DELÍRIO EM RIO MAR

paisagem entre a experiência e a partilha

mestrado do programa de pós graduação em artes
Universidade Federal do Pará

pesquisa
José de Almeida Viana Junior

orientação
Dra. Ana Cláudia do Amaral Leão

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Instituto de Ciências da Arte

Programa de Pós Graduação em Artes

Dissertação de Mestrado

DELÍRIO EM RIO MAR

paisagem entre a experiência e a partilha

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Pará, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Artes, linha de pesquisa II - Arte em Interfaces Epistêmicas, para a obtenção do título de Mestre.

pesquisa
José de Almeida Viana Junior

orientação
Dra. Ana Cláudia do Amaral Leão

Belém, Pará, Brasil, 2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

V614d Viana Junior, José de Almeida
Delírio em Rio Mar : paisagem entre a experiência e a partilha / José de Almeida Viana Junior. — 2019.
177 f. : il. color.

Orientador(a): Profª. Dra. Ana Cláudia do Amaral Leão
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

1. Paisagem. 2. Experiência. 3. Coleta. 4. Literatura-expandida. 5. Arte amazônica. I. Título.

CDD 770.9811

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos vinte e oito (28) dias do mês de Junho do ano de dois mil e dezenove (2019), às vinte (20) horas, a Banca Examinadora, instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública no Programa de Pós-Graduação em Artes, para examinar a Dissertação de Mestrado de José de Almeida Viana Junior, intitulada: **DELÍRIO EM RIO MAR: paisagem como experiência e partilha, narrativas entre caminhar e coletar.** Sob a presidência da orientadora Professora Ana Cláudia do Amaral Leão, conforme disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento Interno do Programa de Pós-graduação em Artes. A Banca Examinadora, composta pelos pesquisadores doutores indicados a seguir, foi constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 74 do Regimento acima mencionado: **Ana Cláudia do Amaral Leão** (Presidente)**, Maria dos Remédios de Brito** (Examinador interno)**, Izabela Guimarães Guerra Leal** (Examinador Externo ao Programa). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Ana Cláudia Leão, passou a palavra ao mestrando José de Almeida Viana Junior, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos. Após a apresentação, o mestrando foi arguido pelos examinadores e, em seguida à manifestação dos presentes, foi lido o parecer, resultando o trabalho de pesquisa (X) **Aprovado, com o conceito** EXCELENTE COM DESTAQUE ( ) **Aprovado com Restrições, com o conceito** _____ ( ) **Reprovado**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado, após a entrega, pelo mestrando, da versão definitiva e impressa do trabalho na Biblioteca do Programa. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Ana Cláudia Leão agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-PA, 28 de Junho de 2019.

Prof.ª Dr.ª ANA CLÁUDIA DO AMARAL LEÃO

Prof.ª Dr.ª MARIA DOS REMEDIOS DE BRITO

Prof.ª Dr.ª IZABELA GUIMARÃES GUERRA LEAL

JOSÉ DE ALMEIDA VIANA JUNIOR

provérbio contemporâneo

Agradecimentos

Ao nada pela infinita possibilidade do todo.

À minha orientadora Claudia Leão pelos olhos vendados quando possível e mãos quando necessário. Pelo carinho, paciência, diálogos e construções.

À Camila Fialho pela presença cotidiana de espírito e de guia, partilha de trabalho e curadoria da primeira exposição "Exílio do Tempo" realizada dentro desta pesquisa.

À Izabela Leal e Maria dos Remédios pelo cuidado, diálogos e caminhos da qualificação e sementes da defesa.

Ao Orlando Maneschy pela atenção, diálogos e caminhos da qualificação.

À Ana Lobato, Wlad Lima e Cesário Augusto que contribuíram diretamente com suas aulas profundas e abertas à construção conjunta.

À Ana Flavia pela coordenação do Programa de Pós Graduação em Artes no período desta pesquisa e à Jacqueline e Larissa pelo apoio cotidiano.

À Maryori Cabrita, Marina Trindade, Luciana Borges e Cassio Tavernard pela companhia atenta, como espíritos que sopram caminhos, apontam sombras e frutas na jornada. Bem como, a todes da turma de mestrado 2017, com carinho ao nosso representante Renan Delmont.

À Jean Christoff e a Rosistela Oliveira pelo lar habitado no tempo de Joanes.

Ao mestre Bichão, Marlene e seu neto pelas pequenas e profundas trocas que não se encerram aqui.

Ao Felipe Mendonça pela parceria, carinho e apoio na feitura de trabalhos.

À Raphaela Marques pelo primeiro texto escrito no processo.

Ao Pablo Mufarrej pelo texto, curadoria e montagem da segunda exposição "Exílio do Tempo", construção conjunta criadora e presença cotidiana nas aulas do mestrado.

À Melissa Barbery e ao Márcio Lins pelo apoio, montagem, registro, mediação e produção de material educativo da segunda exposição.

À Veronique Isabelle e Debora Flor que próximas, em diálogos invisíveis, fizeram-se presentes na beira do forno ou de um caldeirão.

À Mayara La Rocque pelos poemas *O louco* e *Sobre a ilha*. Ao PP Conduru pelo diálogo sobre pigmentos e as *Sementes das estrelas*. Ao Rodrigo José e a Galvanda Galvão pelas máquinas de escrever e as imagens partilhadas.

À Dairi Paixão, Mireile Pic, Samir Dams, Irene Almeida, Jorge Ramos, Paula Vanessa, Flavia Cortez, Helton Lobão, Sandra Machado, entre outres pelo apoio direto e indireto, através da Fotoativa, pelo qual construímos lugares possíveis a serem habitados.

À Françoise Parfait, Camille Varenne e Marcel Dinahet pelos diálogos pontuais e escutas atentas, assim como ao coletivo Suspended Spaces.

Ao Flavio Leonel de Abreu e o grupo de estudos Antropologias da Paisagem, que nutriram pensamentos iniciais nesta caminhada.

Ao Lab.AMPE Laboratório Experimentação em Filosofia + Arte + Amor + Política + Amazônia por todas as partilhas possíveis neste caminhar.

À Juliene Martins e a Louiza Motta pelas conversas de orientação paralelas a essa fase final. Nossas trocas também estão aqui.

Àqueles que sem saber fazem parte Miguel Chikaoka, Dan Baron, Manoela Souza, Gabriela Machado, Martin Perez, Cinthya Cardenas, Paulo Meira, Nando Lima, Alex Damasceno, Marcilio Costa e Vicente Cecim, conscientemente tem pensamentos, práticas e estéticas aqui presentes.

À Diná, minha mãe querida, pelo carinho investido e ao Viana, meu pai amável, pela sensibilidade partilhada. Tias e tios, avós e avôs, irmãos, sobrinhas e sobrinhos, estas águas que em mim desaguam e de mim também se nutrem.

À Associação Fotoativa por acolher um período de ateliê e a primeira exposição "Exílio do Tempo", bem como ao Laboratório de Projetos que gestou o embrião desta pesquisa.

À Fundação Cultural do Pará pela Bolsa de Pesquisa e Experimentação SEIVA 2018 e pela possibilidade de realizar a segunda exposição "Exílio do Tempo" na Galeria Ruy Meira.

À Bolsa CAPES pelo parcial financiamento desta pesquisa.

Ao programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará pela possibilidade de formação, troca e experimentação no campo das artes e seus atravessamentos.

Resumo

Entende-se o conceito *paisagem* como um lugar epistemológico habitado por diferentes campos do conhecimento. A presente pesquisa busca contribuir com tal conceito desde uma perspectiva interdisciplinar, a partir do enfoque das artes, pensada na Amazônia com contribuições de diferentes territórios. Para pensar a *paisagem entre a experiência e a partilha*, reúne-se como principais autores a filósofa francesa Anne Cauquelin (1925-), o xamã yanomami Davi Kopenawa (1956-) com o antropólogo francês Bruce Albert (1952-), o poeta francês Michel Collot (1952-), o antropólogo inglês Tim Ingold (1948-), articulados por trechos da literatura do marajoara Dalcídio Jurandir (1909-1989). Discutem-se as práticas de caminhar e coletar como dois verbos motores para a pesquisa, ao aproximar leituras de trabalhos referenciais na arte contemporânea. Apresenta-se um memorial que narra processos de criação da obra *Exílio do Tempo* – instalação em diferentes suportes produzida durante a pesquisa. Ao final, se apresenta um ensaio literário-visual, como desdobramento de reflexões teóricas e experimentações plásticas, no intuito de contribuir para uma apreensão sobre *paisagem*, conceito que se dá, sobretudo, entre a experiência daquele que, no fluxo movente, sente, percebe e partilha.

#paisagem; #experiência; #coleta; #literatura-expandida; #arte-amazônica

Resumen

El concepto de *paisaje* se entiende como un lugar epistemológico habitado por diferentes campos del conocimiento. Esta investigación busca contribuir a este concepto desde una perspectiva interdisciplinaria, basada en el enfoque artístico, pensado en la Amazonía con contribuciones de diferentes territorios. Para pensar el *paisaje entre la experiencia y el intercambio*, los autores principales son la filósofa francesa Anne Cauquelin (1925-), el chamán yanomami Davi Kopenawa (1956-) con el antropólogo francés Bruce Albert (1952-), el poeta francés Michel Collot (1952-), el antropólogo inglés Tim Ingold (1948-), articulado por fragmentos de la literatura marajoara de Dalcídio Jurandir (1909-1989). Las prácticas de caminar y coleccionar se discuten como dos verbos de conducción para la investigación, al acercarse a la lectura de obras de referencia en el arte contemporáneo. Se presenta un memorial que narra los procesos de creación de la obra *Exilio del Tiempo*: instalación en diferentes soportes producidos durante la investigación. Al final, se presenta un ensayo literario-visual, como un despliegue de reflexiones teóricas y experimentos plásticos, con el fin de contribuir a una aprehensión sobre el *paisaje*, un concepto que ocurre, sobre todo, entre la experiencia de quien, en el flujo en movimiento, siente, percibe y comparte.

#paisaje; #experiencia; #recolección; #literatura-ampliada; #arte-amazonico

0 JANELAS, PORTAS e outras questões 15
considerações iniciais

I DA PAISAGEM entre a experiência e a partilha 25

Em direção à paisagem 29
breves aproximações sobre o conceito de paisagem

Uma imagem embrião 45
a paisagem como experiência

Esboço para uma possível poética da coleta 59
práticas artísticas contemporâneas

A superfície e o fundo das coisas 69
matéria e substância

A explosão da semente 77
duração e instante

II NOTÍCIAS DO CONTINENTE EXTREMAMENTE VELOZ 83

A prisão do palhaço 87
Sobre as águas claras e o lugar de fala

Ateliê de sementes 95
Uma constelação em potência

III DELÍRIO EM RIO MAR 119

Narrativa visual a partir de vídeo com textos

EPÍLOGO 155

Sobre a fotografia azul
Ser da beira

Poema na escrita dos turus
A partir das inscrições de Rio Mar

JANELAS, PORTAS e outras questões
considerações inicias

As palavras não são de todo ocas. Elas se apresentam já com mil e uma roupagens. Muitas são antigas, outras menos, mas são carregadas de história. Conversam com as situações das mais variadas, são padrões mutáveis que se rearranjam na sintaxe dos textos ou na língua falada. Em seu ensaio filosófico "Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral", escrito em 1873, Nietzche adverte que cada palavra, ou conceito, deve "aplicar-se simultaneamente a um sem número de casos mais ou menos semelhantes, ou seja, a casos que jamais são idênticos, portanto a casos totalmente diferentes" (NIETZCHE, 2001:12). É nesse sentido, de uma pluralidade de entendimentos possíveis para uma palavra, que nos colocamos a pensar sobre o conceito de *paisagem*.

A construção da pesquisa e consequetemente sua partilha na forma deste texto se articulam a partir de duas ações. O ato de *caminhar*, que tem a ver com locomover o próprio corpo, ir e vir sem o amparo de outro meio como moto, carro ou bicicleta, mover-se a uma determinada intensidade, não muito veloz, tampouco demasiado lenta. Há uma cadência no ato de caminhar, que é diferente de correr ou de engatinhar, pressupõe os pés e a estrutura do corpo, que em equilíbrio se desloca pelo espaço. O *caminhar* é predisposição para o ato de *coletar*, essa ação acumulativa que reúne elementos, objetos, informações, imagens, documentos, etc., e que passa a constituir certo grupo, conjunto ou coleção. Para pensar a *paisagem* nos colocamos a *caminhar* por diferentes lugares, físicos e imaginários, para *coletar* elementos de distintas naturezas, que uma vez reunidos e trabalhados são a base para o pensamento que dá forma a esta pesquisa.

Para Villém Flusser, antes da invenção da escrita "tudo apenas ocorria. Para que algo possa acontecer, tem de ser percebido e compreendido por alguma consciência como acontecimento (processo)" (FLUSSER, 2010:22). Assim, a experiência vivida no decorrer da pesquisa é aqui partilhada na forma de uma narrativa que convida a leitora ou leitor a uma caminhada que se dá no espaço do texto. Opto, em grande parte, por escrever na primeira pessoa do singular, no presente, tempo do *acontecimento* – que é percebido, compreendido e partilhado. Há também trechos no passado, pois tratam de lembranças que acontecem no presente da escrita. O texto oscila entre os modos verbais do indicativo e do subjuntivo, pois ora transmitem ações precisas e em outros momentos, suposições, possibilidades e incertezas. Dessa forma, a presente pesquisa – no âmbito científico das artes – propõe

apresentar menos definições com hipóteses verificadas, do que sugerir *lugares epistemológicos* a serem habitados pela leitora ou leitor no decorrer do texto. Levo em conta que "a aventura incerta da humanidade não faz mais do que dar prosseguimento, em sua esfera, à aventura incerta do cosmo" (MORIN,2002:83). O filósofo francês Edgar Morin, em seus *Sete saberes necessários à educação no futuro*, nos diz que é preciso aprender a enfrentar as incertezas, em um mundo em estado de crise profunda, onde os valores são ambivalentes. Dessa forma, "importa ser realista no sentido complexo: compreender a incerteza do real, saber que há algo possível ainda invisível no real" (MORIN,2002:83). Por essa razão as noções de ficção e realidade são imprecisas, borradas, ainda que tampouco se deixe de problematizar os conceitos e as experiências narradas, ao articular ideias com pensamentos elaborados no ambiente acadêmico. A pesquisadora brasileira Ana Pato, ao se referir a Vilém Flusser, afirma que "a ciência contemporânea não deve mais perguntar-se se uma forma é verdadeira ou falsa, mas sim se o modelo projetado para torná-la aparente é eficiente" (PATO,2012:171-172).

Entendo por *lugares epistemológicos* determinados conceitos que são utilizados no decorrer da pesquisa que funcionam como espaços em que convivem epistemologias diversas. Se por exemplo pensamos na *paisagem*, artistas hão de reclamar um conjunto de informações depositadas nesta palavra, muitas das vezes diferente de antropólogos que têm outro conjunto de conhecimentos. Diferente ainda de geógrafos, ou mesmo filósofos, e arquitetos que da mesma forma têm acúmulos específicos dentro do *lugar espistemológico* da *paisagem*. Nesse sentido, o texto aqui apresentado trata menos de aprofundar a teoria sobre um determinado conceito, e sim de *habitá-lo* por meio de acontecimentos narrados, na medida de um diálogo epistemológico, na busca por enriquecê-lo com diferentes perspectivas. A ideia de habitar, por sua vez, convoca a moradia, a residência, a ocupação de um determinado lugar por um certo tempo, e não somente no sentido da morada, da casa em que se vive, mas, sobretudo, do lugar que se pratica. Portanto, há uma dimensão temporal no habitar, é preciso que se deixe ser em um dado tempo, e ao deixar-se ser, passa-se a transformar, a construir, a habitar. Dessa forma, procuro habitar *lugares* que são atravessamentos de ideias sobre a *paisagem*, a *experiência*, a *matéria* e o *tempo*. E, ao habitar, no decorrer do texto encontro uma forma narrativa, que em determinados momentos se abre a outras formas de pensamento.

Tais aberturas podem funcionar pela metáfora das janelas e portas, que também são caras à história da *paisagem*. Por meio delas se pode observar ou adentrar em lugares, que vivos por vezes labirínticos – ambientes de ideias, de memórias e sensações. Vibrações sem forma prévia, que ao serem partilhadas, são recriadas, ganham uma forma, são, portanto, uma criação. O texto, então, é pensado como ato de caminhar, pois aquele que escreve se desloca, entra, observa, pensa e segue. Por vezes a leitora ou o leitor pode se sentir perdido. A sugestão é que deixe-se perder, que se permita habitar o acontecimento do texto. Em determinado momento, será a hora de voltar e seguir. Todos os elementos levantados, de forma ou outra, guardam relação com a questão principal, cujo objetivo é habitar o conceito de paisagem, para contribuir na sua constante construção. Nesse texto, não se faz uma revisão segundo um pensamento eminentemente latino-americano. Faz-se desde um ponto de vista amazônico, sem negar o acúmulo cultural e as duras heranças que também aqui foram fincadas.

Vale dizer que não é explicitada a vista de uma janela, ou o acesso a uma porta, simplesmente há um percurso em movimento. Janelas são convidativas ao olhar, por elas se pode deter em vistas panorâmicas, amplas, inclusive escutar os seus sons, no entanto, sem a possibilidade de adentrar integralmente na imagem que se produz lá de fora, pois recomenda-se não se jogar pela janela. Por ela, temos uma noção generalizada sobre a paisagem, a imagem de um lugar organizado pela perspectiva, com vista distanciada, espécie de recorte da realidade a ser apresentado a outros olhos, um jogo de deslocamento da vista de um lugar para outro lugar. Sem adentar em uma fenomenologia da janela, a partir dela, no decorrer da caminhada, apenas visualizamos questões sem a possibilidade de um maior aprofundamento. Pela janela, não podemos habitar o lugar, ela apenas nos possibilita visualizar e identificar a existência de pensamentos em movimento. As portas, por sua vez, nos dão um acesso corporal ao ambiente, por ela saímos e entramos com todos os sentidos para habitar uma dada experiência que acontece no texto. Não somente vemos um acontecimento distante, se não, o vivenciamos, aprofundamos a relação, nos tornamos mais íntimos das questões experienciadas. Podemos tocar, sentir o cheiro, o paladar. Diferente da janela, a porta nos permite ir além da predominante visão, para acessar uma noção de *paisagem como experiência*, que se dá na relação integral corpo-ambiente – se tomamos a sua separação.

Busco relacionar formas escritas, sonoras, videográficas e fotográficas como um ambiente a ser habitado no ato da leitura. Ambiente no sentido do que envolve, "como um sopro em torno de algo, como uma caça em ação" (PIMENTA,2009:19). Dada sua narratividade, como uma história contada, penso sobre o conceito de *literatura expandida*, elaborado por Ana Pato em sua tese

arquivo e citação na obra de Dominique Gonzales-Foerster. A partir da análise de diferentes obras da artista francesa Gonzales-Foerster e de questões no seu entorno, Pato pontua elementos da literatura que contaminam os meios das artes visuais. "No espaço expositivo, contudo, o "método" que [a artista] inventa gera uma nova forma de literatura, não mais circunscrita à palavra, nem exclusivamente à comunicação linguística, mas pluridimensional" (PATO,2012:247). Em um mundo cada vez mais regido pelas imagens e pela interatividade, formas visuais, plásticas articulam-se em uma narratividade que ganha a dimensão do espaço a ser habitado.

Dessa forma, em paralelo à dissertação, construo uma pesquisa na linguagem das artes visuais, apresentada como instalação, intitulada *Exílio do Tempo*[1], no qual identifico aproximações com a noção de *literatura expandida*. Através de sua realização, penso sobre "uma escrita contemporânea que não se restringe ao alfabeto, mas estabelece-se na produção de imagens e objetos" (PATO, 2012:171). Busco criar um tipo de escrita que convoca a palavra e também os outros suportes como o vídeo, a fotografia, o espaço, elementos tridimensionais e objetos apropriados. Com a intenção de permear a experiência da espectadora e do espectador em um ambiente literário expandido, a palavra instaura no espaço da experiência um certo percurso, uma linha possível a se trilhar na companhia dos trabalhos em outros suportes, que pela ausência da palavra, são menos objetivos, abrem-se às possibilidades de leitura.

ver *O conto se escreve*. Vídeo, 2019.

https://vimeo.com/369473140

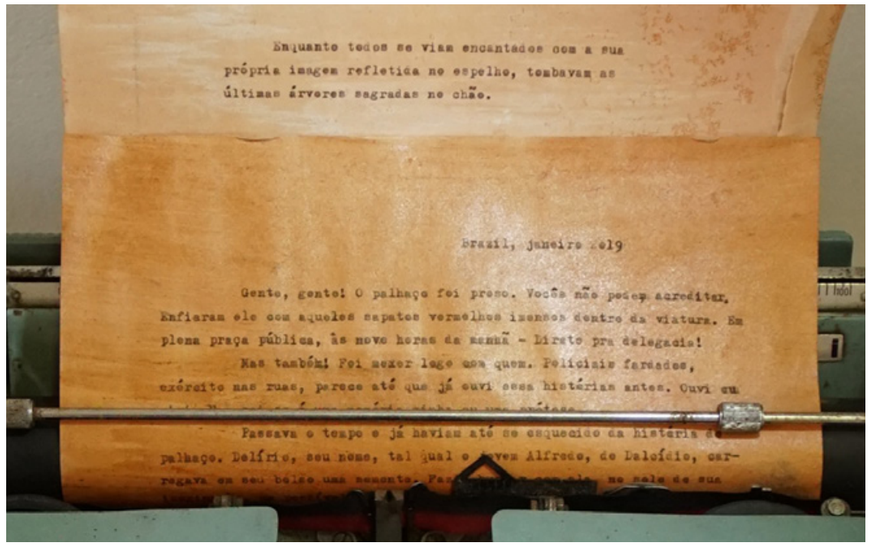


Fig.1 – Registro da exposição *Exílio do Tempo*. Casa das Artes, Belém, Pará, 2018. Foto: José Viana

1 Trabalho realizado em distintos meios através da Bolsa de Pesquisa e Experimentação SEIVA 2018, da Fundação Cultural do Governo do Estado do Pará. Sua realização permeia a pesquisa de caráter dissertativo e lança questões a serem discutidas no decorrer do texto.

