Antes do colonialismo, da escravidão, da chegada do homem branco na África, antes da expansão colonial, do mercantilismo, da conversão de corpos humanos em mercadoria, havia outras formas de identificação na África, que não a racial. A raça é invenção do Ocidente e foi imposta ao mundo inteiro, usualmente por meio da violência, do genocídio, da escravização, do linchamento e formas de violência também textuais ou representacionais. Mais uma vez, por isso, a minha preocupação em contrapor a etnografia, sociologia, literatura e experiência.

A minha pretensão também, e não sei se devo pedir perdão pela ambição, é levar em consideração esses processos de construção desde um ponto de vista global. Porque, como eu acabei de dizer, a invenção da negritude, a invenção do gênero transcorre ou opera num cenário que é global, que acomoda, que violenta, que reinventa realidades locais, mas que encontra um ponto de convergência, inclusive categórico, ou teórico, digamos assim, em categorias que pretendem, que almejam a universalidade, como negro e branco, por exemplo, como homem e mulher, como passado e futuro. A ambição, que, como eu disse, está em gestação e em elaboração, é pensar globalmente formas de descolonizar a masculinidade negra.



(3) Isaac Cruikshank, *A Man-Mid-Wife*, 1793. Wellcome Collection.

Vou me centrar mais na literatura para falar de três contextos, o contexto latino-americano, o contexto estadunidense e o contexto africano. No caso latino-americano, a entrada literária que eu escolhi aparece num romance muito interessante, muito perturbador, muito revelador, escrito por um argentino chamado Túlio Carella, que visitou o Brasil nos anos 1950, se não me falha a memória, e que era um homem branco, argentino, um dramaturgo, um intelectual, um artista, alguém que transitava nos meios eruditos de Buenos Aires, e vai para o Recife para uma aventura existencial de reencontro. Era presumivelmente um homem heterossexual, casado com uma mulher. Em Recife, entretanto, diante do mar de corpos negros, das hierarquias e assimetrias raciais e da oferta abundante, erótica, homoerótica, Carella se permite inúmeras aventuras sexuais, todas elas mediadas pela raça.

Esse é um aspecto importante dessa conjugação que fetichiza, que erotiza o corpo negro, porque o que esta em jogo também no debate antropológico, sociológico na America Latina, no Brasil, na Colômbia, no México, onde os homens são diferentes dos homens anglo-saxões. Essa diferença tem a ver com ambiguidade sexual. Assim como no Brasil é difícil reconhecermos uma fronteira clara, ou assim alguns pensam ou pensavam, entre brancos e negros, também é difícil reconhecer uma fronteira clara entre heterossexualidade e homossexualidade. De um ponto de vista colonial, essa distinção é signo de um déficit, de um exotismo, de um primitivismo, de uma incongruência que distorce o corpo-sexualidade-gênero. Homens ocidentais encontram coerência plena entre identidade sexual, identidade de gênero e posição de poder, isso parece bagunçado pela raça e por ambiguidades sexuais.

Então quero ler com vocês aqui um trecho de Túlio Carella. E vejam, em muitos momentos do livro ele pergunta: o que é um negro? Ele está perplexo, no Recife, encantado, assustado. Em certo trecho ele diz que visitava banheiros públicos, e rapazes negros caiam de joelhos diante dele, e a metáfora é mais do que plena de sentido e de significado, inclusive em sua própria carnalidade ou materialidade. Então ele diz, por exemplo: "É tarde e quase não se vê ninguém, respiro tranquilamente. Não demora a aparecer um negro que me olha e logo começa a urinar, fingindo esconder-se". O que é maravilhoso não? Alguém que finge que se esconde, quando quer se revelar. "Ao terminar, senta-se perto de mim. É robusto, forte e, na meia luz do lugar, só se veem com clareza os seus dentes. Fala com um comentário depreciativo para os efeminados que o seguem e me seguem". Porque o rapaz não é afeminado. "Ouvindo-o, apuro a vista e vejo que um de meus pretendentes está perto. Chama-se Odílio, está para casar, e ostenta uma corrente de ouro no punho direito. Previne-me contra os ladrões. Trabalha, ganha bem e não precisa de ninguém. Toma minha mão e a acaricia, admirando sua alvura".

A branquidade de Carella materialmente se coloca como um signo, que transcende limites e reforça a ideia de exotismo. A temática exotizante para a incongruência sexual de homens latino-americanos é muito recorrente, e do ponto de vista colonial parece ser um problema, mas do ponto de vista amáfricano ou contra-colonial, seria talvez outra forma de conceber a relação entre o corpo o gênero e a sexualidade. Seria uma dimensão que foge, que escapa, fugitiva e inconforme com essa imposição de coerência.

Vamos pensar no contexto estadunidense, onde outro complexo de problemas ligados a raça e ao colonialismo, a construção da nação, aos ideais de família, um contexto marcado pelo puritanismo religioso, pelas políticas oficiais de segregação racial, pela epidemia de linchamentos que varreu os Estados Unidos, com maior ênfase no sul, durante toda a primeira metade do século XX. Nós sabemos como no sul dos Estados Unidos, de modo contínuo, recorrente, insidioso e espetacular, homens negros eram capturados, retirados de suas casas, espancados, despidos, amarrados em árvores ou em postes, torturados, castrados, e queimados vivos. Há fotos que mostram cidades inteiras, homens, mulheres – brancos – velhos, crianças assistindo e tirando fotos do espetáculo da violência. Como não notar a superposição, a tensão entre o puritanismo religioso e a fascinação sádica da violência sexual contra homens negros.

Neste contexto, o escritor afro-americano Richard Wright escreveu um livro muito interessante, chamado *Filho Nativo*. Em linhas

gerais, *Filho Nativo* trata de Bigger Thomas, um cara negro do sul, que é violento, rebelde, que não se conforma e não aceita o *Apartheid* racial, chamado Jim Crow no vocabulário americano, mais que não é um intelectual, não é um artista, é um homem comum. E de modo muito interessante, como em outros tantos, aparece uma articulação de raça e gênero muito definidora para os impasses da masculinidade negra, que é a relação com a mulher branca — que aparece em Frantz Fanon, em Malcolm X, em Ralph Ellison em Homem Invisível, em Frank Wilderson no Afropessimismo.

Há aí um problema, em alguma medida, que aparece na literatura de ficção, mas também na etnografia e na própria filosofia política, como está em Fanon. Ora, Bigger Thomas, em uma certa circunstância, e essa é a cena central do romance, trabalha na casa de uma família branca, e a dona da casa é uma mulher cega. A filha branca da casa provoca sexualmente, insistentemente, Bigger Thomas. Ele sabe que, se ele ceder ao apelo, ele será morto, linchado, não há perdão. Tentando fugir do assédio da moça, ele mata a moça branca. Nesse momento, a mãe entra, mas ela é cega: – Alguém está aí, no quarto? Quem está aí? Não escuto.

Bom, esse é o núcleo dramático do romance. Quero ler agora um trecho quando o autor comenta a associação entre, digamos, a própria performação subjetiva do personagem e o crime. Diz Wright: "*seu crime parecia natural. Ele sentia que, durante toda a sua vida, estava predestinado a algo assim. Agora não precisava ficar imaginando, aleatoriamente, o que aconteceria a ele e a sua pele negra. Agora já sabia. O significado oculto de sua vida, um significado que os outros não viam e que Bigger sempre tentara ocultar, estava visível*". É claro que a raça tem tudo a ver com visibilidade, é óbvio. Assim como toda a história da arte ocidental, ou parte dela, se ocupou de fabular, de inventar um tipo de representação visual para a negritude e para escravos, homens negros, africanos. Por que o romance de Richard Wright é relevante e importante? Por que há um debate que persiste nos Estados Unidos sobre a disfuncionalidade das famílias negras como causa, digamos assim, o fator que define o crime negro. A pressuposição por que os pretos, os afro-americanos se envolvem tanto em crime? Por que há tantos negros nas cadeias americanas?

A resposta de um sociólogo americano, que escreveu um relatório chamado relatório *Moynihan*, diz, ora, há crime no gueto negro porque homens negros não sabem ser pais de verdade. Então, há uma correlação feita na sociologia, na imaginação social hegemônica, entre masculinidade negra que é deficitária, que é patológica, que seria patológica ou deformada com a criminalidade. Há nesse contexto toda outra gama de complexos, toda uma teia perversa entre significação e subjetividade, representação que amarra o homem negro.

Então, vamos até a África, não? Talvez haja alguma esperança, se chegarmos no continente africano. A literatura africana moderna é muito rica e muito impressionante, muito impactante em diversos contextos nacionais. Um livro que eu gosto bastante é de Ahmadou Kourouma, *O Sol das Independências*, romance que trata, em breves palavras, de um velho descendente de uma família nobre, nativa, chamada indígena, no mundo colonial, que vê toda a sua glória, sua riqueza, seu prestígio se desmanchar diante não apenas do colonialismo, que é muito interessante, mas das independências, de novas elites, às vezes, inclusive de orientação marxista, mas que estão comprometidas com o ideal de modernização, de racionalização da vida social, com a invenção do Estado Nacional contra outras formas políticas de organização que existiam naquele momento.

Contra, por exemplo, eu conheço um pouco melhor o contexto moçambicano. Quando a FRELIMO, a Frente de Libertação Nacional, tomou poder, desencadeou uma série de campanhas para construir o Estado Nacional, as campanhas diziam: abaixo o curandeirismo, abaixo o lobolo, que é o casamento tradicional, abaixo os ritos de iniciação. Samora Machel, o líder, dizia: é preciso matar a tribo para construir a nação. É nesse contexto que o personagem, um velho malinke, decaído, degradado, empobrecido, busca sobreviver. E como ele faz isso? Como muitos outros. Há uma prática que diz que durante os funerais serve-se banquetes — é uma festa. Então, ele vai de enterro em enterro para beber, comer, se alimentar, e é chamado de abutre, de chacal,



de hiena. Então, o príncipe tornou-se esse que vive dos funerais.

No contexto africano, a família é um elemento social muito definidor, que, em tese, se sobrepõe a outras formas sociais de organização. A família africana, como o trabalho de Oyèrónke Oyěwùmí demonstrou bem, não se baseia nos mesmos princípios da família nuclear monogâmica ocidental, nem nos papéis de gênero que essa família acomoda. No contexto africano, na Nigéria, em Moçambique, na África do Sul, homens e mulheres, ou os termos locais que designam essas posições, não se referem a um corpo biológico. Se referem a uma posição social na família. Então, é o homem da família, da linhagem da casa, aquele sênior, o mais velho, que é o representante da família diante de outras famílias, que negocia com o inimigo, que provê o alimento na casa, que protege os mais fracos, que dá conselhos, que realiza os rituais. E essa posição pode ser ocupada por um corpo masculino ou feminino.

A desorganização familiar que o colonialismo impôs, inclusive em seu prolongamento, por meio das novas elites africanas, embaralha de modos críticos e produz desorganização. Vou usar uma linguagem talvez um pouco ultrapassada de Anthony Giddens, mas promove destradicionalização e coloca nada no lugar. Vejam que, nesse caso, há outro conjunto de complexos, de tensões, de contradições que também afetam a posição de sujeito a subjetividade e os modos de representação para o homem negro.

Concluo lembrando o Fanon, o revolucionário da Martinica, que lutou na Guerra da Argélia, autor de uma obra que até hoje assombra a imaginação crítica do Ocidente por sua riqueza poética, por sua profundidade, por sua densidade, por seu engajamento crítico, Franz Fanon elegeu o corpo, o corpo do negro, como a sede, a origem do impulso crítico. É dele a frase muito conhecida – com a qual ele termina o seu livro chamado *Peles Negras, Máscaras Brancas*, imagino que muitos já leram, mas acho que o título é quase autoexplicativo – que diz: "ó meu corpo, faça de mim um homem que sempre questiona."

WR Gostaria de agradecer o convite, a possibilidade de estar aqui conversando com vocês. Vamos conversar um pouco a partir de um dos meus objetos de estudos, que é o rap brasileiro.

Quando comecei a estudar rap no mestrado, eu tinha uma preocupação, e um dos temas com os quais eu procurava dialogar

era justamente a forma como as masculinidades, no caso, as masculinidades negras, existiam dentro desse contexto do rap. O que eu estava tentando perguntar para o rap era se as noções de masculinidades que a gente tinha, que construímos a partir das nossas teorias, se elas faziam sentido efetivamente na cabeça dessas pessoas. Será que o homem negro é realmente o que a sociedade diz que ele é, a partir do universo do rap? É como se o rap fosse uma teoria que existe na sociedade, que vai conversar com a teoria que existe na universidade, e aí, nessa conversa, a gente vai saber qual que se mantém em pé. Como se fosse uma batalha de MCs. Quem tem a melhor rima vence, vai ser um pouco esse processo. Então, dentro dessa determinada perspectiva, comecei a utilizar, ou entender, as masculinidades como o que podemos chamar de narrativas hegemônicas.

O que são narrativas hegemônicas? São narrativas que são produzidas em um processo que tem vinculação direta com uma configuração de poder a partir de um determinado contexto cultural específico. Quando falamos em narrativas hegemônicas, o que elas vão tentar fazer é controlar, em certa medida, a forma como as pessoas percebem a realidade a partir de um princípio que separa as coisas e coloca as coisas de uma forma hierarquizada – diz que uma coisa é melhor do que a outra. Então, o rap, ele se pronuncia, ele fala sobre justamente esses elementos. Quando olhamos para as masculinidades como uma narrativa hegemônica, a gente está falando justamente disso. O professor Fernando mencionou anteriormente sobre essa imagem de que Getúlio Vargas é um cara grandão, porque ele sempre era fotografado de baixo pra cima. É como se a gente começasse a construir uma representação, uma imagem que possibilitasse a gente ver uma determinada coisa. Então, narrativas hegemônicas fazem com que a gente compreenda a realidade de uma forma específica.

Quando estamos falando de masculinidades como narrativas hegemônicas, se está falando de configurações de práticas específicas. Essas configurações de práticas estão relacionadas a uma estrutura de gênero. Quando falamos sobre estruturas de gênero, os elementos fundamentais para compreendermos o gênero na sociedade se referem a três coisas básicas — eu não inventei isso, estão na ideia de outras pessoas: (1) A primeira é uma prática que fala e se relaciona com padrões relativos a corpos. O gênero fala com padrões e hierarquizações são construídas de partes de corpos, se existem corpos diferentes, as pessoas vão dizer que um determinado corpo é mais adequado do que o outro; (2) Segunda informação importante é que as estruturas de gênero se relacionam com a personalidade e o caráter. Por que essa questão da personalidade e o caráter é interessante? Quando a gente está falando de estrutura de gênero, também falamos da forma como as pessoas se compreendem e como elas se comportam. Isso tem a ver com a noção de subjetividade. A gente acredita que existe uma forma de pensar, de ser e de se comportar que é de homem e que é de mulher. Se um homem, biologicamente como tal, tem um comportamento emotivo, emocional de personalidade, que não condiz com esse corpo, com o que se espera desse corpo biológico, encontramos uma dissociação e a gente vai criando outras categorias que são criminalizadas, que são perseguidas, que são todos esses elementos. O gênero tem a ver com essa questão da personalidade e do caráter, que diz para nós o que devemos achar como positivo e legal e o que devemos fazer com isso, o que aprovamos e o que reprovamos; (3) Uma terceira coisa com a qual a estrutura de gênero se relaciona, que é importante, são as instituições. Muitas vezes não conseguimos pensar ou enxergar isso de uma forma muito nítida, mas quando falamos em gênero, as instituições, como o Estado, o sistema de ensino, o lugar de trabalho, as religiões vão sendo uma dimensão importante. Podemos pensar como o gênero estrutura a forma como pensamos a formação da nação, das estruturas do governo. Temos um conjunto grande de coisas, tudo interconectado.

Rap é um estilo de música, em particular, que nasce vinculado ao movimento hip-hop, que é composto de dois elementos básicos,

que chamamos dos elementos da cultura hip-hop. Um é o Disc Jockey, que é a pessoa que faz as bases sonoras, e o MC, que é a pessoa que escreve a letra e que pronuncia, que canta a música. Hoje em dia, através das redes sociais, acabamos tendo muito mais noção, de uma forma mais exata, de como as letras, por exemplo, dos Racionais MC, são produzidas. Hoje sabemos que o KLJ, que é o DJ que faz a base sonora, ele produz um beat, uma música, manda para o Mano Brown – nossa esse beat é louco. O Mano Brown vai lá e escreve a letra em cima do beat, não é que ele escreve a letra e depois o outro cara faz a base rítmica, a base rítmica vem antes.

Quando estamos falando de rap, geralmente essa base sonora é acompanhada de um tipo específico de letra, e esse tipo de letra está relacionada a um processo histórico muito significativo no Brasil, que é a forma como a juventude negra vai construindo padrões de comportamento, padrões identitários, que vai possibilitando que eles consigam fazer uma narrativa sobre a realidade. Então, o rap não é só diversão, o rap não é só música, o rap é isso também, é política, é como discutimos sobre os problemas que temos, como discutimos sobre racismo e diversos outros elementos. Então, o rap está fortemente vinculado a todo esse processo.

E por que é interessante pensarmos um pouco dessa forma? Porque o rap brasileiro, de uma forma geral, vai se relacionar com três temas muito importantes. Um, que é o tema da raça, o tema do gênero, e o tema da classe social. A raça e a classe social, muitas vezes, conseguimos perceber nitidamente como essas coisas estão funcionando. Trouxe algumas músicas aqui e vou pedir para tocar essa primeira música da playlist que eu fiz, que chama "Otus 500" [Racionais MC's].

500, 500, 500 anos, tudo igual
América, justiça
500, 500, 500 anos depois, tudo igual
Justiça, o ódio
500, 500, 500 anos
Jesus está por vir, mas o diabo já está aqui
500 anos, o Brasil é uma vergonha
Polícia fuma pedra, moleque fuma maconha
Dona cegonha entrega mais uma princesa
Mais uma boca, com certeza, que vem à mesa
Onde cabe um, dois, cabem três
A dificuldade entra em cena outra vez
Enquanto isso, playboy forgado anda assustado
Deve tá pagando algum erro do passado
Assalto, sequestro, é só o começo
A senzala avisou, mauricinho hoje paga o preço
Sem adereço, desconto ou perdão
Quem tem vida decente, não precisa usar oitão
[...]

Quando a gente ouve essa música chamada "Otus 500", que é uma música dos Racionais MC, o que primeiramente aparece? Justamente a forma como o DJ constrói uma base sonora e, a partir dessa base sonora, você tem uma letra que vai dizer uma forma específica. Então, eu passei só um trechinho para vocês terem, mais ou menos, uma ideia disso que eu estou dizendo.

O Edi Rock, que é a pessoa que está cantando essa música, ele pronuncia, ele fala sobre uma determinada perspectiva, já que esse CD foi lançado justamente naquele período de comemoração, entre aspas, dos "500 anos do Brasil", onde eles faziam justamente essa crítica. O que significa esses 500 anos do Brasil? Será que as pessoas que estão do lado de cá, do colonialismo e do escravismo, na posição de escravizados e colonizados, compreendem o processo de colonização igual aos outros? Por isso que chamam de "outros 500". O que a gente tem, no caso do rap, é uma narrativa específica que vai se pronunciar a partir de uma localidade específica. E, no caso dessa música, conseguimos perceber nitidamente que a raça e a classe social são variáveis importantes dentro desse processo.

O que a gente não percebe nitidamente é que o gênero também está presente.

Isso porque é uma fala que se pronuncia a partir do ponto de vista masculino. Só que, como a masculinidade é uma narrativa hegemônica, ela é uma narrativa que não é identificada enquanto tal. Porque temos dificuldade de perceber a masculinidade como um discurso hegemônico, uma narrativa hegemônica? Porque, quando ela é hegemônica, ela se apresenta como naturalizada. Quando homens falam sobre a nação, sobre o poder, sobre a economia, compreendemos como sendo natural. Só que o que acontece é que, quando o rap é protagonizado por mulheres, ele assume uma outra característica. Eu separei um monte de músicas aqui, mas vou passar só duas. Talvez três, se a gente tiver um tempinho. Mas coloque essa chamada *Preta Cabulosa*, da Kmila CDD, por favor.

K-M-I-L-A
Meu verso é visceral, na sua cara pra chapar
Se fecha na minha tropa afiada, tá comigo
Não gosta da minha cor, tomou o posto de inimigo
Do time Vida Longa, no pique de mulher
Foi preciso atitude, não perder a minha fé
Não deixei me rebaixar, não aceitei me esculachar
Se tentar fazer graça, eu vou te pôr no seu lugar
Preconceituoso não passará
Conteúdo venenoso te pegará
Vagabundo invejoso vai criticar
Incomoda ver os preto assumindo o seu lugar
Eu sei que é foda ser a última escolha
Tem que ter autoestima e não deixar que te encolha
Tô dando a letra
Primeiro vem os brancos, depois o homem preto
E lá no fim a mulher preta
Que surge lá no fundo, com sabedoria
Ocupando seu espaço na diretoria
Com orgulho, lá no alto
Desenrolando na mesma altura sem precisar descer do salto

Quando a gente tem um rap que é produzido por mulheres, essa variável da crítica à masculinidade se torna algo mais facilmente perceptível para nós. Na voz da mulher, essa narrativa da masculinidade não é uma narrativa hegemônica, é uma narrativa a partir da qual ela questiona. Essa variável do gênero se torna algo mais presente, mais necessário dentro desse processo. E por que eu sempre gosto de fazer esse paralelo entre um rap que é produzido por homens e um rap que é produzido por mulheres? Porque quando a gente começa a perceber isso, começamos a visualizar de uma forma muito mais nítida como a masculinidade é uma narrativa hegemônica e permeia justamente a forma como os corpos existem em sociedade. Então, dentro dessa determinada perspectiva, quando olhamos para a questão da crítica da masculinidade, no caso, no universo do rap, não é só dizer que o homem é machista, que o Racionais chamou a mulher de vagabunda – não sei se eu poderia ter falado essa palavra, mas tudo bem. É entender a forma como a fala das mulheres consegue produzir outro tipo de realidade ou refletir sobre outra perspectiva, como sendo uma perspectiva importante.

Uma coisa que eu acredito que seja fundamental é entendermos o rap como uma teoria social periférica e insurgente. O universo do rap produz interpretação para a realidade. Todas as vezes que a gente olha para essas teorias que dizem alguma coisa sobre a realidade, precisamos entender também a parte dessa teoria que não está sendo explicitamente dita. Como os exemplos que o professor Osmundo trouxe da literatura, é como se existisse uma parte dessa literatura que não é dita explicitamente para nós, mas, quando a gente lê, vamos nas entrelinhas e fazemos justamente esse processo. O rap possibilita isso.

No caso específico do rap, a gente tem um pouco essa visão, essa ideia de ser uma narrativa que consiga fazer com que a gente pense coisas diferentes do que tradicionalmente pensamos. Voltando à questão do meu mestrado, é isso. Quando a teoria da universidade vai ao encontro

da teoria que a sociedade produz, essa teoria social periférica que é o rap, a teoria da universidade tem dificuldade de se manter em pé, porque o rap vai dizer que não é necessariamente da forma como a universidade pensou as coisas. Mas o rap é muito eficiente em fazer o que faz, porque ele consegue mobilizar as nossas emoções. Para finalizar, queria colocar essa música que se chama *Ponta de Lança* (verso livre), do Rincon Sapiência.

Salve! Ok!
Rincon Sapiência, conhecido também como Manicongo, certo?
Quando alguém fala que eu não sou um MC acima da média, eu falo
(Ahn? Ahn? Ahn? Ahn?)
Eu não entendo nada, pai!
(Ahn? Ahn? Ahn? Ahn?)
A cultura do MC ainda vive, certo?
Se depender de mim
Vam'bora!
Meu verso é livre, ninguém me cancela
Tipo Mandela saindo da cela
Minhas linha voando cheia de cerol
E dá dó das cabeça quando rela nela
Partiu para o baile, fugiu da balela
Batemos tambores, eles panela
Roubamos a cena, não tem canivete
As paty derrete que nem muçarela
Quente que nem a chapinha no crespo, não
Crespos estão se armando
Faço questão de botar no meu texto
Que pretas e pretos estão se amando
Quente que nem o conhaque no copo
Sim, pro santo tamo derrubando
Aquele orgulho que já foi roubado
Na bola de meia vai recuperando
Vários homem bomba pela quebrada
Tentando ser certo na linha errada
Vários homem bomba, bumbum granada
Se tem permissão, tamo dando sarrada
Se o rap é rua e na rua não tem as andança, porra nenhuma
[...]

Se o rap é a teoria social que ajuda a gente a pensar a realidade, também é uma teoria que ajuda a gente a movimentar o corpo e também a pensar, a experimentar o mundo a partir desse corpo que nós temos. Quem conhece o Rincon Sapiência, sabe o quanto a gente fica motivado para dançar. A gente ouve o Rincon Sapiência e é uma coisa que não só faz a gente pensar muito sobre a realidade, mas também faz a gente querer movimentar o corpo e mente ao mesmo tempo.

KI Primeiramente, quero agradecer ao pessoal aqui do museu pelo convite. Agradecer aos meus colegas aqui de mesa, satisfação. Sou da Baixada do Rio de Janeiro, um lugar bem longe do centro de tudo, mais ou menos. Agora moro na Rocinha, moro lá há dois anos. Meu nome é Khalifa Idd, Idd significa Imperadores da Dança. O grupo foi criado em 2005.

O passinho foi criado por homens, na favela, justamente nesse intuito de ter uma grandeza. E quem comanda a favela? Os traficantes. Para você ser conhecido na sua favela, ou você era jogador de futebol, ou você era da igreja, ou você era de alguma coisa assim, para você não fazer nada de errado e ter reconhecimento na favela. Os caras não faziam nada, ou eles eram jogadores de futebol, para eles conseguirem pegar mulheres, ou eles faziam outra coisa, ou tentavam ser ricos, essa era a mente da galera.

Quando veio o funk para o Brasil, e começamos a mixar o funk carioca mesmo, esse funk começou no Rio de Janeiro, as mixagens, e foi criado o passinho. A galera começou a dançar individual, porque antigamente se dançava em conjunto. Quando começou a mudar o beat, virar 130 bpm, a galera começou a pensar em dançar mais individualmente. A partir disso, o pessoal começou a inventar alguma coisa ali, e a galera começava a pegar outros movimentos, de outro estilo de dança, já começava a incrementar e ser o rei do baile. Com esse intuito de grandeza mesmo. E o baile também, o único entretenimento dos traficantes, porque eles não podem sair da favela, e entretenimento para quem também é da comunidade. Os moleques viam aquilo ali como forma de entretenimento, até hoje, e também uma forma de renda, porque você coloca a sua barraquinha no baile, você vende as coisas, e, basicamente, é uma renda para o pessoal da favela também, é uma renda extra.

A partir disso, criaram o passinho, justamente para não se envolver com coisas erradas e também poder ser conhecido, e se divertir também. Mas, nisso tudo, as mulheres começaram a tentar entrar nesse meio também, e para os caras que inventaram o passinho, isso era bom. Porque os caras inventaram justamente o passinho para isso, e eles juntaram o útil ao agradável. No passinho, diferente do breakdance, do hip-hop, enquanto a mulher ainda batalha bastante para ser aceita nesse meio das danças urbanas, no passinho foi um pouco mais rápido esse processo. E o passinho tem muito disso, de masculinidade frágil, só que teve um cara que quebrou muito isso sobre dançar, porque o homem não rebola, o homem não faz isso, não faz aquilo, imposto pela sociedade. Até dançar mesmo, o homem, visto por outros homens, vai falar que é viadinho, sempre tem, entende? Quando eu comecei a dançar, o meu pai falou isso para mim também. Hoje em dia, a galera lá da baixada fala que seu filho está viajando, seu filho apareceu na televisão, sei lá o quê, e agora ele quer aceitar porque eu comecei a fazer outras coisas através da dança.