Na instalação a fruição se dá de forma não linear, na qual cada pessoa faz a sua própria leitura e interpretação, não sendo necessário percorrer todos os trabalhos, tampouco fruir em um caminho direcionado como se dá na estrutura tradicional de um texto. Em parte o formato apresenta maior liberdade para construção subjetiva de quem apreende a exposição, no entanto, sua *leitura*, em geral, é prejudicada pelo pouco tempo que costuma-se dedicar a uma exposição de artes visuais. Nas duas experiências realizadas no âmbito desta pesquisa, a primeira delas em 2018[2] e a segunda em 2019[3], exercitei tentativas de esticar a duração da visita. Na primeira, programei um dia por semana para estar fisicamente na exposição, na medida em que dela fazia parte, como um personagem a escrever um conto. E o conto, por sua vez, articulava os demais elementos em torno de uma narrativa, que poderia servir ou não a quem visita, pois os outros elementos tem sua autonomia enquanto forma. Durante as três últimas semanas, divulguei que estaria disponível para diálogos, sem tema ou estrutura prévia. Recebi algumas visitas que se estenderam por horas, onde pude conversar sobre temas transversais, ler parte dos textos que eram escritos e receber alguns presentes[4]. Foram momentos não oficiais, descontraídos, que suscitaram questões que indiretamente estão aqui presentes.

ver *Sobre a Ilha*, Mayara La Rocque

Fig.2 – Registro de encontro na exposição *Exílio do Tempo*. Na foto estão presentes PP Conduru e José Viana. Associação Fotoativa, Belém, Pará, 2018. Foto: Camila Fialho

2 A primeira exposição foi realizada entre 11 de agosto e 9 de novembro de 2018 na Associação Fotoativa, com curadoria de Camila Fialho, texto de Raphaela Marques, no âmbito do X Colóquio de Fotografia e Imagem, realizado pela Fotoativa em parceria com o Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, sob coordenação de Camila Fialho e Orlando Maneschy.

3 A segunda exposição foi apresentada na Casa das Artes, em Belém, Pará, com curadoria de Pablo Mufarrej, entre os dias 27 de março e 26 de abril de 2019, durante o Programa FCP Continuum. Programa educativo elaborado por Marcio Lins e com registro audiovisual e entrevista de Melissa Barbery.

4 Ver "Sobre a ilha" poema escrito por Mayara La Rocque, lido durante um dos encontros na exposição. Último acesso em 29 de julho de 2019. Link: https://vimeo.com/345363439

Na segunda exposição, ouvi relatos da equipe de mediação sobre visitantes que dedicaram-se, deitados, a ver os longos vídeos[5]. No dia de encerramento, o curador Pablo Mufarrej realizou uma visita guiada, seguida de um bate-papo informal com discussões não estruturadas e transversais aos trabalhos. Temas como tecnologia, educação, leitura, tempo e colonização vieram à tona. Enquanto o bate-papo acontecia, os visitantes tinham a possibilidade de adentrar na temporalidade do trabalho. Fato que me levou a pensar na modalidade de encontros sem convidados e temas dirigidos, como rodas de conversa abertas ao diálogo, que ativam a exposição em seu interior.

Fig.3 – Roda de conversa na exposição *Exílio do Tempo*. Participam Val Sampaio, Mariano Klautau, participante não identificado, Pablo Mufarrej e Melissa Barbery. Casa das Artes, Belém, Pará, 2019. Foto: José Viana

Duas indicações para a leitura desta dissertação

Os trabalhos em suporte sonoro e audiovisual podem ser acessados a partir de *links* inseridos em *QR code*[6]. Sugere-se o *download* do aplicativo de leitura que pode ser acessado, no momento desta publicação, de forma gratuita. Há também, no decorrer do texto, duas tipografias diferentes. Esta com a qual se escreve o texto principal, `e esta, que por sua vez, narra acontecimentos paralelos. São textos inicialmente produzidos durante as exposições e posteriormente editados. Neles não há compromisso com qualquer tipo de demanda que não seja sua própria autonomia de existir.`

5 Todos os três vídeos podem ser visualizados em *smartphone* ou computador, durante a leitura do presente trabalho. Nas próximas páginas, o *link* será disponibilizado através de *QR Code*.

6 Os *QR Codes* são códigos inseridos na lateral das páginas.

Estrutura da dissertação

Da relação entre *caminhar* e *coletar*, o trabalho aqui apresentado se estrutura em três partes. A primeira se divide em cinco textos, com a intenção de pensar *a paisagem entre a experiência e a partilha*. No primeiro deles *Em direção à paisagem*, aproximo diálogos entre a história da arte, a antropologia e a filosofia com trechos da literatura marajoara de Dalcídio Jurandir (1909-1989). Nesta etapa os principais pensadores são Anne Cauquelin (1925-), com *A invenção da Paisagem*, David Kopenawa (1956-) e Bruce Albert (1952-), com *A queda do céu*, Michel Collot (1952-), com *Poesia, sensação e paisagem*, e por fim, Tim Ingold (1948-), com *Estar Vivo*. Em seguida, o segundo texto *Uma imagem-embrião*, onde narro experiências de viver e pensar a paisagem em Joanes, no Marajó, onde mulheres, homens e crianças coletam dia e noite as sementes que chegam a cada maré. Na sequência, o diálogo com tal imagem me leva a perceber uma prática que já está em andamento durante a pesquisa – coletar elementos materiais e imateriais. O terceiro texto *Esboço para uma possível poética da coleta* pontua inicialmente distinções entre as práticas da coleta, da colheita e do garimpo, e em seguida identifica processos de trabalho a partir de cinco artistas contemporâneos – Agnés Varda, Marcel Duchamp, Brigida Balthar, Grupo Urucum e Paulo Nazareth – para esboçar pensamentos sobre a a coleta como uma prática poética. O quarto texto *A superfície e o fundo das coisas* pontua reflexões sobre a materialidade e a substância de elementos coletados, em diálogo com os pensamentos do antropólogo Tim Ingold. Por fim, o quinto texto *A explosão de uma semente* estabelece breve aproximação com os conceitos de *duração* e *instante* para pensar potências de tempo de uma semente e o momento de sua eclosão, seja física, palpável, ou a semente como metáfora para a imaginação, para a criação poética. A segunda parte, *Notícias do continente extremamente veloz*, traz diálogos transversais com processos de criação. Dessa forma surgem dois textos, *A prisão do palhaço*, através do qual penso sobre *as águas claras* de Gaston Bachelard (1884-1962) e o *lugar de Fala*, com Djamila Ribeiro (1980-). Em seguida, o *Ateliê de sementes*, busca inferir sobre *elementos-semente*, elementos coletados materiais ou imateriais, diponíveis à transformação. Com a necessidade de pensar sobre a reunião desses elementos, surge a ideia de uma *constelação* onde operam tensões entre diferentes trabalhos, sem um determinado tema que lhes antecede. Por fim, a terceira parte, *Delírio em Rio Mar*, se apresenta na forma de um livro de artista, no qual o personagem *Delírio* retorna em *Rio Mar, ilha de temporalidade distinta, do lado de lá do continente extremamente veloz*. Dessa forma, encerro o caminhar nessa pesquisa, que emerge no pensamento sobre a paisagem como experiência e se conclui na partilha de uma paisagem.

Toda a primeira ideia de uma página em branco é sempre a mais difícil de ser escrita. A página em branco com toda sua potência do que pode vir a ser, seu espaço vazio, disponível a todo e qualquer tipo de imaginação.

Vejo na pequena pintura em minha frente a imagem de uma montanha que me desperta a escrever. Imagino um caminho e logo me pergunto - por qual trilha subir. São tantas já demarcadas com coisas belas a se perder. A montanha, avisto ela da janela de casa, brilhante se posta aos meus olhos todo fim de tarde. No cume há uma espécie de bandeira preta, que nunca encontrei quem possa me dizer do que se trata. Resta à imaginação o ato de recriar a minha própria versão da história.

"A tragédia do homem branco começou quando o limite do seu espaço já não cabia mais no horizonte dos seus desejos". Lembro de ouvir em algum lugar esta frase, por isso a coloco entre aspas, sem saber de fato sua autoria. Mas ela segue comigo na medida em que preencho esta folha não mais em branco. A terra realmente não acaba no horizonte, tampouco é plana. Do alto da montanha se pode ver seu prolongamento, pelo qual se pode continuar o caminho. A possibilidade de avançar a partir de suas próprias pernas, de desembestar o além-mar e expandir o campo do possível - prática comum no mundo em que vivemos. Expandir as fronteiras, a produção, o espectro do conhecimento.

"Ao expandir sempre se chegará no espaço do outro".

Com as mãos esfregando os olhos, me pergunto qual é o limite das coisas. O limite do próprio saber, da própria Ciência. Ora, não teria sido de fundamental importância a descoberta do azul para a evolução da paisagem? A mistura das percepções, ao engendrar - a partir do mesmo referente, o real - uma infinitude de novas cores, e por consequência, novos modos de perceber a realidade. Qual seria, portanto, o limite de conhecer o outro? De estabelecer trocas, a priori, desinteressadas. A ideia da esfera abriu um novo capítulo de nossa história. Não a esfera em si, mas de repente, se perceber percorrendo o infinito, sobre o globo girando.

Não entendo bem o que acontece, mas parece que a cada vez que inicio, a forma das entradas se modifica, e não são detalhes de rosas que desabrocham, ou pássaros que se postam em certos lugares a dizer "adeus". Tampouco são árvores que somem ou aparecem a sabor de sua vontade, é uma espécie de sensação nova, como se nunca tivesse antes estado aqui. Como se realmente não conhecesse nada deste simples caminho repleto de entradas. Ora parecem tão obscuros, como se feitos de igapós, alagados e sombrios. Ora como se fossem apenas pequenos lagos reluzentes em que mal nenhum possa acontecer. O real está sempre em mutação, verdade nenhuma faz sentido de ser gravada sob pedras, senão como memória de uma breve passagem. As coisas se mexem como se tudo estivesse realmente vivo. Como é impressionante o fato de ter sensações tão diferentes sob o mesmo lugar. Se a entrada já é assim, dirá o caminho, sem falar do cume com aquela bandeira preta que balança em outra direção toda vez que o sol se põe e o vento muda.

A semente começa a fazer sentido. De repente eu olho e os textos estão todos de cabeça pra baixo, um inseto entrou em minha orelha,

da paisagem
entre a experiência e a partilha

Em direção à paisagem
breves aproximações sobre o conceito

Uma imagem embrião
a paisagem como experiência

Esboço para uma possível poética da coleta
práticas artísticas contemporâneas

A superfície e o fundo das coisas
matéria e substância

A explosão da semente
duração e instante

Página anterior:

Fig 4 - VIANA, José. Da série *A chegada em Rio Mar*. Fotografia digital, 2017.

Em direção à paisagem *breves aproximações sobre o conceito*

Abro os olhos e percebo que a luz azul tomou a ambiência do barco, meus pés estão vermelhos e úmidos e sinto um pouco de frio pelo vento que entra por uma fresta da lona. Não sei dizer em que parte da travessia estamos, mas chove bastante lá fora. Me esforço para lembrar dos sonhos, um tanto confusos, mas meus pensamentos são conduzidos pelas leituras que faço neste momento.

Em termos cotidianos, corriqueiros, falar sobre paisagem remete-nos sempre a lugares que estão fora do domínio urbano. São vistas amplas, abertas, onde surgem elementos da *natureza*. Riachos, rochedos, rios e mares. Terras, ilhas, campos e alagados. Serras, montes, colinas, picos, cumes e tepuis[1]. No entanto, para além da apreensão geral do termo, ao aprofundar a reflexão nos mais diversos campos do conhecimento em que o conceito de paisagem opera, pensá-la cientificamente torna-se uma tarefa árdua. É necessário contemplar dimensões da história da arte, da qual o conceito emerge, na relação com a sociologia dos usos da terra, ou mesmo a filosofia da paisagem em um entendimento fenomenológico da experiência, ou, ainda, de uma antropologia da paisagem que pensa o âmbito relacional entre humanos e não-humanos e os acúmulos dessas experiências no intrincado corpo-ambiente, entendido como *paisagem*.

Na medida em que escuto os sons do motor deste barco, nesta ambiência azulada, ainda sonolento, me pergunto se de tanto que já foi escrito, existe ainda elementos a serem pensados. Pergunta que se coloca nessa empreitada quando resistem apenas intuições em um contexto em que tudo parece ser não mais necessário que as urgências políticas desta segunda década do século XXI. No entanto, o que tenho em mente nesse momento vem das leituras de Emanuel Dimas de Melo Pimenta (1957-) – na compreensão moderna do termo, a experiência da paisagem se dá sempre a partir de um observador. É tão somente essa observadora, ou observador, que vai experienciar a paisagem, podendo a partir dessa experiência fabricar uma nova imagem – seja por meio da pintura, da escrita, da fala, do filme ou da fotografia. Se porventura, uma nova imagem for produzida – uma imagem técnica, por exemplo – teremos duas concepções distintas sobre a paisagem. A *paisagem como experiência*, que se dá na relação do corpo que vive o acontecimento de perceber e atuar no mundo, e a *paisagem como representação partilhada*, que seria a imagem fabricada a partir dessa experiência.

1 Tepuis são formações rochosas em formato de mesa que ocorrem na Amazônia, principalmente na Venezuela, mas também no Brasil e Guiana. São antigas e costumam estar isoladas.

Contexto embrionário do conceito de paisagem

Melo Pimenta, artista e pensador luso-brasileiro, logo nos adverte, "inevitavelmente, qualquer um que trate seriamente de *paisagem*, também estará lidando com uma *história*" (PIMENTA, 2009:2). Tarefa árdua, portanto, que me remete à experiência aparentemente desnecessária de subir uma montanha. Lembro do fôlego preciso para dar conta dos largos passos em íngremes rotas, bem como das inúmeras bifurcações que se apresentam diante do pulso incerto daquele que não sabe o caminho. Imagem esta – de alguém que se põe a subir uma montanha – que me faz pensar na história do poeta e humanista italiano Francisco Petrarca (1304-1374), personagem sobre o qual repousa parte das correntes que inferem sobre as origens do conceito de paisagem. Petrarca viveu um período transitório em que o mundo europeu renascia, *segundo seus próprios critérios*[2], no século XIV do calendário ocidental cristão, ainda no mundo Medieval atravessado pelas questões que os levariam ao Renascimento[3]. Na carta que hoje temos acesso, escrita por Petrarca por volta de 1336, o poeta relata a experiência transformadora que foi a subida ao Monte Ventoso, "este monte, que se vê de todo o lugar, está quase sempre diante do olhar". Petrarca, acompanhado de seu irmão, o único a quem confiou a parceria, "cada um com um servo" partiram rumo ao cume do monte. Diante do desafio da subida, pensava em sua vida, numa espécie de busca de si. "Enquanto os demais já se aproximavam das alturas, eu errava pelos vales, sem deparar de nenhum lado com um caminho mais suave" (PETRARCA:146-148). A carta, uma espécie de confidência nos moldes cristãos de um confessionário, denota as perturbações vividas por Petrarca entre desejos, prazeres, recusas e culpas. Para além da vista ampla e aberta oferecida pelo monte, sua experiência expressa uma relação entre diferentes elementos, internos e externos, do corpo e daquilo que está fora, tônica daquilo que mais tarde seria entendido como *paisagem*.

> Fiquei estupefacto com aquele ar insolitamente leve e com o vasto espectáculo que tinha diante. Olho em frente: as nuvens estavam a meus pés. E até me parecem menos incríveis o Atos e o Olimpo, enquanto observo, de um monte de menor fama, o que tinha lido e escutado acerca daqueles. Volto depois o olhar para o lado de Itália, para onde mais se inclina o meu espírito. E vejo que, embora distantes, estão sob o meu alcance os Alpes, gélidos e nervosos, por onde passou uma vez aquele feroz inimigo de Roma, quebrando as rochas com vinagre, se dermos crédito ao que dizem. Confesso que lancei um suspiro ante aquele céu de Itália, que estava mais diante do meu espírito do que do olhar, e fui invadido por um desejo inestimável de voltar a ver o amigo e a pátria. (PETRARCA:149)

Emergia neste momento o conceito de paisagem, como um conjunto de elementos inseparáveis que se relacionam na experiência de um observador. As montanhas, o céu, os ares, a saudade, as crises, a história, as referências de Petrarca. A *paisagem* se dá nessa experiência integrada. São *ares insolitamente leves*, que denotam uma sensação expressa em palavras. *Ante aquele céu de Itália que estava mais diante do espírito do que do olhar*, temos um sentimento racionalizado, um desejo de voltar a ver o amigo e a pátria. Surgem das montanhas a sua frente, como que projetadas na imagem produzida pela cena, trechos da mitologia grega em Atos e Olimpo, bem como narrativas da história de Roma. É o acúmulo cultural, os sentimentos e pensamentos que Petrarca traz consigo, que dão forma à sua *paisagem*.

No mundo medieval, o valor agregado ao olhar destinava-se aos temas religiosos, divinos. A terra não era algo a ser valorizado, ela seria apenas um lugar de passagem para os homens, que seguiam em direção a uma vida superior, em outro plano. Nas pinturas, os *elementos da natureza* – aqui entendidos como elementos terrestres – surgiam apenas como pano de fundo para os acontecimentos divinos. Por volta de 1495, Albrecht Dürer, pintor, gravador e científico flamenco, que também vivia esta transição do mundo medieval, elaborava uma série de aquarelas, que hoje entendemos como paisagem. No entanto, historiadores da arte, confirmam que para Dürer, estas imagens eram tão somente estudos sobre os elementos da natureza, não eram entendidas como obras, apenas como processos de análise minuciosa da realidade[4]. Atitude que acompanhava o surgimento da Ciência, na medida em que se afastava dos valores divinos do mundo Medieval, ao se lançar a um desejo de conhecer o mundo ao redor, e por consequência dominá-lo. Fazer da terra um meio de produzir uma vida mais agradável, usufruir de suas possibilidades, na medida em que se valorizava a vida terrena. Dürer elaborava em suas aquarelas, tanto uma aproximação dos elementos – como animais e plantas – mas também se distanciava para elaborar a imagem de um conjunto. A relação entre os elementos – caminhos, vilas, vales e rochas, organizando-os no plano pictórico com base em seus estudos sobre a perspectiva, método matemático de organização do espaço que neste momento passava pouco a pouco a ser largamente utilizado pela pintura. Perspectiva como tecnologia de construção da imagem, que transformou o nosso modo de perceber e construir o mundo

2 Didi Huberman ao lançar questões sobre sobre o surgimento da História da Arte como uma disciplina que, por um lado, resulta do Renascimento, por outro, o cria como parte da História. DIDI-HUBERMAN, George. Diante do Tempo, p. 69-71.

3 Renascimento Nos sécs. XV e XVI, movimento artístico, científico e filosófico, iniciado na Itália, que pregava o retorno aos ideais da Antiguidade greco-latina, a valorização do ser humano e de suas capacidades. Fonte: Aulete digital

4 As reflexões aqui desenvolvidas tomam como ponto de partida a palestra "La realidad trascendente de Patinir" proferida por Alejandro Vergara, no âmbito do enconto "El Museo del Prado: los pintores de lo real. De Caravaggio a Goya" realizado no Museo del Padro, em 2015. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=jln2ouq8Uhw. Último acesso em 13 de janeiro de 2019.

que está ao nosso redor. Separamo-nos, então, em profundidade espacial, desta realidade, que se organiza no plano da visão.

Fig 5 - DÜRER, Albrecht. Vista de Arco Valley. Aquarela. 1495

Anos mais tarde, por volta de 1500, Albrecht Dürer "dizia que Patinir era *der gute Landschaftmaler* – um bom pintor *paisagista*, criando o neologismo que seria rapidamente traduzido para o francês" (PIMENTA, 2009:15). Joachim Patinir é considerado na história da arte eurocêntrica o primeiro pintor de paisagens. Ele desenvolve em seus quadros os *elementos da natureza* como temas expressivos, na medida em que insere elementos simbólicos e históricos, para eles essas dimensões convivem em conjunto no mundo natural. Ele é o primeiro pintor a fazer deste olhar o seu trabalho ao produzir quadros em grandes dimensões. Ao visualizá-los – através de imagens digitais com boa resolução – percebemos que acontecem cenas paralelas, com temporalidades próprias, em determinados espaços do quadro. Existe, portanto, um trabalho com a ferramenta da perspectiva, na qual se produzem diferentes pontos de vista dentro de uma mesma imagem. A imagem, por sua vez, tem um ponto de vista mais amplo, distanciado, sua *paisagem* é uma reelaboração a partir de diferentes experiências.

Apresentar Dürer, e principalmente Joachim Patinir, como primeiros pintores a tratar os *elementos da natureza* como principais em suas obras, leva a pensar que grande parte da historiografia ocidental eurocêntrica, como no caso do livro *A invenção da paisagem*, em que a filósofa francesa Anne Cauquelin busca as origens desse conceito, além de muitos artigos

científicos produzidos no Brasil, esquecem-se de situar na História da Arte, a ampla presença da prática *shanshui* na China Antiga.

Brevíssimo retorno a Shanshui

Shanshui é uma palavra que une em si imagens que integram a percepção dos espaços sagrados da montanha (*shan*) e do fluxo de movimento das águas (*shui*). De forma muito breve aqui posta, o caminho que se produz entre montanha e água surge como elaboração filosófica, que poetas e pintores da China antiga utilizam como forma de retomar imagens de um lugar originário, determinado pelo símbolo do *Tao*[5]. O pesquisador espanhol Antonio José Mezcua López vai se debruçar sobre a tradição *shanshui* de pintura e de literatura que antecede em alguns séculos as experiências europeias.

> A pintura paisagística nascerá diretamente relacionada com este substrato cultural profundo, em que a paisagem é a base subconsciente que articula e gera imagens míticas, simbólicas e cosmológicas. Desde suas origens o tema da unidade com o Tao através da paisagem será um eixo fundamental a partir do qual gira a teoria da pintura (MEZCUA-LOPES, 2007:271)[6].

O ambiente cultural da China antiga, por volta do século V do calendário ocidental cristão, no qual a pintura e sua teoria se desenvolvem, era proeminentemente habitado por homens de uma classe privilegiada da sociedade. A pintura como profissão não era percebida como um trabalho prestigioso. Em geral, havia duas classes de artistas. Os eruditos, que encontravam na pintura interesses intelectuais filosóficos, e que se dedicavam também a desenvolver larga produção literária e teórica sobre, e os pintores profissionais, que se dedicavam a atividade como possibilidade econômica de viver, em geral, buscando através da técnica a reprodução fiel da realidade tal qual apreendida pelos olhos. Para os pintores eruditos, tal busca fidedigna do real afastava-os das questões fundamentais da prática *shanshui*, vinculadas à filosofia vigente na época.

Na História da Arte alguns trabalhos realizados nessa época sobreviveram. Zhan Ziqian (520-616), por exemplo, é um pintor escritor. Em seu *Passeio pela primavera* (581-618) "boa parte da composição é dedicada à representação do espaço, o que será uma das características de muitas pinturas de paisagem que, para alguns, se configurarão como a inscrição

5 "A unidade do homem com o Tao se equipara a unidade do homem com a natureza. O conceito de Tao e de natureza tem uma relação muito estreita dentro do pensamento chinês. Dessa forma, dizer unidade com o Tao, é falar de plenitude, de felicidade, e de serenidade, de integração cósmica com esse entorno natural" (MEZCUA-LOPES, 2007:8)

6 Tradução livre. "La pintura de paisaje nacerá directamente relacionada con este profundo sustrato cultural, en el que el paisaje es la base subsconsciente que articula y engendra imágenes míticas, simbólicas y cosmológicas. Desde sus orígenes el tema de la unidad con el Tao a través del paisaje será un eje fundamental a partir del cual gire la teoría de la pintura (MEZCUA-LOPES, 2007:271).

Fig 6 - ZIQIAN, Zhan. Passeio pela primavera. Dinastia Sui (581-618) Ink and colors on silk, 43 x 80.5 cm, Museu do Palácio, Beijing.

de um princípio filosófico por excelência" (SCHACHTER, 2011:9). Na prática *shanshui* desenvolvida pelos artistas chineses reside uma questão de interesse para esta pesquisa, que é de pensar a *paisagem* como um caminho filosófico de descobertas, retornos, acesso a uma relação integral com a ideia de unidade, a qual se relaciona com Tao. No entanto, seria necessário um vasto mergulho e acesso à cultura chinesa para aprofundar este pensamento. Apenas coloco como necessário, para os estudos sobre a *paisagem* no campo da historiografia da arte, levar em consideração uma tradição importante, muitas vezes esquecida pelo pensamento eurocêntrico. Nos quadros, há outra relação com o plano pictórico, o ponto de vista não se localiza em um único lugar como se dá no regime da perspectiva. A prática *shanshui* não trata de investigar por meio da pintura um determinado lugar objetivo, mas produzir por meio da prática artística um acontecimento meditativo e filosófico, que se desenvolve na relação do corpo, dos pigmentos e do espaço. Surgem longos quadros panorâmicos que trazem em si um habitar espiritual do momento em que são produzidos. Na figura da montanha o caminho encontra na fluidez da água o fluxo de criação meditativa.

A paisagem como ferramenta na interface modernidade-colonialidade

Ao retornar aos séculos XV e XVI, quando surgem as palavras *paisagem* em português, *landscape* em inglês, *landschaft* em alemão, parte da Europa vive o ímpeto de conhecer e o desejo de dominar o mundo ao seu redor, uma espécie de explosão no seio de uma cultura. Ao romper gradativamente com o paradigma cristão, onde a vida terrena seria apenas uma passagem à verdade espiritual – que se bifurca entre o céu e o inferno

– surge a necessidade de aprofundar o conhecimento sobre a vida mundana, seus lugares, as relações, os fenômenos. Empreende-se, pouco a pouco, um projeto de conhecimento e domínio sobre o globo terrestre, alimentado pelos avanços da Ciência e da Arte e seus inúmeros desdobramentos. Para se ter uma vida mais confortável, enriquecida de bens e de poder é necessário conhecer para dominar, conquistar os espaços e os imaginários em função daquilo que se pode extrair, da economia que se pode movimentar, dentro de uma determinada ética, em um primeiro momento vinculada à religião, mas que gradativamente passa a dar lugar à ética do livre mercado.

O artigo *El nacimiento del concepto de paisaje y su contraste en dos ámbitos culturales: el viejo y el nuevo mundo*, o geógrafo pesquisador mexicano Federico Fernández-Christlieb (1962-), a partir da reunião de diversos estudos e casos, situa *paisagem*, *paisaje*, *paessagio*, como palavras semelhantes em diferentes línguas de origem latina. Em suas etimologias, as palavras *país* e *paese* guardam relação íntima com a terra em que se nasce, à qual se está afetivamente ligado, *país* e *paese* são, portanto, uma terra habitada e cultivada. Por outro lado, nas palavras de origem germânicas, *landscape* e *landschaft*, em inglês e alemão, respectivamente, utilizadas para falar sobre paisagem, *land* significa terra, e *shaffen* – palavra que guarda relação etimológica com ambas *scape* e *schaft* – diz respeito a relação entre ver, criar e modelar. Dessa forma, ao longo do tempo *landscape* e *landschaft* se relacionam com trabalhar na terra, como ideia de um lugar praticado, a ser modelado. Ao aproximar as palavras de um território nomeado como América, Fernández-Christlieb nos dirá que "*país* e *pintura* foram dois termos que as autoridades administrativas espanholas empregaram no Novo Mundo para tratar de descrever uma realidade geográfica que era difícil de compreender"[7] (FERNÁNDEZ-CHRISTLIEB, 2014:57). Nesse sentido, para pensar o surgimento da paisagem a partir de uma perspectiva latinoamericana, é necessário atentar-se sobretudo para o fato que a pintura de paisagem, como ferramenta, guarda heranças do violento processo de colonização vivido entre os continentes europeu, americano e africano, e que ainda hoje perdura nas formas de uma colonialidade do poder, do saber e do ser. O pensador caribenho Nelson Maldonado-Torres, ao traçar uma genealogia dos pensamentos decoloniais, nos ajuda a resumir:

> se a colonialidade do poder se refere à interrelação entre formas modernas de exploração e dominação, e a colonialidade do saber tem a ver com o papel da epistemologia e as tarefas gerais da produção do conhecimento na reprodução de regimes de

7 Tradução livre de "País y pintura fueron dos términos que las autoridades administrativas españolas emplearon en el Nuevo Mundo para tratar de describir una realidad geográfica que les era difícil de comprender" (FERNÁNDEZ-CHRISTLIEB, 2014:57)

> pensamentos coloniais, a colonialidade do ser se refere, então, à experiência vivida da colonização e seu impacto na linguagem (MALDONADO-TORRES, 2007:130)[8].

Ao pensar sobre *paisagem* faz-se necessário, sobretudo nos domínios da arte, encontrar um lugar, em certa medida, crítico e atento às suas heranças coloniais, pelo qual se trabalha para romper ou desviar os seus domínios. Assim, ainda que desenhar as vistas das cidades e povos fosse parte da cultura estética da Europa do século XVI – seu contexto vincula-se a um desejo de conhecimento, controle e domínio sobre a terra, financiada pelos poderes que governavam as cidades. Dessa forma, a prática da pintura de paisagem – que ainda não tinha esse nome – se consolidou pouco a pouco como uma das ferramentas de conhecimento e de exploração utilizada no *descobrimento* do Novo Mundo. "O desenho de paisagem foi de suma utilidade para a Coroa espanhola durante o século XVI, pois era uma maneira de produzir um catálogo de descrições dos lugares que possuíam"[9] (FERNÁNDEZ-CHRISTLIEB, 2014:62-63). Tal prática se desenvolveu no decorrer dos séculos seguintes, onde pintura e literatura eram os meios para produção de relatos de viagem feitos por artistas, pesquisadores, investidores e exploradores europeus sobre o continente latinoamericano. Na Amazônia, especificamente, foram diversas expedições realizadas desde os primeiros anos de conquista, das quais a partir das representações amplamente difundidas construiu-se o imaginário global sobre a região.

A utilização da pintura de paisagem como ferramenta da colonização leva-nos a pensar na trama entre os campos do conhecimento que emergem na Europa renascentista – que se desenvolvem com o Iluminismo[10] e tomam grandes propulsões com a Revolução Industrial[11]. No segundo capítulo do livro *Tudo que é sólido desmancha pelo ar*, publicado em 1986, o ensaísta estadunidense Marshall Berman (1940-2013) convoca a figura do Fausto, personagem recriado pelo escritor alemão Joham Goethe (1749-1832), para discutir esse momento de combustão em que a modernidade se apresenta como um projeto de intenções hegemônico-globais. No texto, Fausto, o *garotão cabeludo*, perde o controle de suas energias mentais, que adquirem

8 Tradução livre. "si la colonialidad del poder se refiere a la interrelación entre formas modernas de explotación y dominación, y la colonialidad del saber tiene que ver con el rol de la epistemología y las tareas generales de la producción del conocimiento en la reproducción de regímenes de pensamiento coloniales, la colonialidad del ser se refiere, entonces, a la experiencia vivida de la colonización y su impacto en el lenguaje (MALDONADO-TORRES, 2007:130).

9 Tradução livre para "El dibujo de paisaje fue de suma utilidad para la Corona española durante el siglo XVI, pues era una manera de producir un catálogo de descripciones de los lugares que poseían" (FERNÁNDEZ-CHRISTLIEB, 2014:62-63)

10 Iluminismo foi um movimento cultural que se desenvolveu na Inglaterra, Holanda e França, nos séculos XVII e XVIII. Nessa época, o desenvolvimento intelectual, que vinha ocorrendo desde o Renascimento, deu origem a idéias de liberdade política e econômica, defendidas pela burguesia.

11 Revolução Industrial foi a transição para processos de manufatura intensificados nos séculos XVIII e XIX.

vida própria, dinâmica e altamente explosiva, ao incorporar o desejo de desenvolvimento vital que ronda em sua época, uma vez que "o único meio de que o homem moderno dispõe para se transformar é a radical transformação de todo o mundo físico, moral e social em que ele vive" (BERMAN, 1986:40-41). Nem mesmo o velho casal de anciãos que ainda perdura como fagulha do mundo antigo deve sobreviver, sua casa será aniquilada pela ocupação do novo espaço e eles devem ser incorporados na visão de futuro que a modernidade instaura como destino urgente, ao mesmo tempo local e global. Os efeitos dessa explosão vivida em uma pequena parte da Europa, de ímpeto dominador, têm reverberações em todo o planeta, inclusive na Amazônia. Para dominar o espaço e o tempo, é preciso conhecer e dominar a natureza e os seres que nela habitam.

Natureza e paisagem: construções culturais

Ao pensar sobre a natureza como algo que antecede a paisagem, a filósofa francesa Anne Cauquellin adverte que *natureza* é uma "ideia que só aparece vestida", ou seja, são imagens em "forma de 'coisas' paisagísticas", que se dão por meio da linguagem e de formas específicas "elas próprias historicamente constituídas" (CAUQUELIN, 2007:29). A ideia de natureza tal qual conhecemos se constrói em nosso acúmulo cultural. Toda a estrutura que compõe nosso modo de pensar, ao ver a realidade, entende-a de um modo que nos é particular, ao mesmo tempo individual dentro de uma coletividade. Dessa forma, é pelo fato de estar imerso em uma determinada teia de relações, historicamente constituída na rede da linguagem, que reconheço enquanto navego, que o rio é um rio caudaloso e que este céu é um céu de chuva.

Para o filósofo alemão Georg Simmel (1858-1918), em sua *Filosofia da Paisagem*, publicada em 1913, a natureza "não tem frações; é a unidade de um todo". Em seu pensamento, quando da natureza algo se separa deixa de ser natureza. Porém, de que modo algo pode se separar "dessa unidade sem fronteiras" (SIMMEL, 2009:6)? Mesmo as coisas produzidas, inclusive as de modo artificial, surgem pelo pensamento e pelo manuseio da matéria, tecnologias desenvolvidas no âmbito da humanidade, fruto do ser que também é uma parte desta unidade indivisível, um *pars totalis* nesse "nexo infinito das coisas" do qual fala Simmel. A natureza está, portanto, nesta "ininterrupta parturição e aniquilação das formas, a unidade ondeante do acontecer, que se expressa na continuidade da existência espacial e temporal" (SIMMEL, 2009:5). Na transformação das formas, pela ação humana, surgem os lugares construídos, e a compreensão da natureza talvez deixe de ser somente a natureza tal qual imaginamos, no sentido geral, essa constituída

de árvores, terra e água. Um conjunto de árvores de reflorestamento de *pinus*, ou uma plantação de soja, seria ainda natureza? E o concreto, o ferro e o vidro, materiais que estruturam as cidades contemporâneas, surgiram apartados ou guardam alguma relação com os materiais que em algum momento vieram da natureza, por sua vez, parte dessa *unidade sem fronteiras*? Aqui pode se abrir a uma longa questão. Prefiro entender neste momento que esses elementos sejam somente uma outra *pars totalis* da natureza indivisível, menos explícita, porém não separada, apenas uma natureza de outra natureza. Talvez por essa razão, Simmel alerta a necessidade de pensar que se uma parte de um todo se torna independente, se essa parte se destaca e reinvidica o seu direito em face do restante, surge aí "a tragédia fundamental do espírito em geral, que na época moderna chegou à sua plena consequência e estorvou em si o rumo do processo cultural" (SIMMEL, 2009:7).

Por outro lado, Davi Kopenawa, xamã do povo Yanomami, compartilha através do livro *A queda do céu* (2015), escrito ao longo de vinte anos em um trabalho de encontro com o antropólogo francês Bruce Albert, um modo de conceber a realidade em que não prevalece a separação do corpo e do ambiente. Em dado nível de apreensão do real, pode-se pensar certa abertura em que convivem humanos, não-humanos, *xapiri*[12] e outros seres:

> Antes de meus iniciadores me fazerem conhecer o espírito do vendaval *Yariporari*, eu não pensava que pudesse existir um ser tão poderoso debaixo da terra! Apesar de ele ser tão perigoso, os xamãs experientes são capazes de fazer dançar também a imagem dele como *xapiri*. Mas então é seu espírito antigo, seu espírito pai, que fazemos descer para espantar as fumaças de epidemia com que os brancos enchem a floresta. Assim é. (KOPENAWA e ALBERT, 2015:199)

Kopenawa não fala de uma experiência individual, seu ponto de vista e de seu povo apreendem a relação entre os seres em uma abertura, ambos participam de um mesmo acontecimento integrado, em que animais, trovões, espíritos e xamãs estão em relação. Em seu modo de compreender a realidade, os xamãs, através do acesso aos mundos invisíveis pela *yãkoana*[13], em presença com os *xapiri*, estão em permanente trabalho para que a floresta não entre no caos, para manter um equilíbrio entre a chuva e a escuridão, a raiva dos trovões, dos raios e do vendaval, para que o céu não caia outra vez. "Os brancos não sabem nada dessas coisas. Se contentam em pensar que somos mais ignorantes do que eles, apenas porque sabem fabricar máquinas, papel e gravadores!" (KOPENAWA e ALBERT, 2015:201). No decorrer do livro, Kopenawa não se reporta à natureza como um lugar exterior. Os seres

12 Segundo Davi Kopenawa em uma tradução literal *xapiri* equivale a espíritos. Ver: KOPENAWA e ALBERT, 2015:63.

13 Substância enteógena utilizada em fins ritualísticos elaborada com elementos da natureza.

simplesmentes habitam esta trama de relações vivas, visíveis e invisíveis, em que o mundo físico, concreto, está permeado pelo mundo espiritual que os xamãs conseguem acessar, ao convocar a presença dos *xapiri*. No entanto, esta é uma apreensão da realidade de outra natureza, que agora partilhamos por meio do texto escrito, na experiência de abrigar ontologias distantes. A apreensão do *homem branco* atravessada pela apreensão partilhada do xamã.

A paisagem entre a experiência e a partilha

Os conceitos *paisagem* e *natureza* misturam-se pois são imprecisos e dependem da apreensão cultural que se faz deles. Tanto *natureza* como *paisagem* são ideias, construções culturais cujas palavras surgem na cultura de matriz europeia, e que no decorrer do texto, tento pensá-las desde uma certa perspectiva íntima, sobretudo amazônica, sem deixar de valorizar contribuições de outros territórios. Posso dizer, nesse momento, que *paisagem* é um modo pelo qual percebemos a natureza que, por sua vez, não tem uma forma – é preciso que se crie uma representação, que *lhe dê uma roupagem* com elementos paisagísticos, naturais. O pensador espanhol Javier Maderuelo (1950-) dirá que a *paisagem* "não é um mero lugar físico" (MADERUELO, 2005:38). O *lugar*, por sua vez, para o filósofo e poeta francês Michel Collot, "pode se definir por uma forte delimitação topográfica e cultural, território de uma comunidade" (COLLOT, 2015:18). Já o *ambiente*, como um conceito que também se confunde, é algo que envolve, pressupõe a separação, convoca-nos a pensar a ambiência, o invólucro, "algo cercado como por um sopro" (PIMENTA, 2009:18). Dessa forma, a *paisagem* não "é só um recanto do mundo, mas uma certa imagem dele, elaborada a partir do ponto de vista de um sujeito, seja um artista ou um simples observador" (COLLOT, 2012:24-25).

Posso dizer, então, que o lugar para onde estou indo é uma ilha. No entanto, somente ao chegar e ao vivenciar este lugar, ao ser atravessado por ele, é que passo elaborar uma experiência de paisagem. A *paisagem* é um fenômeno que experimenta o indivíduo neste ambiente, é tão interior, quanto exterior, acontece nessa relação, na qual habita "uma série de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e seus elementos constituintes" (MADERUELO, 2005:38). Nesse sentido, a paisagem não é a natureza que está em minha volta, mas a experiência dessa natureza que passo a habitar. Experiência que tampouco é visual ou sonora, mas é sobretudo integral, se dá entre sensações, sentidos e pensamentos que se relacionam com o ambiente e que por vezes nele deixam marcas, transformações. Uma experiência que, sobretudo, é própria ao indivíduo, intransferível. A minha experiência da paisagem é diferente da experiência de uma outra pessoa, ainda que em um mesmo ambiente, pois essa outra

pessoa traz seus próprios acúmulos culturais, seus sentimentos, desejos e marcas. Dessa forma, penso aqui sobre a *paisagem como experiência* sendo este um primeiro fenômeno, para então, em seguida, pensar em sua dobra, no seio mesmo dessa experiência, a criação de uma representação a ser partilhada. Neste sentido, a *paisagem* "não é um dado objetivo, imutável que basta ser reproduzido" (COLLOT, 2015:19). A *paisagem* pede "também algo mais: reclama uma interpretação, a busca de um caráter e a presença de uma sensibilidade" (MADERUELO, 2005:38). Nesse sentido, há "um fenômeno que muda, segundo o ponto de vista que se adota, e que cada sujeito reinterpreta em função não somente do que ele vê, mas do que ele sente, experimenta e imagina" (COLLOT, 2015:19).