Sempre tem isso, o homem não podia dançar, não pode rebolar, não pode isso, não pode aquilo. Só que aí veio o Gambá, e foi ele quem estourou a bolha, porque ele imitava a mulher no baile. Os caras ficavam puto, porque os caras só dançavam assim, ogro mesmo. E ele não, ele já tinha mais carisma, já rebolava e as mulheres gostavam, e todo mundo começou a olhar e falar, mano, vou começar a copiar ele também, vou deixar esse bagulho de lado e também colocar isso na dança. Ele é considerado o rei do passinho até hoje por causa disso. Ele criou uma estética para o passinho, de ter esse rebolado, o homem fazer quadradinho, de não ser visto assim, com maus olhos, no caso.

O passinho foi criado justamente por causa do que o Fernando estava falando, de ter o empoderamento, de ser a pessoa. E, hoje em dia, virou patrimônio cultural e imaterial do estado do Rio de Janeiro. A galera criou um bagulho que eles nem imaginavam que ia ter essa proporção toda. É um bagulho muito doido, porque, para nós que dançamos passinho, no Rio de Janeiro, são várias facções, e nós que somos dançarinos, conseguimos transitar por essas facções justamente por causa de ser reconhecido pela internet e os caras gostarem de ver a gente dançando. Até mesmo os caras que são traficantes, eles pegam e falam, caraca mano, eu também quero dançar passinho, porque os caras veem que nós estamos sendo o centro das atenções e eles também querem ser o centro das atenções. Só ele estar ali armado não basta, eles também querem dançar. A gente conseguiu desenvolver isso.

Porém, ainda é meio difícil fazermos alguns trânsitos, por exemplo: uma amiga minha ia se mudar para um lugar que eu não posso entrar por causa do meu cabelo e da minha barba loira. Então, para homem no Rio de Janeiro que usa esse estilo assim, é bem difícil você transitar entre essas favelas. Eu fui criado num lugar onde é normal a gente usar cabelo louro o ano todo. E uma outra facção não usa o cabelo louro o ano todo, tem datas específicas para eles fazerem isso. Ela se mudou e eu falei: – mano, eu não vou lá, eu não posso ir, você é mulher, os caras não vão fazer nada, eu sou homem, os caras vão bater maior neurose com isso, porque eu estou com o cabelo louro. Eles não vão querer nem saber. E tem bastante disso no Rio de Janeiro.

Então, por ser homem no Rio de Janeiro, no Brasil em geral, ainda mais negro, pesa bastante, ainda mais no meu estilo. Eu lembro uma vez que eu já trabalhava com dança e eu trabalhava também em outro lugar montando brinquedo. Eu e meu irmão trabalhávamos nesse lugar, e meu irmão não podia ir nesse dia, então eu tive que levar outra pessoa. Descemos do ônibus, eu e esse meu amigo, subimos

a escada correndo, lá em cima, para atravessar a passarela, e lá em cima tinha um policial. Ele falou: por que você está correndo? Eu falei: ué, porque eu não posso correr? Não posso subir a escada correndo? Ele já ficou bolado. Aí ele falou assim para mim: "E o documento?" Aí eu falei assim: "pô, saí atrasadão de casa, esqueci minha carteira em casa, tá ligado? Mas você pode fazer o saque pelo seu celular. Eu falo o número do meu documento". Ele falou: "não, eu não vou fazer nada aqui, não. Vou te levar para a delegacia". "Por que, cara? Se você está com o celular aí, se você tem um aplicativo, você pode fazer" Aí ele, não, sei lá o quê. Eu trocando uma ideia com ele de boa, ele foi e chamou a viatura, aí levou nóis. Eu já estava atrasado para trabalhar, mano. O cara me levou um quilômetro depois. Eu falei: cara, você sabe que eu trabalho do outro lado da rua. Todo final de semana eu venho aqui montar brinquedo. E você sabe. E ele: Não, não sei de nada, não. Ele foi e teve a coragem de me dar um tapa dentro do carro, tá ligado? Aí eu falei, não, beleza, tranquilo. Fomos para a delegacia. Voltamos. Voltamos todo esse um quilômetro e meio, dois quilômetros. Fomos lá, pegamos os brinquedos, montamos, e ele passou do lado assim onde eu estava trabalhando. Eu falei, mano, tu acabou de me levar para a delegacia, me bateu, e eu to aqui trabalhando, cara. Não faz sentido nenhum, tá ligado? É um bagulho muito doido no Rio de Janeiro, um bagulho muito doido. Ainda mais para eu que sou assim.

Eu lembro que quando eu viajei para a Dinamarca, eu e minha amiga estávamos vendo um lugar onde a gente ia gravar um vídeo. E é automático, porque aconteceu esse bagulho comigo, e eu vim correndo para cima dela e passou uma viatura. Eu fui e parei. Eles foram e passaram direto, foram embora. Ela falou: isso não acontece contigo aqui não, porque aqui os policiais não são assim, você pode estar correndo e eles não vão te parar. Só que já foi instinto automático, eu correr e parar quando vi eles. Fiquei pensando, caraca, que bagulho doido, né? Em um lugar, os caras sabem quem é quem, de onde eu vim os caras também sabem quem é quem, mas eles procuram o motivo.

No Brasil, tenho que ficar olhando para onde eu vou, o que eu vou fazer, onde é essa área, o que é. Graças a Deus, o passinho também consegue fazer a gente transitar. Quando veio o DRT [Registro Profissional, *Dream Team do Passinho*], a gente falava que era a nossa carta de alforria. Por exemplo, as polícias invadem a nossa favela, o cara está dentro de casa, beleza, mas os caras querem saber por que você não foi trabalhar. Às vezes o cara vai trabalhar meio-dia. Quem trabalha com dança às vezes trabalha mais tarde, trabalha à noite. Um amigo meu apresentou o DRT para ele e ele ficou olhando, é artista, é professor. Não tomou mais esporro por causa que ele estava com o DRT. Pode explicar o porquê ele poderia estar em casa naquele horário, entende? E é muito doido. Essa coisa do passinho, para a gente, é uma coisa que virou nossa vivência, nossa vida mesmo. E, graças a Deus, eu pude participar dessa cultura maravilhosa, que é o funk, que é o passinho.



CONCRETUDES DO OLHAR

DEVOLVENDO CORPO E SENTIDO ÀS IMAGENS

31.julho

mesa de conversa

CONCRETUDES DO OLHAR: DEVOLVENDO CORPO E SENTIDO ÀS IMAGENS

Recuperar uma corporalidade física das imagens e discursos é retomar seu sentido no mundo não-virtual, atribuindo-lhes concretude. Tendo como ponto de partida as artes gráficas e a pintura, nesta conversa os convidados discutiram como corpo, linguagem, materialidade e construção de sentido se intersectam a partir de ações de ancoragem no presente.

GUSTAVO PIQUEIRA,
MARCOS BECCARI

- **GUSTAVO PIQUEIRA** Artista gráfico, designer, pesquisador e escritor, com mais de 40 livros publicados nos quais mistura livremente texto e imagem, ficção e não-ficção, design, história e tudo mais que encontrar pelo caminho. À frente da Casa Rex, é um dos mais premiados designers gráficos do Brasil, com mais de 500 prêmios recebidos. Também já recebeu prêmios como escritor e como ilustrador.
- **MARCOS BECCARI** Artista, filósofo e professor, atuando no Curso de Design Gráfico da UFPR e no Programa de Pós-Graduação em Educação da USP. Doutor em Filosofia da Educação pela USP, Mestre em Design e graduado em Design Gráfico, ambos pela UFPR, é também pesquisador do DEMO — Laboratório de Design-Ficção da ESDI/UERJ e do Lab_Arte - Laboratório experimental de Arte-Educação Cultura da FE-USP. Através do Instagram, suas pinturas em aquarela ganharam notoriedade mundial, principalmente pelo realismo técnico e pelo uso vibrante da cor.

Transcrição da mesa de conversa com
GUSTAVO PIQUEIRA *(GP)*
MARCOS BECCARI *(MB)*

CONCRETUDES DO OLHAR: DEVOLVENDO CORPO E SENTIDO ÀS IMAGENS

MB Estou muito feliz pelo convite, agradeço ao museu, pelo espaço. Também estou muito feliz de ver o pessoal que eu conheço, alunos, colegas. É um prazer hoje conhecer o Gustavo, cujo trabalho eu admiro há muito tempo.

GP Eu que agradeço o convite, estou feliz de estar aqui. É muito bacana a ideia toda do Programa Público. Vou começar, mas farei um aviso para vocês, que é uma coisa que não é uma piadinha de palestra, é verdade. Eu não sei por qual motivo, em toda fala — eu costumo falar bastante em públicos diversos —, mas toda fala que eu faço, meus primeiros 15 minutos são péssimos. Eu não sei por quê, mas eles não fazem muito sentido. Como eu tenho só meia hora hoje, vai ter que ser meio a meio. Peço que vocês me desculpem, porque eu normalmente falo bastante, mas vou tentar fazer o possível. Depois não digam que eu não avisei. Mas confiem que, depois de 15 minutos, engata.

O título dessa fala surgiu na conversa que o Marcos e eu tivemos quando a gente foi convidado. Conversamos e chegamos a um tema que interessa a nós dois, mas o título tem uma coisa que depois eu pensei, ele traz um vislumbre de uma resposta, que eu não tenho. Não sei se você tem, mas eu não tenho. Não sei se eu consigo devolver significado às imagens. Eu sei que eu perdi a sensação de produzir imagens com significado na minha vida e, faz alguns anos, venho tentando remodelar a minha prática profissional. De certa forma, eu tive que sair daquilo que oficialmente diziam que o meu ofício fazia, para tentar encontrar sentidos, para tentar encontrar dimensões da produção de imagens que fizessem sentido, especificamente para mim. Não encontrei ainda. Então, além dos 15 minutos sem sentido, eu já aviso que a fala não vai ter um final conclusivo.

Tem uma frase do Ricardo Piglia, que é um romancista argentino que faleceu faz uns cinco anos, mais ou menos, e não é uma frase muito animadora, mas é uma frase que traduz muito do que eu vivi. Quer dizer, eu tenho, eu sou, meu trabalho diário foi como designer gráfico, por muito tempo e ainda é, mas, há algum tempo, eu não me identifico mais com aquilo que a profissão oferece. Eu não entendia muito bem o porquê. Quer dizer, eu trabalho com design desde que eu me formei, e sempre entendi o design não como uma prática de tradutor de mensagens, porque eu acho que isso é uma coisa importante. Acho que muito do design gráfico é visto como um tradutor de mensagens. Alguém que recebe uma mensagem verbal, um desejo verbal, normalmente, inserido em uma dinâmica de mercado, e então, normalmente, tem aquela palavra que eu detesto, que é cliente, que pede "eu quero que você faça isso", então, eu traduzo isso visualmente.

Nunca enxerguei a prática do design gráfico nesse sentido, mas como uma prática de escrita com outros sistemas de grafia que não o verbal, não o alfabeto. Também o alfabeto, às vezes. Tanto podia ser uma escrita querendo conectar pessoas, querendo dizer alguma coisa que alguém queria dizer para outra pessoa visualmente, ou seja, exercendo a prática regular do designer gráfico, quanto eu podia escrever coisas minhas demolindo um pouco as fronteiras que condicionam a gente a falar que se eu quero fazer tal coisa, eu escrevo usando o alfabeto.

Eu comecei a trabalhar com design gráfico, mas por motivos pessoais, no fim de semana comecei a escrever livros. Na época, eu falava escrever, eu escrevia livros de texto. Então, eu tinha duas vidas, uma de segunda a sexta, linguagem visual, e sábado e domingo, linguagem verbal. Até que, um dia, eu comecei a perceber que essa diferença era uma diferença arbitrária, uma diferença que era uma imposição. Tudo era escrita. Quando estava escrevendo um livro, eu falava: estou escrevendo palavras. Depois de um tempo, eu percebi que não, que tudo é escrita, e que o que a gente considera como escrita alfabética é uma construção. O fato é que eu vinha me incomodando com essa sensação de um esvaziamento total na produção de imagens que eu fazia, na escrita de imagens do dia a dia. E eu nunca consegui ter muita clareza do porquê que eu tinha esse esvaziamento, até fazer a pesquisa sobre o Thomas Cobden-Sanderson, um inglês do século XIX, fez parte do movimento das *private presses*, que é um movimento que surgiu no final do século XIX, na Inglaterra, com uma resposta à Revolução Industrial.

Ele é um movimento que buscava resgatar a beleza de várias coisas, mas a beleza não no sentido fútil de beleza, mas de entender a beleza como uma coisa importante, de resgatar a beleza das coisas, dos objetos, da gráfica, como uma coisa importante. Eu fiz um trabalho sobre ele e, a partir desse trabalho, eu voltei para o desenho tipográfico. Quando comecei a trabalhar com design, eu fazia desenho tipográfico, parei por coisas da vida, sempre trabalhei com a letra, com o desenho tipográfico, mas não desenhando tipografia. E aí, para esse projeto, eu resgatei esse estudo do desenho tipográfico, comprei um livro que se chamava *The Visual History of Type* (Paul McNeil), que tinha acabado de sair. Ele se propunha a pegar todas as fontes tipográficas que importavam para o autor, desde o Gutenberg e a invenção dos tipos móveis no Ocidente, em 1455, até o momento presente, que era 2017.

Foi aí que eu consegui ter uma clareza maior do qual era o meu problema. Mais ou menos até o ano 2000, todas as letras, todos os alfabetos, eram alfabetos majoritariamente ocidentais, como todo produto ocidental contemporâneo, botava uma coisinha árabe aqui, uma coisinha africana lá, só para cumprir tabela do Ocidente consciente, mas, enfim, basicamente era um alfabeto ocidental. Até





então, todas as letras cumpriam sua tarefa funcional, quer dizer, a tarefa funcional de uma letra A é ser uma letra A, é você olhar e falar, isso é uma letra A. Mas, ao mesmo tempo, elas entregavam para mim onde eu estava, a época em que eu estava, o lugar em que eu estava. E isso não tinha nada a ver com uma dimensão funcional, porque todas elas eram letras A. Por que elas entregavam essa dimensão funcional? Por uma mistura de recursos e limitações técnicas de cada época e também por valores — vou chamar de valores culturais aqui, que é um termo genérico, meio besta, mas acho que serve para ilustrar — culturais daquele momento presente. A junção disso tudo fazia com que aquela letra carregasse essa dimensão. E do ano 2000 para frente, já não tinha mais isso. Eu tinha uma percepção de que nunca se teve tanta sofisticação, tanto de recursos tecnológicos, quanto de pessoas

com capacidade para desenhar tipos, mas eu olhava e não sabia mais onde eu estava.

O que eu percebi naquele momento foi que o que eu fazia, o jeito que eu fazia, o jeito que eu aprendi que se fazia, como se escrevia mensagens visuais, independente se era para um projeto de cliente ou para outra finalidade. O fato de escrever uma mensagem visual para comunicar alguma coisa, uma escrita de mensagem, ele não carregava mais essa dimensão de dizer onde eu estava. Ou seja, ele se esvaziava de qualquer riqueza, era basicamente um tradutor. E eu falei, poxa vida, eu não quero mais isso, não é isso, esse é o problema. Comecei a buscar na minha prática novos jeitos, pois não me interessa mais o modo como a gráfica atual funciona, não me interessa mais como funciona a prática profissional da criação gráfica, mas sim a criação gráfica — ainda é o que eu gosto de fazer. Desde então, passei a procurar novos jeitos de continuar exercitando isso que eu gosto de fazer, em outros caminhos.

Venho exercitando, não achei ainda o caminho, mas vou demonstrar algumas coisas. E nesse caso, para mim, o que é o corpo? É o material, é a coisa física. Eu tenho uma pesquisa que tem a ver, eu vou falar rapidamente. O que esse pessoal das *private press* do século XIX fizeram? Eles estavam reagindo contra o momento presente deles. Originalmente, era na Inglaterra, no contexto da Revolução Industrial. Tratava-se, então, de um movimento contrário à Revolução Industrial, ou melhor, aos efeitos colaterais da Revolução Industrial. Para isso, eles faziam uma volta à Idade Média. É claro que o caminho não estava na volta para a Idade Média, vamos dizer que essa volta ao passado não era efetivamente isso, mas quase como se fosse uma desculpa, um jogo de engenharia, de argumentação estética para desenhar o futuro. Ou seja, para falar: vamos por outro caminho, vamos pegar as referências lá atrás, para que a gente chegue em um outro lugar. Eles pegaram esses manuscritos e fizeram livros a partir desses materiais. O William Morris fazia na *Kelmscott Press*, que certamente são os nomes mais conhecidos deste movimento. Ele era um movimento que prenunciava o que o século XX e o que conhecemos tanto de edição artesanal quanto de *fanzine*, de edição de autor, de edição independente.

Basicamente, era alguém que falava: eu vou escolher o texto que vou publicar, vou fazer a parte visual, vou cuidar da parte gráfica, vou desenhar as letras, vou pegar tudo isso e eu vou fazer o livro. Então, tudo o que veio depois, veio daí. Se você olha e fala, não, eu não consigo olhar para isso e achar que aqui você tem o precursor do design moderno do século XX. Sim, visualmente, na verdade, é o contrário, mas os membros do *Arts and Crafts,* que era como se deu o nome desse movimento na Alemanha, foram eles que fundaram a Deutsche Werkbund e, como vocês devem saber, saíram os membros fundadores da *Bauhaus*, e os membros fundadores da *Bauhaus*, sim, que desenharam o que viriam a ser os paradigmas da gráfica contemporânea, fazendo o caminho inverso, em vez de negar a máquina e tentar voltar para a Idade Média, abraçando a máquina e falando, não, vamos usar a nosso favor.

Mas essa é uma outra história, e está aqui só por um motivo, que é o motivo contemporâneo. Eu queria fazer um livro sobre William Morris, mostrando alguns projetos que eu fiz dentro dessa busca por tentar articular e entender a escrita gráfica não como para texto, mas como uma escrita ativa, uma escrita que transcende os formatos. A história dele é muito boa, pois cada *private press* tinha a sua fonte tipográfica. O William Morris desenhou três fontes tipográficas que identificavam a *Kelmscott Press*, e ele só usou nos livros da *Kelmscott Press*. O Thomas Cobden-Sanderson também tinha uma private press, chamava *doves press*, junto com o Emery Walker, que era um tipógrafo. Vou pular aqui os desvios, mas, em resumo, eles tinham uma fonte, eles brigaram, se separaram, e começaram uma disputa pela fonte.

Não era tanto a fonte, mas você tinha as matrizes e as punções que eram os moldes dos quais você gerava os tipos de metal. Então, eles começaram a brigar e o Emery Walker falou: eu me separo da editora, mas eu quero um jogo de tipos para mim. O outro respondeu: não, um jogo de tipos você não vai ter, porque esses tipos só vão existir para imprimir os livros da editora. Eles ficaram brigando, brigando, brigando e, uma hora, Cobden-Sanderson falou, não, está bom, vamos fazer assim, quem morrer primeiro, o outro leva tudo. E aí, como



(1) Gustavo Piqueira, *Nove meses*, Lote 42, 2018. Cortesia do autor.

o Cobden-Sanderson tinha 70 e poucos anos, já era começo do século XX, o outro topou. Só que ele construiu uma caixa de madeira e, toda noite, ele enchia de tipos, ia até o rio Tâmisa e esvaziava. Por dois anos ele fez isso. Quando ele acabou de jogar todos os tipos, ele contou para todo mundo que tinha jogado tudo fora e que ninguém mais iria usar nada, as fontes, os tipos *doves*, só vão ter existido para imprimir os livros da *doves press*. Tinha uma relação entre as coisas que era muito forte e eu acho muito bonita, muito visceral, a relação do desenho tipográfico com onde ele se manifestava.

E é legal, porque os livros dele são contemporâneos. Eles não apenas cuidavam de toda a produção, mas também vendiam. Então, é realmente um precursor dessa gráfica independente que a gente tem hoje. Claro, um cara foi lá, entrou no rio, conseguiu recuperar alguns tipos e vendeu. Fiz um livro que contava essa história e eu queria ele, de alguma maneira, trouxesse essa coisa do que vai e do que fica. A minha primeira ideia era de que o livro ficasse mofado. Eu pensei, vou fazer um livro que a gente imprime, deixa o livro seis meses em um lugar úmido e aí, quando eu abrir, ele está mofado. Mas aí todo mundo fica doente e te processa, então eu desisti. Então pensei em pegar uns bichos mortos na rua e colocar no livro, e foi a ideia que eu levei adiante.

Comprei bichos mortos, baratas e tenebrios. Fizemos umas forminhas de silicone e usamos de molde em com resina, fizemos semiglobos, que juntei para formar pequenos globos. O Cobden-Sanderson era um encadernador, ele desenhava, inclusive para o William Morris, as vinhetas das capas. Eu peguei uma vinheta dele, que era toda linda, delicada, redesenhei e coloquei uma barata morta. Então, cada livro vem com um animal morto. Isso é escrita, isso é jeito de escrever, é jeito de transformar a capa, transformar o projeto gráfico em outra dimensão. E não é o tradicional do livro-objeto. A gráfica tem uma dimensão ativa. Não consigo pensar em fazer coisas gráficas que não tenham essa dimensão de objetos em circulação. Nos meus livros, há uma exploração da gráfica e da materialidade como um instrumento que, de certa forma, entra em contato com o leitor e fala... "Você não vai passar por mim reto, eu sou parte do livro, você vai ter que fazer alguma coisa comigo".

Nesse sentido, eu busco articular alguns projetos, algumas escritas. Então, para mim, o corpo entra nesse sentido, de você fazer com que o leitor não simplesmente te atravesse para o conteúdo de um livro. Fazer com que o leitor dê uma empacada e, nessa empacada, ele pode fazer várias coisas. Há livros que exigem de você um desconforto corporal que, inevitavelmente, a sua leitura entra na obra, como parte da obra. Tem outro livro que eu fiz sobre um casal de idiotas conversando, discutindo notícias da internet, que eram idiotas também. Ou seja, era um livro de idiota, resumidamente. Mas eu queria fazer um livro que fosse só diálogo, não queria um narrador. Eu queria que o narrador fosse a escrita visual.

Então o livro era só diálogos e eu queria que o livro fosse um objeto incômodo. Era um casalzinho classe média, vocês devem conhecer alguns. Eu conheço alguns. E aí eu fiz os desenhos do filho. Cada discussão, cada notícia que os pais discutem, o filho faz um desenho. Mas, enfim, eu achei que não era suficiente. Então fiz uns anúncios também, nas páginas de rosto. Fotos de Shutterstock. Mas nada disso, para mim, era suficiente para a pessoa sentir o incômodo de ler aquele livro. Então eu revesti o livro com areia, manualmente revestido. Você vai lendo o livro e vai caindo areia em você. Ler o livro é horrível, é uma experiência incômoda, é ruim ler. O que aconteceu? Eu só recebi críticas negativas. As pessoas reclamando que o livro era incômodo de ler, e eu lembro que saiu uma crítica numa revista, que na época eu fiquei puto, mas hoje eu acho engraçado, ilustrativo, que falava assim: "Ah, é pouca literatura". Achei muito curioso, pois exatamente, é pouca literatura, porque é um diálogo de um casal de idiotas. Mas, claro, tem uma compreensão compartimentada do que é literatura, do que é um livro, do que são linguagens. Percebi que tinha um monte de coisas que eu precisava derrubar na prática, mesmo que isso fizesse com que meus livros não sejam grandes sucessos de público.

Certa vez, fiz um livro que era todo grande, tipo uma Bíblia medieval. Eu reescrevi os Evangelhos, trocando Jesus por um creme anti-celulite. Fiz um objeto que era toda uma coisa medieval, uma caixa, e foi um projeto que ganhou todos os prêmios de design que existem. Só que eu lembro que me deu um trabalho para escrever, porque eu lia os Evangelhos e escrevia no estilo do evangelista, e ninguém leu o livro, porque era um livro que as pessoas colocavam na mesa de centro, só para mostrar. Uma coisa que eu sempre falo é que quando a gente recebe um livro para ler, metade já está lido, porque metade é a decodificação que a gente faz da carga simbólica que ele carrega. Tanto visualmente, no formato, quanto no autor, quanto no porquê você está lendo aquele livro, tudo aquilo é metade da leitura. A ideia que a gente tem, de que a gente vai mergulhar num livro, é mentira, pois a gente já está mergulhado, já está afogado, na verdade, a gente vai só boiar de volta, normalmente. Então, dependendo do que você fala que é um livro, a pessoa já pensa: "tá, esse aqui eu entendi, é para botar na mesa de centro...".

Então eu vou escrever um texto que são só palavras, nada além de palavras, uma história, palavras formando frases, formando parágrafos, formando capítulos, nem um desenhinho. Mas em vez de imprimir no formato do códice, eu vou imprimir em guardanapo, jogo americano e porta-copo. E, mais importante, eu não vou falar que é um livro, eu vou falar que é um conjunto narrativo de jantar, que é uma descrição que não faz o menor sentido, não quer dizer absolutamente nada, mas exatamente essa era a ideia. E nisso eu fiz o "Lululux", que é um conjunto narrativo de jantar. Quando fizemos as fotos de divulgação, eu botei na mesa lá do estúdio, na reunião, a gente pediu uma macarronada por *delivery* e jantou com o "Lululux", mostrando que você podia jantar, você podia ler... Lógico que tinha uma brincadeira grande, mas tinha também uma série de questionamentos sobre para que servem as coisas, o que é a utilidade das coisas. Questionamentos que ficavam escondidos nessa brincadeira de "ah, agora você pode ler enquanto janta ou chamar os amigos para um jantar literário, ou se você não gostar do livro, você pode usar de guardanapo". É uma coisa muito moderna. E foi, de fato, o que aconteceu. Quando o livro saiu, não saiu em lugar nenhum, a não ser em duas revistas de culinária, de gastronomia, que deram uma notinha falando exatamente que agora você pode jantar com estilo.

Isso é interessante, em certa medida, porque esses projetos de escrita expandida, que é a escrita gráfica, que envolvem o leitor, que envolve a materialidade, e, nesse sentido, tem o recorte que eu trouxe aqui para vocês, se relaciona com esse eixo central do Programa Público. Eu quero criar obstáculos, obstáculos físicos mesmo, porque a pessoa chega com aquilo e fala "Tá, mas o que eu faço com isso aqui? Eu janto, eu leio, eu janto e leio, é para usar?" Então, claro, passou um tempo, tinha gente que me ligava e falava: "preciso te contar, ainda não consegui jantar, está dando dó de usar". Ou teve gente que jantou e depois se arrependeu. Porque agora esse livro, com o tempo, ele tem um status. Então, o que me interessa fazer é isso, são coisas que não vêm com carimbo, para que você dê uma topada e fale "Meu, e aí, o que eu faço?". Ainda que isso não se conecte de imediato e não gere o retorno imediato que estamos acostumado a considerar sucesso — mas também a ideia de sucesso que a gente tem é uma ideia cafonérrima, vamos concordar aqui entre a gente.

Chegando ao final aqui, sem comer o tempo, na festa do lançamento saiu um post de uma cafeteria, usaram para a ambientação do post da cafeteria. Os porta-copos eram frases péssimas, de autoajuda, do Rodrigo Faro. Aí tem: "O que importa, não é o que acontece, mas como você reage — Bruce Lee." (risos). Então, não importa, o que importa é fazer ambientação. Saiu na seção de decoração do Estadão também, está lá "Lulululux", uma beleza, "Olha como fica bonito a nossa cozinha". É uma piada pronta. De certa forma, esses projetos que eu faço, eles acontecem do jeito "errado", mas acontecer do jeito errado é parte da escrita deles, é parte da existência deles, e o consumo deles nesses modelos é parte da escrita deles também.