Dessa forma, elaborar a *paisagem* do Novo Mundo não seria simplesmente representar o Novo Mundo tal qual era de fato, mas interpretá-lo desde um ponto de vista – daquele que chega – com seus acúmulos culturais, desejos e pré-concepções sobre aquele dado lugar. As dimensões políticas e ideológicas que estruturam esse momento estão inevitavelmente impregnadas nessas imagens. A perspectiva, por exemplo, é uma das tecnologias da percepção e da representação incorporada em nosso acúmulo cultural a séculos. Por meio dela, instaura-se um modo de apreender o real, ao organizar os elementos entre distanciamentos e profundidades na percepção do espaço. Nesse sentido, podemos entender nosso corpo como um aparelho tecnicamente treinado ao longo dos anos, a partir das referências e experiências que ele retem. E desse acúmulo surge um modo particular, ao mesmo tempo coletivo, de estruturar na percepção certos elementos da realidade como *paisagem*. Para Simmel, entre outros, na experiência da paisagem há também uma tônica das emoções que dá unidade aos elementos do real com base em determinado sentimento, muito particular, próprio de cada um, naquele determinado momento em que se dá a experiência, o que determina como cada indivíduo experimenta o seu próprio acontecimento, a sua própria *paisagem*. Esssa espécie de tônica das emoções é o que se chama de *stimmung* da paisagem, certa disposição anímica que está no fundo da experiência, "elemento unitário que colora constantemente ou só no momento presente a totalidade dos seus conteúdos psíquicos singulares" (SIMMEL, 2009:13).

Somente a partir da experiência da paisagem, da unidade estruturada no corpo, por seus acúmulos culturais e emoções, será possível elaborar uma representação dessa paisagem. Esta será, portanto, a segunda operação, a *paisagem como representação partilhada*. Ambos os momentos não estão separados, mas ao pensar a paisagem sob o viés da arte, portanto,

da criação estética que perpassa pelo corpo, tais questões sobressaem, e a noção de paisagem se localiza nessa dobra, aqui entendida como a *paisagem entre a experiência e a partilha*. Por essa razão, independentemente de sua vocação verossímil, figurativa ou abstrata, a representação da paisagem será sempre uma elaboração, uma imagem construída. No âmbito da paisagem para o campo das artes, haverá sempre uma emoção, um pensamento, uma cultura que sente, interpreta e recria a partir de uma dada experiência. Para Cauquelin, uma vez "revirada, a realidade não é mais exatamente a mesma: ela é duplicada, reforçada pela ficção", em um movimento duplo de "necessária transformação da realidade em imagem e, outra vez, da imagem em realidade" (CAQUELIN, 2007:110). Por essa razão, para a filósofa francesa, haverá sempre uma operação retórica, pois ao reelaborar essa imagem, faz-se por meio das figuras de linguagem. "Com elas ornamos a realidade, transformamos a aparência, ajustamos os fatos a nossos desejos, nossas aspirações, ou nossos fantasmas" (CAUQUELIN, 2007:15). Assim pintamos a atmosfera quente e insólita provocada pelo sol e filmamos a infinitude nostálgica das águas invernais.

A chuva pára no lado de fora e abrem-se as lonas. A tarde vai caindo durante a viagem e me deixo por um tempo ser habitado pelo horizonte das águas deste rio mar. Meus pensamentos vagueam inapreensíveis em um fluxo aquático, fluido. "Nesse estado se confundem o interior e o exterior, o que é sentido e o que é experimentado; longe de apreender o que se oferece a nossos olhos, nós é que somos apreendidos" (COLLOT, 2015:20). Collot, que sobretudo é um poeta, nos direciona a pensar a *paisagem* a partir de um estado de intensidades, ao fazer do real "uma outra experiência, menos estruturada e mais intensa, que chamamos de *sensação*". Uma apreensão do sensível "anterior não somente à reflexão e à concepção, mas à própria percepção" (COLLOT, 2015:20). Carga de intensidades que sobrevive, que atravessa da *paisagem como experiência* à *paisagem como representação partilhada*. Para Collot os códigos da percepção e da linguagem, por meio dos quais estrutura-se a atividade sensível, censuram a sensação, e é "nesse resto de operação perceptiva que reside para o artista e para o poeta a matéria primeira de toda criação plástica ou verbal" (COLLOT, 2015:22). Na criação interessada na experiência da paisagem, seja na linguagem visual, escrita, sonora, plástica, o trabalho consiste em habitar uma certa memória, a memória da sensação, reino onde não existem imagens, nem palavras, onde apenas resistem intensidades corpóreas. Collot pensa, já nesse momento, em uma perspectiva na qual não temos mais nenhuma necessidade de representação do real verossímil, e nesse sentido, a sensação é a porta para um habitar poético da experiência.

Pensamentos, sensações e desejos – formas de ver as coisas já estão comigo. Habita-me certa tonalidade afetiva desde que a chuva tomou a viagem e me invadiu com um tom de saudade. Algumas questões até esqueço ao me deter sobre o horizonte infinito de águas que tenho a minha frente, e que, de certa forma, conduzem-me a pensar na temporalidade das coisas. Sento para descansar, a viagem é longa. Penso no que o antropólogo inglês Tim Ingold chama de *mundo aberto*, "onde seres se relacionam não como formas fechadas, objetivas, mas em virtude de sua imersão comum nos fluxos do meio" (INGOLD, 2015:180). No *mundo aberto*, não existem limites interiores e exteriores, "apenas idas e vindas", uma apreensão do mundo que em dado nível os elementos se constituem de substâncias em fluxo. Penso, portanto, no sentido integral, sistêmico. Lembro de David Kopenawa. Percebo-me imerso neste oceano de substâncias, ao habitar a duração sem limites de um *mundo aberto*. Incorporando a percepção integrada no seio da floresta que nos traz Kopenawa, somada ao conjunto de outras leituras, penso a *paisagem* como acontecimento que se dá no fluxo entre seres humanos e não-humanos, visíveis e invisíveis, materiais e imateriais. Acontecimento, pois é preciso tornar-se algo consciente da experiência. Entendida não como objeto externo, mas como experiência integral do que nossa cultura nos permite elaborar. Em dado momento, presto atenção e racionalizo para escrever, situo alguns instantes, opero certa capacidade imaginativa para transformar a sensação em palavra. Delimito situações, produzo pequenos recortes de uma experiência que é integral, que é do fluxo das substâncias.

Parece que estamos próximos da ilha. Talvez ainda me reste um pedaço de hora antes da chegada. Tenho em mãos um livro de Dalcídio Jurandir (1909-1979), escritor brasileiro nascido em Ponta de Pedras, na Ilha do Marajó. "Um romancista tão grande quanto a sua ilha", escreve José Cândido de Carvalho, na orelha do livro *Três Casas e um Rio*. O livro faz parte do *Ciclo Extremo Norte*, conjunto de dez romances publicados entre 1941 e 1978, cujo autor vive, por meio de seus personagens, a vida, a paisagem e a política desta região do Pará. A escrita de Dalcídio traz para o universo das palavras uma "fala cabocla", como pontua Rosa Assis, escrita "tão pessoal e singular, de escritor marajoara nativo, autêntico, genuíno, como só ele soube ser" (ASSIS apud JURANDIR, 2011:13). Escrita essa que vem dos ouvidos da terra, da gente que habita na distância o isolamento amazônico.

"Rio e menino continuavam se espiando" (JURANDIR, 2018:18). Com o livro nas mãos, ao ler esta pequena sentença, olho no horizonte de águas, as palavras me entranham e me ponho no lugar desse menino. Dalcídio me faz pensar no mundo vivo, aberto, de idas e vindas, fluxo constante de trocas substanciais. Ao dedicar-me a essa imagem, penso que o ponto de

Fig 7 - VIANA, José. Da série *A chegada em Rio Mar*. Fotografia digital, 2017.

vista que elabora a paisagem se movimenta, pode habitar ao mesmo tempo a imaginação do narrador, os olhos do menino ou a extensa presença das águas, sendo o rio um personagem. É uma troca que perdura no tempo, vive o constante fluxo da duração, um instante que se dilata no infinito, pois rio e menino continuam se espiando. "Os minutos tornavam-se lentos como as aranhas que piscavam na parede para a cansada luz do candeeiro, urdindo a teia destinada, por certo, a guardar os sonhos do menino pescador" (JURANDIR, 2018:19). O menino, o rio e o narrador, as aranhas, as teias e os sonhos do menino são todos extensões de uma mesma natureza. Dalcídio em sua escrita me faz percorrer um acontecimento em que as coisas não estão separadas, umas se infiltram pelas outras. Dessa forma apresenta o seu modo de pensar a natureza, um olhar e uma literatura marajoara. No livro, o menino é Alfredo, garoto imaginante, filho de pai branco, Major Alberto, e de mãe preta, Dona Amélia. Nos livros seguintes, Alfredo cresce e vai em busca de sua vida, mas nesse, ele ainda é garoto, cresce nos campos longínquos de Cachoeira do Arari, ao lado de sua irmã mais nova Mariinha e do irmão mais velho Eutanázio. Todos habitam o chalé *que é uma ilha de chuva e vento*. O barco, agora, se aproxima do cais, e eu quase sinto pelas palavras lidas que o "cheiro de diferentes águas e lodos e peixes e plantas da enchente envolvia o chalé" (JURANDIR, 18). Dalcídio com sua escrita me convoca a habitar com ele a sua paisagem.

Uma imagem embrião

Ao aportar o barco onde pretendo desenvolver esta pesquisa, piso forte com os pés na areia e penso – chego tal qual o colonizador, cheio dos desejos, das perguntas e das ferramentas de trabalho. Joanes é um vilarejo pacato, na Ilha do Marajó, de temporalidade distinta das urgências urbanas, onde a vida ainda tem se dado com o tempo das marés. Pessoalmente acho que não tenho relações ancestrais com Joanes, para além de ser um lugar de afeto em que habito involuntariamente há pelo menos seis anos. Tempo em que nutro certa relação com esse lugar e o desejo de aprofundar uma experiência de criação sem horizonte definido. Já é noite, raios e trovoadas envolvem a casa em uma torrente tempestade. Gotas atravessam a superfície que separa a casa do céu – será a queda do céu? Penso nos *xapiri*. A luz cai, uma atmosfera de sombra habita meu corpo solitário, que constrói seres inimagináveis na noite cheia d'água que cresce do lado de fora. Acendo uma vela e leio:

> De ordinário, o peixe apenas beliscava a isca, tão de leve, e assim ficavam, Alfredo e o desconhecido, num colóquio, como se combinassem sonhos e aventuras ou cada qual falasse de sua vida, do que via e acontecia em seus mundos. Durante alguns minutos, que para eles tinham a duração de graves confidências, a linha transmitia essa conversação entre o menino e o peixe. Depois, silêncio, universal silêncio. A linha sossegava lá no fundo, e tudo embaixo eram trevas, solidão, talvez a boca de um peixe enorme que engolia o pequenino confidente. (JURANDIR, 2018:29)

Atravesso a noite e penso que a literatura de Dalcídio me dá uma amplitude dessa paisagem, com ela aprofundo o alcance imaginativo de minha própria experiência. O dia amanhece lindo, saio para uma caminhada e avisto de longe um barco chegando. Ajudo os pescadores a colocá-lo na areia, estou em busca de um peixe fresco. Para minha surpresa, é inverno e não há muitos peixes em rio mar, o barco está vazio. Sigo minha caminhada, as ondas batem na beira da praia e sua vibração me indica que a maré está subindo. Pelo som e pela luz as ondas me habitam. Eu as vivencio na experiência, enquanto estou parado em uma pequena poça de água banhando meus pés. Tudo está vivo. Ainda que parado, troco fluxos com a água, com o ar, com a luz. Pequenos peixes me beliscam, talvez comam minha pele. Sinto a temperatura da água e do sol alterarem meu estado corporal, a água está fria e o sol me torra. Olho para o fundo arenoso da poça e penso que as arraias gostam de habitar essas partes. Atravesso a poça e sinto certo incômodo pois o vento corta meu corpo com areias esvoaçantes e intensas. Todas as partes da minha pele sentem, estão em fluxo contínuo. O sol está intenso, olho para o alto e imagino como seria estar no deserto, lembro de ter visto uma notícia de que a areia do Saara atravessa o oceano Atlântico

em ventanias e faz parte também dessa paisagem amazônica. Caminho com velocidade até uma sombra, meu corpo se envolve na experiência com a luz do sol. Não estamos separados, ele me preenche e altera a substância da minha pele. Já sinto o ardor em partes do corpo queimado quando chego na sombra. O ar ali é gostoso, o céu me entranha na medida em que respiro. Junto com ele sinto o cheiro do peixe que assa, sei que é hora do almoço. Intensidades se movem pelo céu, percebo-as na forma de urubus que voam por entre nuvens. Sei que são urubus e que são nuvens, ao longo do tempo demos esses nomes a eles. As intensidades que me fazem estar vivo, as sensações, as memórias e os pensamentos que trago involuntariamente se relacionam com o meio, este acúmulo de substâncias, fluxos e outras intensidades que agora também me habitam. Penso no *habitar poético*[1]. Lançar-se a um exílio no estranhamento permanente do mundo, fazer poesia no devir do fluxo das coisas. Reflito, imerso na luz, no som, no cheiro e no tato, vivo a *paisagem como experiência*.

Caminho, caminhando. Tantas coisas ali vividas e nelas impregnadas. A paisagem, essa experiência de sensações, sentidos e pensamentos que habitam a atmosfera daquele lugar, que é acúmulo de existências materiais e imateriais. Elementos novos que chegam com a maré, outros que perduram, sobrevivem. Em certa medida, são todos efêmeros, alguns mais e outros menos, como nós, mulheres e homens, animais, plantas e pedras. Rios, marés e tempestades. Umidade, fungos e bactérias. Grãos de areia. Garrafas de plástico, pedaços de isopor e de cimento. Cascas de sementes, cordas e barro. Dessa matéria que são feitos os objetos e as casas, tanta memória acumulada, vibrante. Inclusive de nós que nos transformamos e deixamos ali o rastro de nossa passagem, impregnada nas trilhas de um caminho. Aquele curral que já não pesca mais. Aquela bandeira preta que insiste em aparecer, praia após praia, vista após vista. Aqueles barcos à vela, que guardam até hoje as estórias de homens que vão e vêm a cada maré, resilientes, no gosto do silêncio, no vôo dos urubus. A paisagem deles é outra, diferente da minha.

O horizonte se estende de água e areia em mais uma manhã. O brilho ao mesmo tempo intenso e opaco de uma luz invernal me permite ver que a maré retorna de sua máxima. Enquanto aqueles, distante nas águas, lá, içam suas velas, fazendo a um só corpo de pau e vento em busca do alimento do dia, estes, aqui, caminham por toda a extensão de areia, com olhos aguçados sobre os pés. Coletam uma a uma as sementes chegadas a cada maré, desviam de espinhos e peixes, em uma espécie de deriva, em conversas de silêncio com urubus e outros seres. Em uma dessas conversas, nos encontramos. Ainda que meus olhos sejam atraídos pela beleza geométrica das formas, que me fazem lembrar do gosto amargo da andiroba[2], da cura na garganta que minha vó passava pelo dedo, para os coletores, o destino das sementes é a breve troca. De tempos em tempos, chega o caminhão, são pilhas e pilhas de acúmulo. Quase nem vendidas, as sementes são repassadas por valores que nem bem mexem a balança. Um quilo das sementes coletadas vale apenas um real. Ver aquela dinâmica ao longo dos dias e saber um pouco das operações, me faz pensar nas tantas horas trabalhadas, dia e noite a coletar sementes. Mulheres, homens e crianças, que sob o sol ou sob a lua, com o farol de suas lanternas, dedicam-se a caminhar com o corpo curvado, às margens da ilha em busca de miudezas.

Sob as determinações de uma indústria insensível e distante, a paisagem, sob meu ponto de vista, é explorada, e não somente as sementes. Vejo um entremeado de relações que se dão onde a matéria prima é extraída, para serem delicadamente processadas pela assepsia industrial das multinacionais, no intuito de amazoniar o mundo. Percebo, então, a paisagem como teia de relações, visíveis e invisíveis, locais e globais. Ao olhar para a semente, penso no fluxo entre humanos e não-humanos, entre pessoas e indústrias, sementes, homens e atravessamentos econômicos profundamente desiguais, e sobretudo, invisíveis. Ao tentar adentrar nessa teia me percebo em um campo de tensões. De certa forma, as sementes são dádivas da *natureza*, gratuitas, que pelo trabalho da coleta, transformam-se em dinheiro, ainda que pouco. Fica evidente minha presença ingrata, após visitas para conhecer o quintal que reúne as sementes empilhadas, ainda que sem câmera, apenas pela vontade de conhecer. Percebo que se desejo continuar, para adentrar, inferir mais sobre a realidade, devo iniciar um processo investigativo, quase jornalístico, documental, caminho pelo qual não me dá tesão de seguir. Tampouco é minha intenção transformar aquela realidade que a mim não pertence, sei ser apenas mais um passageiro, um estranho, mais um corpo branco vindo da cidade.

1 Habitar poético é uma ideia que surge de um trecho de um poema romântico de Hölderlin, que posteriormente foi tratado na filosofia de Heidegger.

2 A andiroba é uma árvore predominantemente de áreas inundadas, embora possa ser encontrada em locais secos. Sua importância econômica na região Amazônica está ligada às suas propriedades medicinais e cosméticas do óleo extraído de suas sementes. Fonte: Agência Embrapa e Informação Tecnológica

A família de Bichão

Numa dessas manhãs conheço Bichão. O sol está quente, ajudo ele a recolher o barco, estou atrás de peixe, novamente sem êxito. Naquele pequeno grande barco, robusto de madeira bruta agora sujo de areia, há apenas um pequeno peixe para toda a família. Bichão está acompanhado de seu neto. Ele sai todos os dias, quando não está na aula para acompanhar seu avô. Logo descubro que além de pescador, Bichão também ativa a cultura popular de Joanes. Pelo carimbó[3] criamos rápida aproximação. Ele diz que me pareço um outro que lá já esteve, que convivia com ele e que reaparecia de tempos em tempos. Parece que trabalhava na Universidade, mas não sabia com o que exatamente. Bichão é um pescador politicamente articulado, já esteve em viagem com organizações de outros pescadores Brasil afora. Viveu momentos da política de organização da pesca local. Com o Governo atual esta dinâmica de articulação e relação entre pescadores já não existe mais. Em Joanes, a família de Bichão participa da organização dos festejos de São Pedro. Ele, junto com seu irmão, herdaram do pai alguns cantos e o espírito de puxadores de folia. Não tem uma tradição musical específica, mas o boi é a principal delas, entre marchinhas e carimbó. Hoje organizam uma banda que entre adultos e crianças, conduz o cortejo dos festejos tradicionais nessa região do Marajó. O sol já batente, o barco no lugar. Hora de almoçar. Surge um convite para conhecer seu museu particular, o futuro Museu do Pescador, como ele diz.

Nos fundos do terreno de sua casa, há um barracão feito de sobras de embarcações. Em si, esta peça já guarda uma presença curiosa. Sua arquitetura é feita de resquícios de barcos que já não existem mais. Peço licença para entrar e caminho por entre os elementos que Bichão guarda e organiza no espaço. São verdadeiras relíquias daquela parte ilha, ossos misteriosos, cabeças de boto, peças de cerâmica encontradas. Uma coleção de redes de pesca destinadas a peixes diferentes. Junto a elas os instrumentos da banda, um pequeno lugar para fazer fogo e bancos improvisados. O lugar é bastante improvisado, Bichão anuncia que quer fazer um piso para melhorar a estrutura e eventualmente acolher pessoas de passagem. Lá é o lugar em que Bichão gosta de se recolher e se perder no tempo de uma rede. Dentre esses elementos coletados, um ele me apresenta com carinho especial. Trata-se de um pedaço da parte mais funda da baía, um pedaço do fundo de rio mar. Diz que guarda esse elemento há mais de vinte anos. Penso no valor atribuído à matéria e sua memória. Bichão demonstra a importância de cuidar da memória, a importância do museu para a sua cultura. Bichão inclusive, em conjunto com Associação dos Pescadores, protege um último espaço na Rua da Esplanada – a rua que fica ao lado da praia e que hoje é tomada pelas casas mais ricas do vilarejo, que ficam fechadas na maior parte do ano. O espaço foi conquistado pela Associação e lá ele sonha em estruturar o Museu. Não sei se por predisposição sensitiva, mas esses elementos reunidos evocam em mim certa atmosfera própria, uma atmosfera de rio mar. A tarde cai, já é quase noite. Marlene, a companheira de Bichão senta-se conosco. Quer saber de onde venho e o que estou ali fazendo. Comenta novamente do outro moço branco que veio da cidade e que eventualmente os visita. Eles guardam carinho especial por essa pessoa, mas de fato não sabem ao certo qual é o seu trabalho. Assim como não sabem qual é o meu – eu também não sei muito bem. Apenas quero fazer um trabalho de arte, com fotografia, vídeo, texto, etc. No embalo da tarde chuvosa, Marlene empreende uma longa contação de história. Tão pouco tempo e a confiança de uma vida entregue em forma de uma estória[4] partilhada. Seria base para um conto? Talvez escreva, uma vez que seja autorizado pela sua autora primeira.

Chego em casa com dois pequis de presente. Após o encontro com Bichão e Marlene, ponho-me em frente ao computador e começo a reescrever a estória que escutei a poucos minutos atrás com muita atenção. Esforço-me por reencontrar o seu modo de narrar a trágica e por vezes cômica experiência de sua própria vida. Tento recordar no texto suas expressões, a performance de sua fala, o tempo de sua narrativa. Percebo que tenho o esboço para um argumento fílmico, que me foi concedido como uma dádiva por Marlene. Ela quando criança era uma dessas meninas que ficava após a cheia da maré a coletar sementes na beira da praia. De vida simples, sem muitas possibilidades, sua mãe aceitou que uma família à levasse para morar, trabalhar e estudar na capital. No decorrer do tempo, percebeu que trocava o dia a dia de trabalho "por uma roupa, um prato de comida", aguardava o dia em que iria para a escola. Alguns anos se passaram, e o pai que não a conhecia, um dia apareceu. Sua estória é longa, e opto pela necessidade de dar o devido cuidado à sua memória partilhada, portanto não devo me alongar aqui. Fica essa imagem de uma garotinha que coleta sementes que chegam a cada maré, e que sem um futuro certo se lança a uma vida de esperança e de trabalho em *casa de família* na cidade.

3 O Carimbó faz parte das raízes culturais desta parte da região amazônica. Dança e música são os principais elementos. A palavra tem origem tupi no Curimbó que é o nome do tambor feito de tronco de árvore. "Curi" significa pau e "mbó" refere-se a oco ou furado, em todo traduz pau oco que produz som.

4 Proponho com *estória* uma retomada do neologismo inventado pelo escritor João Ribeiro em 1919, para tratar da narrativa de histórias populares. Não o faço como diminuição de seu valor, mas como inserção deste elemento de universo popular na escritura acadêmica. Sempre que me remeter a narrativa de um história pessoal de vida, sobretudo esta que não faz parte da História, utilizarei a palavra *estória*.

Quase todas as manhãs saio pra caminhar. A beira é cheia de coisas, eu adoro – são muitos e variados elementos. Sementes, madeiras, pedras, folhas, lixos, lixos surpreendentes, peixes mortos, ossos, vísseras, muitas coisas. Dessa vez, avisto de longe o neto do Bichão, ainda garoto, estudante e aprendiz de pescador. Ele é meio calado, mas ainda assim, conversamos já há um certo tempo, despretensioamente, quase em silêncio, o barulho de rio mar ao fundo. Ele faz pequenos reparos no barco do avô, em breve saem para pescar. No trabalho, usa um simples martelo, um pedaço de madeira de ponta fina e um punhado de algodão. Cuida pra fechar todos os espaços em que a água pode entrar. O barco já é um pouco antigo, percebo suas marcas, está cheio de pequenos reparos, ao mesmo tempo é uma pequena e robusta embarcação. Acho incrível o fato de não ter motor, são embarcações a vela, como se resistissem ao mundo veloz, do combustível, do barulho, do dinheiro. É uma beleza o silêncio deslizando pelas águas, no fluxo dos ventos, completamente integrados com o ar, a água, a madeira, sem custo aparente. Talvez essa imagem não passe de um olhar romantizado, o meu, como se projetasse na realidade do outro as minhas próprias ideias sobre este mundo. Quase sempre isso acontece, não só comigo. Uma coisa ele me diz – tem que sair pra pescar todos os dias, se não a vida não tem graça. Talvez ele ainda é um menino, como será quando crescer? Como será o futuro do rio, dos peixes e das águas? Fico pensando em silêncio.

Certo momento ele me interrompe e diz que só tem um jeito – *tampar os buracos com o breu*. Essas palavras me habitam todo o corpo. Tampar os buracos com o breu soa quase como preencher de nada o vazio. Há uma beleza nessa fala que irrompe como se viesse lá de dentro. Uma poesia sem esforço, poesia porque é. Como se o silêncio se enchesse lentamente até vir na forma de palavra. Pergunto pra ele o que é o breu? Sem me olhar nos olhos ele diz que é tipo uma pedra que derrete, fica como óleo, quente, se pegar na mão queima, tipo uma cola preta que gruda. *Tem que passar o breu pra fechar os buracos do barco, enquanto durar não tem água que entre*. Nessa hora parece que tomou o gosto da fala e começou a contar histórias. Dentre elas disse que para pegar o filhote – um peixe grande e cobiçado, recorrente nos rios amazônicos – eles tinham que deixar a rede de um dia para o outro no rio. Várias estórias já aconteceram, até de quem roubou o filhote da rede antes de o dia amanhecer – *tu acreditas?* Ele me olhou nos olhos pra ver se eu acreditava. Daí começou a falar que no fundo da água ficavam os encantados e que na mata de trás onde tinha o breu, também tinha o homem do cachorro, que era um outro encantado, mas que só se via lá. Ele falou que nunca tinha visto, que os antigos é que sabiam como era essa história. Disse que para tirar o encanto de alguém, tinha que ser uma pessoa muito corajosa. Não

me lembro direito, por isso, prefiro não inventar demasiado, até porque não sei se os encantados gostam que fiquem escrevendo muito sobre eles. Como não sei, prefiro guardar certo respeito. Um dia quero voltar em uma outra ilha, de pedras, que ele disse que morava uma sapa gigante, fiquei curioso de imaginar uma sapa gigante. Será que ela pula? O que é certo, ao que me parece, é que cada lugar nessa ilha vive um encantado. Justo nessa hora chega o Bichão, o avô. Pensei comigo, será que ele é um encantado? Ri de mim mesmo. Bichão chegou para dizer que hoje não iam pescar, que já estava bom de preparar o barco – *o tempo tá com cara de chuva!* Saímos os três caminhando, nenhum momento o neto do Bichão me olhou nos olhos para saber se eu acreditava nas últimas histórias. Simplesmente assim, há que estar atento. Cada lugar tem os seus encantados.

Do que vemos, do que nos olha

Sem uma intenção bem definida, percebo que acumulo um conjunto de percepções na relação com esse lugar e com as pessoas que nele habitam. A minha experiência da paisagem é enriquecida pelas paisagens partilhadas de Bichão, Marlene e seu neto através de conversas, estórias e elementos materiais. A minha apreensão sobre a realidade que se apresenta passa a perceber novas camadas. A imagem de coletoras e coletores de sementes torna-se mais profunda que a sua superfície visível. Lembro do filósofo italiano Emanuelle Coccia (1976-) quando diz que "a imagem tem um ser inferior em relação àquilo de que é imagem" (COCCIA, 2010:28). Ao conhecer a história de vida de Marlene, vejo uma vida que coleta sementes, um arco de tempo da criança à avó no vai e vem das areias, no infinito movimento das águas. Essa imagem me faz pensar na estória de minha avó materna.

Esmeraldina é seu nome. Quase ninguém a conheceu, me pergunto se teria sido apagada de sua própria história. Morreu quando minha mãe tinha seis meses de idade. Seu sobrenome, Chermont, naquela época de reconhecida importância. Nome de cartório, sobrenome francês. No entanto, do que sei, ninguém sabe, apenas os dois filhos – minha mãe e seu irmão – e uma fotografia. Não tem parentes, parece ter sido deixada de lado de uma parte da história. O que posso sondar dessa estória? Talvez minha avó tenha sido uma filha não quista. Um caso abafado de um proprietário de terras com uma de suas *criadas* – como as famílias ricas costumam chamar. Ou seu sobrenome seria um presente, uma dádiva, como de costume, apadrinhar para possibilitar algum privilégio futuro. Para recriar as histórias apagadas, resta a imaginação.

Olho para a foto e me pergunto, teria sido ela uma coletora de sementes trazida para morar em *casa de família*, na cidade? Dela, sinto o breu, acaricio o escuro. O retrato, único indício concreto de sua existência. Tal qual a estória de Marlene se mistura com a estória imaginada de minha avó, da conversa com o neto de Bichão, a matéria do fundo de rio mar toma outras proporções. Um fundo repleto de encantados, energias em potência, estórias, narrativas profundas, uma verdadeira biblioteca de livros nunca escritos, um arquivo de oralidades que atravessa de geração à geração. Penso no menino que prepara a travessia com o breu. Contudo, passo a entender que o trabalho não se trata de uma criação em relação com essa família – não é o propósito fazer da relação estabelecida, ou o que se produz dela, o trabalho de arte, ou seja, trazer a relação com as pessoas para o lugar da partilha, onde a arte se elabora para apresentar o seu resultado.

Fig 8 - VIANA, José. *Retrato de Esmeraldina*.
Cianotipia. 10x10cm. 2015. Coleção particular.

Assim caminho, e com o horizonte nos olhos, passo a me identificar com aquele trabalho de coletar sementes. Projeto nessa imagem – das coletoras e coletores – uma possível prática observada em meu próprio fazer. Vivo assim, uma espécie de deriva, a coletar elementos dispersos, materiais e imateriais, sementes que surgem no caminho no decorrer do processo de pesquisa. Percebo-me constituindo assim, pouco a pouco, uma coleção de sementes diversas que passam a habitar o solo de minha imaginação. Pareço estar diante *do que vemos, do que nos olha*.

O filósofo francês Georges Didi-Huberman (1956-) será enfático em dizer que "o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p:29). Mas, ainda que *ver seja tocar*, insisto aqui em convocar os outros sentidos, para pensar a imagem não só no domínio

visual, se não uma imagem que surge do encontro de todos os sentidos, ainda que a visão permaneça como dominante. Dessa forma, há, portanto, nas imagens que nos tocam, sempre uma correspondência, um reflexo que vem pela superfície como uma imagem, mas se aprofunda. "Perceber não significa produzir a imagem de algo, mas recebê-la" (COCCIA, 2010:34). E nesse receber, trato não de qualquer imagem que se dobra da realidade, mas aquela que me toca, que me fisga, que me põe em posição com ela. E me põe em posição sobretudo a partir de meus acúmulos culturais, memórias, sentimentos, desejos e marcas. Habitamos, portanto, este mundo sensível onde "as imagens das quais não deixamos de nos nutrir e que não param de alimentar nossa experiência diurna ou onírica – que definem a realidade e o sentido de todo nosso movimento" (COCCIA, 2010:38). Vivemos, portanto, em relação com as imagens que nos habitam e com as quais lidamos permanetemente em nossa caminhada.

Didi-Huberman traz a imagem do mar perante os olhos de *Stephen Dedalus*, personagem de James Joyce. Ao viver o luto de sua mãe, o personagem relembra "seus olhos perscrutadores, fiando-se-me da morte, para sacudir e dobrar minha alma. Em mim somente" (JOYCE apud HUBERMAN, 1998:31). Ele carrega consigo a imagem de sua mãe que perdura no leito da morte. Ao ver o mar, ele vê a *Vênus saída das águas*, o "movimento perpétuo, perpetuamente acariciante e ameaçador, da onda, da 'maré que sobe'" (1998:34). O mar, então, "como uma grande e doce mãe" (JOYCE apud HUBERMAN, 1998:32), uma "maré sombria" que ecoa "batendo em seus olhos, turvando sua visão" (JOYCE apud HUBERMAN, 1998:33). É a imagem da mãe, ao ver o mar, que Stephen vê crescer no fundo de seus olhos. Didi-Huberman discute, com Joyce e tantos outros, que o *inelutável ato de ver* "só se manifesta ao abrir-se em dois" (1998:29). Inelutável pelo simples fato daquilo que não se pode contestar. Como em Dalcídio, "rio e menino continuavam se espiando" (JURANDIR, 2018:18). Há uma dialética no ato de ver. Ver com as entranhas é um jogo, a imagem que vemos nos olha, e ao nos olhar, toca-nos e pede uma posição.

Deslocando-se para o campo das artes plásticas, Didi-Huberman nos provoca a pensar em "como mostrar um vazio? E como fazer desse ato uma forma – uma forma que nos olha?" (DIDI-HUBERMAN, 1998:34). Ele nos coloca diante a curiosa imagem de um túmulo. Se realmente o olhamos, o túmulo nos olha e nos pede uma posição. *Seremos crentes ou tautológicos?* pergunta-se. Por um lado, nos lançamos a ver "um volume vazio e desencarnado", de onde "a vida que chamamos alma" migrou (1998:40). Por outro apenas vemos um volume vazio e rejeitamos "o resto ao domínio de uma invisibilidade sem nome" (1998:38). Qual será então, nossa posição diante da imagem do túmulo que se abre entre a alma e o vazio? Para além da questão

transcendental da vida e da morte, a ideia central que Didi-Huberman nos convoca, e que detona as demais questões lançadas no livro, é o fato de que o que vemos, também nos olha, e ao nos olhar convoca-nos a um diálogo, a imagem abrese-se em uma dialética. Para Emanuele Coccia a imagem habita um *entre*, espécie de meio, portanto, imaterial. Não está nem na matéria da qual é a imagem, nem no corpo, ou no psiquismo de quem a percebe. "Aquilo que as imagens encontram no fundo de nossos órgãos de percepção é tão somente a possibilidade de exercer a própria influência, de produzir movimentos" (COCCIA, 2010:35). Dessa forma, a imagem nos toca, produz desvios, movimentos, convoca-nos a tomar uma posição.

Ao compreender tal provocação, da imagem que me põe em movimento, que me pede diálogo, vejo de outro modo a imagem do ser que dia e noite coleta sementes. Este ser que para coletar precisa caminhar, atento aos detalhes em sua paisagem, miúdas sementes sob seus pés. Sementes que vêm com o movimento da maré, que a cada dia enche e seca duas vezes. Vêm do longo trajeto do rio que encontra o mar, e na tensão dessas águas salobras, surge uma imagem que me fisga, me convoca a habitar com ela. Um condensado de matérias que é movimento permanente, fluxo de substâncias, acúmulo e diluição. Penso na duração da madeira que apodrece na água e se mistura ao rio que será mar, ou uma nova ilha. Duração que não tem início nem fim constitui a paisagem que experiencio. Essa imagem, que é alguém, uma pessoa que coleta elementos, dádivas que chegam dia após dia pelas águas ainda gratuitas. Esse corpo que caminha do olhar reto ao horizonte ao corpo curvado, para olhar o chão, a terra, os detalhes na imensidão sob os pés. Essa mudança de postura, do corpo ereto ao corpo curvado. Essa dobra na região da barriga onde toca a fome. Essa imagem, que facilmente se perde no tempo, que não tem valor, que é tão cara à simplicidade das coisas. Essa imagem que se quer negar, que se quer afogar com o avanço das luzes, o estrondo de um holofote, dos navios, da velocidade, do projeto moderno para o mundo. Essa imagem movente da coleta de elementos no chão, de sementes daquilo que se sabe – árvore de novas sementes, ou ainda, das substâncias que lhe compõe. Os óleos, as essências, os remédios, as curas. Os valores de sabedoria impagáveis, frágeis ao furto transatlântico, daqueles navios que passam, ao fundo, longe, de um lado a outro, dia e noite, noite e dia. Mais oculta ainda, essa imagem latente, camada após camada, inconsciente, à espera dum solo fértil, um chão tratado, uma terra preta. Essa semente que não será árvore, nem será chão, nem remédio, nem unguento, nem comida, essa semente que não será nada, além de uma imagem, de um sonho, de uma epifania. Essa semente que não cabe em si, que se rompe. Essa imagem delirante do catador de sementes, elementos que podem vir a ser qualquer coisa – um conto, um filme, uma obra. Essa imagem do personagem que caminha e em seu caminho cuida. O chão habita seus olhos, cheio de sinais, outras sementes, possíveis arranjos, novas criações. Essa imagem do personagem que delira, sob o sol de meio dia, sob a lua que nasce na boca da noite, sob a maré que enche, que molha, que seca. Essa maré que é devir permanente, fluxos e trocas que trazem novas sementes, a vida. Em sua paisagem o catador habita a contínua duração. O acontecimento é do cosmo, mas sobretudo é imagem que se forma em meus olhos, um mero ponto de vista de alguém que coleta e que narra. É a imagem detonadora de uma prática aqui esboçada. Prática que é coleta de acontecimentos, materialidades, lembranças e leituras. Uma coleta de devaneios. Devaneios a serem tratados, fabricados. Essa imagem que é um acontecimento, um fenômeno que é também pesquisa, acúmulo de coisas que pouco a pouco compõe uma certa coleção a ser tratada e compartilhada.

Entre a coleta, a colheita e o garimpo

Penso em Agnés Varda (1928-2019), a cineasta francesa que recentemente nos deixou. Ela também pensou a sua prática como um permanente ato de coletar. Imagens, sons, estórias e histórias alimentam aqueles que estão atentos e desejosos de conhecer os mundos disponíveis. Em seu filme *Les glaneurs et la glaneuse*, documentário finalizado em 2000, Agnés percorre a França em busca de estórias daqueles que coletam alimentos e objetos. Coletam pelo simples fato de ser uma prática antiga, "um costume de outrora" (VARDA, 2000). Coletam também porque sentem fome ou por um gesto político, em meio à uma sociedade de alta produtividade, consumo e desperdício. Entre pinturas históricas – como *Des Glaneuses*, de Jean François Millet, de 1857, e *Le Glaneuse*, de Jules Breton, pintada em 1887 – Agnés percorre os meandros da prática de coletar ao longo da história. As legislações que permitem, ou não, tal prática, que antes era destinada àqueles que não tinham boas condições econômicas, onde coletar para não estragar era determinação. Agnés atravessa sua paisagem e pensa sobre o desperdício das coisas, a avareza de alguns, mas sobretudo, num desejo permanente, "humilde gesto" (VARDA, 2000) que persiste, de se dobrar ao chão, de se agachar, do prazer de coletar. "Baixar-se, mas não rebaixar-se" (VARDA, 2000) diz uma de suas personagens. Gesto de resistência frente ao mundo da posse, do domínio, da propriedade privada. O mundo não está mais disponível, dirão alguns, o mundo há algum tempo tem dono. E a imagem de coletar, onde no passado da cultura de Agnés eram só as mulheres, sempre em grupo, hoje sobrevive, muita das vezes em figuras solitárias, espalhadas pelas grandes cidades.

A tradução do filme *Les glaneurs et la glaneuse* à língua portuguesa nos conduz a diversas possibilidades. As palavras que giram em torno do verbo *glaner* são variadas. Respigar, coletar, recolher, colher, rebuscar, compilar, coligir. Talvez a mais certeira delas seja respigar, que tem a ver com recolher a espiga que fica pelos campos. Mas no Brasil, respigar não é um verbo muito comum. A espiga é um tipo de gramínea que contém os grãos, geralmente no trigo e no milho. O grão é um tipo de semente que tem no trigo, no milho, mas também no feijão e na ervilha e em vegetais. Grão lembra Drão, música de Gilberto Gil (1942-). "O amor da gente é como um grão / Uma semente de ilusão / Tem que morrer pra germinar / Plantar nalgum lugar / Ressuscitar no chão / Nossa semeadura" (GIL, 1982). A intensidade poética que ambas as obras nos aproxima é da terra, do trabalho, do suor, da caminhada. Um gesto humilde, que mais uma vez parece não caber no mundo veloz. O tempo de trabalhar a terra, de plantar e ver germinar no solo a semente, uma *potência da espera*.

Respigar, coletar, recolher, rebuscar, compilar, coligir, mais uma vez. Todos estes verbos têm origem na palavra *colligere* do latim antigo. Para Humberto Maturana (1928-), biólogo e filósofo chileno, éramos na origem sujeitos coletores de sementes, que partilhávamos a experiência do convívio no amor. Somente nesse convívio de seres que se amavam, *amans amans*, na aceitação plena do outro, e não no choque, é que poderíamos desenvolver a linguagem. O ato de coletar, por sua vez, implica *ver e tocar*, os olhos e as mãos, o tato, a boca e os pés. O corpo e o chão. Dizem que nesta época éramos nômades, e que desenvolvemos habilidades com as mãos porque era preciso descascar, quebrar as sementes, trabalhar com cuidado para se alimentar. Desse ato de cuidado, surge o carinho entre seres que partilhavam a experiência desse momento. Viver era e continua sendo conviver em redes de afeto. Tempos depois, com as sementes, deixamos, em geral, de ser nômades para habitar um lugar, pois começamos a plantar. Das árvores e plantas que nasciam, não mais coletávamos, se não, colhíamos o que era produzido. Assim nos diz uma personagem de Agnés, "a diferença é que colheita é apanhar frutos suspensos... pendurados, enquanto coleta é apanhar o que sobe. Os grãos. É diferente" (VARDA, 2000).