Dentro dessa ideia de fazer uma obra gráfica, essas coisas que eu faço, vou chamar de escrita, mas é uma escrita expandida, que não tenha o carimbo, que a pessoa fale, eu não sei o que é isso, eu não sei como reagir a isso. Eu falei, vou fazer o pior livro do mundo. Aí eu peguei uma história, fiz uma história que era muito ruim, era um triângulo amoroso de dois sócios de uma Kombi carreto, a mulher de um, a mulher falava que o marido batia nela, o marido falava que ela tinha um caso com o sócio. A história era essa. Imprimi numa gráfica vagabundíssima, que também tinha uma ideia de dissociar um pouco o apuro gráfico com o dinheiro no bolso. E falei, vou fazer circular da pior maneira possível, que era mala direta. O "Valfrido" foi uma novela escrita em dez capítulos, que contava essa história da Kombi carreto, que as pessoas recebiam um capítulo por semana em suas casas, nove mil pessoas receberam, sem pedir e sem saber o que era (risos). Então, recebiam "Valfrido seu canalha!". Aí, na segunda, você descobre que é a mulher que fala, "Valfrido, você me bate". Na terceira, o sócio falava "Porra, Valfrido, você me fez colar o cartaz da Valdime Transportes – que é Valfrido e Dime —no bairro inteiro". Ele descrevia o cartaz. "Aí, quando eu acabei de colar os cartazes, eu vi que não tinha nem contato, nem telefone, nem nada. Porra, Valfrido!".

A pessoa está em casa, recebe um negócio desse. Por que não, quando ela descer na rua, ela encontrar o cartaz, de fato? Então, a pessoa recebia a mala direta falando de um cartaz. No dia seguinte, ela descia, e estava o cartaz acontecendo na rua. E aí aparecia o Valfrido. A gente colocou uns homens-placa em quatro esquinas de cruzamentos mais movimentados. Eram quatro placas dessa Valfrido, que a pessoa pensava "Valfrido"... Isso na minha cabeça, porque na prática não acontecia porra nenhuma. Ninguém estava nem aí. E tinha uma coisa que era muito interessante, é tudo uma palhaçada, mas esses experimentos, eles envolvem desmontagens no meu processo, que eu acho muito bacanas. Por quê? Porque eu não percebia que, enfim, qual era o princípio de ninguém saber de nada? Era ser tudo secreto. O que isso levava? Isso levava para um lado que era cômico, que era o quê? Minha vida e a de quem participou, foram cinco pessoas que participaram. Eu e mais quatro que sabiam. A editora, o João, a Cecília, o Thiago e a Samia. Era tudo segredo. Então, levava para um lado que era ridículo. Por seis meses, nossa vida foi um filme de espionagem ruim, que era tudo segredo, tudo meio célula terrorista, sabe? Se perguntaram o que é, é para falar o quê? — "Valfrido" (risos).

Agora, também não tinha como saber. Eu não podia saber. Se as pessoas perguntaram, não perguntaram, não podia passar por eles,



(2) Gustavo Piqueira, *Lululux*, Lote 42, 2015.
Cortesia do autor.

"E aí? Estão perguntando? E aí, como é que está?". Não podia ficar do lado "Óh, fui eu que fiz"... Não podia fazer nada. Eu não podia ter um tipo de troca, não podia assumir o papel de autor. Isso envolveu uma série de coisas que eu não percebia que ia envolver. Essas desmontagens de escrita, essas construções de obstáculos, elas não são só obstáculos para as pessoas que eu coloco, são obstáculos que eu coloco para mim. E eu sei que vou ter que aprender. Depois do décimo capítulo dessa mala direta, sumiu. A história parou. E, por seis meses, eu fiquei escrevendo um livro, que é esse livro, "Valfrido?", que é um livro que junta as malas diretas e conta o processo. E eu me lembro que fui a um evento de design, nesse intervalo dos seis meses, e terminei mostrando "Valfrido?". Aí um professor levantou a mão e falou: "Legal, mas isso aí não é design, não é?" Tudo bem, tudo bem. Na semana seguinte, eu fui a um evento de literatura no Rio, em uma universidade também. Mostrei "Valfrido?" e ouvi "Isso aí não é literatura, não é?" Então, não é design, não é literatura, é arte. Aí escrevi numa mostra de arte. O curador chegou e falou: "Eu queria te falar, você acha que o Valfrido é arte?" Pensei, pô, é isso, acertei.

Nesse sentido, acertei. A ideia de usar os sistemas de produção de linguagem que são conhecidos, sem carimbar, sem fazer aquilo de que quando você lê um livro, você já tem metade lido. Isso é um obstáculo para as pessoas, de fato. E o que aconteceu? Durante seis meses não aconteceu nada. Ninguém falava do "Valfrido". Eu achava que tinha sido a pessoa mais idiota do mundo, porque eu tinha feito um esforço desgraçado, porque foi um inferno fazer tudo isso, foi um inferno em todos os sentidos. E não aconteceu nada. E eu pensei, nossa, eu sou uma idiota, não é? Quando o livro foi lançado, a equipe da editora — que tem a Banca Tatuí, um espaço de publicações independentes em São Paulo — colocou uma das placas do 'Valfrido' na banca. Foi demais, porque aí o pessoal do bairro começou a passar e falavam: "É isso o Valfrido!". E aí eu descobri que teve um condomínio que fez uma reunião para decidir se chamava a polícia para investigar o "Valfrido" ou não. Porque tinha um síndico que era paranoico, o ex-síndico que

chamava Valfrido e ele achava que era uma ação dele e começou a entrar em uma paranoia. Até hoje, passados alguns anos, pessoas que acabo conhecendo depois de ter feito Valfrido, e um dia elas falam: "Putz, era você que fez aquilo!". Ou seja, de alguma maneira, aquilo chegou, mas chegou de outro jeito nas pessoas. Elas mesmas não sabem muito bem como chegou, e eu também, como autor, não sei como é que chegou. Ao mesmo tempo em que eu rompo com o circuito do leitor, eu rompo com o circuito do autor também. Não tenho aquele retorno.

Eu trabalho com a gráfica impressa, eu gosto da coisa impressa, da coisa física. Todos esses projetos usam, de alguma maneira, a dimensão física, seja a dimensão física do objeto, da materialidade, da areia que cai, seja a cidade como território narrativo. Enfim, sempre tem a coisa física. E, em paralelo, muitas vezes eu escuto comentários como se fosse uma coisa obsoleta, como se fosse um ato nostálgico. Vai ser o que vai ficar? Não. Talvez seja outra coisa, mas eu acho que a coisa do impresso não é uma nostalgia, é uma outra coisa.

MB Para quem não me conhece, venho atuando simultaneamente nessas quatro grandes áreas, que são Arte, Design, Filosofia e Educação. Essa atuação um tanto abrangente, que eu acredito que eu tenho em comum com o Gustavo, se deve a uma fixação que eu desenvolvi desde a infância pela escrita e pela pintura. Tento usar o termo fixação no sentido ambíguo, tanto de obsessão ou ideia fixa, quanto no sentido prático de fixar e registrar uma experiência, como a escrita e a pintura propiciam, principalmente pela impressão. Mais detidamente, são duas perguntas que sempre motivaram o meu trabalho, que é como a realidade habita o que vemos e como o que vemos habita a realidade. O que nos faz perceber certa realidade como estranha ou familiar, como se formam os clichês, os modismos e como esses clichês e modismos organizam o modo como a gente percebe o mundo, até que ponto nós temos uma visão pessoal, subjetiva e singular do mundo e até que ponto tudo o que vemos, pensamos e sentimos já não foi, de alguma forma, visto, pensado e sentido por todo mundo, de modo, portanto, impessoal e genérico.

São questões como essas que me levaram a trabalhar desde cedo com a figuração, ou seja, o inverso da abstração, com o realismo e com a narrativa, seja essa narrativa visual ou literária. Isso pressupõe, é claro, um lugar privilegiado de formação cultural, porque essas noções trazem todo um legado tradicional e eurocêntrico, ao qual eu tive acesso desde pequeno e que eu cultivo até hoje. De forma resumida, essas três noções-chave de figuração, realismo e narrativa acabam me remetendo a uma lição de meu pai, que também era pintor, que, quando me ensinava a desenhar e a pintar, costumava fazer a seguinte analogia: Saber ouvir uma música é diferente de saber ler uma partitura, que, por sua vez, é diferente de saber tocar um instrumento musical ou até improvisar com um instrumento musical.

Ou seja, a figuração equivale a saber identificar e apreciar uma realidade visual, assim como você consegue identificar e apreciar uma música, ao passo que o realismo implica saber ler e descrever essa realidade, assim como você sabe ler uma partitura. E, por fim, a narrativa tem a ver com o ato poético, ou seja, a capacidade de recriar e reorganizar a realidade visual, assim como você tem a capacidade de tocar um instrumento musical. Saber ouvir uma música e gostar da música não é a mesma coisa de ler a partitura e também não é a mesma coisa de tocar um instrumento. É dessa forma que eu localizo essas três noções.

Um dos debates filosóficos mais antigos, que remete pelo menos a Platão e Aristóteles, diz respeito a essa dicotomia entre nomear e presentificar, ou tornar algo presente. Essa discussão é bem sintetizada por um filósofo alemão chamado Hans Ulrich Gumbrecht, conhecido por um movimento chamado Estética da Recepção, na Alemanha, relacionado ao Wolfgang Iser, também ao próprio Martin Heidegger, num livro chamado Produção de Presença, onde o Gumbrecht defende, a partir de Heidegger, certa incompatibilidade entre a produção de sentido e a produção de presença. Ou você faz alguma coisa que vai transmitir algum significado, algum sentido, ou você faz, como ele pensava que era o caso da música, algo que não tem sentido e que tem mais presença. De certa forma, acaba reativando o debate medieval entre os realistas e nominalistas — só para mostrar que essa discussão é muito longa, historicamente. Como a minha formação filosófica tem mais a ver com Michel Foucault e Friedrich Nietzsche, eu trouxe essa citação de "As Palavras e as Coisas" [Foucault, 1966], que recoloca esse problema do nomear e do presentificar a partir da linguagem. Então, abro aspas:

> Por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem.

Nessa passagem, fica claro que a mimesis aristotélica, ou seja, essa pretensa função de imitação e representação entre arte e realidade, não é nada mais do que uma convenção linguística e discursiva. De tal forma que a dicotomia entre o nomear e o presentificar é sempre arbitrária e, em última instância, intransponível. Foucault vai partir desse pressuposto para investigar como os saberes, ou as epistemes, nos termos dele, que balizaram nossa relação com o mundo, foram se alternando e se alterando ao longo da história. O que me interessa aqui é destacar, a partir de Foucault, que a nossa relação com o mundo é sempre e necessariamente mediada por alguma sintaxe.

Portanto, tudo só se torna presente ao ser nomeado, representado e invocado de algum modo. A dicotomia entre o nomear e o presentificar não é uma dicotomia. Só conseguimos tornar presente por meio da nomeação. Essa é uma das conclusões que a gente pode tirar do Foucault. Quando apontamos para algo e nomeamos esse algo, quando eu aponto para uma árvore e a chamo de árvore, trata-se fundamentalmente do mesmo gesto, a meu ver, de quando a gente desenha essa árvore, quando a gente fotografa, quando a gente filma ou escrevemos sobre a árvore. Isso é o gesto poético ou criativo de recuperar, invocar, trazer presença à realidade. É isso, mais ou menos, o modo como eu lido com a minha própria pintura.

Ao preparar essa fala, eu acabei me lembrando de uma amiga minha, chamada Assionara Souza, que foi uma escritora brilhante, radicada em Curitiba, que eu tive a sorte de conhecer e trocar muitas ideias durante muitos anos, antes dela falecer, em 2018, por ocasião de um câncer. Apesar dela ser poeta e escritora, e não pintora, eu acredito que foi o interesse dela pela pintura o que a fez se aproximar de mim, sobretudo quando ela se debruçava numa dissertação de mestrado sobre a obra de Osman Lins. Nessa época, a gente discutia muito sobre os tratados antigos que relacionavam a poesia à pintura, o que se expressa nessas duas sentenças do título, que é *ut pictura poesis*, que é mais ou menos: "como a pintura, é a poesia". Isso está na "*Ars Poetica*" de Horácio. E outra passagem importante é *muta poesis, eloquens pictura*, que significa mais ou menos: "A pintura é a poesia muda, e a poesia é uma pintura que fala, uma pintura falante". Que é originalmente do poeta grego Simônides de Ceos, mas que foi recuperada depois por Plutarco.

Revisitando essa dissertação da Assionara, que trata dessa tradição poética que mistura com a poesia, eu encontrei um trecho que sintetiza muitas dessas nossas discussões que eu reproduzi aqui:

> Se a pintura é poesia muda, o que provoca ainda não se fez linguagem. A imagem apreendida na pintura reverbera um estado latente de poesia no espírito daquele que a observa. Potencialmente, a pintura proporciona ao fruidor intuição desse âmbito secundário da palavra poética promotora de conversões do que é vulgar em singularidades. Munido dessa potência de poesia, a camada do sentido se renova, renovando o visto, fazendo com que este signifique poeticamente.

Essa intuição latente e poética que ela atribuía à pintura, era também, na verdade, o que eu insistia em atribuir aos textos dela, que não só me inspiravam, como também sempre carregaram uma dimensão imagética muito clara. Em outras palavras, enquanto ela dizia que as minhas pinturas eram munidas de potência poética, eu lhe rebatia dizendo que seus textos são munidos de potência pictórica. Mas, no fundo, o que eu mais admirava nela é essa capacidade de converter, nos termos dela, o que é vulgar e banal, o cotidiano, em singularidade, como estava naquela citação.

Precisamente esse tipo de conversão é o que eu sempre quis fazer por meio da pintura. Pois bem, até que eu tentei desfazer ou tornar ambígua aquela dicotomia entre sentido e presença, indicando que a forma como eu lido com isso é, em larga medida, inspirado pela obra da Assionara Souza, e é sempre tentando atribuir singularidade às cenas banais e cotidianas. Também tem essa outra dicotomia que costuma rodear o meu trabalho e que, desde sempre,

me instigou, que é aquela entre a abstração e a figuração. Obviamente, a minha pintura é sempre lida como figurativa e realista, mas eu gosto de problematizar ou, de novo, tornar ambígua essa dicotomia e essa classificação imediata. Porque, assim como a criação de sentido não exclui a produção de presença, como eu tentei mostrar até aqui, a figuração não necessariamente se opõe à abstração formal. No domínio mais prático e material da pintura, eu costumo pensar justamente em termos de abstrações figurativas, no sentido de que, embora o ponto de partida sejam sempre cenas figurativas, previsíveis, o processo de pintura é intrinsecamente imprevisível e abstrato, e não figurativo.

Por isso que, no geral, eu considero o meu método de trabalho, como se fosse uma soma entre o acaso e a convenção. De um lado, o acaso é a dimensão mais conhecida da aquarela enquanto meio de pintura, cujo processo nunca se dá de forma controlável e calculada, é justamente o contrário. A aquarela se pinta quase que de maneira acidental. E, por outro lado, eu nunca quis abandonar as convenções e as sintaxes da pintura figurativa, considerando aquela intenção inicial de invocar uma realidade figurativa, banal e vulgar, a partir de uma sintaxe, para se gerar essa singularidade. E, como resultado, o realismo que eu procuro obter nas minhas pinturas não equivale a uma reprodução literal da realidade, ou, pelo menos, não é essa a minha intenção. Mas se refere ao que a Sonara chamava de uma mirada inaugural, as mesmas encenações que compõem a realidade ao nosso redor. É dessa forma que eu entendo e cultivo essa ideia de concretudes do olhar, ou de concretude do olhar, que é o tema desta mesa. Em vez de fornecer uma imagem literal e automática, como uma fotografia, eu me esforço em construir uma poética da ambiguidade, que, inclusive, se expressa na impressão ordinária que eu vejo que as minhas pinturas acabam gerando ao se parecer com uma fotografia. Mas não são fotografias, sendo justamente essa ambiguidade o que me interessa.

Para finalizar, eu quero retomar a questão pela qual eu iniciei a minha fala, que é sobre a minha fixação pela escrita e pela pintura, que eu me identifico bastante, embora de maneira bem diferente, com o trabalho fantástico que a gente viu do Gustavo. Eu selecionei um pequeno trecho do início desse meu livro que acaba funcionando para retomar e explicar aquela minha *fixação* pela escrita e pela pintura:

> De um lado, a escrita deseja perpetuar um pensamento ainda vivo, mas necessariamente o codificando e o fixando numa ordem qualquer, transformando sua plasticidade em rigidez. De outro, a pintura busca reter uma visada cuja inscrição será sempre frágil e efêmera (sobretudo pela aquarela), registrando, não por muito tempo, o vulto de um olhar ausente. Eis a tarefa, expressar a fragilidade de tudo o que se vê no esforço mesmo de ver, pensar e dizer.

Peço desculpas pelo excesso de abreviações teóricas, mas eu achei interessante, particularmente, que o Gustavo começou respondendo de maneira muito material e concreta ao tema dessa nossa discussão, e eu tentei abstrair um pouco. Foi o que me pareceu possível e pertinente de trazer, sem me exceder muito no tempo reservado à minha fala. Eu agradeço novamente pelo espaço concedido, com esperança de que essa minha breve digressão incentive um diálogo produtivo sobre a concretude do olhar, o corpo e o sentido das imagens.

GP Posso fazer um complemento rápido? Não é um complemento, na verdade, é um comentário sobre o que Marcos falou, que eu acho que junta as coisas. Recentemente, eu fiz um trabalho de pesquisa que surgiu por acidente. Eu não sei se vocês conhecem o Jean-Victor Frond, mas ele era um fotógrafo francês que veio ao Rio e fez uma série de fotos que se chama *Brasil Pitoresco*. Era um álbum patrocinado pelo Dom Pedro II, em 1860. Na época, era aquele período em que você tirava fotografia, mas não conseguia imprimir, então se faziam litografias de fotografias. Hoje ele é carimbado como autor do primeiro livro de fotografia sobre o Brasil, só que são litografias. Então, se você olha um trabalho do Jean-Victor Frond, é muito esquisito, principalmente porque ele foi também a primeira pessoa que fez um registro mais extenso de pessoas escravizadas. Se você olhar o conjunto do trabalho dele, é muito incômodo, porque é fotografia, mas é litografia, é foto e é desenho, dá uma cacofonia, porque as duas coisas coexistem ali.

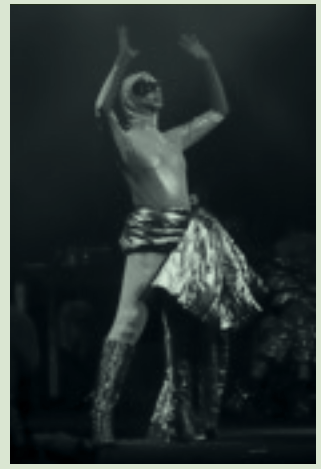
A cacofonia está em como a gente aprendeu, por mais que hoje a gente saiba que fotografia não é realidade, por mais que a gente já tenha todo esse kit pronto, ainda estamos acostumado a ler as coisas dentro de padrões e esquemas de leitura que são muito mais rígidos do que a gente imagina. O que você falou, Marcos, essa coisa da ambiguidade, é isso, entendeu? No fim, é isso. A gente não percebe como a ambiguidade é algo que está em extinção no mundo de hoje, como tudo está muito já codificado para nós, tudo pronto para ser digerido e expelido para ser novamente digerido. E isso se revela em tudo um pouco. Eu lembrei muito desse trabalho do Jean-Victor Frond, porque ele é muito legal por causa disso, dá um "tilt" na gente, não é nem foto e nem desenho, são as duas coisas. E não é um problema nenhum, a não ser pelo fato de que a gente aprendeu que são duas coisas diferentes.

MB Sim, justamente, o que eu sempre busquei apreciar na arte, no design gráfico e tudo mais, é quando a coisa não vem pronta e mastigada. De certa forma, sem ambiguidade. Essa ambiguidade que eu acho que você até torce ao máximo no seu trabalho, é realmente algo que me encanta e que, da minha maneira, eu tento fazer, de alguma forma, a partir da pintura figurativa.

Agosto







CORPO-MÁQUINA: UM PARALELO ENTRE A ROBÓTICA E A ANATOMIA HUMANA	O PROJETO (UTFPR)	03.AGO	Oficina	426
CORPOS: EDUCAÇÃO E POSSIBILIDADES MÚLTIPLAS DE EDUCAR-SE	MARYNELMA CAMARGO, ANA CRISTINA ZIMMERMANN, MARCUS AURÉLIO TABORDA DE OLIVEIRA	07.AGO	Mesa de conversa	436
CULTURA BALLROOM: NÃO É SÓ SOBRE DANÇA	HOUSE OF FELINES, MÔNICA FERREIRA, LUÍSA MAINARDES, KISHA, MAJO FARIAS, JAIMER BOY FELINE	10.AGO	Exibição de filme, mesa de conversa, performance	446
O PEIXE	JONATHAS DE ANDRADE, GLEYCE KELLY HEITOR	17.AGO	Exibição, mesa de conversa	464
POPERÓPERA TRANSATLÂNTICA	GRUPO MEXA	23.AGO 24.AGO	Oficina, espetáculo	486

CORPO-MÁQUINA

UM PARALELO ENTRE A ROBÓTICA E A ANATOMIA HUMANA

03.agosto

oficina

O PROJETO (UTFPR)

CORPO-MÁQUINA:
UM PARALELO ENTRE A ROBÓTICA E A ANATOMIA HUMANA

Ao ver células nervosas como fios condutores, músculos como motores e o cérebro como um microcontrolador, a tecnologia traz uma ideia de como a ciência é capaz de mimetizar o corpo humano. Partindo desse princípio, a oficina teve como objetivo oferecer aos participantes uma introdução à robótica. O foco central foi a montagem de uma mão robótica, aplicando fundamentos de mecânica, eletrônica e programação e explorando os conhecimentos práticos e teóricos envolvidos em um protótipo de projeto. Os possíveis paralelos entre o corpo humano e o corpo artificial foram abordados por meio de uma visão de engenharia e desenvolvimento.

- **O PROJETO (UFPR)** Projeto de extensão que integra diversos cursos, não se limitando a estudantes da UTFPR, para se unir num espaço maker situado dentro do campus Curitiba da UTFPR. O objetivo, além de desenvolver as capacidades técnicas e sociais dos alunos, é promover a integração entre a universidade e a sociedade, fazendo com que o resultado dessa união seja o surgimento de ideias inovadoras em um processo colaborativo e compartilhado.

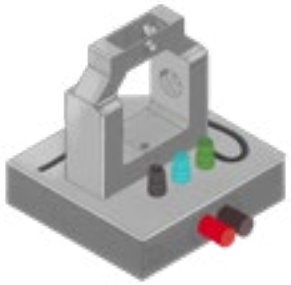
Lista de componentes

A 

Módulo CORAÇÃO — Responsável pela alimentação

B 

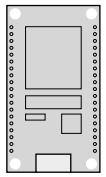
Módulo CÉREBRO — Responsável pelo tratamento e envio de sinais

C 

Módulo MÃO — Responsável pelos movimentos



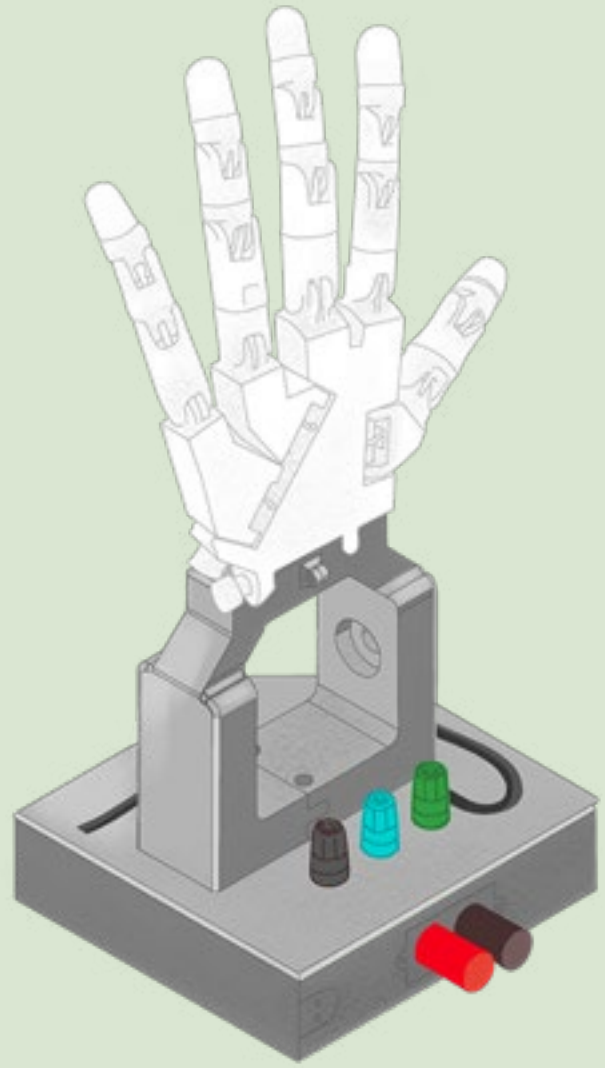
Tela

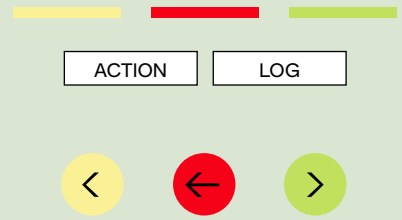


ESP-32



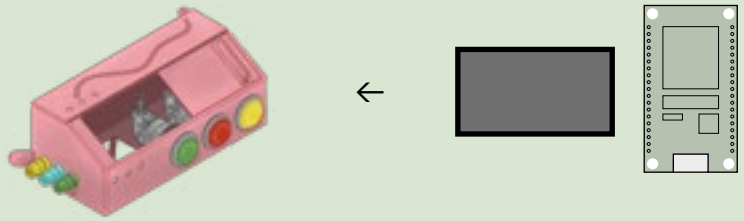
2 cabos PRETOS (arterial) — 2 cabos VERMELHOS (venoso) — 1 cabo BRANCO — 1 cabo AMARELO — 1 cabo VERDE — 1 cabo AZUL — 1 cabo de força





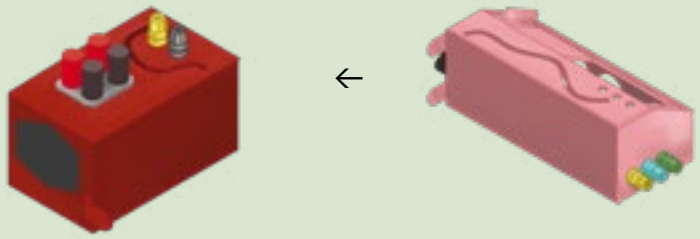
I) CONTATO COM A INTERFACE

1



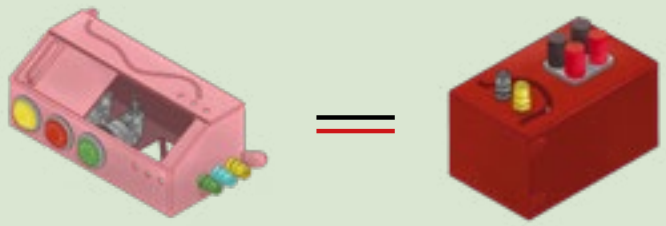
Colocar ESP-32 e tela no CÉREBRO

2



Montar o CORAÇÃO no CÉREBRO

3



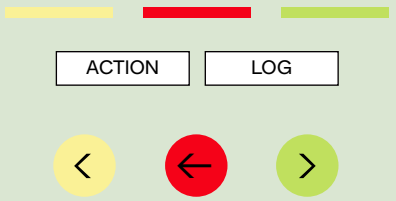
Ligar o fio arterial e o fio venoso entre CÉREBRO e CORAÇÃO