A colheita tem esse cheiro de campo, gosto de fruta, faz lembrar o *puxirum*[5]. É a celebração do trabalho gestado durante um tempo, daquilo que um dia foi plantado, se faz a colheita. É portanto sazonal o resultado do trabalho de uma comunidade de pessoas, há momentos de fartura e outros de espera. O clima é imperativo num jogo cósmico que envolve os

5 Puxirum é uma palavra utilizada para designar o trabalho cooperativo nas roças, entre famílias vizinhas. São práticas que reforçam a solidariedade camponesa.

elementares. Água para regar, terra para crescer, ar para fluir e fogo para manter. Sendo cósmico, é cíclico o alimento que mantém a vida. Penso nessa relação íntima da mão que colhe a fruta, em contraposição a máquina que extrai sem ver, sem sentir. Os donos das máquinas valorizam seu trabalho, porque o campo produtivo simboliza a geração de empregos. As exportações dos grãos produzidos em larga escala equilibram a balança comercial, controlam a inflação do país, na medida em que empobrecem a terra. Portos devem ser construídos, assim como estradas, ferrovias e hidrovias, na medida em que empregos serão gerados na maquinaria continental. Um continente produtor de grãos, de boi e de ferro. No entanto, busco aqui valorizar os sentidos, o tato, a proximidade com as coisas que a industrialização nos afasta. Penso, portanto, nas miudezas. Nessas miudezas que se espalham pelo chão, como as sementes que chegam a cada maré ou as folhas de jaborandi[6] – que reúnem em torno de si coletoras e coletores, no mesmo território em que máquinas imensas extraem o minério do ferro na Flona de Carajás[7]. Ao surgirem *naturalmente* esses elementos – sem que demandem um trabalho humano que os produza – eles estão disponíveis pelo chão. Aí se dá a prática da coleta, diferentemente da colheita, onde o trabalho opera sobre o que está disponível, espécie de dádiva[8] que a floresta produz. Gratuitas, as sementes são elementos estranhos em um mundo onde tudo é de propriedade privada. Ressurge – talvez nunca tenha deixado de existir – uma imagem ancestral, do corpo que caminha e encontra o alimento disponível.

Dádivas da floresta também seriam as riquezas minerais que dela são parte. A diferença é que essas são substâncias do solo, ou do fundo de um rio. Na sua separação, tornam-se diamantes, pepitas de ouro e outras pedras preciosas, muitas. Nesse sentido, coleta e garimpo guardam certa proximidade. Coletar e garimpar são verbos de uma Amazônia contemporânea, local-global, mas que sugerem experiências de paisagem, trajetos e performances diferentes. Ambas as práticas alteram a postura do corpo em relação à terra. É na lombar que o trabalho se mantém, no entanto, o olhar da coleta frui entre o horizonte e o chão sob os pés. No

6 Jaborandi (Pilocarpus sp.) é uma planta de origem brasileira; conhecida na medicina popular desde a antiguidade pelos indígenas e pelas pessoas das casas de roça; é bastante utilizada pela indústria de cosméticos.

7 Sobre a mineração na Floresta Nacional de Carajás, ver http://projetoparasalvaguardarpedras.tumblr.com

8 Sobre dádiva estabeleço breve relação com o "O ensaio sobre a dádiva" escrito pelo antropólogo Marcel Mauss entre 1923-24, no qual ele analise a prática da entrega de presentes em povos antigos, como uma prática gratuita, mas em alguma medida obrigatória, parte de tradição remota na cultura humana. Inspirado no livro o artista brasileiro Nuno Ramos cria uma instalação nomeada como *Ensaio sobre a dádiva*, na qual estabelece relações de troca desinteressadas, gratuitas, como uma musicista que deixa seu violino no mar, em retribuição ao que o mar lhe oferece. Ele pontua nas extremidades da carcaça de um barco, um copo com água do mar e na outra um violino. Assim como um palhaço arlequim que é trocado por um cavalo de carrosel. Nesse sentido, a dádiva diz respeito ao presente desinteressado e gratuito, que no entanto, aguarda silenciosamente uma retribuição.

garimpo, o olhar deve se aprofundar cada vez nas camadas do solo de um único lugar. De cabeça baixa, esse olhar intuitivo perscruta os detalhes, busca com as mãos o invisível. Uma pequena pedra de ouro vale mais que uma montanha de sementes. A ideia conceitual do garimpo remete a um trabalho mais intenso sobre um determinado lugar, revira-se a terra, eventualmente perfura-se e explode-se. O garimpo modifica estruturalmente sua área de trabalho. Por sua vez, em uma relação mais de superfície do que de profundidade, a coleta tem a ver com a firmeza dos passos, que quase invisíveis deslizam por um trajeto não preciso, delimitado pelo alcance do próprio corpo frente às barreiras naturais. A imagem é de um caminhante atento aos mínimos detalhes. Diferentemente do garimpo, a coleta não quer achar o valioso, o único, ela reúne elementos em quantidade, para deles gerar novas feituras. Uma vez tratadas as matérias coletadas tornam-se preciosidades partilháveis. O garimpo não menos belo, porém diferente, celebra o achado, a preciosidade encontrada depois de intenso trabalho. O garimpo é fugaz, escorre pelas mãos, sua matéria lembra ímã, é atraída aos lugares de grande riqueza para onde acabam indo. Nas mãos do garimpeiro, o achado dura pouco. Efêmera, a experiência do ouro desliza como mel, que numa única lambida, some, e deixa na duração a lembrança de um gosto cada vez mais distante. Diferente do garimpo que se detêm à verticalidade de suas explorações, a prática da coleta performa a horizontalidade de seus acúmulos. Portanto, quem coleta precisa caminhar, e a caminhada no âmbito dessa pesquisa gera um trajeto. Passos que deixam rastros, índices de um percurso. Trabalho que se relaciona menos com explorar, sondar, esquadrinhar, escrutinar do que com amalgamar, reunir, aproximar, misturar. Nesse caminhar que produz esta escrita, o artista e pesquisador coleta sementes, acumula *imagens-sementes*, que uma vez germinadas instauram lugares disponíveis a serem habitados.

Esboço para uma possível poética da coleta

Na história que conta a História da Arte o primeiro gesto de um artista de coletar elementos, ainda que impalpáveis, é de Marcel Duchamp (1887-1968). Em 1919, Duchamp vivia em Nova York, mas passa alguns meses com a família em Paris. Em seu retorno, na busca por um presente para um casal de colecionadores amigos, vai até uma farmácia e pede uma ampola em forma de sino. Após escolher um objeto de aproximadamente 12cm, Duchamp despeja o líquido fora e lacra a ampola novamente. "Esse seria seu presente para Walter e Louise Arensberg. Já que eles tinham de tudo, como explicou, estava levando-lhes alguns centímetros cúbicos do ar de Paris" (TOMKINS, 2013:247). Com um simples gesto contido em um de seus *ready-mades*[9], Duchamp coletava na obra *Air de Paris* (1919) substâncias de sua paisagem. A potência do objeto reside ao mesmo tempo em sua forma e na materialidade impalpável que o mesmo carrega. A atmosfera própria do lugar e do tempo de Duchamp pôde, então, atravessar a história, resguardada em uma coleção. Nesse simples objeto habita, ainda, o ar de Paris, coletado em 1919. Essa obra também se apresenta como uma das primeiras na História da Arte, que carrega elementares de uma natureza não fabricada em sua composição, neste caso, o ar. Com seus trabalhos Duchamp, pouco a pouco, rompe profundamente com o cânone das belas artes, e abre as portas para o que hoje chamamos de arte contemporânea. Ao pensar esboços para uma poética da coleta, a obra *Air de Paris* nos leva a pensar além da forma apropriada, a materialidade dos elementos tangíveis e intangíveis – a ampola de vidro e o ar de paris, como possibilidade de elaborar certa representação da paisagem, não mais verossímil, e sim conceitual, resultado de uma experiência de deslocamento que contempla, sobretudo, um jogo mental.

Fig 9. DUCHAMP, Marcel. *Air de Paris*, 1919. Ampola de vidro. Coleção Louise e Walter Arensberg

9 Ready Made diz sobre uma proposição artística cuja operação desloca um artefato comum, industrial por exemplo, de seu contexto cotidiano para um contexto de arte e encontra nele um valor artístico. A proposição foi desenvolvida e pensada por Marcel Duchamp no decorrer de sua obra.

Anos mais tarde, a artista brasileira Brígida Baltar, nascida em 1959 no Rio de Janeiro, vai inscrever na história da História da Arte de forma mais precisa o gesto de coletar como prática artística. Em um primeiro momento de sua trajetória surgem trabalhos do espaço íntimo de sua morada. São "pequenas ações de armazenamento poético de substâncias domésticas (pó desprendido de tijolos, cascas de tinta, gotas de chuva que caem por frestas no telhado)" (DOS ANJOS, 2010:39). A artista vai coletar esses elementos, deixá-los decantar no tempo, misturá-los, registrá-los. Como se a casa fosse uma extensão de seu corpo, e vice-versa, num permanente fluxo de substâncias materiais, simbólicas, sentimentais. Ricardo Basbaum, artista e pesquisador vai pensar este momento como "Arte e vida – espaços da casa como espaço de autotransformação" (ARTE&ENSAIOS, 2017:17). Nesse processo, Brígida coleta substâncias da casa, na medida em que remexe em si, nas cascas da parede, na carne, suas fissuras.

Fig10. BALTHAR, Brigida. *Abrigo,* 1996, ação e fotografia. Galeria Nara Roesler
Fig 11 e 12. BALTHAR, Brigida. *Sem título,* objetos e fotografia. ARTE & ENSAIOS, 2017

Ao observar a extensão de sua obra, percebo que o pó do tijolo torna-se um material de trabalho importante. Ao longo de anos vejo surgir delicados desenhos, esculturas e trabalhos de sítio específico realizados todos com *pó de tijolo*. Isto me leva a pensar que em um determinado momento de sua vida, a artista empreende a coleta do elemento material, físico, o pó do tijolo, mas também como gesto coleta um material simbólico. Neste sentido, pensar uma poética da coleta também implica pensar no material coletado, na potência que ele carrega. Pensar na poética da matéria me faz pensar no momento de seu surgimento, no ato da coleta, gesto inaugural. Gesto que na obra de Brígida, resgata algo para além da superfície, na carne do lugar que é seu primeiro abrigo. Trabalhar com *pó de tijolo* é sempre uma espécie de retorno, em que construir novos universos com esse material

é voltar a sua antiga e primeira morada. O pó de tijolo pode até não ser o mesmo, mas manuseá-lo ao longo do tempo faz evocar aquele gesto, momento em que coletado o material passa a compor a sua obra.

Fig 13. BALTHAR, Brigida. *A coleta da neblina,* 1998-2005, ação e fotografia. Galeria Nara Roesler

No entanto, será com o projeto *Umidades* – que reúne as três séries *A coleta da neblina* (1998/2005), *A coleta da maresia* (2001) e *A coleta do orvalho* (2001) – que a artista inscreve uma poética da coleta. As coletas, como ela chama, são ações que inserem o corpo no espaço poético, em acontecimentos parcialmente idealizados com a presença de situações climáticas específicas. Registrados por meio de fotografia e vídeo, a artista-personagem[10] percorre praias e montes, com recipientes de vidro variados (frascos, tubos, potes), na "tentativa de apreender, simbolicamente, o que são efêmeros fatos naturais" (DOS ANJOS, 2010:39). Cada coleta é concebida de modo específico. Para coletar a neblina Brígida cria roupas de plástico bolha, que carregam pequenos frascos de vidro. Na coleta do orvalho constrói objetos de vidro para fazer as coletas. Na coleta de maresias roupas antigas são utilizadas na tentativa de deslocar a percepção do tempo. Com esse trabalho Brígida nos leva a pensar no ato da coleta como uma construção poética, visual, fílmica. Suas fotografias e vídeos nos convidam à habitar um lugar e tempo distanciados de nossa experiência cotidiana, onde a artista-personagem parece habitar espaços suspensos, em que opera o onírico, o insólito. Pelo espaço, surgem gestos firmes e ao mesmo tempo carregados de sutileza "com serventia prática nenhuma" (DOS ANJOS, 2010:39). Nas imagens produzidas, seu corpo é atravessado, permite-se habitar pela tônica atmosférica daqueles lugares. Tenta deixar penetrar nas imagens a sua própria experiência, a paisagem que a artista experimenta enquanto realiza as coletas, e que desdobra-se numa segunda imagem, que é a sua obra visual. Uma imagem que tem a ver tanto com a *paisagem como experiência* quanto com a *paisagem como representação*

10 Sobre artista-personagem ver Labra, Daniela Hochmann. O artista-personagem. / Daniela Hochmann Labra. – Campinas, SP: [s.n.], 2005.

partilhada. Moacir dos Anjos, crítico de arte, nascido em Recife em 1963, escreve em seu texto *A espessura da coleta* sobre a experiência individual da artista, que em suas ações registradas deixa:

> rastros sensoriais de um momento e de um lugar precisos (temperatura, sons, cheiros) e impressões transientes de estados de sentimento (prazer, medo, melancolia), marcas impossíveis de partilhar plenamente com alguém mais (DOS ANJOS, 2010:39).

Compreendo na leitura de Moacir as ideias sobre a *paisagem* que busco colocar em diálogo no decorrer deste texto. A paisagem que cada indivíduo experimenta é intransferível, pois parte unicamente de sua posição no mundo, de seus acúmulos culturais, de suas intensidades, desejos e marcas. Neste sentido, o que Brígida faz é tratar de compartilhar suas experiências de paisagem, na forma de imagens que sugerem certas sensações visuais, plásticas. Sensações que estão diretamente ligadas com as atmosferas dos lugares que ela escolhe, com a luz e o tempo que ela decide trabalhar, com as escolhas fotográficas determinadas e os elementos criados para colocar seu corpo em ação no espaço visual, poético. No entanto, para o espectador, as imagens são pontos de partida para fruição, representação de uma dada experiência compartilhada, a ser apreendida por alguém.

Por volta dessa mesma época, meados dos anos 2000, o Grupo Urucum, coletivo de artistas sediado em Macapá, no Estado do Amapá, tratava de "estabelecer territórios de ocupação coletiva, por meio de redes de relacionamento" (MANESCHY, 2011:103). Arthur Leandro (1967-2018), artista e professor nascido em Belém, que a pouco tempo nos deixou, foi um dos principais ativadores e pensadores da atuação do grupo, tendo sido um dos artistas mais importantes no contexto transversal das artes[11] na região amazônica. Parte da pesquisa desenvolvida por Arthur sobre a atuação do grupo Urucum, pode ser encontrada no texto *Identidade e diferença de quem pinta o corpo para a guerra ou para a festa: A trajetória da poética de resistência do grupo Urucum no período de 2001 a 2005*, publicado no livro *Por uma cartografia crítica da Amazônia*, no ano de 2012.

Na ação nominada *Nós somos "Os catadores de orvalho esperando a felicidade chegar…"* (2001), o grupo ocupa por uma noite um dos principais cruzamentos do centro comercial de Macapá, com o intuito de *poelitizar*[12] um debate permanente que vivia a cidade – entre ambientalistas, empresários, gestores e cidadãos – com a chegada de milhares de andorinhas que faziam daquele cruzamento ponto descanso na noite, durante sua rota migratória.

11 Por *contexto transversal das artes* entende-se uma atuação, por meio das práticas artísticas, que extrapola o seu campo de ação para estabelecer relações transversais com outras áreas, como a organização política e a comunicação comunitária.

12 Poelitizar como ato intencional de fazer da política um gesto poético, e da poética um gesto político.

No texto que acompanha o vídeo de registro, o Grupo Urucum escreve:

> nos finais de tarde na amazônia, as mães arrumam as crianças e as colocam nas portas das casas dizendo para esperarem pois a felicidade há de chegar! em macapá as andorinhas pousam na rede elétrica também no final da tarde, na hora da felicidade, e passam a noite dormindo enquanto é produzido o orvalho numa das esquinas mais movimentadas da cidade (URUCUM, 2001)[13].

Uniformizados de preto, com toucas de natação e de óculos, o grupo espalhou centenas de penicos coloridos, no intuito de coletar o *orvalho* produzido pelas aves. A estranha presença daquele grupo ao longo do fim de tarde, que entrou pela noite até a manhã do dia seguinte, despertou reações diversas nos transeuntes que cruzavam aquela esquina. Em movimentos lúdicos pela encruzilhada, os integrantes do Urucum deslocavam os penicos entre as quatro esquinas para concretizar a coleta do material que gentilmente era produzido pelas aves ao longo da noite. "A felicidade, esperada inocentemente, tardará a chegar" (MANESCHY, 2011:104). O dia amanhece, e a cidade volta ao seu fluxo comercial.

Fig 14. Grupo Urucum. *Os catadores de orvalho esperando a felicidade chegar...*, Frames de vídeo, 2001.

Para pensar o esboço de uma poética da coleta, observamos algumas questões. Tal qual a coleta de orvalhos de Brígida, o grupo constrói uma vestimenta que desloca-nos da realidade cotidiana, além de pensar os objetos utilizados e o registro da ação como parte do trabalho. No entanto, o deslocamento produzido se dá no campo de tensões do espaço público. O registro é uma das formas pelo qual o trabalho sobrevive no tempo, mas o destino da ação é sobretudo a cidade. Ao observar as palavras *coletores* e

13 Trecho extradído do vídeo de registro. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=d6ztOCU1pzA Último acesso em 21de maio de 2019

orvalho no título do trabalho, bem como as vestimentas e algumas formas do corpo no espaço, pergunto-se se *fezes* e *penico*, como dois símbolos trabalhados nessa ação são tentativas de diálogo com *umidade* e *frascos de vidro*. Não se tem informações concretas, mas a relação entre os trabalhos realizados em períodos próximos talvez sugiram para a história que conta a História da Arte uma questão. A atenção, na Amazônia, desloca-se da delicadeza sublime de temporalidade suspensa às vísceras animais de um bando, às fezes passageiras de uma porção de andorinhas. Pergunto-me se sutilmente esta seria uma provocação amazônica ao sudeste brasileiro.

Paulo Nazareth, artista brasileiro do Estado de Minas Gerais, vai empreender em sua trajetória uma longa caminhada física e simbólica, a reconstruir permanentemente as fraturas de nossa identidade latinoamericana. Uma possível prática da coleta vai se constituindo desde seus primeiros trabalhos. No projeto *ateliê aberto 2008*, por exemplo, são coletadas latas de azeite, cadeados, embalagens de leite, sacos de chá, utensílios do dia-a-dia. Cada elemento carrega em si, marcas, identidades visuais que dizem de nossas heranças culturais, do azeite português Gallo ao açúcar Guarani. Uma vez coletados, os elementos são posteriormente trabalhados para se tornarem pequenos brinquedos, carrinhos, caminhões e aviões, em uma espécie de artesania popular. Para Paulo Nazareth a coleta é apenas um ponto de partida, materialidades que serão posteriormente trabalhadas em ateliê – físico, digital, mental – na reelaboração de criações a serem compartilhadas. No entanto, neste trabalho, cada elemento coletado tem um valor de informação concreta, reunidos compõem uma certa coleção carregada a ser partilhada com o público. Não menos belo, o material coletado é menos poético do que informativo. A coleção que constrói Paulo Nazareth comunica nas sutilezas de suas escolhas uma história social de um povo, uma coleção que nos diz em suas entrelinhas as rotas de que nossa história comum é feita.

Em *Notícias de América*, projeto realizado entre 2011 e 2012, Paulo Nazareth empreende uma longa caminhada, ao sair a pé do bairro de Santa Luzia, região metropolitana de Belo Horizonte, no Estado de Minas Gerais, até Nova York, nos Estados Unidos da América. Ao longo da duração do projeto-performance, ou *residência em trânsito* – como o mesmo nomeia, o trajeto não se dá em linha reta, mas em função das circunstâncias que surgem no caminho. Assim Paulo, um artista *trecheiro*[14] segue, de trecho em trecho, de cidade em cidade, de vila em vila, a coletar elementos materiais e imateriais. Materiais mínimos como a poeira em seus pés, que

14 Trecheiro é sinônimo daquele que trafega por várias estradas. Termo utilizado pelo próprio Paulo Nazareth.

Fig 15. NAZARETH, Paulo. *Notícias de América*.
Performance e fotografia, 2011-2012.

serão lavados somente em águas norte-americanas. "Que todo el polvo del camino se quede en mis pies" (NAZARETH, fala de artista[15]). Poeira acumulada, na medida em que partes ficam para trás. Tal qual os objetos, alguns guardados outros deixados, encontros efêmeros que ficam em retratos e memórias, informações que são levadas adiante, mas que sobretudo, acumulam-se no corpo de sua obra, em seu próprio corpo. Ao longo de sua extensa caminhada Paulo constrói uma coleção desses elementos materiais e imaterias, de onde parte para recriar o universo de sua obra. Fotografias viram pequenos cartazes, memórias viram escritas que viram folhetins, objetos viram fotografias. Paulo transforma e compartilha em formas variadas aquilo que coleta em seu caminho.

> Tem esse cocar indígena *Pankararu*, eu tenho esse cajado bengala, que é um preto velho, mas que vem de Tanzânia, têm muitos objetos, têm as relações, as estórias, os causos, têm de tudo, até o relato na cabeça – fotografias existem muitas, fotografias, vídeos, desenhos, pedaços de coisas, às vezes pedaços de animais, penas, ossos, pata, sementes, terra" (NAZARETH apud PIPA 2016).

Para reflexão que se desenvolve, além do processo de ateliê que transforma os elementos coletados em novos arranjos, Nazareth inaugura o dado do percurso, da caminhada. Para coletar é preciso caminhar, dimensão que retoma a *imagem-embrião*, das coletoras e coletores de semente, ponto de partida do qual começamos a esboçar uma possível poética da coleta. Com Paulo Nazareth definimos o encontro entre os verbos *caminhar* e *coletar*.

15 Disponível em http://latinamericanotice.blogspot.com Último acesso em 23 de maio de 2019

Façamos uma breve pausa para ver o percurso já realizado.

Parto inicialmente para entender *paisagem* a partir de distintos pontos de vista. Na história da arte a prática da paisagem emerge na ruptura de um paradigma medieval, regido sob domínios da Igreja, como desdobramento do desejo de conhecer o mundo ao redor, essa realidade terrestre na qual se vive. Há uma relação entre literatura, pintura e território, em reposta à necessidade de produzir a imagem de um *país* – lugar preciso em que se nasce e pelo qual se guardam afetos. Ao mesmo tempo, a paisagem funciona como ferramenta para conhecer os territórios do outro, longínquos, a serem explorados, os quais passa-se pouco a pouco a dominar. Por outro lado, a operação que cria a representação de uma paisagem será sempre uma interpretação, elaborada a partir de um ponto de vista, de uma sensibilidade. Um modo de perceber específico que é estruturado pelos acúmulos culturais, permeado pelas condições tecnológicas, políticas e econômicas nas quais se está inserido. A paisagem, então, antecede sua representação como uma experiência, nem de todo subjetiva, tampouco objetiva. Pela experiência da paisagem posso imaginar e fruir um *mundo aberto*, sem que se separe corpo e ambiente, apreensão em que tudo é fluxo, movimento permanente de trocas substanciais, dimensão que toca pela *sensação*, domínio em que não se comportam imagens nem palavras, apenas intensidades. De onde poeta e artista nutrem sua criação quando interessados na *paisagem*. Dessa forma ao caminhar por um dado lugar, uma imagem me toca – imagem que não está nem na matéria, nem no psiquismo, se não no meio, no *entre*. Ainda que imaterial, passa a me habitar e me pede um diálogo. Uma imagem dialógica. Assim, tal qual coletores e coletoras de sementes de andiroba e ucuuba, começo a pensar no ato de coletar sementes. Sementes que são elementos físicos ou simbólicos, concretos ou imaginantes, que encontro pelo caminho. Caminho que é a própria pesquisa em acontecimento. Esboço, então, uma possível poética da coleta, a partir de trabalhos artísticos contemporâneos, identifico certas questões de interesse. Dimensões como o deslocamento, a matéria e a materialidade, o gesto, o registro, o instrumento, o tangível e o intangível, o domínio privado e o público, o corpo e o percurso, o simbólico e o imaterial.

O gesto de coletar, então, aqui entendido como uma prática artística, sugere um *percurso metodológico* para esta pesquisa. *Para coletar é preciso caminhar*, e sobretudo, sensível à uma dada intuição, estar atento aos detalhes que surgem na experiência. Jorge Larossa, filósofo da educação espanhol, trata em seu texto *Desejo de realidade* a atenção como um estado de disponibilidade. Há que estar atento ao que a realidade oferece, sugere, indica. Com ele, passo a me pensar como sujeito da experiência, estar "receptivo, aberto, sensível e vulnerável. Um sujeito, que além disso, não constrói objetos, senão que se deixa afetar pelos acontecimentos" (LAROSSA, 2008:4)[16]. Os acontecimentos são experiências das quais se torna consciente, se produz algum tipo de apreensão, mais ou menos profunda. O real, por sua vez "não é o que está em frente, o que está diante nós, mas o que nos afeta, o que nos passa" (LAROSSA, 2008:4). É nesse sentido, então, que empreendo esta pesquisa como caminhada, na medida de uma escuta sensível, de uma atenção ao mundo ao redor, disponível aos acontecimentos. Para Larossa a atenção é inversamente proporcional à intenção, pois o sujeito no desejo de realizar suas intenções, perde a possibilidade de ouvir o que contexto oferece. A atenção se faz na escuta de um certo real, uma "maneira de escutar o mundo, os outros e a nós mesmos" (LAROSSA, 2008:10). O que não quer dizer que ao escutar é preciso compreender. Fala-se de uma escuta que "não está necessariamente regulada pela vontade de explicação, tampouco pela vontade da compreensão" (LAROSSA, 2008:10)[17]. Escutar o mundo pelo simples fato de escutar o mundo, ser habitado por ele – e o mundo sendo o mundo, o outro e nós. Dessa forma, entendo essa caminhada que se faz como pesquisa não somente em sentido físico, concreto, dos pés no chão, mas também no sentido imaginante, onde o chão é uma imagem impalpável. Passo a habitar um lugar impreciso, uma realidade que me toca, entre o domínio concreto dos fatos, as memórias e a imaginação. Certamente essas dimensões se permeiam, ao mesmo tempo habito o tangível e o intangível, o material e o imaterial, que surge de minha própria experiência como caminhante e coletor. Como *tudo que é sólido se desmancha pelo ar*[18], gradativamente a paisagem também se desintegra, o ar se torna rarefeito, uma espécie de delírio toma conta, pouco a pouco, de um desejo de realidade.

16 Tradução livre "receptivo, abierto, sensible y vulnerable. Un sujeto, además, que no construye objetos sino que se deja afectar por acontecimientos. Lo real no es lo que está enfrente, lo que está ante nosotros, sino lo que nos afecta, lo que nos pasa. El deseo de realidad, entonces, sería un deseo de acontecimiento" (LAROSSA, 2008:4).

17 Tradução livre de "lo real es el resultado de una cierta forma de escuchar el mundo, a los otros y a nosotros mismos. Pero escuchar no es lo mismo que comprender: la escucha no está necesariamente normada por la voluntad de explicación, ni siquiera por la voluntad de comprensión" (Larossa, 2008, p.10)

18 Em referência ao livro de Marshall Bermann sobre a modernidade e sua desintegração como destino.

A superfície e o fundo das coisas

Certa manhã, durante uma das caminhadas, coleto o primeiro elemento material. Até então, as coletas têm sido de imagens, estórias, percepções e palavras, todas operando no campo imaterial, guardadas em meu corpo, de certa forma, atravessam meus pensamentos e transformam minha experiência da paisagem. Nesse momento paro. Primeiro ela faz parte de mim pelos olhos, reluzente entre a água e a areia, vejo na imagem uma certa rugosidade que me faz pensar que ela já existe há algum tempo. Dobro a lombar, me agacho e pego a semente. Acaricio com as mãos sua superfície e tento imaginar uma troca de substâncias entre meu corpo e o corpo dela. Aquele pequeno momento parece ter durado o suficiente para processar perguntas, lembranças e reflexões. A superfície que delimita o meu corpo e a superfície que delimita o corpo da semente impossibilitam fluxos de substâncias entre nós? Ou existe certa porosidade nessa relação? O fato de já estar em diálogo com a semente é resultado dessa troca?

Fig 16 - VIANA, José. *A mão e a semente*. Fotografia digital. Dimensões variáveis, 2017.

Em torno da semente muitas dinâmicas são atraídas, uma delas sou eu, artista-pesquisador que adentra na paisagem do outro, e que chega até ela, a semente. Se não estivesse com esta semente nas mãos, talvez não levantasse certas questões nesse momento. Olho a imagem da semente, ela me olha, e se me toca, me põe a pensar, estamos em diálogo. Entre nossa relação se coloca a questão da superfície. Por meio dela, antes de pegá-la, eu tanto *vejo e toco* no ato de ver, pois além de sua presença, percebo sua rugosidade e certa umidade. Por meio da superfície também sinto a semente ao pegá-la com as mãos, confirmo sua textura – no entanto, ela é

ver *Acariciar a semente*, vídeo digital, 2018
José Viana

mais leve do que eu imaginei. De toda forma, a superfície delimita o que chamamos de semente, na fotografia reproduzida acima, é inevitável ver a separação entre a semente e a mão. As superfícies para o antropólogo inglês Tim Ingold são as "interfaces entre um tipo de material e outro – por exemplo, entre a rocha e o ar" (INGOLD, 2015:60). Quando tocamos a semente, percebemos a sua materialidade e a nomeamos como semente. Mas ao dedicar a atenção sobre a matéria que a constitui, suas substâncias, torna-se impossível tocá-la, pelo fato de que não há uma superfície das substâncias. A mão, da mesma forma, é tangível sua presença, a mão, podemos tocar e sentir. O mesmo que o vento, que ainda intangível, o sentimos bater no rosto. Porém, o conjunto de substâncias que compõe a materialidade da mão e do vento, não podemos tocar, nem sentir. Ao penetrar nas camadas da carne, nos tecidos e nos ossos, decompor o sangue, ir até a parte mais funda de cada um desses elementos, chegaremos nas substâncias que lhe compõem, impalpáveis, inapreensíveis. "Como todas as criaturas, os seres humanos não existem no "outro lado" da materialidade, mas nadam em um oceano de materiais" (INGOLD, 2015:60). Estamos, portanto, imersos em fluxos permanentes de substâncias, de materialidades. A superfície que delimita cada elemento, cada sólido, "é apenas uma crosta, o mais ou menos efêmero congelamento de um movimento generativo" (INGOLD, 2015:60). Quer dizer, uma espécie de estado de determinado conjunto de matérias reunidas, de intensidades que dão corpo a um dado elemento humano ou não-humano, em um certo percurso no tempo movente, na duração. "Por baixo da pele da forma, a substância permanece viva, reconfigurando a superfície conforme amadurece" (INGOLD, 2015:66). Nesse campo específico, abstrato e intangível, do outro lado da superfície – a ser investigado pela física quântica – o que é material e o que é imaterial se confundem em troca permanente. No lado de lá da superfície de cada elemento – humano ou não-humano, vivo ou não vivo – os materiais que o compõem "continuam a misturar-se e a reagir como já o fizeram, sempre ameaçando as coisas que eles assimilam com a dissolução ou mesmo a 'desmaterialização'" (INGOLD, 2015:65). Neste sentido, a semente e a mão habitam o fluxo contínuo da vida, que guarda relação com o que Bergson elabora no conceito de *duração*. A matéria não tem início nem fim, apenas fluxo, um estado permanente de transformação, em que ora toma forma, ora se desmancha onde "o passado se avoluma sem cessar de um presente absolutamente novo" (BERGSON, 2006:52).

Para Henri Bergson, que é um filósofo francês da virada do século XIX para o XX, a noção de duração depende de uma apreensão psicológica, que antes de tudo é do observador. Sou eu, enquanto tal, que me esforço por dilatar minha própria noção de tempo e imaginar o fluxo de matéria

no qual esta semente está inserida, assim como eu. Ao me habitar como imagem, passo a imaginar o constante movimento das águas que a trazem até a beira de onde a coleto. As águas que sem parar um único instante sequer, absorvem em si, um conjunto de transformações vividas entre os elementos, os objetos, os artefatos, diluindo-se, transformando-se. Elementos que por um lado aparentam habitar uma temporalidade específica, incrustados em uma superfície nominável até que deixem de existir. Por exemplo, um pedaço de madeira que flutua já há algum tempo, em processo de decomposição. Mas, ao mesmo tempo em uma apreensão mais profunda, de uma imaginação da matéria, as substâncias que compõem esta madeira surgem de uma dada semente, que um dia germinou e ao longo do tempo se nutriu de outras matérias. Tais substâncias habitam uma dada temporalidade prévia à existência desse pedaço de madeira, e na medida de sua decomposição, as substâncias se diluem nas águas do rio, misturam-se a elas, passam a compor a materialidade dessa água, transformam-se na própria água. Habitam portanto uma temporalidade anterior e posterior, em formas prévias e futuras, inimagináveis. Esta temporalidade que não tem início nem fim é a própria duração. As águas do rio agora irrigam no alagado uma nova árvore, que dela a madeira é recolhida e transformada em um barco. O barco dura um longo tempo, anos e anos. Após muitas pescarias, o barco tem que ser desmanchado, já não suporta mais as grandes travessias. Dessa madeira, constrói-se um barracão que abriga muitas estórias em seu interior, no fim da tarde, em baixo da chuva. Agora, o barracão também deve ser desmanchado, no local um outro barracão é construído, pois o antigo já não suporta mais. Para celebrar o novo espaço, assam-se peixes ao longo do dia, e no fogo lá está a madeira que um dia veio do alagado nutrido pelas águas do rio em que uma outra madeira se decompôs e que um dia também foi uma semente, e assim seguimos.

Em meus pés resvala uma garrafa. Aos meus olhos do presente, presente em que habito esta cena, este acontecimento – que se dá na palavra, no texto – este elemento que chega, sim, é uma garrafa de plástico. Eu posso ver e tocar com as minhas mãos. Mas, à minha imaginação da matéria, este elemento que chega pode ser um conjunto de processos variados e distantes no tempo – em passado e em futuro. Como aquele momento em que o petróleo foi retirado do solo profundo, distante, ou mesmo de quando em um dado processo industrial, em conjunto com outros materiais, aquela porção de petróleo foi transformada nesta garrafa. Garrafa que por algum tempo conviveu com outras garrafas quase iguais à ela, na escuridão de um depósito. Uma vez adquirida nas prateleiras de um supermercado, viveu uma bela manhã na mesa daquela família. Essa mesma garrafa passou pelo

lixo, com outros rejeitos, até que a chuva inundou um pedaço da rua e a levou em direção ao canal. Esta garrafa que percorreu outras águas até chegar aqui, nesta beira, ao tocar meus pés, habitando meus olhos, e por meio de minha apreensão ela passa a existir neste texto, de outra forma, não mais como garrafa concreta, mas como uma imagem sugerida por palavras.

Dessa forma caminho. Uma garrafa de plástico na mão e uma semente no bolso. Se penso sobre a semente, imagino as propriedades específicas de sua espécie, e mais sutil ainda, da família de árvores da qual ela surge, assim como do solo de onde esta árvore a gerou, os seus nutrientes e tudo aquilo que nele está contido. Para Ingold, as propriedades dos materiais "considerados como constituintes de um ambiente, não podem ser identificadas como atributos essenciais fixos de coisas, mas são, ao contrário, processuais e relacionais" (INGOLD, 2015:63). Pensar as propriedades da semente seria tarefa extensa, laboratorial, pela qual seria necessário aproximar conhecimentos de outros campos, como a biologia e a química, pelo menos. Também poderíamos investigar o território em que esta semente se insere, as dinâmicas sociais, as relações econômicas nas comunidades de coletores, bem como de sua relação com as indústrias. Percorrer por esta abordagem seria inferir sobre as *vidas sociais* do material, no que elas se relacionam com as dinâmicas humanas em seu contexto. Teríamos aí um amplo programa interdisciplinar, para abordar as *propriedades* e as *qualidades* da semente. Da mesma forma, na garrafa de plástico, observo além de sua materialidade originada no petróleo e atravessada por outros materiais, um conjunto de conhecimentos que lhe são prévios. Conhecimentos estes que estão impregnados em sua forma pelo *design*, e também em sua constituição material, pela química, por exemplo. Há também um acúmulo em seus usos sociais, que atravessam a história e possibilitam a existência da garrafa, pois hoje nesta sociedade, ela se faz necessária. A garrafa surge de um envolvimento imaginante, material, histórico, tecnológico, todos imbricados neste único elemento. Não há como pensar na constituição desta simples garrafa, separando qualquer uma dessas dimensões materiais, do pensamento e da cultura. Todas as coisas do mundo produzidas pelos humanos são constituídas a partir do amplo acúmulo de conhecimentos. É dessa forma que Ingold nos leva a pensar que matéria e pensamento são inseperáveis, ambos fazem parte da vida em que vivemos, dos objetos, artefatos, artesanias e obras de arte.

É hora de voltar! Já estou há bastante tempo caminhando e a luz cai. No decorrer do caminho, a uma certa distância, vejo um estranho ser de coloração rosa, parece uma pessoa nua. Aguardo um certo tempo mas ela não se mexe. Preparo a câmera fotográfica pinhole[1], pois ela me permite uma relação mais intuitiva e fisicamente direta com o espaço que habito, sem o artifício tecnológico da lente que redireciona os raios luminosos. Preparo o tripé, posiciono a câmera e deixo aberto o orifício por onde a luz incide no filme fotográfico em seu interior. A feitura da fotografia dura aproximadamente cinco minutos. Enquanto faço a foto, o ser não se mexe, acho estranho. A fotografia somente verei meses depois, pois a revelação é feita em outra cidade. Caminho até o local, pois não tenho outra rota a fazer, e na medida em que me aproximo a imagem estranhamente some como se fosse uma miragem. Me pergunto se a fotografia teria registrado o real? Ao chegar no local, encontro algumas pedras da mesma coloração do ser que pensava ter visto. Esse embaralhamento talvez seja fruto de um ímpeto pesquisador, de inferir mais e mais sobre a realidade, até extrair uma certa verdade que julgue ideal, de relevância. Ficção e realidade diluem-se – ou não existem separadas – em função dos desejos de um dado ponto de vista. Várias pedras daquelas habitam os meus olhos. Dobro-me ao chão e pego uma delas, a pedra se desfaz em minha mão, colorindo-a no mesmo tom daquele estranho ser. Coleto algumas para levar comigo. Sinto um pouco de medo, pois lembro dos encantados que o neto de Bichão havia me contado dias atrás. Ainda assim, continuo, sem saber o que aquela imagem que supostamente vi está a me perguntar. Qual minha posição diante dela? Se a *imagem* habita um *entre*, do que seria a matéria da qual esta imagem emana?

Ingold convoca o filósofo Arnold Berleant para dizer que "uma pedra tem dois lados". O *lado duro* que será investigado pela ciência, em sua interdisciplinaridade, no que diz respeito à constituição da matéria e seus usos sociais. E o *lado macio*, que consiste:

> na gama de significados que uma pedra tem para nós, os valores que encontramos nela, as metáforas pelas quais uma pedra figura em nossa compreensão, a sua influência sobre nossa imaginação e os poderes que atribuímos à ela" (BERLEANT apud INGOLD, 2015:68).

Para Ingold, devemos "levar os materiais a sério, pois é a partir deles que tudo é feito" (INGOLD, 2015:65). Tanto as pedras, como nós, indistintamente, assim como a semente e a garrafa, a matéria e o pensamento. Ao chegar em casa, abandono a garrafa no cesto de lixo e centro minhas atenções sobre a semente, deixo-me levar pelas influências dela em minha imaginação. Com ela passo a habitar memórias através de imagens na forma de texto. Também tenho uma porção pedras coloridas, com as quais brinco livremente em desenhos de formas variadas, surgem pedras, sementes e ilhas.

---

1 Câmera fotográfica pinhole é um dispositivo de registro fotográfico sem lente, que utiliza-se apenas de um pequeno orifífício por onde a luz entra e se registra em um dado suporte sensível à luz.

Semente, memória e imaginação

Ao habitar minha imaginação, a semente me fez lembrar de uma noite que chovia intensamente. Estávamos sentados em uma grande roda, durante uma atividade da oficina *Photomorphosis* do educador e fotógrafo Miguel Chikaoka. Em duplas, um de frente para o outro e de olhos vendados, nos dávamos as mãos. Pensava que, em geral, quase nunca sentimos de fato nossas mãos, menos ainda de uma pessoa desconhecida. Algum tempo depois, suficiente para caminhar pelas mãos do outro, Miguel convidava-nos ao mergulho. No lado de dentro de um saco, uma infinidade de elementos diferentes, pelo tato percebi que eram sementes. Devíamos acariciá-las imaginativamente, perceber juntos as nuances de sua forma, o peso, o volume e sua textura, para depois compartilhar as imagens que aquela semente fazia brotar. Lá fora, as gotas de chuva diminuíam, o que facilitava a conversa entre os pares, que falavam seus sonhos explodindo como germinar de desconhecidas sementes. Minha dupla imaginava lugares diferentes que formando um só, se davam em um encontro de infâncias. Personagens se misturavam, vivenciando naquele curto espaço de tempo, estórias em volta daquela árvore. Da semente brotava imaginação. Nossas mãos dadas, estranhas, disponíveis uma a outra na escuridão. Em seguida a esse exercício, deveríamos desenhar o que viria a ser aquela semente. Perguntei a minha dupla se nos enganava-mos fazendo daquela pequena semente uma frondosa árvore esvoaçante, e ela respondendo que não, trazia a imagem de uma ventania que soprava em pequenos pedaços de algodão, uma montoeira de novas sementes. O desenho, então, dava a forma dessa imaginação partilhada.