4



Chamar instrutor para colocar o cabo de força

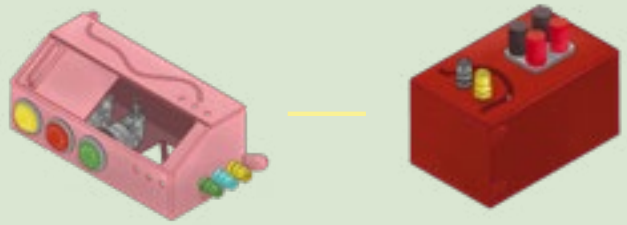
4



Explorar interface

II) RGB COM CORAÇÃO

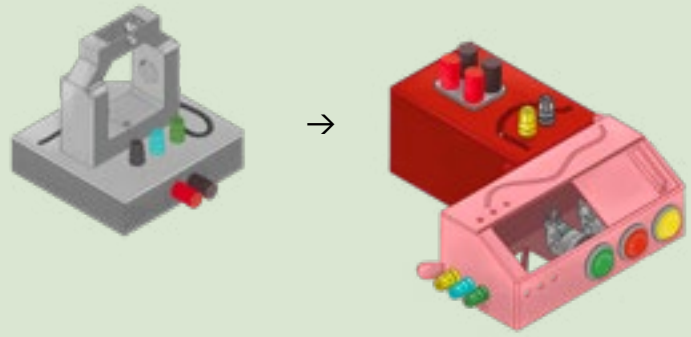
3



(!) Apesar de já estar alimentado, precisa de sinal para ligar

III) MÃO

3



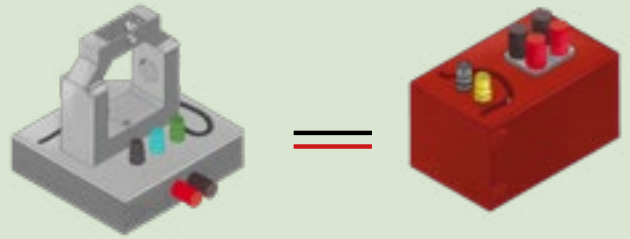
Encaixar MÃO no CÉREBRO e CORAÇÃO

3



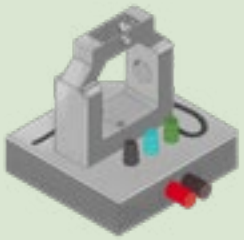
Remover o cabo de força

3



Ligar o fio arterial e o fio venoso à mão

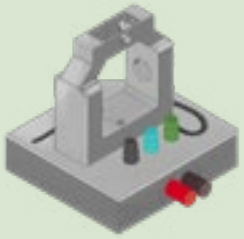
4





Conectar sinal RGB
à MÃO

4





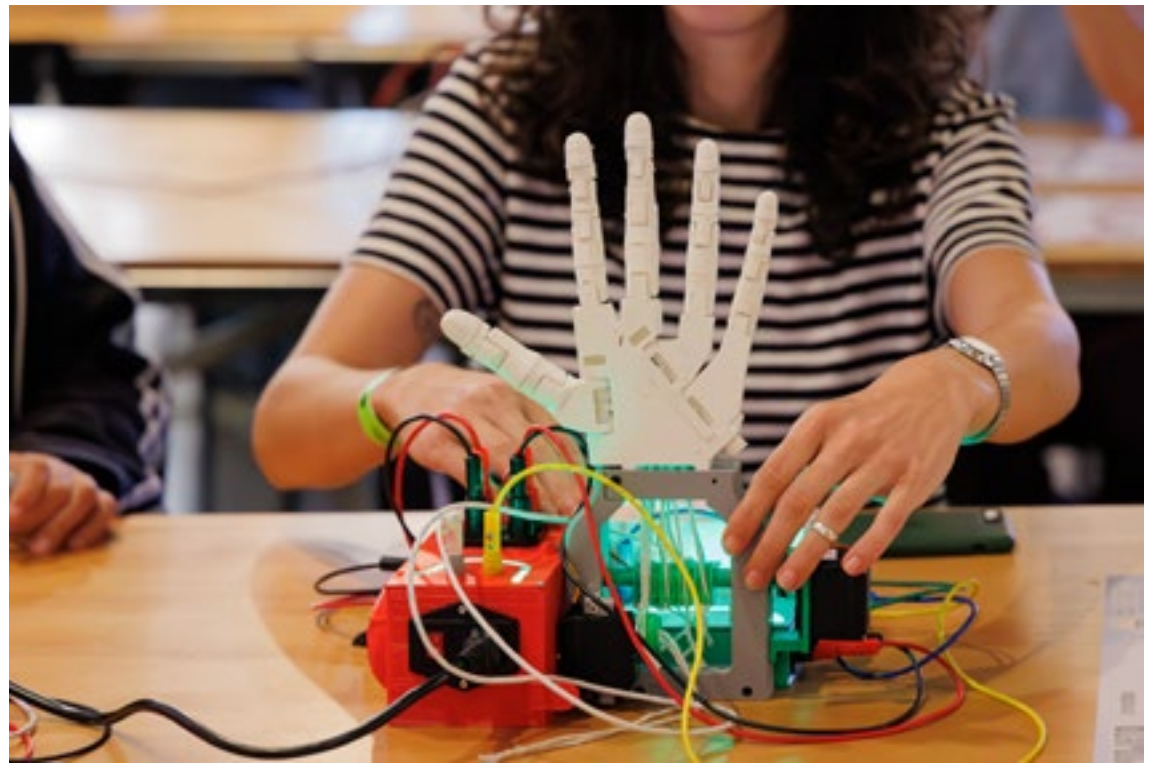
Conectar sinais
nos servos

4



Chamar instrutor para
colocar o cabo de força

IV) PROGRAMAR!






Lia D Castro:





CORPOS:

EDUCAÇÃO E POSSIBILIDADES MÚLTIPLAS DE EDUCAR-SE

07.agosto

mesa de conversa

MARYNELMA CAMARGO GARANHANI,
ANA CRISTINA ZIMMERMANN,
MARCUS AURÉLIO TABORDA DE OLIVEIRA

CORPOS:
EDUCAÇÃO E POSSIBILIDADES MÚLTIPLAS DE EDUCAR-SE

Partindo de que experiências culturais estão intimamente conectadas com a construção e tomada de consciência dos corpos, os pesquisadores convidados abordaram a temática dos corpos e de suas possibilidades de educar, atravessando a infância, ética de cuidado e visões múltiplas sobre a corporeidade.

- **ANA CRISTINA ZIMMERMANN** Professora e pesquisadora na área de Educação na Universidade de São Paulo. Atua como uma das coordenadoras do Grupo de Estudo PULA, no Centro de Estudos Socioculturais do Movimento Humano (EEFE/USP). Atua também no campo da filosofia do esporte, colaborando como o The International Association for the Philosophy of Sport (IAPS), British Association for the Philosophy of Sport (BAPS), o Société Francophone de Philosophie du Sport (SFPS), entre outros.

- **MARCUS AURÉLIO TABORDA DE OLIVEIRA** Professor titular aposentado do Departamento de Ciências Aplicadas à Educação da UFMG, com ênfase na História da Educação. Coordena o Núcleo de Pesquisas sobre a Educação dos Sentidos e das Sensibilidades. Seus estudos abordam temas como história do currículo e da escolarização, com experiência em programas de pós-graduação.

- **MARYNELMA CAMARGO GARANHANI** Professora, pesquisadora e coordenadora do Grupo de Pesquisa EDUCAMOVIMENTO que integra o Núcleo de Estudos e Pesquisas em Infância e Educação Infantil (NEPIE) da Universidade Federal do Paraná. Atua como voluntária internacional na Organização Mãos sem Fronteiras e foi Chefe do Departamento de Educação Física, Coordenadora do Curso Licenciatura em Educação Física e da Especialização em Educação Física Escolar da mesma universidade.

Transcrição da mesa de conversa com
MARYNELMA CAMARGO GARANHANI *(MG)*
ANA CRISTINA ZIMMERMANN *(AC)*
MARCUS AURÉLIO TABORDA DE OLIVEIRA *(MA)*

CORPOS: EDUCAÇÃO E POSSIBILIDADES MÚLTIPLAS DE EDUCAR-SE

MG Agradeço ao convite do Museu Paranaense, aos colegas Marcus e Ana que estão compondo a mesa comigo e ao público presente. Minha fala vai caminhar para o campo da educação da criança e suas infâncias, porque é um tema em que eu pesquiso, estudo e tenho experiência na formação de professores de crianças pequenas. Quando falo criança pequena, trata-se de um termo para se referenciar às crianças de 0 a 6 anos, que são as crianças da educação infantil. Vou tentar trazer as múltiplas possibilidades de se educar o corpo criança. A gente vem pensando, estudando e discutindo esse conceito do corpo criança e não o corpo *da* criança. Pensar que a criança é corpo e o corpo é criança. E que esse corpo criança tem especificidades que não são limites ou "inacabamentos", mas potências e protagonismos, nesse momento que ela vive que é a infância.

Partindo dessa ideia, temos como base o campo da sociologia da infância, novo entre aspas, dentro da sociologia, especialmente da sociologia da educação, mas também para conciliar com essas ideias, trazemos algumas leituras dos estudos antropológicos do corpo. Nós tivemos um grande sociólogo da infância no início do século XX — e temos aqui um historiador, o Marcus Aurélio, que pode me ajudar nisso — que é o Florestan Fernandes. Acessamos estudos feitos com crianças em São Paulo na década de 1940, para poder pensar um pouco o sentido de que a criança constrói cultura, ela é protagonista nesse processo. Como é um estudo da década de 1940, tem seus limites, têm seus próprios termos que precisamos ressignificar, até porque ele chama as crianças de imaturas, que é um termo que não cabe mais. Mas ele faz uma grande catalogação de vários tipos de brincadeiras que ele denomina de folguedos, no campo do folclore. Nessas brincadeiras, ele nem usa o termo brincar ou lúdico, mas recriar-se — é daí que vem o termo recreação nas escolas. A criança está construindo folguedos, estes que são construídos dentro de um contexto histórico-cultural, e por essas brincadeiras conseguimos visualizar esse contexto.

Eu trago o Florestan porque ele fala que a criança é um repositório da tradição. Quando ela aprende a brincar, nas ruas, a transmissão entre crianças fazia com que ela se tornasse um guardião da cultura — percebemos nas entrelinhas do estudo dele essa ideia. Quando a criança tem a oportunidade de estar em um grupo de crianças, construir brincadeira, formam-se processos de educação que constroem uma cultura infantil. A partir disso, trabalhamos a questão do corpo criança. Essas brincadeiras se fazem pela gestualidade da criança, principalmente os bebês que não dominam a fala, escrita, traços dos desenhos. Então como eles se comunicam? Desde pequenos eles brincam, trocam experiência, conhecimentos e constroem conhecimentos culturais.

Eu queria por um elemento nesse cenário, que é algo que a gente vem pensando, que além de ser uma guardiã da cultura, a criança é expressão da ancestralidade. Ao olhar por esse viés, podemos dizer que a ancestralidade se coloca no corpo, uma biologia, que só pode ser construída em simbiose, de forma híbrida, na interconexão com as experiências que a criança vive em seu contexto cultural. O contexto cultural seria então o contexto de educação. Precisamos pensar nesses contextos de educação, nos quais a criança estabelece relações, no viés da sociologia da infância, intergeracionais (adulto com a criança) que é fundamental, já que o "vovô" vai ensinar as cantigas, seu jeito e modos de ser, seus chazinhos, seu jeito de dar colo, mas a criança também ensina a essa outra geração. Quando nasce uma criança também nasce um avô, uma avó, um pai, uma mãe que nunca foram e vão precisar ser. É um processo de educação e é um processo de educar-se nessa relação.

E nessas relações nós temos os intrageracionais (criança com criança) e a escola tem que começar a pensar não só a criança de mesma idade, mas de diferentes idades juntas, porque uma vai ensinar a outra. É uma relação de educação em que se constrói conhecimentos culturais. Não significa que a criança mais velha tem mais conhecimento. Se a criança pequena já está em um contexto que mobiliza diferentes movimentos e brincadeiras, ela vai se repertoriando, muitas vezes torna-se mais experiente que a criança mais velha. Por isso, é interessante observar os recreios das escolas com diferentes idades, o que hoje muitas escolas não fazem, por segurança, às vezes, mas é preciso ter essa relação intrageracional.

Tudo que falei aqui é algo complexo, não é tão simples, para ser resumido em pouco tempo, mas é para poder abrir essa discussão e pensar nesses contextos de educação. Um contexto clássico é a escola, lugar de produção de cultura e também de cultura infantil, dependendo das possibilidades que oferece à criança. Queria trazer um exemplo em relação ao contexto da pandemia de COVID-19. Nós vivemos um tempo dentro de casa e as crianças não foram para as escolas. Um tempo grande para as crianças e significativo para esse desenvolvimento e construção da criança como ser humano. Observamos na pesquisa de Débora de Paula, minha doutoranda na época, na qual ela investigou como as crianças se movimentavam pela geometria da casa, como um contexto de educação, com a criança confinada lá dentro. Ou seja, ela estudou os percursos de movimento da criança em casa. Ela chama de narrativas dos percursos.

Algo interessante que apareceu em todas as crianças, das pequenas às maiores, é que as crianças estão buscando experiências de movimentos da verticalidade. Querem trepar, subir, enfim, buscam a verticalidade. Sair do estado de rastejar, depois engatinhar, andar, mas eles querem mais, subir, escalar. Percebemos

a expressão da ancestralidade, a relação desse corpo com o contexto cultural, pois era um desejo das crianças, mas que só acontece se o espaço permite – e aí entra a cultura. Eu tenho isso no meu corpo, que pode se manifestar, mas só vai se configurar se eu tiver as experiências que o espaço permite. E não só, mas também as relações com o outro: a mãe, o pai, irmãos. Os pequenininhos escalavam até as mães. É uma brincadeira, é um prazer fazer isso. E como proporcionar isso em diferentes espaços, as importâncias do equipamentos de brincar nos parques, que brinquedos vamos proporcionar para que ela, a criança, se expresse.

Há outro exemplo, mas que ainda não temos dados para análise, estão em construção, para pensar a relação ancestral/cultura. Por ancestralidade estou me referindo especialmente à natureza humana. Os bebês, quando começam a querer falar, a "lalação", essa linguagem, temos observado que eles cantam antes de falar. Quando começam a dominar algumas palavras, eles criam músicas, frases musicais. Ainda não temos grandes dados sobre essa construção desse corpo sonoro que se torna musical, mas eu trago para criar curiosidade de vocês, para começarem a observar os pequenininhos. Quando estão sozinhos eles cantam muito e começam a trabalhar esse ritmo, do som, da fala, desse corpo se expressando.

O nosso mundo cultural atual está cada vez mais tecnológico. As crianças desde muito pequenas já acessam e brincam por longos períodos no contexto da tela. Inclusive, a pandemia acelerou isso, que apesar de diversas ressalvas, foi uma experiência interessante, essas crianças conectadas de uma maneira virtual. Eu não tenho uma resposta, mas reflito sobre essa tecnologia, inteligência artificial, sem cheiro, sem gosto, sem tato, sem corpo, e como se dá a construção dos sentidos na sensação do seu corpo. A construção desses sentidos é pela linguagem. Quando eu falo da linguagem, não me refiro apenas à oralidade, mas às diferentes linguagens que a criança acessa para entender quem ela é nesse contexto e nesse mundo. Esse é o grande desafio que nós visualizamos hoje: pensar como será a escola e os contextos de educação das novas gerações. É urgente pensarmos na religação do corpo com o contexto ecológico. Não nego a tecnologia, ela está aí, é necessária e não vivemos sem, mas como utilizá-la no contexto de educar o corpo criança? Para isso, seria necessário olhar os espaços de educação e as linguagens inseridas neles: cheiro, gosto, tato, enfim, diferentes experiências com o corpo. Finalizo com uma pergunta para nós: quais infâncias queremos para as crianças?

AC Vou seguir esse diálogo com a professora Marynelma Garanhani, já que nossas falas de certa forma se complementam. Reitero os agradecimentos a toda a equipe do Museu Paranaense pelo convite e oportunidade de um encontro presencial. Já que a experiência da pandemia nos forçou a habitar mais o ambiente virtual, e isso foi muito importante, mas, curiosamente, durante esse período, se falou bastante sobre o corpo e a importância da presença. Minha fala é no sentido de trazer algumas questões e deixar espaço para o diálogo.

Nosso grupo de estudos trabalha na intersecção entre a Educação Física, pedagogia, educação e filosofia para pensarmos o corpo. O que vou tentar trazer é um elogio a corporeidade. Vamos relembrar o que nós pensamos quando falamos em corpo e como isso têm se estruturado na nossa sociedade como uma herança em termos de conhecimento que é bastante eurocêntrica. Podemos verificar isso nos estudos históricos, na epistemologia, na filosofia, principalmente a partir do Renascimento, mas já antes. Essa influência europeia na maneira de pensar, sobretudo a separação corpo e mente e quais são os conhecimentos válidos ou hierarquizados superiores. Há uma separação de conhecimentos valorizados e aqueles negligenciados ou não reconhecidos nos saberes do corpo. Nós estamos familiarizados com isso, com esse elemento na história do conhecimento.

Entretanto, a ideia é pensar nas consequências desse pensamento no nosso modo de pensar e agir. Uma delas é o quanto isso serviu a um projeto de colonização e de tentativa de apagamento de outras formas de compreender conhecimento e saberes. Podemos mencionar aqui cosmologias africanas, afro-brasileiras e indígenas, que estão centralizadas nos saberes corporais, como oralidade. Não existe uma única maneira de pensar o que é conhecimento e quais são



os conhecimentos válidos. Eu gostaria de citar uma passagem do Ailton Krenak, no texto "Ideias para adiar o fim do mundo": *"Há centenas de narrativas de povos que estão vivos, contam histórias, cantam, viajam, conversam e nos ensinam mais do que aprendemos nessa humanidade. Nós não somos as únicas pessoas interessantes no mundo, somos parte do todo".*

Essa é uma das consequências de hierarquizarmos a maneira de conhecer e com isso colocamos os saberes do corpo como, de certa forma, inferiores ou não dignos de reconhecimento tanto quanto os saberes que não são reconhecidamente associados ao saber corporal. Uma segunda consequência é a relação com a razão instrumental. Isso está associado com o que a professora Marynelma mencionou, o quanto nós apostamos na tecnologia. O problema não é a tecnologia, ou mais recentemente os avanços da inteligência artificial, mas o quanto nós apostamos nessas tecnologias. Como pensamos que elas podem nos substituir, e daí decorre uma sequência infinita de filmes, seriados distópicos, pensando que a máquina vai superar o ser humano. Estamos sempre nesse dilema, apostamos muitas fichas nessa razão instrumental.

Sobre a tecnologia, vou citar aqui trabalhos da Sherry Turkle, que trabalha a mais de 30 anos com pesquisas sobre os efeitos da tecnologia. Tem um, de 2011, cujo título é muito interessante: "Porque juntos, mas separados", algo assim, porque esperamos muito das máquinas e menos dos seres humanos. Como nós investimos na tecnologia e como buscamos, cada vez mais, uma tecnologia que se pareça humanizada e, por outro lado, nas nossas relações, nos colocamos em uma postura talvez desumanizada. Em um trabalho mais recente, ela sugere recuperar o espaço da conversa presencial, face a face, como forma de restituição das relações humanas e o espaço do diálogo. Isso é interessante porque vêm justamente da área da tecnologia esse questionamento. Eu poderia falar da área de educação, onde transito, mas fui buscar em outras áreas para ver como eles pensam. Eles também pensam que precisamos da presença corporal para restituir a esfera das relações.

A partir daí, eu gostaria de refletir um pouquinho sobre a questão da educação. Quais são as marcas da educação do corpo, quais as marcas que carregamos corporalmente e como aprendemos, como se dá a educação. Quais são as primeiras lembran-



ças de aprendizagem ou as mais recentes, quando posso dizer que “eu aprendi”? Onde está o corpo na resposta? Muitos pedagogos, filósofos, falaram, inclusive, que quando trabalhamos com educação, escola ou outras instituições, muito do que ensinamos e aprendemos vai para além ou aquém do conteúdo, mas está na relação que nós estabelecemos com os outros.

Um colega da USP, José Sérgio Fonseca de Carvalho, tem um trabalho intitulado “Podem a ética e a cidadania ser ensinadas?”, referindo-se a essa ideia do conteúdo. Posso fazer uma palestra sobre ética, mas se aprende ética nisso? Trago um exemplo dos Jogos Olímpicos [França, 2024]. A força das imagens que vemos, da presença corporal, em especial das atletas brasileiras, medalhistas. Qual é a força da presença da primeira medalha de ouro brasileira? Vemos o reflexo nas escolas, o que as crianças falam depois de assistir essas imagens, o que é a presença dessas mulheres nesses lugares, sem a necessidade de um discurso específico, mas pela força da imagem. Eu posso dar uma aula para crianças sobre racismo, colonização, aculturação, mas agora, essas presenças talvez sejam mais potentes do que qualquer aula, qualquer conteúdo. Pedagogos e filósofos vão dizer que a presença é um dos elementos mais poderosos nas relações de aprender e ensinar: o estar presente.

Gostaria agora de caminhar para a área das linguagens de forma mais ampla, para falar sobre a presença do corpo na escola e nas outras instituições de ensino. Eu trabalho em um curso de Educação Física e o corpo está lá, não é só para carregar a cabeça de uma sala para outra, com seus conteúdos assim como outras disciplinas. No âmbito da educação escolar, o corpo é uma forma de ser e é reconhecido muitas vezes nas aulas de educação física e artes. Nas outras áreas ele não é reconhecido de forma alguma. Será que é um esquecimento? Não, é parte de um projeto de educação, dessa mesma educação no referencial que já mencionei anteriormente, dentro do que se considera conhecimento válido e como se constrói esse conhecimento com o corpo parado e obediente. Todavia, em muitos momentos, em outros espaços vemos um corpo potência,

do excesso, que não se vale a uma razão instrumental: o esporte, o jogo, a dança, das diferentes manifestações expressivas, é um corpo do excesso e não apenas um corpo da produção. Por que a gente joga, por que a gente dança? Qual a utilidade? Essa expressão é ir além, da relação que estabelecemos com os outros e com o ambiente corporalmente, que nos constitui.

Tem algumas pesquisas com crianças que perguntam qual a disciplina favorita na escola. Muitas falam “Educação Física”, mas aí vem a segunda pergunta: o porquê, e a resposta é “porque sai da sala”. Aí pensamos, não há reconhecimento da aula. Não acho isso tão problemático, porque mostra que é um problema da escola e não da Educação Física. O que tentamos pensar é uma escola ou outra instituição com mais corpo, a recuperação da corporeidade com status de construção de saber, a partir de diferentes cosmologias, com saberes milenares que sobrevivem impressionantemente apesar de séculos de epistemicídio. Nossos estudos vão nessa direção. Nas pesquisas com dança e atividades físicas variadas as pessoas colocam assim: “Nesse momento é que eu me sinto viva. Quando estou dançando me sinto viva”, com variações. Nos outros momentos essa pessoa não está viva? Mas existe uma percepção de presença e diálogo genuíno que se estabelece no gesto com outras pessoas e o ambiente.

Poderia citar Paulo Freire, sobre a leitura do mundo anteceder a da palavra, mas vou recorrer ao Martin Buber, quando fala dos três tipos de diálogo: o técnico, essa troca de informações; o monólogo, quando uma pessoa fala; e um terceiro tipo de diálogo genuíno, que pode ser entre pessoas, no silêncio, com o ambiente, ou seja, quando nos colocamos frente a um questionamento que nos faz ir além, dizer outras coisas, pensar outras coisas, ou fortalecer aquilo que queremos sustentar. Penso que o jogo é exemplar para pensarmos nessa noção de diálogo. No jogo ou estamos ou não estamos. Eu posso dar uma viajada durante o jogo, mas para que ele ocorra é preciso estar inteira presente. Isso não significa felicidade o tempo todo, pois o jogo tem tensão, conflito, dor, briga, tem tudo ali. Temos que nos colocar frente ao outro e enfrentar esses desafios como no diálogo genuíno, tenho que escutar e repensar, fortalecer, dizer outra coisa. O gesto do outro, a fala, me convida para a minha própria fala, meu próprio gesto.

Encaminhando para encerrar essas questões, eu ia ler um trecho de um livro, mas encontrei algo melhor aqui no próprio Museu. O texto “Corpos que pescam”, da exposição “Nosso Estado: vento e/em movimento”:

> Corpos pescadores conhecem as artimanhas de viver sobre as águas, mas a prática da natureza do mar não deixa esquecer a importância dos outros elementos: a terra, que abriga a família na ausência de quem pesca; o vento, que sussurra sobre a presença dos peixes, e o fogo, que mantinha o lampião aceso e ainda hoje transforma o pescado em alimento. A comunicação entranhada no gesto obedece devotamente à direção do vento. Com vento sul, o mar engrossa, o sopro é forte, nada de pesca. Com vento leste, o peixe entra todinho barra adentro, para ser pego de rede, de cerco, de lance. O mar é coisa viva.

E assim vai. Fala justamente sobre esses saberes que construímos corporalmente nas relações com os outros e o ambiente, e que nos provocam a construir novos saberes e conhecimentos. Encerro com essa provocação, talvez, com o corpo e essa corporeidade. A possibilidade de presença e de apostarmos mais nas nossas relações, nesses saberes construídos a partir da corporeidade, para restituir a esfera da presença como algo importante, como constituinte de uma ética do cuidado, que vai além da ideia da ética universal de que todos somos iguais perante a lei, a ideia de justiça universal. Somos um coletivo com diferenças, vai além do individualismo. A ética do cuidado tem essa centralidade no corpo e questiona a ética universal. Restituir a esfera da presença e pensarmos as possibilidades de uma temporalidade e espacialidade mais humana e menos instrumental. Essa é uma provocação para ouvirmos mais o corpo e, nesse sentido, pode nos ajudar a pensarmos a educação e a ética das relações.

MA Queria agradecer rapidamente à equipe do Museu Paranaense. As duas colegas e suas falas me suscitaram algumas reflexões. A primeira é essa preocupação que

a Marynelma traz em relação à tecnologia e que a Ana reforça, ambas fazendo alusão a razão instrumental, e eu gostaria de pensar em um aspecto fundamental do ponto de vista histórico. A escola é uma grande tecnologia, uma instituição absolutamente recente. E pode acabar amanhã, não tem garantia de nada na história. O modelo escolar, educacional, o modelo societário que vivemos é basicamente escritural. Há 500 anos essa transmissão da tradição era pela oralidade, pela imagética e várias coisas que estão neste Museu, inclusive. Sou mais otimista, vamos dar um jeito. Não sei qual é, mas quando olho para o filme Blade Runner e vejo o *android* falar "eu quero ser humano", me torno mais otimista. A razão instrumental fomos nós que inventamos, não veio em um disco voador, porque é demasiado humano: produzir uma razão instrumental.

Sobre os temas, as propostas do Museu e as coisas que já foram faladas, eu queria fazer duas problematizações. Uma delas diz respeito à ideia de educação do corpo. A Ana apresentou a presença e a relação dialógica como fundamental, e eu gostaria de pensar com vocês a educação dos corpos nos regimes fascista, autoritários, de qualquer matiz, mas vou pegar a cereja do bolo: o nazismo e a importância dos corpos e do que foi a educação dos corpos nesse regime, como isso se dava por um imperativo da presença e do compartilhamento. Sabemos que o nazismo não tinha grandes problemas com a homossexualidade e o toque corporal. Uma ambiguidade, quer dizer, eu prefiro dialética, mas é um conceito fora de moda. Tem essa ambiguidade nos corpos, porque a gente educa para o mal também. Não digo com isso que as colegas falaram do bem, mas vocês me suscitaram essa reflexão. O fascismo italiano tinha o Esquadrão Balilla, no Brasil a Juventude Brasileira, na Alemanha a Hitlerista, tudo isso é educação dos corpos em contato corporal. Essa é uma preocupação para pensarmos juntos.

A segunda é a importante ênfase que damos aos corpos contemporaneamente, mas ela disputa território com as práticas discursivas. Eu não acompanhei as Olimpíadas, mas algumas coisas que eu vi recentemente foram as polêmicas com a lutadora argelina, Imane Khelif. Fico pensando nessa versão cabocla do fascismo que vivemos no Brasil e que ainda nos assombra. Quando defendemos, por exemplo, para pensar junto, que a questão de gênero, na Olimpíada e contexto atual, é uma questão sobretudo cultural. Quando a Marynelma trouxe a necessária relação entre natureza/cultura, formalmente ruim de falar, quando dizemos que gênero é uma construção cultural ou que o corpo é uma construção social, pressupõe que o gênero pode ser educado.

Algumas vertentes pós-estruturalistas enfatizam muito isso, não existe natureza, mas cultura e discurso. Se é dessa maneira, quase nos encontramos com nossos algozes. Porque quando se denuncia que existe a possibilidade de ideologia de gênero, quase acabamos, sem querer, coincidindo com esse ponto de vista. Eu posso educar uma criança para escolher o gênero. Pelas ambiguidades da história da vida nos encontramos com o autoritarismo, ou eles estão completamente errados. Mas aí teríamos que admitir que corpo não é só discurso, construção cultural, histórica. Os corpos pulsam na sua ambiguidade, ambivalência, uma multivocalidade, em um entrelaçamento bombástico entre cultura e natureza. Se entrarmos na onda linguística e discursiva, perdemos o debate.







CULTURA BALLROOM: NÃO É SÓ SOBRE DANÇA

10.agosto

exibição de filme, mesa de conversa, performance

JAIMER BOY FELINE,
LUÍSA MAINARDES,
KISHA,
MAJO FARIAS,
MÔNICA FERREIRA,
HOUSE OF FELINES

CULTURA BALLROOM: NÃO É SÓ SOBRE A DANÇA

Após a exibição do documentário, a mesa "Cultura ballroom: não é só sobre a dança" trouxe uma conversa sobre a dimensão política e artística desse movimento. Nela, foram abordados temas como a história da cultura ballroom, a importância das houses (espaços familiares que fazem parte dessa cultura, atuando também como locais de acolhimento para pessoas expulsas dos seus lares biológicos e marginalizadas pela sociedade), e o voguing, uma dança com múltiplas histórias, mas que traz em seu ritmo a resistência e o sentimento de pertencimento.

"Trava na pose: todos os corpos em cena" é um curta documental dirigido por Mônica Ferreira que pretende mostrar o cenário ballroom na cidade de Curitiba. O documentário possibilita uma imersão no universo dos balls (bailes), com enfoque em questões de raça e gênero. É proposta, assim, uma reflexão sobre como diferentes corpos buscam seus lugares de direito por meio dessa cultura.

Para finalizar a noite, a House of Felines promoveu o seu Baile de Malícia, no qual os dramas pulsantes da boemia brasileira se entrelaçam ao modo "gambiarra chic" de acontecer nos mistérios da noite curitibana. A House of Felines convidou todos os presentes a participarem do momento, caminhando em 5 categorias: "Vogue Funk", "Melhor Traje", "Rostinho de Milhões", "Brazilian Runway" e "Samba no Pé". Participaram do júri Olívia 007, Father Izhy Feiticeiras e Pãe BabaObá de Audácia. A DJ Maritza 007 e a chanter Founder Mother Korpa Feline embalaram o baile.

- **JAIMER BOY FELINE** Produtor cultural ativo na cena Ballroom desde 2022. Boyceta, natural de Manaus e baseado em Curitiba, tem sido uma figura de grande importância na produção de eventos que celebram e promovem a diversidade e a expressão artística únicas da cultura. Desde 2023, na inauguração da House of Felines, também tem se destacado como um artista plástico, dedicado a fomentar a produção de grand prizes, elevando o reconhecimento e a valorização des artistas da cena. Sua paixão pela comunidade e sua habilidade em conectar pessoas por meio da arte o tornam uma influência significativa tanto na cena artística local quanto na comunidade Ballroom como um todo.

- **LUÍSA MAINARDES** Natural de Joinville (SC), é formada em Jornalismo pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Apaixonada pelo audiovisual, atualmente trabalha como repórter multimídia no Bem Paraná, tendo atuado também, como estagiária, no Ministério Público do Paraná (MPPR). Nas horas vagas, gosta de estar em contato com a natureza ou ler um bom livro, além de ser voluntária no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra do Paraná (MST-PR), no Coletivo Marmitas da Terra.

- **KISHA** Natural de Curitiba, vive em Fazenda Rio Grande (RMC), percorrendo e fomentando o cenário artístico underground há 10 anos, sendo uma das figuras pioneiras da Cultura Ballroom no sul do Brasil. Movimenta, fomenta, dialoga e busca gerar possibilidades nos espaços que ocupa enquanto um corpo dissidente. Desenvolve pesquisas na área de danças urbanas desde 2014, inserindo-se no setor artístico através do voguing, passando posteriormente pelo jazz funk, hiphop, funk e mesclando atualmente com resgates e atualizações de hard dance e elementos do breaking. É uma das figuras de alta relevância pro fomento e desenvolvimento da Cultura Ballroom dentro do Estado do Paraná e da cidade de Curitiba, pai da 1ª House Ballroom paranaense.

- **MAJO FARIAS** Artista do corpo, do teatro e da performance, produtora cultural, pesquisadora. Fomenta a Cultura Ballroom desde 2019, atravessada por diferentes estilos e culturas, pelas danças negras afrodiaspóricas, brasileiras e algumas linguagens do Hip Hop. Desde 2022, compõe a International Royal House Nina Oricci (NY), cena Brasil. Integrante da equipe Siamese como bailarina, dividindo o palco com artistas como Pabllo Vittar, Glória Groove, Getúlio Abelha, Boombeat, Danna Lisboa, Ludmilla. Integrou o elenco da Companhia de teatro da UFPR no ano de 2021 e 2023.

- **MÔNICA FERREIRA** Natural de Paranaguá, no Litoral do Paraná, se entende como "parnanguara" ou "bagrinha", como costumam chamar. Formada em jornalismo pela Universidade Federal do Paraná, viu na profissão a paixão por contar histórias. Gosta de se definir como uma comunicadora em constante construção.

- **HOUSE OF FELINES** Kiki House Ballroom, a primeira casa fundada na cidade de Curitiba. Referência local na comunidade Ballroom Paraná, tem inspirado artistas e produtores desde sua fundação, em abril de 2023. O nome da casa visa refletir a força e elegância dos felinos, em homenagem ao espírito ousado dos participantes que, progressivamente, têm conquistado espaços dentro e fora do cenário curitibano. Participam da House of Felines multi-artistas da cena dos bailes, membres de uma cultura que os uniu como família.



Transcrição da mesa de conversa com
LUÍSA MAINARDES *(LM)*
KISHA *(KI)*
MAJO FARIAS *(MJ)*
MÔNICA FERREIRA *(MF)*
JAIMER BOY FELINE *(JB)*

CULTURA BALLROOM: NÃO É SÓ SOBRE DANÇA

MF Vou falar um pouquinho sobre qual foi a motivação para produzir o documentário "Trava na Pose: Todos os Corpos em Cena". Eu sou fora desse meio, dessa cultura, e quando a gente está fora, uma das coisas que fazem a gente se aproximar de uma cultura diferente, principalmente da cultura *ballroom* são produtos audiovisuais, por exemplo. Por isso a escolha desse produto audiovisual, de mostrar a cultura dessa forma. E a minha aproximação com a cultura foi assistindo a uma série que eu acho que muita gente conhece, que é a série *Pose*. Eu me encantei completamente pela cultura através da série. Eu assistia, eu via os movimentos e falava "meu Deus do céu, que coisa maravilhosa!". Gostei muito dos movimentos, gostei muito da série, e falei "cara, quero pesquisar mais sobre isso". Comecei a pesquisar, mas muitas coisas que tinham eram de fora ainda. Não conhecia nada aqui no Brasil.

Um dia eu me deparei com uma matéria da Folha de São Paulo que falava sobre a cultura *Ballroom*, o cenário dela em São Paulo. Pesquisando mais um pouco, cheguei na página da "Ballroom Paraná", então comecei a pesquisar sobre isso e percebi que era uma cultura que vai muito além dos movimentos de dança. Porque eu tinha me encantado primeiramente com a dança, fui fazer aula, fui fazer imersão, não aguentei uma aula, é óbvio, mas foi muito legal, foi muito bacana. E aí cheguei no nome da Kisha e tinha decidido que queria muito documentar sobre isso. Mas, antes, fui pesquisando mais, para entender o porquê eu queria fazer isso, e percebi que essa cultura fala muito sobre a marginalização dos corpos pretos e de pessoas LGBTQIAP+.

Existe uma estrutura que traz uma sobrevivência para essas pessoas. Fui pesquisando sobre isso e cheguei em um dossiê que se chama "Qual é a Cor do Invisível", que me trouxe uma questão que a gente fala muito durante o dia a dia, mas é sempre importante lembrar que existe uma barreira muito grande que separa homens de mulheres, pessoas cis de pessoas trans, pessoas héteros de gays, lésbicas e qualquer outra pessoa que fuja dessa heteronormatividade. E essa barreira é ainda muito maior quando as pessoas são negras. Isso a gente sabe no nosso dia a dia, mas muitas vezes acaba indo para baixo do tapete. Fui percebendo isso e falei que queria falar sobre essa cultura. Então mandei uma mensagem para a Kisha e ela foi super firme comigo, porque era uma pessoa nova que estava querendo saber sobre a cultura. A Kisha falou: "as pessoas vêm, querem saber sobre a cultura, querem falar com a gente, pegar nosso conhecimento e acabam sumindo". Às vezes não entregam o trabalho que fizeram, as informações não são passadas, ficam muito no meio acadêmico mesmo.

Então, percebi, através desse chamado da Kisha, que era uma coisa que precisava ser feita em conjunto com a comunidade, e não eu ir ali pegar as informações e sair fora. A gente começou, eu falei, "Kisha, vamos lá, eu vou estar junto, isso vai ser entregue". Porque realmente era uma coisa que eu ia atravessar as pessoas, eu ia conversar sobre a vivência delas, e a Kisha me ajudou muito nesse processo, até para não ser uma coisa desconfortável para as pessoas.

Fiz as minhas primeiras imersões nos bailes mesmo. E, como jornalista, tentei tirar tudo aquilo que eu tinha lido e tudo aquilo que eu tinha visto sobre a cultura e realmente ver o recorte dessa cultura aqui no Sul, aqui no Paraná, aqui em Curitiba. Olhar dessa forma. E o que me pegou muito foi essa questão da família, de ver que as pessoas se protegem. Eu fui para os bailes e, além de estar encantada com os movimentos, eu vi essa conexão das pessoas umas com as outras. O meu primeiro contato com a Kisha foi muito disso, eu vi um cuidado ali já dela protegendo a sua família, protegendo os seus. Então meu olhar na imersão foi para isso.

A Lu foi fazendo as imagens, eu fui olhando e me encantando por essa conexão das pessoas. E aí veio o momento das entrevistas. E, mais uma vez, eu falei, "não sei sobre nada". E, quando eu entrevistava as pessoas, eu deixava muito claro que eu estava ali para aprender. Falando de uma experiência de jornalista mesmo, a gente gosta de fazer uma pauta toda certinha, ir com as perguntas prontas. A gente quer falar com essa pessoa, quer causar uma emoção nessa pessoa, fazer uma pergunta certeira, mas nesse caso não tinha isso. Eu estava ali para aprender. Então, todas as entrevistas, cada uma delas foi uma aula. Por exemplo, a Kisha contou sobre a cultura. A Majô falou sobre como é estar vivendo ali, como é ser esse corpo ocupando esse espaço. O Sylvester trouxe o detalhe de cada movimento, sobre a importância deles na dança.

Eu aprendi muito durante a realização desse documentário, foi muito importante. E foi mais importante ainda ter esse recorte aqui, porque antes era um olhar muito de fora. Então, eu tive muito essa escuta jornalística, esse desarmamento de estar ali aprendendo uma cultura nova. Eu vou passar aqui também para a Kisha, que ela vai falar um pouquinho sobre a história em si. E aí a gente pode conversar mais também sobre a produção do documentário.

KI Oi, gente, meu nome é Kisha. Vou me apresentar rapidamente. Eu tenho 26 anos, sou artista aqui da cidade de Curitiba, já tem uns 10 anos, que é o tempo que eu permaneço dentro da cena *ballroom*, e me entendo nesse desenvolvimento da cena. Se fosse para ter algum tipo de título que a gente tem, eu seria vista como uma das figuras pioneiras, reconhecidas ou não, junto com Sylvester, que é uma das pessoas que aparecem no documentário também, e Maritza, que daqui a pouquinho vai estar aqui com a gente também. Eu quero só reconhecer as casas da *Ballroom* Sul que a gente tem presente, para ficarmos conscientes também de todas essas movimentações que existem dentro de cada um desses estados e saber quem são essas pessoas, quem são essas frentes de produção, de liderança, de fomento, dentro de cada um dos três estados.

A gente tem, no Rio Grande do Sul, do ano de 2023, a Casa de Leopardos; de Santa Catarina, que é a primeira casa *ballroom* da região sul do Brasil, a Casa de Feiticeiras, de 2017; a Casa de Kaliça do Rio Grande do Sul, de 2020; a Casa de Cosmos, de 2019, que é uma casa que não é da região sul, mas ela transita dentro da região; a House of Lanceira, que é de 2019, também do Rio Grande do Sul; a House of Siren, do Rio Grande do Sul, de 2022; a House of Audácia, que é uma casa majoritariamente de transmoleques, homens trans, que é do Rio Grande do Sul, e tem capítulo em Santa Catarina também, que é do ano de 2023; a House of Cabal, que

é uma casa que não é da região sul, mas ela transita aqui também dentro da região, com o capítulo a partir do ano de 2022; a House of Mutare, que é uma casa que já não existe mais dentro da cena, mas ela fez a movimentação dentro do estado do Rio Grande do Sul, do ano de 2021; a House of Unique, já extinta também, não tem mais capítulo do Rio Grande do Sul, do ano de 2022; a House of Harpya, que é a casa da qual eu faço parte da liderança, que é a segunda casa *ballroom* da região sul, dentro da história, do ano de 2018, é a primeira casa *ballroom* do estado do Paraná também, inclusive; a Casa Índigo, que é a casa pioneira do interior de Santa Catarina, Joinville, do ano de 2022; a extinta House of Permission, que é uma casa que não existe mais dentro da região sul, que é de Minas Gerais; de 2019, a House of Felines, que é da cidade de Curitiba, do ano de 2023, que é a primeira casa fundada na cidade. Tem uma diferença, que a House of Harpya é a primeira casa *ballroom* do estado do Paraná, mas ela não foi fundada aqui. Chegamos a conversar sobre a ideia aqui, mas ela foi fundada mesmo um pouco depois, em dezembro de 2018, no estado do Rio Grande do Sul, e a House of Felines vem nesse conjunto de história sendo fundada e planejada toda dentro da capital do estado do Paraná. Essa é uma das diferenças de pioneirismo das casas também.

Da região interior do estado do Paraná, que também temos cena muito recente, mas são cenas muito fervorosas que estão crescendo e tendo um desempenho e um empoderamento também de conseguir conquistar esses mesmos espaços que conseguimos conquistar, porque, para muitas pessoas, como eu falo, às vezes é só comercial, mas isso é o que alimenta a gente, faz com que a gente sobreviva. Enfim, a House of Oceans, de Londrina, de 2022; a House of Aurora, também de Londrina, de 2022; a extinta House of Blyndex, que transitou no sul, veio dos Estados Unidos também, de 2020; a Casa de Atrevida, que é uma casa do Rio Grande do Sul, de 2024; e a House of Egípcia, que surgiu, acho que tem três semanas? Menos que três semanas, que foi na última *ball* da Casa de Feiticeiras, bem recente mesmo. Então, entendemos também essa cena como ainda crescendo e alcançando cada vez mais espaços e lugares para que a gente transforme o espaço e as pessoas que estão ao nosso redor. Para mim, me emociona muito ver três crianças aqui, porque esse conceito de família, para mim, dentro da *ballroom*, se tornou uma outra parada. Não vai ficar *down, I swear!* [risos].

Eu perdi a minha irmã recentemente, fez um ano agora, por câncer, e ela me deixou três sobrinhas, que são minhas filhas praticamente agora. E, realmente, estou nessa função de entender agora o meu lugar de pai fora desse espectrômetro do que é para ser uma *House Ballroom*. Quer dizer, não fora desse espectrômetro, mas diferente de ser alguém que conheci e chamo de amigo, que eu considero como família, mas alguém do meu sangue mesmo.

Eu quero falar um pouco também sobre algumas estruturas que a gente encontra dentro da cena que fazem com que a gente proporcione esses eventos, esses espetáculos, esses vídeos que vocês veem na internet da galera num espaço se jogando. A gente tem quatro modalidades para fazer esse tipo de jogação, que são *mini-balls*, que são os eventos menores, quando a cena ainda não está grande, mas tem pelo menos umas cinco pessoas, que podem fazer acontecer. É babado, é babado, mas a gente sabe que acontece.

A gente tem uma *kiki ball*. Dentro da cena *ballroom*, a gente tem a cena *kiki* e a cena *mainstream*. A cena *kiki* a gente pensa como sendo essa cena próxima mesmo, no sentido de conseguirmos alcançar essas pessoas de maneira mais facilitada. Então, a gente acaba conseguindo movimentar e gerar muitas coisas a partir disso. E a cena *mainstream* a gente pensa que é uma parada mais universal. Não que uma house da cena *kiki* não possa ter um capítulo fora do próprio Estado ou da própria Federação, ao redor do mundo, enfim.

A gente tem o *Vogue Nights*, que é um modelo de construção que a gente pensa como sendo uma possibilidade de mapeamento também, que são essas interlocuções que a gente gera dentro da cena. Como aqui no Brasil, dentro da cena *ballroom* da América Latina, a gente tem categorias que são muito nossas mesmo, como o "samba no pé", "bate-cu", "megão", "vogue funk", que é uma categoria que a gente vai ver hoje também na *ball*. E essas categorias vêm todas desse âmbito de explorar mesmo o que a gente tem enquanto sociedade, para colocar dentro desse ambiente e transformar isso, inclusive de maneira acessível, para que a gente trabalhe com esse interesse do público no geral, que não necessariamente se vê batalhando dentro desses espaços, mas que, a partir do momento que a gente abre uma oficina, se aproxima desse interesse de conhecer e, automaticamente, conhecer a cultura, conhecer a cena.

A cultura *ballroom* vem muito nesse quesito de profissionalismo também, por isso é muito importante a gente reconhecer as nossas lideranças e quem são as pessoas que estão fazendo esse evento, assim como a Mônica veio até a gente. O que ela falou, sobre eu ser rígida, é porque, infelizmente, aqui em Curitiba, pelo menos, e eu sei que em outros lugares do Brasil ainda acontece também, as pessoas chegam interessadas, mas não conseguem direcionar de fato. E muitas das vezes acabam captando até, mas não entregam o material. Então a gente precisa entender, porque, assim como um documentário, que poderia ter sido só um documentário para um final de TCC, olha onde a gente está, entendeu? Então a gente precisa, de fato, reconhecer essas pessoas, esses lugares, e que essa comunicação aconteça mesmo, para que quem quer se aproximar, no sentido de patrocinar a cena, entenda como fazer.

E essa potência que a cena traz para a gente é muito sobre essa resistência que a gente tem. A gente passa por uma fase da vida em que tudo é negado, parece, onde retiram a gente e dizem que não pode, que não é para você, não vai dar certo. E, a partir do momento que a gente se encontra e consegue movimentar isso de uma maneira coletiva, a gente consegue se organizar de maneiras tão absurdas que consegue se sustentar nesse modo de sobreviver. Gente, eu tenho só 26 anos. Eu nem sou uma das pessoas mais velhas da cena, inclusive o Syl, de fato, é uma das pessoas mais velhas da cena, de verdade. Lógico, de Curitiba [risos]. É muito doido, assim.

MJ Puxando um pouco dessas presenças, dessas *houses* na região sul do Brasil, falando um pouco do pioneirismo: a primeira house fundada aqui no sul é a antiga *Sorceress*, atual Feiticeira, seguida pela House of Harpya. As *houses* são esses espaços, essas famílias que a gente busca fazer parte. Falando a partir da minha história: conheci a *Ballroom* em 2019, caminhei na minha primeira *ball* no início de 2020, e eu estava numa urgência, num movimento de querer fazer parte, para além de ser "007". "007" são essas pessoas que não têm uma house, especificamente.

No início de 2020, depois de caminhar nessa *ball*, recebi meu convite para participar da *House of Harpya*. E, nesse momento, constituindo essa *house*, que futuramente também ia ganhar o título de *Imperatriz*, foi um momento em que eu entendi muitas coisas que percebi que não entenderia sozinha. Entrei na *Ballroom* com muita sede de fazer as coisas, mas ainda não entendia elas. Lembro que, na primeira conversa que tive com a Mama Policarpo, ela me falou sobre a existência de uma outra cena, que seria essa cena *mainstream*, que é essa cena maior, digamos, pioneira, da Crystal LaBeija, dessas *houses* que vieram antes, essa cena internacional.

Estar dentro de uma *house* é sobre esse acolhimento e sobre trocar muito com as pessoas para entender sobre a cultura, e essas lideranças, a importância dessas lideranças dentro dessas houses. *Father, mother, princess, empress...*

Em 2022 também tive o privilégio e a honra de ser convidada para participar da *Oricci*, que é uma house *mainstream* dentro da cena. E trocando um pouco com as pessoas durante esses anos, eu venho entendendo que a cena *kiki* é um espaço realmente mais aconchegante, eu sinto uma proximidade maior. Acho que tem essa barreira da linguagem também. A cena *main*, por ser uma cena internacional, tem muito disso. Não vou conseguir me comunicar muito bem com a minha irmã, que é da Rússia, por exemplo. Diferentemente de quando estou com a minha irmã do





meu lado, aqui em Curitiba, eu consigo trocar com ela e sinto uma proximidade maior. E trocando com pessoas que vivem mais intensamente a *mainstream* do que eu, por exemplo, eu entendo que construir um legado fora da cena *kiki* é sobre você integrar essas *houses* e sobre como elas vão te impulsionar também para construir o seu legado.

JB Sou o Jaimer, da House of Felines, *house* pioneira daqui de Curitiba, como a Kisha comentou. Queria comentar um pouco sobre uma coisa que fala no documentário que é que a *ballroom* não é só sobre dança, como existem os corpos na *ballroom* que não são corpos dançantes. Eu enxergo a cultura *ballroom* muito nessa estrutura de família mesmo, numa dinâmica muito grande, realmente uma família enorme, que tem primo e parente no país e no mundo inteiro. Você liga para a tua avó, precisa ir para o Rio de Janeiro, ela vai arranjar alguém para você ficar na casa, para você dar um jeito, para ir para a apresentação que você quer participar. Se você quer se jogar no mundo, é uma oportunidade de sonhar mesmo. Enxergo a *Ballroom* nesse lugar dos sonhos, quem eu sonho em ser.

Desde muito pequeno eu dizia para minha mãe que eu queria ser artista. Eu falava uma frase bem pontual: "Mãe, eu quero ser baterista homem". Eu sou uma pessoa trans, desde muito pequeno, isso eu dizia quando tinha uns três anos de idade. Desde muito pequeno eu expressava para minha mãe o quanto eu não me enxergava nessa imagem da binariedade. Hoje em dia eu não me enxergo como um homem, na verdade, sou uma pessoa trans, sou um *boyceta*. E a *ballroom* me proporcionou essa possibilidade de viver. Fazia um tempo já que eu me via muito triste, muito deprimido, tendo pensamentos suicidas, já não tinha muita perspectiva. Mesmo sendo muito incentivado em certos âmbitos da minha vida, eu enxergo o privilégio que eu tive nessa caminhada também. Sou uma pessoa muito privilegiada, muito regada de amor. Tenho uma mãe que me apoia, que respeita o meu nome. Eu sei a diferença que isso faz, porque essa não é a realidade de todo mundo que está nessa cultura. Quanto mais você se integra, é uma cultura de gratidão. Eu sou muito grato pela *ballroom* me dar vida, que me deu a vida de novo. Foi a possibilidade de eu renascer, de eu ter outro nome, de eu me enxergar em outras formas de trabalho.

Hoje eu sou artista plástico, produzi grande parte dos *grand prizes* que foram entregues aqui em Curitiba, os prêmios que são feitos para o reconhecimento de outros artistas, enquanto corpos ocupando um espaço e tendo o direito de ganhar em algum lugar. E foi a cultura *ballroom* que me trouxe isso. Até então eu não era um artista plástico, hoje eu sou produtor cultural e, inclusive, estava assistindo como público essas *balls* que passam no documentário. Elas foram muito referência de "cara, vai fazer, sabe? Se joga e faz". Comecei a produzir. Produzimos *ball*, todo mundo trabalhando com sangue, suor, lágrimas e muito amor. A gente começou a construir grandes coisas nessa cidade, para a gente mesmo: de comprar nossa caixa de som, de ir atrás de ocupar os nossos espaços, de ter conversas muito difíceis, para gente que tem um espaço acadêmico constantemente negado. E ver que tem corpos que são dessa cultura que estão parando de ter essa negação,

 (P. 448 E ACIMA) Kunt Hunt Catfight. Cortesia de House of Felines.

que estão ocupando universidades — a gente aqui ocupando um museu. Nossa, isso é uma coisa tão grande, que eu nem imaginava. Só queria qualquer lugar para a gente ocupar, sabe? E que lindo que a gente está ocupando aqui agora.

A cultura tem me proporcionado muito trabalho e empregabilidade. Recentemente eu saí do último emprego que eu estava, que era o que botava pão na minha mesa, e eu me vi bem perdido de novo. Mas as pessoas da cultura têm me puxado para cima, eu tenho investido em cortar cabelo, outra forma de cuidar da nossa autoestima, [cuidar] um do outro, e de falar de arte também. Então vim aí cortando o cabelo da galera, cabelo da Kisha, do Tony, da Korpa, de quem mais quiser, seja por dinheiro, seja só para a gente poder se sentir bem um pouco e trocar umas palavras. E, para outras pessoas da cultura, isso também é uma verdade. Para a Majô, que trabalha também como trancista, para a Alessa, que trabalha personalizando roupa, que trabalha personalizando cabelo, personalizando qualquer coisa que você tenha na frente, amor [risos]. Isso é um desafio. Para a Luene também, para a Korpa também, que trabalha com o brechó dela, para a Lemon, que trabalha com o brechó dela. Porque, às vezes, a gente realmente perdeu esse sonho em algum momento na vida. E a *ballroom* é essa possibilidade de botar a cabeça no travesseiro e ter um sonho. Para você sonhar quando você dorme, acordar e querer ir à luta, porque você tem perspectiva de que vai dar boa. Se a gente se apoiar, se a gente dividir um pão, se a gente dividir um chão, a gente vai longe.

LM Oi, pessoal. Meu nome é Luísa. Eu sou jornalista. No documentário, eu fiz a produção das imagens. Então, tudo que vocês viram, era eu que estava ali gravando, batendo foco, que às vezes ele desfoca [risos]. Eu não sei se isso é claro para quem não está no mundo do jornalismo, mas, em pouquíssimas ocasiões, você faz algo sozinho. Quase nunca. É muito, muito difícil. E a Mônica foi isso. Ela me chamou para ajudar nessa parte, porque, quando você está ali, fazendo uma imersão, conversando com as pessoas, você tem que tomar conta de muitas coisas e falar com muitas pessoas e ter muita atenção. Ela confiou em mim para fazer essa parte das gravações, que foi um verdadeiro desafio. A gente tinha uma câmera, um tripé e um sonho.

A gente foi na primeira *ball* no dia 4 de julho de 2022. Eu não estava sabendo o que esperar. Eu já trabalhei bastante com câmera, mas é muito diferente quando você trabalha de noite e com pessoas dançando e caindo no chão o tempo inteiro. Foi muito desafiador. Eu saí da primeira *ball* decepcionada comigo mesma, na verdade, porque depois eu fui ver as imagens e fiquei "gente, meu Deus, parece que eu... Parece que eu estou ali e não estou conseguindo ver, estou tentando procurar". E depois eu fiquei muito satisfeita com o resultado, porque a experiência da gente assistindo aqui é muito parecida com a experiência de uma *ball* de verdade. É muita gente, tem uma roda, a gente fica tentando olhar e fica "nossa, eu quero ver a pessoa dançando, eu quero ver a pessoa arrasando", aí ela cai no chão, aí você perde ela e ela volta [risos].

No início, eu fiquei decepcionada, porque quando a gente está trabalhando com isso, a gente quer dar o nosso melhor. E depois eu percebi como isso foi importante para a forma conversar com o conteúdo. Acho que não teria como ter sido diferente. A gente chama isso de "olhar curioso". A gente colocou esse nome: realmente parece que a gente está ali olhando por cima do ombro da pessoa, fazendo assim [se movimenta]. Eu estava exatamente fazendo assim. Agachando. Então eu fiquei muito feliz com o resultado.

Na segunda *ball* eu já me senti muito mais confiante para estar lá. Eu nunca tinha sentido uma energia tão forte e tão intensa. Eu fiquei do lado



(3)



(4)

das caixas de som, então eu realmente estava sentindo uma energia muito forte. E foi maravilhoso. Eu só tenho a agradecer por participar desse trabalho. Acho que vale pontuar que, em 2023, o roteiro desse documentário ganhou como melhor roteiro do Brasil, de documentário. A gente ficou muito, muito feliz com esse resultado, até porque poderia ter sido o roteiro de um documentário sobre qualquer tema. E foi sobre esse tema. Foram sobre essas pessoas, sobre esses artistas, e, melhor, os nossos artistas daqui, de Curitiba, do Paraná, de Santa Catarina também. É uma honra poder participar disso. Lembro que eu saia das *balls* energizada. Foi muito, muito legal.

Só tenho a agradecer. Agradecer à Mônica, que me convidou. Preciso agradecer também à Jéssica, que fez a assistência de produção, porque eu falei que a gente nunca faz nada sozinho, a gente também não consegue gravar sozinha. Jéssica estava lá para me ajudar com tudo o que eu precisava. E agradecer a *Ballroom* Paraná que possibilitou isso, de alguma forma. Porque, infelizmente, no jornalismo é muito comum acontecer exatamente o que



a Mônica falou. Os jornalistas vão lá, fazem o trabalho deles, pegam o que querem, vão embora e nunca mais aparecem.

Essa era uma preocupação, a primeira preocupação que a gente tinha, justamente para não repetir isso. A gente queria fazer diferente. E já faz dois anos que gravamos isso e estamos aqui. Então, dois anos e ainda está reverberando. Isso é muito bonito. Em um documentário, em uma produção audiovisual, a gente nunca sabe onde ela vai chegar. Inclusive, várias pessoas já devem ter visto e a gente não imagina nem como isso pode ter impactado elas. Então, é muito legal poder estar aqui, é muito legal poder estar aqui com vocês.

MF Gostaria de falar só um pouquinho sobre a estrutura do documentário. Foi muito interessante pensar nessa estrutura porque eu pensei como uma pessoa que não sabia nada sobre o tema. Então, o começo do documentário, como vocês viram, é uma imersão nas *balls*, uma imersão de como acontece. Falamos sobre a vivência dessas pessoas e sobre os movimentos, porque é uma coisa que gera muita curiosidade, os movimentos.

Então, a estrutura do documentário foi desenhada para, além de disseminar sobre a cultura *Ballroom*, fazer com que as pessoas a conheçam, mesmo que em 24 minutos, que é o tempo do documentário, que a pessoa tenha uma imersão ali e entenda um pouquinho sobre essa cultura. Trouxemos ali uma imersão, as pessoas falando sobre a vivência, essa questão da estrutura de uma *house*, que, para mim, é uma coisa que pega muito de ter essa estrutura, porque é um método, uma ferramenta de

sobrevivência desses corpos marginalizados que estamos falando.

Então, sei que vocês viram o documentário, mas se vocês tiverem interesse, vejam de novo, porque ele retrata bem sobre a cultura. Acho que tem muitos pontos ainda que também não conseguimos trazer — alguns que a Kisha, a Majô e Jaimer trouxeram na fala deles. Agora, estamos vendo que está saindo muita coisa sobre a cultura. O Syl falou, no documentário, sobre esse *boom* da cultura. Então, agora, tem muito interesse sobre ela, mas é muito mais do que nós conseguimos ver também.

KI É, gente, é babado, mas não tem babador. *No fucking shade* [risos]. Eu gostaria de fazer alguns agradecimentos da cena estadual também. A House of Harpya, a Casa Índigo, a House of Felines, a Casa de Feiticeiras, a House of Aurora, a House of Ocean, a House of Avalanx, os 007's e simpatizantes afins.

Tem algumas movimentações que eu gostaria de compartilhar que acredito que fazem um outro momento dentro da nossa cena e que nos colocam até dentro de outros lugares, e, a partir disso, entendendo outras perspectivas e conseguindo atender, abraçar e reconhecer mais demandas não só da nossa comunidade, mas do público geral que também tem esse interesse de vir uma vez ou outra estar com a gente. Como a ação "Entendendo a Cultura *Ballroom*", que aconteceu dentro da SBPC; a *Cathunt, Catfight,* da House of Felines, que é o primeiro *catfight* dentro da cena *ballroom* estadual; e o Profice, que é um dos projetos que a gente foi aprovado e que eu acredito que elevou a nossa cena, que a gente conseguiu captar uma boa quantia em dinheiro disso com os projetos culturais que movimentaram a cena dentro de dois anos, e isso ainda está acontecendo. Inclusive a última *ball* que a gente vai ter dentro desse projeto é a *Ambiental kiki ball* na CEU, a Casa do Estudante Universitário.

Dentro esse projeto, inclusive, um dos maiores destaque, na minha opinião, é a *Too Black Kickball*, uma *ball* idealizada inteiramente pela Majô, e que realmente elevou toda a história da cena *ballroom* curitibana e do estado do Paraná e da região sul, e historicamente do Brasil, *no fucking shade*, colocando em evidência a história e a ancestralidade do povo preto e enaltecendo as pessoas trans. Foi um momento muito bafo de se viver e ver isso acontecendo e podendo sair do papel, porque, para nós, cada movimentação, cada *ball*, ou cada *Vogue Nights,* cada ação que a gente faz, querendo ou não, é uma realização também de um sonho não somente individual, mas coletivo, porque a gente consegue entender as nossas demandas e a gente se abraça nisso e a gente celebra isso junto. Eu espero muito que todes fiquem para assistir a *ball* do final, porque vocês vão amar, *no fucking shade.*

Gostaria de fazer alguns agradecimentos aos parceiros que a gente tem: Secretaria Estadual da Cultura do Paraná, Governo do Estado, Fundação Cultural de Curitiba, Casa Hoffmann, Mofo Produções, House of Mamba Negra, Casa Diablo, House of Candaces, House of Cabal, Casa de Cosmos, Casa das Duras, House of Permission, Feroz Casa de Leopardo, House of Avalanx, o antigo Maricas Bar, atualmente fechado, Camaleão Cultural, Folia Bar, UFPR, PUC Paraná, UTFPR, Hamburgay, Faraó Records, Vila Ida, Passação, Baguncinha, James Bar, Discoteca Odara, Sociedade 13 de Maio, Arcology Zero.

É importante a gente agradecer publicamente também, porque, como já falado, é sobre sobrevivência. Embora, às vezes, a gente encontre algumas dificuldades de comunicação e de compreensão do que é a cultura, para então a gente entender o que a gente consegue oferecer, nós temos essas estruturas, por exemplo, aqui, hoje, a gente está fazendo praticamente uma *Vogue Jam.* A gente teve a exibição de um documentário, a gente está fazendo uma roda de bate-papo, e a gente vai encerrar com uma *ball*, que é um momento dançante. Enfim, para que a gente reconheça também quem são essas pessoas dentro da nossa cidade que também estão com a gente há muito, muito tempo... Basement Cultural, Essência Estúdio de Dança, Casa Selvática, The Rainbow, Blues Velvet Bar, OUTRO Coletivo de Dança, Alligator Cia de Dança, Epifania Arte e Movimento, Lotus Extreme Escola de Dança, Colônia de Férias, Ciclo Coletivo, Descon-



(6)

trole, Putaiada, Limonada, Bag MP3, Escola de Dança do Teatro Guaíra, Cia de Teatro da UFPR e Casa do Estudante Universitário. E, sem faltar, os agradecimentos especiais à própria comunidade, que gera, a partir da *ball* em si, também tem essa empregabilidade, como a gente vêm falando. São pessoas que caminham, produzem, fomentam e que geram a sua renda a partir disso, também, dentro da comunidade, entendendo esse traço de empreendedorismo *ballroom* mesmo. Esses espaços que alcançamos são muito somatórios. De pouquinho em pouquinho chegamos lá.

É muito doido ver a cena do início dela, de 2014 para cá, porque, no início, realmente era eu, Sylvester e Maritza se juntando para treinar, vez ou outra, e aí dançando em palco também, junto, e ver a cena hoje, o que ela se transformou, onde ela conseguiu chegar, é uma honra, um privilégio mesmo, poder viver e fazer parte disso e conseguir ver outros sonhos sendo realizados. Temos por aqui presentes pessoas da região Sul inteira, *fathers* e feiticeiras do Estado de Santa Catarina, *father* da primeira Casa *Ballroom* da região Sul e Pãe BabaObá da Casa de Audácia, da Casa de Transmuleques. Obrigado, gente, pela comunidade *ballroom* do Estado do Paraná e da cidade de Curitiba e da região Sul também. Quero agradecer à Mônica por esse trabalho incrível e à Luísa também e todas as pessoas que estão envolvidas nisso, de verdade.

Obrigade ao Museu também por estar nos recebendo aqui, trazendo a nossa cultura nesse espaço. O que estamos fazendo hoje é história, gente. Só para entendermos, isso aqui vai ficar registrado como uma movimentação destaque da história *ballroom* do Estado do Paraná. É a nossa primeira vez ocupando um museu, então, para nós também é uma honra. E, assim, eu vou parar de falar porque eu quero dançar um *Vogue Femme!*

JB Eu queria agradecer rapidinho à Kisha por toda essa movimentação. Lembro quando eu era bem novinho, estava no ensino médio, a gente estava se conhecendo, assim, e era só vários amigos andando junto e uma galera que gostava de dançar e eu não estava entendendo nada. Nossa, naquela época eu nem imaginava que a gente ia chegar tão longe. Quero agradecer muito a minha *mother*, meu *father* de house, que estão aqui. O Tony, que é meu amigo de infância, que a gente sempre se apoiou para estar juntos nesse corre. E a minha mãe biológica também, mãe de sangue, que está aqui hoje, que sempre me acompanha em todos os eventos, que ajuda a produzir o cenário, vai colher folhas de bananeira cedo para fazer pano de fundo [risos]. Família é sobre isso, todos os tipos de família juntos.



(7)

(1, 3-7) Registros do Baile de Malícia e da mesa de conversa, no Museu Paranaense. Agosto 2024.

O PEIXE

06.agosto,
17.agosto

exibição,
mesa de conversa

JONATHAS DE ANDRADE
GLEYCE KELLY HEITOR

O PEIXE

Uma vila de pescadores tem ritual de abraçar os peixes na hora de pescar logo após a pesca. O gesto afetuoso que acompanha a passagem para a morte atesta uma relação entre espécies pautada na força, violência e dominação. Percepção, técnica, ritual, afeto e morte, humano e animal. Todos esses são temas que cruzam as vidas e os corpos de populações pescadoras, feitas de terra e água, cuja beleza e profundidade emergem nesta mesa de conversa a partir do enfoque sensível da arte e da atenção prolongada da etnografia.

- **JONATHAS DE ANDRADE** Natural de Maceió, vive e trabalha em Recife, Brasil. Desenvolve vídeos, fotografias e instalações a partir da produção de imagens, utilizando-se de estratégias que misturam ficção, realidade, tradição e colaborações com grupos de pessoas e comunidades. Realizou exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior, como no New Museum, Nova York (2017), The Power Plant, Toronto (2017), Museu de Arte do Rio (2014-2015), National Museum of XXI Century Arts, Rome (2018); 32ª Bienal de São Paulo (2016), The Museum of Modern Art MoMA (2015) e Guggenheim Museum, New York (2014).

- **GLEYCE KELLY HEITOR** Educadora, pesquisadora e museóloga. Licenciada em História (UFPE), com mestrado em Museologia e Patrimônio (Unirio-Mast) e doutorado em História Social da Cultura (PUC-RJ). É diretora de Educação e Território do Instituto Inhotim. Foi diretora de Educação e Pesquisa na Oficina Francisco Brennand, diretora do Núcleo de Cultura e Participação do Instituto Tomie Ohtake (2021), gerente de Educação e Participação do MAM Rio (2020-2021), além de coordenadora em outras instituições artísticas e culturais.





Transcrição da mesa de conversa com
JONATHAS DE ANDRADE *(JA)*
GLEYCE KELLY HEITOR *(GH)*

PEIXE, PESSOA, PESCA

JA É um prazer enorme estar aqui. Fazia alguns anos que eu não vinha à Curitiba. Fiquei felicíssimo com o convite para mostrar o filme *O Peixe*, obra que fiz em 2016. É um prazer dividir a mesa com Glayce, que acompanha meu trabalho, chegou a escrever sobre ele e acompanhou mais recentemente uma exposição retrospectiva que eu fiz. Tenho certeza que vai ser uma conversa instigante.

GH Queria agradecer ao convite do Museu Paranaense, e dizer da minha admiração pelo trabalho que a instituição vem desenvolvendo. É a primeira vez que visito o Museu e a cidade de Curitiba, mas estou muito feliz porque já acompanho o que o Museu vem desenvolvendo: as publicações, os programas públicos, de longe, à distância. Muito bom ver tudo isso presencialmente e integrar essa programação tão qualificada e dinâmica.

Como Jonathas falou, nós nos organizamos para uma conversa sobre o Peixe para trazer alguns aspectos e reflexões: sobre o título, sobre essa idéia, Peixe, pessoa, pesca. Pensar esse vídeo que é tão interessante e que se atualiza – uma singularidade, uma potência – de agregar novas questões, mas também de pensar como ele se articula com outros elementos e gestos que fazem parte da trajetória de Jonathas como um artista que tem um trabalho bastante ancorado em uma pesquisa sobre imagem. Acho que esse é o primeiro elemento importante, já que falamos de um vídeo e os elementos da pesquisa.

Essa obra é produzida num contexto da pesca de água doce, situada no espaço no qual pescadores estão dividindo um cotidiano, aparecendo de forma sequencial praticando técnicas tradicionais de pesca: rede, arpão, aquilo que podemos entender como tradicional ou uma pesca artesanal, uma persistência na pesca artesanal e individual. Eles, pescadores, não aparecem em coletivo. Isso é um dado importante, são sujeitos pescadores interagindo com esse sujeito peixe. São cenas que eu considero banais: pescando, organizando, remando, ancorando – param esse barco ali pra esse tempo da pesca, da espera, de que algo aconteça, o tempo de esperar o peixe. Um espaço de morosidade dessa pesca que o vídeo vai mostrando e que é um cotidiano, um trabalho, um exercício que é interrompido, sendo cortado o fluxo por um ritual em que não estão juntos, mas todos, senão compartilham, reproduzem como uma repetição entre os pescadores, já que na medida em que o peixe é capturado, os pescadores empreendem um gesto de carinho, um gesto amoroso de acariciar, cuidar e esperar o peixe morrer a partir de um abraço.

Eles abraçam em um espaço que podemos entender como um espaço de aconchego. Você tem um fluxo cotidiano, uma peça que poderia ser banal, trivial, que se diferencia de outros gestos, de outros momentos de pescas, portanto, por essa ritualística da morte do peixe como uma morte que se dá a partir de uma relação de afeto e carinho entre presa e o pescador.

Esse trabalho é lido por diferentes chaves de leitura, ele pode articular questões nas quais podemos pensar em uma relação entre natureza e cultura, como um signo de cultura a pesca, a tradição, o gesto do pescador, mas também a relação entre sobrevivência do próprio gesto de pescar, o fluxo da busca do alimento e esse domínio humano sobre o território e do signo da natureza. Todos os processos que podemos interpretar como adaptação, temos também a possibilidade de uma dualidade humano/animal e a pesca que seria o elemento do extremo humano, a busca pela comida, pela alimentação.

Contrapondo-se também a dimensão da humanidade, não é uma pesca que aparece no vídeo como um gesto da ordem do predatório, mas a restituição de humanidade, na medida em que o pescador empatiza com aquele peixe, como você tem a morte do peixe, que se dá pela dimensão de uma comunhão: uma humanidade não só no sentido da distinção, mas de uma humanidade restituída pela experiência de compaixão, com o momento final no qual se criar uma espécie de dignidade, um ritual, de algo final para o animal.

São leituras possíveis dentro de uma chave extremamente contemporânea da própria noção do que seria específico de uma relação interespécie. O que singulariza nossa capacidade de interação interespécie é reconhecer esses outros elementos como sujeito. Você reconhece o peixe como sujeito, o rio como sujeito. Não é uma relação de domínio que está posto, mas uma relação de compaixão entre esses seres como questões que poderiam atravessar um olhar sobre este trabalho. São várias as possibilidades que Jonathas nos convida a pensar quando a gente olha para esse trabalho. Penso que são possibilidades. É um trabalho que mexe muito comigo, porque, de fato, toda a performance, a encenação, a presença, tanto do peixe como dos pescadores é uma presença carregada de dramaticidade pelo próprio modo como o vídeo é dirigido. É um vídeo muito tocante.

Primeiro existe toda uma agonia, esperando o que vai acontecer, se o peixe vai morrer ou não vai morrer. Nesse processo de agonia tem o modo como cada pescador vai se entrelaçando, essa é uma boa palavra já que há o entrelace, relação corpórea entre o corpo do peixe e do pescador que vai criando uma dramaticidade de forma muito interessante para pensarmos no modo como os trabalhos de Jonathas nos convidam como espectador a tomar decisões a partir da nossa perspectiva, a partir do olhar, com elementos que vamos resolvendo: um processo de arbítrios morais que o trabalho nos convida a fazer conforme interagimos com essa cena que é silenciosa, que não tem texto e nem outras explicações para além do rito que vemos ali.

Esses polos, natureza/cultura, humano/animal, verdade/ficção, são conceitos que ao olhar para o trabalho de Jonathas, na busca por esses polos, termina sendo a primeira coisa, aquilo que está na superfície. Mas olhando mais de perto e com tempo, acredito que são esquemas que funcionariam se não fosse Jonathas, como artista, onde nada na imagem é simples, sem esquemas duais ou simples. Tudo no trabalho de Jonathas é sobre complexidade e sobre ambiguidade. Estamos falando de compaixão, mas a gente não pode perder de vista a sensualidade. Tem um prazer na espera dessa morte, todo um desejo, a forma como cada pescador vai oferecendo o seu corpo para a lente, para a imagem. Tem toda a performance entre a compaixão e uma celebração, comemoração.



(1)

Acho que esses são os dois primeiros pontos que gostaria de destacar. Primeiro, que é essa dimensão do ambíguo que está presente em todo o trabalho, eles nunca são exatamente aquilo que está na superfície. Jonathas é um artista que está o tempo todo, embora questionando tudo que é histórico, tudo que é tradição, tudo que são os esquemas lineares da forma como produzimos narrativa, nos convidando a devolver o lugar do desejo para a arte, a arte como espaço de pulsões, como espaço desejante, como espaço onde essa dimensão de um corpo que quer e se faz presente.

Outro elemento que vejo que faz todo sentido a gente pensar, principalmente estando no museu, como o Museu Paranaense, que é um museu que tem na sua estrutura esse tripé entre História, Arqueologia, Antropologia, e no museu que, neste momento, vem empreendendo já há alguns anos todo um processo de revisão das narrativas fundadoras, eu vejo também o peixe como um trabalho com bastante potencial para a gente pensar na etnografia como um esquema narrativo. Não é um vídeo etnográfico, é um trabalho de arte, então é importante ele ser lido como um trabalho artístico, mas é um trabalho que tematiza o que a antropologia fez das imagens, pelo menos do meu ponto de vista.

Como já mencionado, inicialmente parecem imagens banais, você está ali vendo nada além do que o cotidiano dos pescadores, mas, quando vem a dimensão do rito, o vídeo entrega justamente aquilo que a etnografia quer, que é o específico. Então, a etnografia está nessa busca. Fizemos aqui o percurso, passamos por vários etnógrafos que fizeram filmes, e o percurso do museu está repleto disso, no passado e no presente, e esses vídeos estão buscando o específico. E é isso que



(2)

Jonatas dá na chave da invenção, na chave da ficcionalização: a especificidade de um ritual de pesca remoto praticado por um grupo distante que vai mexendo, inclusive, com os nossos esquemas e com as nossas certezas quando estamos vendo um filme, se trata-se de um registro documentário, se trata-se de um trabalho ficcional.

É interessante como o trabalho, nessa chave da ambiguidade e do desejo, joga não só com a oferta da especificidade, como atributo do próprio vídeo etnográfico, mas também com outra singularidade que situa na história. Por que os etnógrafos fizeram filmes que têm efeito de verdade? Você sai de uma tradição do relato, de uma tradição subjetiva e autoral do relato, para buscar, num filme documental, esse efeito de verdade do relato etnográfico. Temos um ótimo pano de fundo para pensarmos no próprio gesto, no esforço etnográfico e no como o trabalho nos convida primeiro a pensar no que nós estamos buscando quando estamos buscando tradições — e estamos falando disso no espaço da produção dessas tradições, que é o museu, um dos *locus* da construção da tradição que é o museu.

Ele nos diz que, quando vamos buscar a tradição, a tradição também nos encontra, ela também performa, e isso é a presença dos pescadores aderindo a uma tradição, a uma etnogênese, inclusive, que o vídeo vai produzindo, que é essa construção do Outro, do original, do singular, de um lugar onde você vai buscar quase a pureza e a origem das práticas, mas ele também nos entrega a possibilidade e o convite de que qualquer relação com a tradição, só pode ser produzida se ela se der no signo da dúvida, se pudermos duvidar daquilo que nós estamos afirmando como linearidade, como narrativa, como ritualística, como especificidade, e a relação produtiva tem que se basear nesse questionamento que é justamente o lugar onde o vídeo nos põe quando ele nos deixa sem saber se existe, onde esses pescadores moram? São atores? O artista, de fato, encontrou essa comunidade? De fato, se faz isso? Olha que emocionante, uma relação, uma posição de respeito com essa relação vida e morte.

O trabalho nos faz passar, nos seus trinta e poucos minutos, por todos esses momentos de encantamento, de todo esse efeito de verdade, afinal de contas é um vídeo, mas também é numa condição de dualidade e de incerteza diante dessa relação com a imagem que tem esse efeito documental, mas que nos deixa na dúvida se é possível existir um povo num determinado lugar que tenha esse modo e esse jeito de viver.

Então, é uma potência para nós pensarmos, primeiro, no papel ficcional das imagens, mesmo quando elas estão reivindicando esse recorte. Como lemos Jonathas como um artista contemporâneo e como o trabalho de Jonathas, olhando para essas tradições, nos permite fazer pergunta para os nossos etnógrafos históricos que estão presentes em uma instituição, mas também qual é o papel desse trabalho, seja como um comentário ou como um diálogo, quando estamos em um contexto em que um conjunto de objetos que foram recolhidos com esse efeito de verdade para produzir uma nação, para produzir um agrupamento. Se formos pensar em uma identidade local, para produzir um senso de Estado, o que é que o trabalho diz para nós sobre essa necessária posição de dúvida diante daquilo que a história nos ofereceu como documentação da vida, como documentação dos fatos, como documentação das origens, que é o enfoque de uma instituição como essa.

JA Mais cedo você tinha me perguntado como eu tinha feito esse filme, por que eu fiz esse filme. Eu vinha fazendo uma série de projetos que pensavam na ideia de tradição. Tinha feito um projeto que chamava *Museu do Homem do Nordeste*, que tomava emprestado o título de um museu existente em Recife, onde eu moro, onde eu vivo, e criava uma espécie de museu ficcional, um segundo museu. Sem alertar o museu existente, comecei a criar uma série de cartazes ficcionais que se confundiam na história do próprio museu. Com isso, a ideia de ficção e não-ficção ficava muito embaralhada, e, assim, o público, se colocasse na internet: Museu do Homem do Nordeste, ia ver imagens que confundiam tanto do acervo original quanto imagens que eu mesmo tinha criado.

O que me interessava nisso? Eu entrava numa espécie de conversa histórica com o museu. Sem formalizar um encontro, aquilo me fazia entrar em conversa com outro tempo histórico, e como esse tempo histórico acontece no presente. Depois, organizei uma corrida de carroças no centro do Recife, com um projeto chamado "O Levante". Os carroceiros são super parte do dia a dia, levando mercadorias, sobrevivendo com aquela questão, com toda essa cultura dos cavalos, da cultura do campo. Ao mesmo tempo em que isso faz parte de uma paisagem da cidade, isso também entra em conflito com a urbanidade dos carros. Eu propus à prefeitura fazer um filme que tinha uma cena de uma corrida de carroças. E, sendo ficção, sendo arte, isso foi possível, pois foi entendido como uma ação cultural, mas, para os carroceiros, eu anunciei uma corrida onde um filme ia ser gravado. Então, ali, de novo, é como se reconhecesse uma espécie de força da natureza, uma força da cultura, porque, na hora que eu propus isso, parecia que a corrida já existia.

Em 2015, estava pensando em outras possíveis situações que pudessem ser uma espécie de filme ou de fotografia ou de existência muito real, muito documental, mas que também fossem proposições performáticas, ficcionais, que eu pudesse fazer. Acabei sonhando com essa cena, tive o sonho de um pescador abraçando um peixe. E eu não tenho muito essa coisa dos sonhos, de lembrar os sonhos ou de sonhos premonitórios. Mas eu achei uma imagem muito curiosa, muito forte, que era essa imagem do pescador ali abraçando, e tinha uma coisa erótica no meio, tinha toda uma coisa da força. E aquele abraço, que, ao mesmo tempo, era um abraço de despedida, porque era uma pesca de subsistência, um pescador de rio que está ali, não uma pesca industrial, não uma pesca em larga escala. É também um abraço de morte.

E aquilo ali, ao mesmo tempo, para mim, era uma imagem muito perturbadora, porque, ao mesmo tempo em que era amorosa, bonita, era uma imagem muito violenta também. E violenta em um grande embaraço que estamos vivendo hoje, mais e mais, que é como nós, humanos, estamos lidando com a natureza, e agora fica mais claro que pior e pior, que, por mais que tentemos intelectualmente refletir sobre os problemas dos desmatamentos, do consumo dos animais como alimento, da industrialização toda envolvida nisso, por mais que a gente compreenda intelectualmente, não conseguimos desatar esses nós enquanto sociedade. E aquilo ali, essa imagem que parecia quase mítica, mitológica, era uma coisa que tocava nessas questões. Eu não tinha essa dimensão quando sonhei. Estava pensando nessas situações que pareciam de uma pureza romântica da cultura e que, quando manifestadas como imagem, como proposições performáticas, elas ganhavam uma força de existência real.

Isso rebatia em uma série de dimensões. Levei alguns anos para conseguir filmar esse vídeo do jeito que eu queria. Eu tive apoio do Funcultura, que é um fundo da cultura de Pernambuco, super importante para o cinema ser forte em Pernambuco. Entre a ideia e a realização, eu tentei várias vezes o edital, porque era difícil ser aprovado, meu currículo era outro naquele momento. Então, quando eu filmei, fiz em 16mm por conta da história dos 16mm com etnografia. Os filmes que vemos aqui no museu foram filmados em 16mm. Estava encantado com o cinema de Jean Rouch, francês de uma tradição do cinema-verdade (*Cinéma vérité*) que chacoalha a relação com a etnografia quando propõem situações para as pessoas filmadas e elas passam a atuar para a câmera. Estava obcecado, nesse momento, em como a câmera tem essa pretensão de neutralidade de filmar algo que é, uma arrogância da câmera que é um barato perceber — estou passeando aqui como se eu fosse uma mosca, não existisse, mas na verdade a seleção do que olhar, onde olhar e como contar uma história é uma edição muito forte.

E a história é basicamente feita a partir do que a gente conta, a forma como classifica. Hoje, mais do que nunca, observamos os poréns disso. O que a história decidiu contar, a história de quem. O que os museus e a história oficial contaram. Para mim *O Peixe* também era sobre isso. Entrei na câmera da etnografia e fiz ela filmar esse ritual que na verdade é ficcional, porque ele não existe enquanto rito. Entretanto, propus para pescadores reais que eles abraçassem um peixe pela primeira vez na vida deles. A gente não ensaiou. Conversamos muito sobre isso, mas quando a câmera ia gravar é que a gente fez para valer. Então aquilo, ao mesmo tempo, é documental. Está documentando o momento do pescador abraçando um peixe pela primeira vez na vida dele: possivelmente nas gerações familiares — pai, avô.

Aquela imagem que eu imaginei ser bonita, forte, idílica, quando gravei eu fiquei muito chocado com a violência daquilo. Isso me bateu de um jeito muito forte já na gravação – isso é sobre morte de um jeito que eu não imaginava. Morte e erotismo juntos, o amor devora, a câmera devorava a cena, o pescador devorava o peixe, e isso voltava para toda essa ideia. Foi muito forte filmar e editar esse material. Eu não tinha ideia da dimensão de como se discutia a relação com os animais, sofrimento, veganismo, que O Peixe começou a se aproximar. Sempre acho que faço arte porque é um jeito de me relacionar com a vida e com as pessoas, que os projetos criam certas armadilhas para mim, não fugir das contradições do que é estar vivo. Fazer esse filme me colocou em uma série de discussões e sentimentos que eu não tinha aprofundado.

Existiam as intenções iniciais e depois de o filme ficar pronto, gerou o momento. Como é que as pessoas sentiam o filme, como eu mesmo sentia o filme depois de fazer. Então foi muito forte, e muito bonito também, por que vida é isso. Sempre quis ser artista para que a arte não fosse o lugar do blasé. Surgi em uma geração em que tudo que víamos no museu era para ser aplaudido, que olhávamos e era muito sem sentimento. E eu queria paixão. Meu sonho enquanto artista era fazer obras que despertassem sensações.

A primeira vez que eu exibi o filme na Bienal de São Paulo eu fiquei à paisana uns três dias me disfarçando de não artista para ver as reações. E tinha gente que saía chorando, tinha gente que saia com tesão e com desejo, tinha gente que saia revoltado com os animais, então foi muito tocante, mexeu muito comigo. Tinha um senso de responsabilidade. Por exemplo, tinha uma mulher que saiu chorando, muito. Olhei para ela, estava muito apreensivo sobre como o trabalho seria entendido, soar ofensivo, e a mulher disse – "Você é o artista?", eu disse – "Sim". A gente se abraçou e ela me disse que foi violentada em uma relação e que, para ela, o filme é sobre isso. Aquela masculinidade atraente, a câmera mostra o corpo, a força, a beleza e de repente o abraço que envolve, não consegue escapar e morre. Para mim foi forte porque eu não tinha feito essa leitura e fazia muito sentido também pensar nessa chave do amor romântico, da masculinidade, dos papéis. Foi uma grande queda de cavalo, no sentido até bonito.



(1-7) Jonathas de Andrade. *O Peixe* (stills), 2016. Cortesia do artista.

Fui entrevistado por jornalistas, militantes da causa animal, tive conversas muito duras. Não entendia que o filme era somente sobre isso, e não é, ele é amplo, é forte. Mas ao mesmo tempo é ambíguo, ele está exibindo uma coisa, a gente terceiriza a morte para fazer o uso do alimento. Não quero ser puritano sobre isso, mas o filme explicita esse sofrimento que a gente não consegue resolver enquanto sociedade. Reconhecemos que é problemático, mas relativizamos e não conseguimos resolver. Viver em contradição é um pouco do embaraço de estar vivo. Entre as coisas que a gente entende e as possíveis socialmente, existe um espaço que a gente passa a vida tentando lidar. O filme também olha para a etnografia, antropologia e de como esse processo de retratar o "Outro", essa entidade que é externa a nós, classificável, é um processo de exotização e de devoração.

Ao entrar na etnografia, maquiar-se com aquela imagem e jogar o filme para o público sem avisar, e ver o público comprar, acreditar que aquilo era um ritual ou se revoltar, ou duvidar, ou magoar, era um tipo de confusão que me interessava bastante. Um tipo de interpretação estilhaçada em tantas possibilidades que eu achava muito potente. Aquilo não é um filme de etnografia, mas um filme contemporâneo dentro das artes visuais que se manifesta enquanto etnografia para conversar sobre aquilo, sobre aquele jeito de contar a história, de se relacionar com o passado, com a ideia de tradição, de invenção, de documento, de ficção. Podemos falar sobre natureza e relação interespécies? Sim. Podemos falar sobre amor e morte? Sim. Dá para a gente falar sobre documento e criação de imagem, ficção/não ficção, exotização? Dá. O projeto é um pouco sobre isso tudo. Mostrar isso em um museu que está revirando o próprio acervo que é bastante etnográfico, é muito especial. É um filme que olha para essas questões e mirando em um lugar eu tropecei em várias outras, e essa é a história mais legal, o jogo ambíguo que ele propõe.

GH Tem uma coisa interessante que você falou, dentre várias, que são imponderáveis que o teu trabalho sempre traz. Você nunca está esperando, mas os trabalhos sempre chegam nesse lugar. Você trouxe o *Museu do Homem do Nordeste*, os cartazes, e todo o conjunto que o envolve. Mas um tema muito interessante no teu trabalho é essa impossibilidade de um consenso e o impacto social. Se por um lado o trabalho vai trazer todas as possibilidades que você diz, ele abre para outras camadas de debate que é sobre a impossibilidade de formular um consenso em torno de grandes temas sociais. A confusão como método, embora esteja trabalhando com imagens muito fortes e narrativas que parecem oferecer uma alternativa para determinados problemas, como os cartazes do *Museu do Homem do Nordeste*, buscando oferecer uma narrativa para a própria masculinidade e como o museu aborda isso, essa alternativa cria outros desencadeamentos que falam sobre a dificuldade de produção de novos pactos sociais e consensos sobre tradições e grandes temas. Isso é muito interessante, como o trabalho mira na comunhão, na empatia, mas ele leva a gente para desnudar um conjunto de outros problemas que se dão nessa relação entre diferentes sujeitos e naturezas presentes nisso.

É muito bom ver dentro de um trabalho essa dimensão, não só da confusão como da contradição como método, e essa impossibilidade de solucionar determinadas questões. Às vezes, a gente está produzindo, buscando ser reparador e criar novas narrativas, e produz novos problemas e novas questões, porque isso faz parte da atualização de estar em sociedade

Outra chave interessante é quando você traz o contraponto, o tema da masculinidade recorta a trajetória, vários trabalhos pensam isso, mas também fiquei pensando como o trabalho nos desafia em uma dimensão do tradicional, do comunitário, do original como lugar de certa pureza. Quando você tem a pesca tradicional, o pescador, essa figura, como signo de pureza, você tem a violência, a masculinidade, o jogo de dominação e poder entre essas espécies como algo que nos faz suspeitar de que a tradição seja a solução para alguma questão. Deixa mais complexa e mais problemática essa dimensão.



(4)



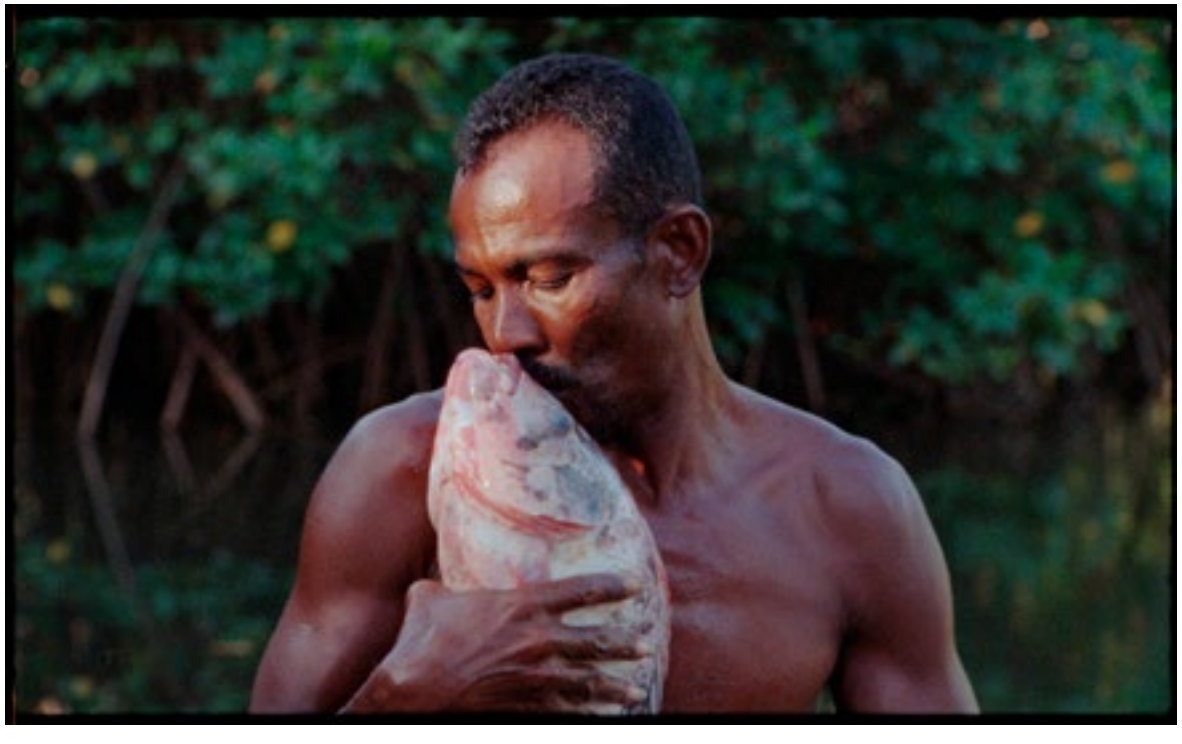
(5)

JA Faz todo o sentido quando olhamos para algo que parece puro. Os projetos me fazem confrontar com os meus problemas, meus próprios romantismos. Na hora em que eu imagino essa situação, que no meu sonho era de um jeito e vou lá, filmo e vejo, estou negociando com pescadores: outro jeito, outra linguagem, o próprio constrangimento meu de formular o pedido. Isso é transformador, me coloca em negociação da minha própria idealização. E nesse processo de fazer acontecer é uma negociação do que é possível e do que não é, de que forma. A ideia de dirigir é muito relativa. Eu gosto de pensar que são proposições performáticas, mas sem esse nome. Porque ali com os pescadores, a proposição era simples, imaginei a cena de um pescador abraçando um peixe e queria ajuda de vocês pra contar, quem está disposto?. Era uma colônia de pescadores entre Alagoas e Sergipe. Eu sou de Alagoas, nascido em Maceió.

Então foi o primeiro projeto que eu fiz no meu estado natal. Via que aqueles que engataram perguntavam – é tipo uma novela?. E eu – mais ou menos, a cena é simples, fazer o que vocês fazem, esperar, pescar, tentar, desembaraçar uma rede e a gente vai observando até que em um certo momento, quando o peixe vem, vocês abraçam o peixe. Nesse momento, a concentração é acalmar o peixe desse sofrimento — essa indicação era muito abstrata porque eu queria que trouxesse realidade. O bonito foi que eram 10 pescadores, vendo junto o *looping* da mesma história e como cada um interpretou esse pedido.

Você vê pescadores que performam mais, que tem uma consciência da câmera, um deles até vira um pouco. Tem outro que abraça como se fosse um bebê, tem outros que abraçam como uma amante. O repertório do abraço vai de cada um. Isso é lindo e só fui entender montando o filme. Não se repete direito. Tem uns mais nervosos e eu percebi que quanto mais eu falava em cena – eu podia falar – mais desconcentrava. Quando menos eu falava mais fluído o negócio ficava. Então, entendi que quanto menos eu dirijo melhor fica, mais real, mais inteiro eles estão. Então foi um projeto que me deu lições.

Já fiz muitos projetos com preposições, colaborações entre filmes e instalações, o trabalho de fotografia tem muito disso – o meu fazer é sobre contar história e pegar um aspecto do passado, da nossa sensação de passado e jogar no presente para nos ajudar a nos comportarmos diante de um futuro que nos deixa aflitos, nervosos, ansiosos. Esse presente que é vivido



(6)

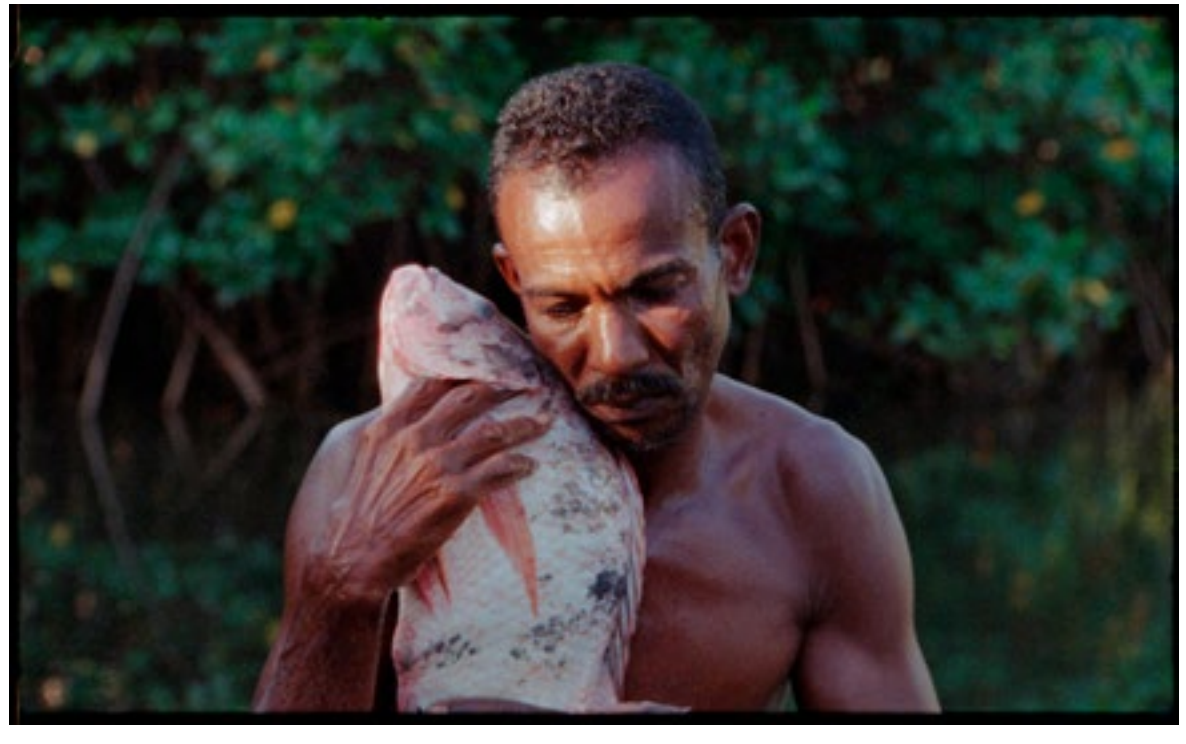
com gosto de passado é um negócio que tem a ver com tentar, no presente, resolver meus próprios embaraços com o passado, coisas que me desconcertam, incomodam. A arte vira essa antena sobre o quanto isso é uma viagem individual ou coletiva. Gosto de pensar a arte como um jogo com o público.

Esse trabalho, o filme, foi uma lição disso, que surgiu desse jeito que eu contei e quando vai para o público vem uma onda de outro jeito. Um jogo no sentido em que o público decide se aquilo é um documento. Na primeira exposição, tive o cuidado de não ser tão claro, sobre isso [o abraço] ser um pedido aos pescadores. Surgiram então vários artigos dizendo que era um documentário sobre um ritual existente. A ideia de que tudo que a gente vê é aprender a duvidar é também parte de um aprender a ler.

Em 2010, fiz outro projeto chamado *Educação para Adultos*, inspirado no método Paulo Freire, que para mim tem muito disso: uma série de pimentas conceituais que provocam, aprender a ler é aprender a duvidar do que a gente vê, lê, toma como verdade. Acho que hoje em dia, mais do que nunca, estamos em um momento de *fake news* e tantas manipulações, então aprender a ler é desenvolver espírito crítico. Exercitar os próprios critérios, coletivamente e individualmente, é um exercício que a arte me passou a entender como sendo esse lugar. E nessas proposições fica a potência do encontro.

Evidente a diferença de perspectivas de vida minhas e dos pescadores ou carroceiros, por exemplo. Isso sempre me embaraçou demais, de que vivemos em uma sociedade de abismo social dado e não conseguimos suavizar. Esses projetos me colocam no encontro que seria impossível se não fosse desse jeito. Me colocam em negociação em uma série de coisas muito delicadas no terreno ético, estético, que são colaborações complexas, mas ricas, pois me colocam para aprender e escutar, atentar e melhorar. Aprimorar cada projeto, um aprendizado que não acontece em um só. Olhando em retrospecto, vejo que me dá chance de aprender com esse vai e vem das feituras e processos, mas também com o público, como o filme, as instalações, as fotografias, eles finalizam e vão para o público que me devolve com questões e me alimentam para os próximos passos.

GH Você falou que os trabalhos te colocam nessa posição de negociação, em vários termos, mas, sobretudo a negociação por imagem e narrativa. Nessa dimensão de que o público decide se é um documento, é interessante como existe uma sobrevivên-



(7)

cia dessa negociação extra-trabalho. Quando vamos ler o que foi escrito, foi pensado sobre *O Peixe* ou sobre outras obras, é interessante ver que essa decisão encontra outros lugares, não só do público que visita, mas do que se diz sobre o trabalho. Ele tem uma conveniência, ele circula em diferentes âmbitos, onde as pessoas também vão negociando o que convém que ele seja. Tem pesquisas etnográficas que se sentem muito confortáveis em que seja interpretado como um trabalho documental que o artista foi lá e investigou essa comunidade de pescadores e que existe e que abraça o peixe, e que se confraterniza.

Você vai ter no âmbito da arte todas as discussões éticas, se é pertinente, se a negociação é justa, buscando também resolver o nó do ficcional e não-ficcional. Todo um mundo onde o trabalho existe e essas negociações de sentido vão ocorrer que não é só na exibição, mas como biografia do trabalho. É muito interessante quando falamos em produzir arquivo, em produzir uma crítica, das possibilidades, ele vai sendo atualizado de acordo com a conveniência da imagem. Tem um contexto em que convém que essa imagem seja etnográfica, documental e de pesquisa. Tem o contexto em que convém que seja arte, arte engajada. Tem o contexto em que convém que ela seja ficcional, irônica e esteja produzindo toda essa dimensão crítica que o teu trabalho produz.

É instigante para mim pensar nisso a partir das imagens, da atualidade do que a gente pode ainda pensar hoje, num contexto tão rodeado de imagens e produção de cotidiano, de narrativa, que ainda é possível termos imagens polissêmicas, de muitos sentidos, ou que nos colocam em um posição de dúvida, já que tudo é sobre verossimilhança. Temos cada vez mais imagens documentais jornalísticas do que artistas, e entender que para além do que te interessa, o trabalho se resolve nesses diferentes campos e se presta às diferentes narrativas, sendo difícil contar a história dele por um único viés, porque as artes vão falar uma coisa, uma pesquisa em antropologia vai falar outra e no próprio campo da arte convém que seja isso ou aquilo a depender das circunstâncias. É muito bom ver um trabalho com esse potencial de nos confundir sobre o que pode ser uma imagem no presente. Fazer-nos duvidar, perguntar ou acreditar nas imagens.

JA A conversa é "peixe, pessoa e pescador". As pessoas perguntam muito sobre o que os pescadores sentiram, acham, entenderam da obra. Foi um peixe por cena, o peixe virava parte da subsistência dos pescadores, entre vender como parte do ganha pão ou comer, e isso é uma das perguntas que me fazem. Havia um cuidado também para não ser uma cena hiper ensaiada e ter o mínimo de animais envolvidos. Voltei anos depois e exibi por inteiro o filme e tentei puxar essa conversa, mas as respostas eram muito breves, como se aquilo não fizesse sentido, que é muito diferente do que é visto e vivido por eles.

Ao mesmo tempo em que me senti muito responsável por esse abraço, parecia uma experiência de corpo, muito forte, mas também tem muito da minha própria falta de intimidade, de tocar um animal, vivo, pulsando, que tenta escapar da mão e que para eles é dia a dia. Não tive nenhuma resposta reveladora, surpreendente e também não quis constrangê-los a aprofundar emocionalmente até eu me satisfazer, as respostas eram muito breves. Mas foi um barato ver os filhos dos pescadores vendo aquilo, a cara das crianças era fascinante, os meninos vidrados com a cena de ver o pai, alguns nem sabiam que o pai gravou aquilo, então foi muito legal ver aquele registro familiar onde a pesca é uma tradição, em povoados pequenos, Coruripe e Piaçabuçu, em Alagoas.





Registros da instalação e da mesa de conversa no Museu Paranaense. Agosto, 2024.



O PEIXE
37 MIN | BRASIL | 2016

Direção
Jonathas de Andrade

Assistente de Direção
Jeronimo Lemos

Produção
Rachel Daisy Ellis

Co-produção
Jennifer Lange

Direção de Produção
Vanessa Barbosa

Direção de Fotografia
Pedro Urano

Assistentes de Fotografia
Leandro Gomes,
Camila Freitas

Montagem
Tita.
Ricardo Pretti

Desenho de Som
Mauricio d'Orey

Mixagem
Paul Hill

Correção de Cor
Mike Olenick

Finalização
Film/Video Studio Program,
Wexner Center for the Arts

Pescadores
Carlos Dos Santos (Menezes).
Cícero Dos Santos (Ciço).
Cipriano Batista Alves (Cipriano),
Genivaldo Santos De Lima (Irmão),
Gileno Cândido Bezerra (Leno),
José Ailton Almeida De Liza (Xau),
José Dalmo Dos Santos (Curió),
José Elenildo Oliveira Dos Santos (Keno),
Romerig Francisco Dos Santos (Rom),
Ronaldo Vieira Santos (Ronaldo)

Fornecedores de Peixe
Fernando (Coruripe),
Galindo (Piaçabuçu),
Wellinton (Coruripe)

Pilotos de Barco de Câmera
Carlos Roberto Bento E Silva,
Chico Pescador,
Ronaldo Vieira Dos Santos

Motorista
Marcinho

Ajudantes de Set
Gileno Cândido Bezerra (Leno),
José Américo dos Santos (Zé),
José Caetano Santos (Juquinha),
José Nelson dos Santos (Neo),
Manuel Jacinto de Oliveira (Mãozinha)

Peixes
Pirarucu,
Tambacu,
Tilápia

Agradecimento Especial
Redfish

Agradecimentos
Agnês,
Ana Maria Maia,
Antônio Amorim,
Antônio José Pereira (Baixinho),
Arto Lindsay,
Bruno Corrêa Meurer,
Bárbara Wagner,
Camille Reis,
Camila Salgado,
Colônia dos Pescadores de Piaçabuçu Z19,
Cristina Gouvêa,
Cristiano Lenhardt,
Eduardo Serrano,
Esdras Bezerra de Andrade,
Gabriel Mascaro,
Gilberto Falbo,
Hernani Heffner,
Jairo Dornelas,
Julia Rebouças,
Lelo (Olinda),
Marie Carangi,
Miguel Alencar,
Naná Vasconcelos,
Pelado,
Pousada Santiago,
Pousada Rosa dos Ventos,
Priscila de Souza Gonzaga,
Rodrigo Tavares

Uma produção
Desvia,
Wexner Center for the Arts

Incentivo
Funcultura
Governo do Estado de Pernambuco

POPERÓPERA TRANSATLÂNTICA

23.agosto,
14.agosto

espetáculo,
oficina

GRUPO MEXA

POPERÓPERA TRANSATLÂNTICA

A epopeia encontra a pista de dança neste espetáculo que combina elementos da ópera e da cultura da noite dos anos 1990 para narrar histórias do grupo MEXA, inspiradas na Odisseia de Homero. O MEXA nasceu em 2015, após episódios de violência em centros de acolhida de São Paulo. Em “Poperópera Transatlântica”, surge uma questão central em torno dos caminhos heroicos de cada um dos integrantes: como podemos olhar para as histórias e trajetórias individuais a partir de uma perspectiva mitológica?

- **GRUPO MEXA** Criado em 2015, no contexto dos centros de acolhida de São Paulo. Desde a sua gênese, o coletivo explora e debate as distâncias e proximidades entre a rua e o museu, a vida e a arte, política e estética, por meio de estratégias de improviso, biodrama, teatro documental e criação coletiva. Participou com apresentações em diversas mostras e festivais no Brasil e ao redor do mundo, além de exposições como: “Histórias da Dança” (MASP, 2020); “Somos muit+s” (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2021) e “Começo de século” (Galeria Jaqueline Martins, 2021). Desde 2016, o MEXA tem sido um grupo residente da Casa do Povo. Em 2023, o MEXA estreou o espetáculo Poperópera Transatlântica no Kunstenfestivaldesart, em Bruxelas, apresentando-se também no Hau Theatre (Berlim), Teatro do Bairro Alto (Lisboa), Kampnagel (Hamburgo), Transform Festival (Leeds), São Paulo (Casa do Povo, SESC Ipiranga), Santos (Festival Mirada), Belém (Pulsa Festival), entre outras cidades e espaços.

“Se a Odisseia é a viagem do Odisseu, qual o nome da nossa viagem?”



Grupo MEXA. *Poperópera Transatlântica* (P. 489-491, Foto: Marcelo Mudou).









Registros do espetáculo *Poperópera Transatlântica* no Museu Paranaense. Agosto, 2024.









POPERÓPERA TRANSATLÂNTICA

Criação
MEXA

Dramaturgia e Direção
João Turchi

Concepção Original
Daniela Pinheiro

Performers e Cocriadores
Aivan
Alê Tradução
Anita Silvia
Daniela Pinheiro
Dourado
Patrícia Borges
Suzy Muniz
Tatiane Arcanjo

Vídeo-performer, Criação de

Vídeo e Direção Técnica
Laysa Elias

Trilha Sonora e

Desenho de Som
Podeserdesligado

Produção
Lu Mugayar

Gestão de produção - 1a fase
Leonardo Birche

Concepção inicial da

cenografia e luz
Luzco

Cenário, desenho de luz

e projeções
Favio Riff
Juliana Bucarettchi

Figurino
Anuro Anuro
Cacau Francisco

Assistência de Direção
Lucas Heymanns

Preparação Vocal
Mário Sevílio

Assessoria de imprensa
Nossa Senhora da Pauta

Agradecimentos especiais
Amy Letman
Carol Mendonça
Duda Devassa
Dudu Quintanilha
Edu Fukushima
Esponja
Fábio Kawallys
Francesca Tedeschi
e toda a equipe da Casa do Povo
Gabi Gonçalves
Guilherme Giufrida
Leandro Nerefuh
Mamba Negra
Olivia Ardui
Ricardo Frayha

Poperópera Transatlântica
é uma realização Casa do Povo
e Transform (Leeds) que conta com
o apoio do Governo do Estado de São
Paulo, por meio da Secretaria da Cultura,
Economia e Indústria Criativas e do
Ministério da Cultura do Governo
Federal (ProAC2022).

AÇÕES EDUCATIVAS

A Xanrí, Jogé e Pirá visitam o museu

VISITA MEDIADA + BRINCADEIRAS
PARA CRIANÇAS DE 3 A 5 anos

Permeadas por animais que moram nos rios, mares e florestadas, as histórias dos povos indígenas são cheias de significados. Nas etnias presentes no Paraná, é comum ver representações de animais de diferentes tamanhos esculpidos em madeira. Inspiradas por contos indígenas e visando explorar outras formas de se visitar um museu, as crianças foram motivadas a se locomover de maneiras não usuais, divertidas e experimentais pelos espaços, imitando animais.

B Seres fantásticos

VISITA MEDIADA + OFICINA
PARA CRIANÇAS E ADOLESCENTES DE 6 A 12 anos

Nos mitos e histórias ancestrais do povo Xetá, existem espíritos chamados möu — representações de entes ou animais mortos que vivem nas florestas e perseguem os vivos. As figuras dos möu (que misturavam representações de animais e humanos) eram construídas pelos Xetá a partir da escuta de história oral e com a utilização de cerume de abelha. Com base nessa inspiração, a atividade "Seres Fantásticos" foi composta por contações de histórias que instigaram as crianças a explorar e elaborar imaginários a respeito de seres que não possuem um corpo material definido. Elas foram convidadas a modelar pedaços de argila enquanto escutavam uma história sobre um ser fantástico que habita o Museu Paranaense – mas que possui um corpo de formato ainda desconhecido. A intenção foi instigar os participantes a traduzir por meio da escultura, cada qual à sua própria maneira, um conjunto de características que não possuem, necessariamente, qualquer ligação a um corpo físico previamente determinado, mas imaginado.

C Habitar a paisagem: mascaramento e mimetismo

VISITA MEDIADA + BRINCADEIRAS
PARA CRIANÇAS E ADOLESCENTES DE 6 A 12 anos

Em diferentes tradições indígenas, as máscaras não são fantasias — são verdadeiros entes, com corpo e vontades próprias. Elas têm protagonismo nas histórias ancestrais e podem materializar-se em seres brincalhões, malévolos, sinistros, curadores, ou um pouco de tudo. Nesta atividade, que é inspirada pela história do povo Ticuna sobre uma árvore mágica chamada Tüerüma, as crianças foram convidadas a visitar as máscaras presentes na exposição "Mejtere: histórias recontadas". Durante a visita, houve conversas sobre temas como a feitura das máscaras, seus modos de uso e suas origens. O Núcleo Educativo também contou histórias que demonstram que as máscaras ali expostas não são apenas objetos de enfeite — elas são, afinal, respeitadas e entendidas como seres viventes pelos seus povos. Após a visita, foi proposta a produção de novas máscaras. Para tanto, foram utilizados materiais naturais coletados no Jardim do MUPA. O objetivo foi incentivar as crianças a produzirem "um novo rosto" para si mesmas, o qual poderia, por exemplo, mimetizar uma paisagem ou evocar as qualidades de um animal. Assim, cada criança pôde se transformar naquilo que deseja.

D Samba de Coco, com Melu do Brasil*

OFICINA DE MÚSICA E DANÇA
PARA CRIANÇAS E ADOLESCENTES DE 6 A 12 anos

O Samba de Coco é uma rica manifestação cultural (ou "brinquedo") popular da região nordeste do Brasil. Na atividade, os participantes participaram dessa brincadeira de roda, que convida a criança a construir o ritmo com os pés e as mãos, dançar, cantar, além de produzir as próprias rimas e passos de improviso. De origem mestiça, de quando a punga africana encontrou o maracá indígena, os cantos sobre trabalho e vida cotidiana embalam as rodas de Coco, marcando com batidas firmes dos pés no chão um ritmo que chama para brincar.

MELU DO BRASIL é educadora social e brincante popular. Cursou Dança pela UNESPAR e há mais de 10 anos vem estudando e pesquisando sobre brinquedos populares e folguedos brasileiros, sentado aos pés de mestres e mestras de tradições como Samba de Coco, Maracatu de Baque Virado, Cacuriá e Capoeira. Ministra oficinas de danças populares em Ponta Grossa e Curitiba e, atualmente, compõe o grupo percussivo Aroeira, no qual aprimora seus estudos em instrumentos de percussão.













B



C

E Autorretratos gigantes

VISITA MEDIADA + OFICINA
PARA CRIANÇAS E ADOLESCENTES DE 6 A 16 anos

Como podemos nos autorrepresentar? A partir de uma visita por retratos e autorretratos presentes nas exposições do MUPA, o Núcleo Educativo trouxe aos participantes reflexões acerca da representação de si mesmo. Nesse processo, foi posto em pauta o fato de que os retratos pintados, muitas vezes, seguem certos padrões — mas alguns artistas se propõem a achar outras formas de pensar e expressar a sua própria imagem. Na sequência, as crianças e adolescentes foram convidados a representar a si mesmos, desenhando e pintando, cada um deles, o seu próprio autorretrato gigante. Além da concepção de uma imagem de si próprio, a atividade propôs que toda a gestualidade do corpo fosse utilizada para produzir essa obra de arte.

F O corpo das árvores

CONTAÇÃO DE HISTÓRIA + VISITA SENSITIVA NO JARDIM
+ CONSTRUÇÃO DE ROUPA
PARA CRIANÇAS E ADOLESCENTES DE 6 A 12 anos

“Qual é a árvore mais alta do mundo?”
“O tronco das árvores emite sons?”
“Árvores podem andar?”

A atividade teve início com uma contação de histórias baseada no livro “Árvore”, de Piotr Socha. Instigadas por suas questões, as crianças foram conduzidas a uma visita sensorial pelo Jardim do MUPA, de olhos vendados, para que pudessem escutar as árvores e sentir suas texturas e cheiros. A partir disso, os participantes puderam construir roupas com materiais diversos, inspiradas nessas experimentações. Cada criança pôde criar a sua própria representação poética daquilo que, para ela, significava habitar o corpo de uma árvore. Na sequência, elas foram instigadas a vestir essas roupas e, então, foram conectadas umas às outras, de forma que precisaram se movimentar todas juntas durante um percurso pelas exposições do MUPA. Essa proposta buscou ativar os corpos das crianças durante a visita, que passou por obras que representam os “corpos” das árvores, estimulando assim reflexões múltiplas.

E



F




Luta como uma garota









G

A Árvore Museu

ATIVIDADE INTERATIVA E DE COLORIR
PARA CRIANÇAS E ADOLESCENTES DE 6 A 12 anos

Em “A Árvore Museu”, o Núcleo Educativo disponibilizou um desenho interativo para colorir, contendo informações sobre algumas peças do acervo. A partir destas, as crianças puderam fazer um percurso investigativo pelas exposições do MUPA, motivadas a procurar por obras que tenham relação com as árvores.



A ÁRVORE MUSEU

AÇÃO EDUCATIVA
PROGRAMA PÚBLICO
2024

MUSEU PARANAENSE



O vento sopra e as folhas dançam, enquanto o tronco bebe a água da chuva. As raízes conversam com a terra para fazer a árvore crescer forte. As árvores são amigas dos pássaros e podem ser grandes ou pequenas, largas ou fininhas. Sempre guardam o cheiro dos frutos. Lembram dos ventos e acolhem muitas vidas. As árvores são como museus da natureza, guardando saberes de muitos anos.

Aqui, no Museu Paranaense, temos muitas árvores que se transformaram em objetos do nosso acervo. Artesãos e artistas usaram partes das árvores, como cascas, troncos e fibras naturais para criar objetos do dia a dia e até obras de arte. Quando visitamos as exposições, às vezes não lembramos que muitas peças que estão ali já foram belas árvores.

Vamos mostrar para você três árvores que viraram objetos da nossa coleção:

1 A ÁRVORE TECELÃ

① A ÁRVORE TECELÃ

Na várzea amazônica, um lugar com muitos rios e áreas alagadas, encontramos a árvore UBUÇU. Ela é como uma tecelã natural que costura fibras vegetais fortes e flexíveis, chamadas *tururi*. Algumas etnias indígenas dizem que, para sorrir o caos dessa palmeira e colher o tururi, é preciso que seja lua cheia. Depois de colher, é importante lavar bem a fibra em água corrente para deixá-la macia e limpa. O povo Waiwai usa o tururi para fazer **máscaras e roupas especiais** para cerimônias importantes. Algumas dessas roupas são inspiradas em animais, como a onça!

Você pode ver uma dessas máscaras na exposição "Ephemera/Perpétua".

2 NO VAIVÉM DA CASTANHEIRA

② NO VAIVÉM DA CASTANHEIRA

O fruto da CASTANHEIRA, também conhecido como ouriço de castanha, é usado para fazer um **instrumento musical chamado agogô**. Por fora, esse instrumento pode até parecer oco, mas, no meio da batucada, ele dá ritmo a diversas manifestações culturais e religiosas afro-brasileiras.

Você pode achar esse objeto e escutar o balanço da capoeira na exposição "ANTE EGGS E OGGS".

3 A ÁRVORE QUE VIROU COBRA-CANOA

③ A ÁRVORE QUE VIROU COBRA-CANOA

Você sabia que na Floresta Amazônica vive uma árvore muito especial chamada CASTANHEIRA-DO-PARÁ? Ela gosta de viver pertinho dos rios e pode viver por centenas de anos! Seu tronco é largo e alcança lá no alto do céu. Uma dessas árvores, por viver tão perto da água, teve o seu tronco transformado em **cobra-canoa** e veio morar no nosso Museu.

Você pode visitá-la e descobrir um pouco mais da sua história na exposição "MEU LIVRO: HISTÓRIAS RECONTADAS", que fala sobre os povos indígenas do Brasil.



4 NO RITMO DA CAIXETA



④ NO RITMO DA CAIXETA

A árvore CAIXETA adora ficar perto do mar, ouvindo o som das ondas. Por isso, cresce em todo o litoral do Paraná. Infelizmente, essa espécie de árvore está ameaçada de extinção no Brasil. Logo, é muito importante cuidar bem das caixetas que ainda temos. Essa árvore é conhecida por ter uma madeira macia, que os artesãos tradicionais gostam de transformar em um instrumento musical chamado **rabeca**. A rabeca tem um som especial, que alguns dizem ser um pouco triste, mas quando tocada junto com outros instrumentos traz muita alegria para as festas do litoral paranaense — como o Fandango, por exemplo.

Todos esses instrumentos podem ser encontrados na exposição "NOSSO ESTADO: VENTO E/EM MOVIMENTO".

VAMOS LÁ!

Imagine agora uma árvore que se transformou em um museu! Cada parte dela guarda histórias e experiências incríveis. Visitamos o museu para aprender sobre as sociedades, os animais e as plantas, além de descobrir como era o passado, como podemos construir o presente e imaginar como será o futuro.

Esse museu é como uma grande árvore do conhecimento: em vez de frutos, produz memórias emocionantes com o seu acervo. Essas histórias nos ensinam, nos fazem sonhar e plantam sementes de conhecimento dentro de cada um de nós. Depois de ver os objetos no museu, queremos que você crie a sua própria *Árvore Museu*. Decida quais peças ela terá nos galhos e que histórias ela vai nos contar. Essa árvore é muito especial. Então, use toda a sua imaginação para colorir esse desenho!

Oi!!
Você acabou de ganhar uma cartela de adesivos e um desenho para colorir. Agora, vamos conhecer alguns objetos na coleção do Museu Paranaense!

Aqui está o que você deve fazer:

[1] Leia as histórias: peça a ajuda de um adulto para ler as histórias junto com você;

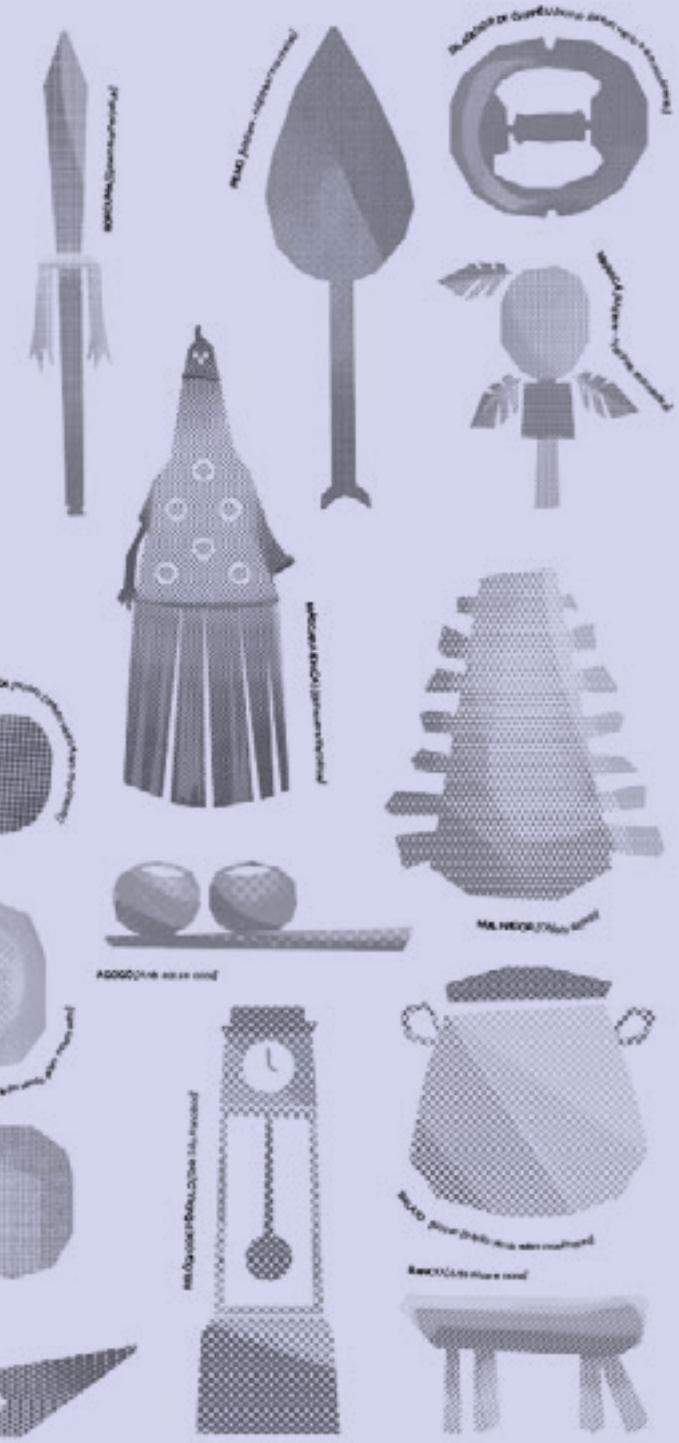
[2] Explore o museu: vá com atenção por todo o caminho e tente encontrar nas exposições os objetos que estão em sua cartela de adesivos;

[3] Cole os adesivos: quando encontrar um objeto, cole o adesivo correspondente no desenho da sua *Árvore Museu*.
Não encontrou? Tudo bem! É só seguir!

[4] Colorir e se divertir: depois de colar todos os adesivos, divirta-se colorindo o desenho!

Lembre-se: estes adesivos devem ser colados no desenho da *Árvore Museu* para que você possa criar a sua própria história, guardando com você o registro da sua experiência no museu.

Bom passeio e aproveite o trajeto!



CORPOS
INDÍCIOS

MATRIZES
ESPÉCIES

SAMP
Sociedade de Amigos do Museu Paranaense

A Sociedade de Amigos do Museu Paranaense (SAMP) acompanha e participa, há mais de duas décadas, da trajetória de uma instituição cuja história se confunde com a própria formação cultural e científica do Paraná. Criada para apoiar a preservação de seu patrimônio e o desenvolvimento de suas atividades, a associação tem contribuído para ampliar as possibilidades de atuação do Museu Paranaense, fortalecendo iniciativas que aproximam suas coleções, seus campos de pesquisa e os diferentes públicos que o frequentam.

Essa colaboração adquire especial relevância diante das transformações que o museu vem realizando nos últimos anos. A abertura a diferentes perspectivas e formas de conhecimento, exige continuidade, articulação institucional e condições para a experimentação. Nesse contexto, a SAMP reafirma seu compromisso com uma instituição pública capaz de estabelecer relações entre a memória preservada em seus acervos e as questões que atravessam a sociedade contemporânea.

A segunda edição do Programa Público, Corpos - Indícios, Matrizes - Espécies, realizada em 2024, expressa essa orientação. Ao reunir artistas, pesquisadores, educadores e detentores de saberes tradicionais em torno das múltiplas dimensões do corpo, o programa promoveu encontros entre experiências e modos de compreender o mundo. Sua realização evidencia a importância de uma programação que amplia as possibilidades de investigação do museu e favorece a circulação de conhecimentos entre a instituição e a sociedade.

Publicada no contexto das comemorações dos 150 anos do Museu Paranaense, esta edição reúne registros e reflexões de uma experiência que integra sua história recente. Para a SAMP, contribuir para sua publicação significa dar continuidade a um trabalho compartilhado, preservando e tornando acessíveis conteúdos que poderão alimentar novas pesquisas, interpretações e diálogos.

MANOELA GUISS

Diretora-presidente
Sociedade de Amigos do Museu Paranaense (SAMP)

Ficha técnica
Museu Paranaense

SECRETARIA DA CULTURA DO ESTADO DO PARANÁ

Governador do Estado do Paraná
Governor of the State of Paraná
Carlos Massa Ratinho Junior

Vice-Governador do Estado do Paraná
Vice-Governor of the State of Paraná
Darci Piana

Secretária de Estado da Cultura
State Secretary of Culture
Luciana Casagrande Pereira

Diretora–Geral da SEEC
General Director of SEEC
Elietti de Souza Vilela

Diretor de Memória e Patrimônio
Director of Memory and Heritage
Andre Avelino da Silva

Coordenador do Sistema Estadual de Museus
Coordinator of the Museums *State System*
Cauê Donato Silva Araújo

Assessoria de Comunicação
Communication Consulting
Amanda Renaly

SOCIEDADE DE AMIGOS DO MUSEU PARANAENSE (SAMP)

CONSELHO DELIBERATIVO

Presidente
President
Guilherme M. Rodrigues

Secretária
Secretary
Barbara Fonseca

Membros
Members
Cristine Elisa Pieske
Dhyeisa Lumena Rossi
Felipe Cardoso de Biagi Silos
Fernando Henrique Correia Curi
Ana Cavalcante Puntel Nieto

DIRETORIA

Presidente
President
Manoela Guiss

Vice–presidente
Vice President
Roberta Horvath

1ª Secretária
1st Secretary
Beatriz Martins de Castro

2º Secretário
2nd Secretary
Bruno Bello

1ª Tesoureira
1st Treasurer
Daiana Marsal Damiani

2ª Tesoureira
2nd Treasurer
Mariana Souza Bernal

MUSEU PARANAENSE

Diretora
Director
Gabriela Bettega

Diretor Artístico
Artistic Director
Richard Romanini (SAMP)

Gestão de Conteúdo e Comunicação
Content Management and Communication
Alisson Valomin
Luanna Bach

Núcleo de Design
Design Division
Juliana Ferreira de Oliveira

Estagiários */ Interns*
Júlia Dosciatti Serrão Rocha
Nicollas Robert dos Santos

Núcleo de Antropologia
Anthropology Division

Coordenadora */ Coordinator*
Josiéli Spenassatto (SEED)

Estagiários */ Interns*
Daniel Asafe Cincinato
Maisa Teixeira da Silva

Núcleo de Arqueologia
Archaeology Division

Coordenadora */ Coordinator*
Claudia Inês Parellada

Núcleo de História
History Division

Coordenador */ Coordinator*
Felipe Vilas Bôas

Residente técnica */ Technical resident*
Eliza Abrão Bittencourt

Estagiária */ Intern*
Jade Savitraz

Núcleo Educativo
Educational Division
Helena Stürmer
Jaqueline Kovalechucki (SEED)

Estagiários */ Interns*
Anna Tereza Silva Iocca Pessoa
Fabiano Buziquia Goes
Leticia Eloise de Freitas
Maria Cecília S. de Figueiredo Silva

Gestão de Acervo
Collection Management
Denise Haas

Laboratório de Conservação
Conservation Laboratory
Esmerina Costa Luis
Daniela Valquiria da Silva Costa

Ficha técnica
Programa Público 2024

CORPOS—INDÍCIOS, MATRIZES—ESPÉCIES

Concepção e projeto
Concept and Project
Museu Paranaense

Convidados
Guests
Abdul Qadi
Alexandre Surrallés
Ana Cristina Zimmermann
Ana Vaz
Andréa Oliveira Castro
Bruna Grinsztejn
Corina Mendes
Davi Pontes
Débora Diniz
Eduardo Vaccari
Emilie Sugai
Fernando Botton
Florencia Ferrari
Francisco Fanucci
Gleyce Kelly Heitor
Glicéria Tupinambá
Goya Lopes
Grupo MEXA
Guilherme Altmayer
Guilherme Wisnik
Gustavo Piqueira
Heidi Specogna
House of Felines e convidados
Jaimer Boy Feline
Janeth Arcain
João Paulo Lima Barreto Tukano
João Turci
Jonathas de Andrade
José Miguel Wisnik
Jovani Almeida
Júlia Sá Earp
Juliana Fausto
Juliana Sankofa
Karen Aguiar
Khalifa IDD
Kisha
Lara Facioli
Leda Maria Martins
Lenora de Barros
Lia D Castro
Luísa Mainardes
Luiz Antônio Costa
Mãe Vera de Oxum
Majo Farias
Marcos Beccari
Marcus Aurélio Taborda de Oliveira
Maria Claudia Bonadio
Márnio Teixeira-Pinto
Marynelma Camargo Garanhari
Mauro Almeida
Melu do Brasil
Michelle de Lara
Miriam Alves
Miro Spinelli
Mônica Ferreira
Nó Movimento em Rede
O PROJETO
Osmundo Pinho
Pollyana Quintella
Priscilla Pontes
Rolando Ferreira
Rosane Borges
Simão Nasri
Stefanie Egedy
Valentina Tong
Vanderlei Cordeiro de Lima
Vicenta Perrotta
Victor Macedo
Waldemir Rosa
Wallace Ferreira

Parceiros
Partners
Aliança Francesa de Curitiba
Embaixada da França no Brasil

Produção
Production
Caroll Teixeira
Leticia Martins
Welton do Amaral

Acessibilidade (Libras)
Accessibility (Brazilian Sign Language)
Fluindo Libras

Revisão
Proofreading
Mônica Ludvich

Tradução - Inglês
Translation - English
Miriam Adelman
Lucas Adelman Cipolla

Interpretação simultânea - Francês
Simultaneous interpretation - French
Sandra Moreira

Estrutura para interpretação simultânea
Simultaneous interpretation structure
Hoffmann

Preparação do espaço
Spatial design
Rogério Rosário
Valcir Pinheiro e equipe
Valdivino Rosário

Montagem de exposições
Exhibition assemble
Raul Fuganti e equipe*/and team*

Iluminação
Lighting design
Iluminarte

Catering
Cook Catering

Infraestrutura de áudio e vídeo
Audio and video infrastructure
Lucas Lima
Registro audiovisual e fotográfico
Video and photographic documentation
Mar Aberto Produtora

Projeto expográfico e identidade visual
Exhibition design and visual identity
Núcleo de Arquitetura e Design MUPA

Programação educativa
Educational activities
Núcleo Educativo MUPA

PUBLICAÇÃO

Realização
Realization
Museu Paranaense

Coordenação editorial
Editorial Coordination
Beatriz Castro
Luanna Bach
Richard Romanini

Desenho gráfico
Graphic Design
Juliana Ferreira de Oliveira
Richard Romanini

Diagramação
Layout
Juliana Ferreira de Oliveira
Nicole Caroline da Silva

Textos inéditos e depoimentos
Original texts and testimonials
Ana Matsusaki
Eduardo Vaccari
Emilie Sugai
Guilherme Altmayer
Janaina Machado
Michelle de Lara
Pollyana Quintella
Stefanie Egedy

Transcrições
Transcriptions
Benjamin Teulières – Aliança Francesa
Felipe Vilas Bôas
Heloísa Nichele
Josiéli Spenassatto
Luanna Bach
Fernanda Gonzalez

Preparação e edição e revisão de textos
Text preparation, editing, and proofreading
Alessandro Manoel
Luanna Bach

Tradução Francês-Português
French-Portuguese Translation
Benjamin Teulières – Aliança Francesa

Créditos das imagens
Images credits

Eduardo Macarios
(6-7, 32, 33, 45, 355, 356-357, 358, 359, 364-365)

Vitor Dias
(16-17, 36, 39, 55, 61, 64, 65, 66, 82, 83, 84, 118, 121 125, 128, 131, 154, 155, 182, 183, 197, 198, 204-205, 206, 207, 208, 232, 233, 250, 251, 252, 253, 260, 261, 262, 263, 268, 285, 286, 287, 289-290, 294, 311, 314, 315, 328-329, 330, 338, 339, 376, 377, 381, 391, 402, 409, 414, 433, 434, 435, 441, 442, 445, 454, 457, 458, 460, 461, 462-463, 481, 492-493, 494, 495, 496, 497, 498-499, 506, 507, 508, 509, 511, 512, 513)

Kraw Penas
(62, 63, 82, 83)

Matheus Freitas
(69, 74)

Lucas Canavarro
(70)

Adenor Gondin
(93)

Roberta Braga
(94, 95)

Beatriz Castro
(180, 181)

Nando Porto
(212, 213, 214-215)

Victor Gil
(224)

Hilton Nascimento
(225)

Washington Alves
(271)

Wander Roberto
(275)

Gregg Newton
(276)

Shai Levy
(280-281)

Ruhrpoet
(283)

Marcelo Mudou
(489, 490-491)

As gravações dos eventos podem ser acessadas pelo QR code abaixo:

Video recordings of the events are available through the following QR code:

Agradecimentos

O Museu Paranaense agradece aos diversos profissionais que fizeram parte dessa jornada, compreendida entre os meses de maio e agosto de 2024, e se dedicaram à realização do Programa Público “Corpos — Indícios, Matrizes — Espécies”.

Agradecemos também aos patrocinadores do Programa Público e deste catálogo, sem os quais este projeto não aconteceria. Destacamos, ainda, o apoio dos parceiros que nos ajudaram a aproximar os debates, trânsitos e manifestações associados ao corpo — humano, não humano, orgânico, inorgânico — como materialidade portadora e geradora de linguagens transversais.

Por fim, o MUPA agradece às equipes da Secretaria de Estado da Cultura, da qual fazemos parte: ao seu corpo administrativo, bem como aos técnicos, estagiários e voluntários.

Lei Rouanet

PATROCÍNIO

SANEPAR · Fomento Paraná · BRDE · rede itaú · cattalini

APOIO

BERNECK

REALIZAÇÃO

SAMP · MUPA 150 · cultura paraná · PARANÁ GOVERNO DO ESTADO SECRETARIA DA CULTURA

MINISTÉRIO DA CULTURA · GOVERNO DO BRASIL DO LADO DO POVO BRASILEIRO

MUSEU PARANAENSE

Rua Kellers, 289, São Francisco
Curitiba, Paraná, Brasil — 80410-100
+55 (41) 3304 3300

museupr@seec.pr.gov.br
museuparanaense.pr.gov.br
@museuparanaense

Tipografia
Alpha, Eidetic, Sitka