A semente, por sua vez, ainda que transformada *num caroço chupado de manga* – como no texto *Natureza viva do caroço*, do poeta brasileiro Waly Salomão – haveria de nos projetar a algum lugar, ainda que "imprestável" fosse essa semente. "Se largado ao sol para quarar, o caroço viraria uma pedra murchando murcha murchando. Um osso de fruta" (SALOMÃO, 2005:104). Ainda assim, a semente haveria de projetar-nos a um devaneio imaginante. Para Waly, "quem vem enriquecer esta pobreza positivista do olho é a imaginação, mistura poderosa de experiência, invenção e sonho". O poeta, ao ver *sob a lente de aumento da imaginação*, verá que a semente terá se transformado em "pegadas de gigante pré-histórico ou que os caninos escavaram *canyons*, gargantas sinuosas e profundas, desfiladeiros" (SALOMÃO, 2005:105). Ao que me parece, a semente vem sempre se oferecer como um dispositivo à imaginação. Como explosão de uma ideia, surgimento de uma imagem.

Alguns anos depois li o primeiro livro do romancista marajoara Dalcídio Jurandir. *Chove nos Campos de Cachoeira*, publicado em 1941. A experiência de Alfredo – o personagem, ainda garoto – é reflexo dos distantes campos marajoaras, ora secos, ora alagados, por onde perdura anseios de menino e de mundo. "A tarde sem chuva em Cachoeira lhe dava um desejo de se embrulhar na rede e ficar sossegado como quem está feliz por esperar a morte" (JURANDIR, 2011:15). Posso imaginar Alfredo, de olhar distante, a se perguntar que vida existe para além daquela imensidão, daquela distância, daquela ilha adoecida, tal qual o fundo dos olhos de seu irmão Eutanázio, que "paralítico, os olhos revirados, na rede sebenta, entre roupas sujas e azedas, gemia, chamando o pai" (JURANDIR, 2011:59). Numa certa calmaria angustiante, desliza, feita de doçura e simplicidade, a vontade do menino de ir-se embora, *correr terra*. O desejo da partida para conhecer aquele outro mundo feito de luzes, de movimento, a cidade moderna. Pouco a pouco, Dalcídio constrói pelos olhos de Alfredo uma paisagem que é quase prisão que perdura no isolamento. "As águas invadem os campos. O chalé agora é uma ilha" (JURANDIR, 2011:249). De lá Alfredo, "da janela do chalé, via cabeças e chapéus de pano, cabos de remos na correnteza que os levava para a incessante plantação de corpos naquela terra encharcada" (JURANDIR, 2018:84). Para o poeta e pensador João de Jesus Paes Loureiro, o isolamento é uma ideia chave para pensar o *ethos* da cultura amazônica[2]. Isolamento gerado pela presença imponente da floresta, que de difícil acesso protege seu espaço interior e as populações que nela vivem, do processo colonizatório que se desenvolve a partir do litoral do país. Nesse sentido, o isolamento pode ser pensado como refúgio para povos que resistiram e ainda resistem à hegemonia cultural de um modo de ser moderno, produtivo, colonizador e capitalista. Foi tão somente no período da ditadura militar que o estado brasileiro conseguiu avançar estradas pelo espaço geográfico amazônico. Dessa forma as tecnologias de extração e domínio da terra e dos corpos intensificaram a transformação da paisagem. No entanto, perdura ainda um modo de ser amazônico, fruto desse isolamento, que fez com que populações vivessem por muito tempo entre si, resguardando certos modos de se relacionar com a terra e com o outro, em uma troca entre culturas indígenas, quilombolas e colonos da terra, pobres, que fugiam da seca do nordeste se refugiando no interior das matas, em busca de um espaço possível para chamar de seu.

De volta ao Marajó, através da literatura de Dalcídio, antes do inverno tomar conta do chão e do céu, numa dada caminhada, Alfredo traz consigo

2 Sobre o isolamento e o ethos amazônico, ver o livro Cultura Amazônica. PAES LOUREIRO, João de Jesus.

uma semente, o carocinho de tucumã[3] é sua única esperança, verdadeira companhia devaneante. "Era segredo a sua história com a bolinha" (JURANDIR, 2011:87). Com o caroço, "Alfredo queria fugir daqueles sinos, daqueles defuntos seguindo pelos campos estorricados e queimados, daquelas preces" (JURANDIR, 2011:92). Seu pai, major Alberto, também sonhador, queria ser fazendeiro daquelas terras, "as suas gavetas viviam cheias de planos e cálculos sobre despesas e lucros, visões de muito dinheiro, uma granja no *Araquiçaua*" (JURANDIR, 2011:178). Por um momento, Major olhara as plantas de quando o chalé fora construído, agora velho é "visto como teria sido novo, imaginado, era bonito e grande" (JURANDIR, 2011:178). Dona Amélia, mãe de Alfredo, com o passar do tempo "se transformava, ia perdendo aquelas qualidades que tanta segurança davam à vida do chalé" (JURANDIR, 2011:240). O chalé feito *ilha batida de vento e de chuva*, dividia-se em compartimentos cada vez mais distantes. Major Alberto "era aquele homem que, manso ou impulsivo, vivia entre os catálogos, sem dar, não porque fosse áustero, a intimidade que o filho sonhava" (JURANDIR, 2011:240). Para Alfredo, e muitos outros meninos e meninas, pequenos e grandes, imaginar é uma forma de resistir, de sobreviver ao tempo, à distância e também ao isolamento. Dali em diante, a vida toda de Alfredo passa a ser na companhia do caroço, nele "se escondiam todos os poderes do sonho, toda a graça do maravilhoso. Carocinho na palma da mão saltando no ar era toda a vida solitária de Alfredo, lhe tirando as tristezas" (JURANDIR, 2011:133). E como que num eterno embalo da rede, a ver os campos encher e secar pelas janelas do tempo, "sua mãe num silêncio, numa espera, sempre a lhe dizer: não perca a esperança" (JURANDIR, 2011:133). Alfredo imagina a cidade, o movimento da vida moderna que vibra em luzes, do lado de lá da baía. Queria porque queria, "aquele clarão chamava-o" (2011:93). Tão próxima e tão distante, uma outra vida acontecia na cidade. Com a semente, Alfredo enfrentava a sua maior prisão, a vida isolada onde boiavam defuntos do fundo do cemitério. Enquanto isso, iam e vinham personagens:

> Bibiano com a sua conversa sempre vagarosa, minuciosa e cheia de parênteses ajudava Alfredo a construir uma outra cidade na sua imaginação, contava as graças do palhaço do circo, da mulherzinha que desafiava a morte andando no fio de arame, do domador de feras. Alfredo imaginava uma cidade onde os homens, para ganhar a vida, andavam no fio de arame, vomitavam fogo, tiravam a Bandeira do Brasil da boca, davam o salto da morte, se metiam na jaula dos tigres, caramboleavam nos trapézios. (2011:176)

3 O Tucumã é um fruto de uma palmeira amazônica, de polpa grudenta e fibrosa, rica em vitaminas e de alto valor energético. Dentro do seu caroço habita uma larva, conhecida por "bicho do caroço de tucumã", da qual se produz um óleo de rico valor energético.

Diante de sua realidade, Alfredo vive uma espécie de exílio em sua própria imaginação. O caroço de tucumã a explodir novas imagens, cada vez mais vivas a serem habitadas. Como se descolado do tempo pudesse perceber, sem grandes problemas, a repetição da vida, de dentro de sua própria rede, a embalar pra lá e pra cá o destino que não chega. Imaginação, não como fuga, mas como forma de tratar com mais ternura da sua condição, do seu lugar, da sua espera. Seu desespero tranquilo escorre como gota de suor numa tarde quente de verão.

A explosão de uma semente

Numa dada apreensão muito particular, pedras e sementes me convocam a estabelecer um tipo de relação com elas. Menos pela forma que apresentam, ainda que por vezes semelhantes, mas por uma certa *potência de tempo* que cada uma instaura. Em geral, ambas podem ser vistas como elementos estáticos, paralisados no tempo. No entanto, uma pedra isolada do leito de um rio – onde a água está em permanente troca com a pedra – ao habitar os nossos olhos, inimaginável seria sua transformação no decorrer do tempo por nós apreendido. Em nossos olhos de humana temporalidade, a pedra não se desgasta, não evapora, não coagula, não tem bactéria ou outro ser vivo – fora a ação concreta do homem – que a transforme. A pedra em mim, então, evoca a pensar o longínquo, o distante, aquilo que concentrado perdura, que atravessa o tempo de nossa experiência. A pedra, em sua dureza concentrada, me faz quase tocar com a imaginação a inapreensível duração, como se realmente habitasse o, ainda que ilusório, infinito. Por sua vez, a semente distante do solo, também habita os meus olhos por um longo tempo feito *natureza morta*. Muitas delas, inclusive, são de aspecto duro como pedra, impossíveis de serem esmagadas pela mão, ou pelos dedos. No entanto, a semente parece deixar-se viver o *tempo da espera*, nela reside uma espécie de paciência, muito própria, diante das circunstâncias relacionais que a ela se apresentam. Protegida da água, do sol, de fungos e de outros seres vivos, a semente pode perdurar no tempo, seca e dura, feito uma pedra em repouso. No entanto, uma vez caída no *chão de terras pretas*[4], sob condições relacionais favoráveis, a semente ganha vida. Vida que transforma-se rapidamente, instaurando um ambiente de acolha integral, entre o chão e o céu. Nesse estado, a semente conecta em si o sol, a terra e a água, o ar passa a ser seu alimento, a planta nasce e cresce. De repente, um ser vivo que se movimenta e se autorecria, vive

4 *Chão de terras pretas* é metáfora para dizer ambiente propício à eclosão de uma semente, com nutrientes, umidade, temperatura e calor, entre outras propriedades equilibradas.

toda uma vida, gera novas sementes. Dessa forma imagino com a semente, uma temporalidade feita de mola, concentra-se, distende-se e concentra-se. Pode durar um longo tempo vivendo feito pedra o movimento corrente, pura potência reunida, quando tudo se harmoniza ao seu redor, ela explode novamente. A vida transcorre numa planta, numa árvore, mais uma vez as frutas surgem. No seu interior, a semente habita de novo a calmaria, o silêncio, o *tempo da espera* de uma nova explosão. Ao pensar sobre essa temporalidade da semente como uma mola, de certa forma inspirado em Bergson, ela nos dá além da *duração*, a vontade do *instante*. Menos porque a explosão – ou a eclosão de uma semente – seja um ponto parado entre duas durações, mas porque é ruptura, é um evento digno de ser celebrado.

Em *chão de terras pretas*, pensar a eclosão de uma semente é pensar o instante de uma certa explosão. Seja de uma semente palpável, como a de andiroba que carrego em meu bolso, ou a de tucumã que carrega Alfredo, no livro de Dalcídio. Ou, ainda, uma semente como poética, devaneante, que instaura o ato de imaginar. Seja esta primeira semente que coleto, a partir da qual passo a habitar memórias e imaginações no ato de escrever este texto, ou a semente de Alfredo, "bolinha fiel e rica de fazer de conta" (JURANDIR, 2011:133). Pensar, portanto, essa eclosão física ou imaginante, é pensar o instante que o elemento deixa de ser uma quase pedra para romper-se em uma nova forma, em uma nova imagem. Ao tentar fixar o instante, Bergson é enfático em dizer, para ele "nunca há instantâneo" (BERGSON, 2006:31). Na medida em que tentamos apreendê-lo, como um ponto na linha que é puro movimento, já aí terá sido "um trabalho de nossa memória" (BERGSON, 2006:31). Por outro lado, Bachelard, em seu livro *A intuição do instante*, afirma que "a duração, como a substância, só nos envia fantasmas", para ele, com a duração "pode-se talvez medir a espera, mas não a própria atenção, que recebe todo seu valor de intensidade num único instante" (BACHELARD, 2007:39). Ao reduzir a atenção ao mínimo, o instante do aqui e agora, no exato momento em que toco com a ponta de meu dedo indicador na ponta de meu dedo polegar, difícil imaginar o *instante*. Ou percebo com os sentidos antes do toque, ou depois de tocar. O instante da atenção parece mais um envolvimento, o instante preciso é ilusório, inapreensível como duração, pois não há pausa. *O tempo não pára* diz o poeta Cazuza. Tentar parar o movimento é impulso ilusório gerado pela indústria da fotografia, quando disse fabricar o instante. Ao reduzirmos ao máximo nossa percepção deste mínimo, estaremos novamente diante do abismo, prestes a habitar o fantasma, o nada, onde a vida transcorre, e toma de explosão em explosão nova propulsão, como a mola que se contrai e se distende no vazio. "O devir é o fenômeno da substância, a substância é o fenômeno do devir" (BACHELARD, 2007:37).

Na imagem imaginante, a semente explode, feita de matéria ou de ideia, concreta ou poética. É o rompimento de uma superfície, rasgada, que passa a dar forma a uma nova superfície, como uma flor. Um mundo que habita dentro de outro mundo. Tal qual o estrondo que faz em nosso corpo a aparição de uma imagem poética, de um lugar novo em que podemos habitar. Para Bachelard em sua *Poética do espaço*, ao pensar uma fenomenologia da imaginação, o surgimento de uma imagem poética: "não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar" (BACHELARD, 1978:183). Nisso reside uma beleza que me interessa nessa pesquisa, beleza que encontra repouso na imagem da semente, no seu *tempo da espera*, para falar sobretudo, da explosão de uma imagem poética, um lugar disponível a ser habitado. Assim caminho. Ao mesmo tempo, acaricio a semente que carrego em minha mão, as águas de rio mar habitam o fundo dos meus olhos, entre lembranças e pensamentos eu experiencio a paisagem e faço dela um habitar em meu próprio texto, essa *pele de papel*, como diz Kopenawa.

Página anterior: Fig 18 - VIANA, José. *Preso político*. Frame de vídeo, 2018. Foto: Camila Fialho

notícias do continente extremamente veloz

A prisão do palhaço
Sobre as águas claras e o lugar de fala

Ateliê de sementes
Uma constelação imaginativa de elementos-semente

Gente, gente! O palhaço foi preso. Vocês não podem acreditar. Arrancaram seu nariz e enfiaram ele com aqueles sapatos - aqueles sapatos vermelhos imensos! - dentro do porta malas da viatura. Agora imaginem essa cena, em plena luz da manhã. - Direto pra delegacia! Algemado por conta de suas palavras impróprias. Ora, ora, mas também, em vez de ficar calado, foi arranjar problema logo com quem. Policiais fardados, exército nas ruas, parece até que já vivi essa história antes. Vivi ou ouvi? Nem sei se a memória é minha, ou se é uma prótese. Só sei que ai de quem quiser dar uma de revoltado. Ora, ora, é tudo puta e veado! Bora parar com essa palhaçada que aqui é coisa séria. Aqui é Ciência!

Ver *A prisão do palhaço*. Vídeo, 2019. José Viana

A prisão do palhaço

Desde que cheguei de volta ao continente extremamente veloz, essa notícia tem me abalado profundamente. O palhaço, essa figura estranha e quase inocente, que hoje habita os quatro cantos do planeta, no decorrer do tempo adquiriu personas diferentes. Hoje, de tão diversos, alguns palhaços são difíceis de serem percebidos. De toda forma, o palhaço é um personagem que não surge nas culturas desta terra, ele vem nas malas do mundo europeu. De origens imprecisas, um certo palhaço se desenvolvia nos ambientes de poder. Ao lado do rei, existia a figura do bobo da corte. O bobo da corte era aquele personagem tragicômico, que pelo fato de não ser levado a sério, podia falar toda e qualquer verdade. Era comum que o bobo da corte interferisse na compreensão das coisas até mudar certos direcionamentos de governo. Dessa forma, posso compreender a figura do palhaço, atualizando-a para o mundo contemporâneo, como a figura do artista. Esse trabalhador cujo trabalho é de reconhecida inutilidade. Inutilidade conquistada ao longo da história! Por muito tempo, o trabalho do artista foi contratado pela igreja, pago pela aristocracia, pelos burgueses, até que pouco a pouco, por volta do Renascimento, o artista começou a libertar a sua criação de qualquer demanda externa, voltando-se para sua apreensão sobre a realidade, de si e do mundo. Hoje, no mundo ultraliberal, sua autonomia o conduziu a uma bifurcação crucial. Por um lado depende do programa de *marketing* das grandes empresas, onde se depara com desafios éticos, ou das frágeis e flutuantes políticas públicas do Estado. Àqueles que vivem de vender o seu próprio trabalho, precisam lidar com a sua marca no Mercado, fazer um produto com assinatura reconhecida. Mais frágeis do que nunca – mas autônomos de sua própria criação! – os artistas por diversos meios, como a Academia, buscam criar outros mundos possíveis, não levados a sério, em muita das vezes, tal qual o palhaço de outrora. E só de lembrar do palhaço que agora está preso, isso me toca profundamente, esse fato não sai da cabeça. Como que um palhaço pode ser preso, em plena praça pública, às nove horas da manhã, diante de centenas de crianças, jovens e adultos que assistem a seu espetáculo. O seu espetáculo, momento quase sagrado, que nenhuma autoridade deve intervir. Ainda que o palhaço questionasse problemas comprometedores à polícia, o seu espaço deveria ser respeitado. Imagine só, enfiar o palhaço, com aqueles sapatos vermelhos imensos, dentro do porta malas da viatura aos olhos inocentes da população. Que situação!

Meus olhos estão abertos, não consigo dormir. Pego a câmera e faço um vídeo em homenagem ao palhaço. O vídeo funciona em *looping*, não

tem início nem fim. Nele habito a duração desta imagem – o palhaço atrás das grades. Preso! Privado de falar, apenas podendo ver o mundo que se passa. Invisível em suas mãos ele carrega uma semente, tal qual o menino Alfredo. Aliás, o que pensará Alfredo de tudo isso enquanto imagina a vida na cidade? Para habitar a figura do palhaço surge um primeiro elemento – a máscara branca. Nas imagens que temos na História da Arte sobre a figura do palhaço, a máscara branca quase sempre esteve presente. Aliada a ela, outros elementos se sobrepunham, as sobrancelhas crescidas, a boca pintada, e principalmente, o nariz vermelho – a alma do palhaço. Num ato cruel, ao prenderem-no, de fato, a primeira coisa que fizeram foi arrancar o seu nariz, destituir-lhe de sua alma, a segunda grande humilhação. É a censura, um país vive sob censura novamente. E assim o fizeram, cruéis, sem se importar se filmavam ou não. Dessa forma, no trabalho surge um palhaço – uma homenagem a esse palhaço cujo espetáculo foi interrompido, o nariz retirado às forças e a boca que já não pode mais falar. Perguntaram-me, sem nariz, seria ainda um palhaço?

Ver *Preso político*. Vídeo digital, José Viana 2018

Resta a máscara branca. Identifico um passado remoto no antigo teatro Nô japonês, através dos personagens do cineasta japonês Shuji Terayama. A máscara branca é uma espécie de porta de entrada para um universo interior. Seria como destituir de si todas as máscaras sociais, as quais utilizamos para sustentar a vida cotidiana. Seria abdicar de todas elas em função de uma abertura de si, para encontrar no palco uma acolha no próprio ser. O meu palhaço, de um domínio público, vai em direção a si. A essa altura, imerso na pesquisa da paisagem, dos coletores e da semente, a presença do palhaço é um verdadeiro delírio. É como romper, produzir o desvio, de um trabalho que vai na direção da materialidade da ilha, na intenção da paisagem. No entanto, na compreensão da *paisagem como experiência* e do *desejo de realidade*, passo a entender que o lugar em que a pesquisa se desenvolve é um lugar intercruzado pela escuta do mundo, do outro e de si. Não é tão somente a ilha, nem de todo o continente, tampouco plenamente a travessia. É antes de tudo, uma espécie de *não-lugar*, habitado de potências entre um tempo veloz e paciente.

Ao ver a própria imagem de si refletida, a maioria levantará o dedo e apontará: Narciso! *Aquele que ama a sua própria imagem*. No livro *A água e os sonhos*, o filósofo francês Gaston Bachelard convoca duas imaginações distintas que cohabitam a criação. A primeira delas, a *imaginação formal*, pela qual criamos as formas, a superfície das imagens. E para além da superfície, a substância dessas imagens carece de uma *imaginação material*, a matéria de fundo que opera sobre o ato imaginativo, criador. Assim, temos

a matéria que está no fundo da imagem, e a forma que se apresenta pela sua superfície. No decorrer da presente pesquisa, penso que materialmente a água é o elemento que opera de fundo, que permeia e alimenta todo o processo imaginativo criador. Há momentos de água parada, de água em fluxo, de águas profundas, de águas compostas e de águas claras. E é pelas águas claras que Bachelard vai navegar pelas *condições objetivas do narcisismo*. O espelho é a primeira delas. Fala-se de uma *contemplação que lamenta*, outra que *espera*, uma que *consola* e outra que *agride*. "Para quem estás te mirando? Contra quem estas te mirando? Tomas consciência de tua beleza ou de tua força?" pergunta-se (BACHELARD, 2016:23). O espelho, no entanto não se deixa penetrar, é duro, não tem profundidade, é racional e sobretudo é da superfície que ele fala. Pelo espelho apenas vejo um rosto de um palhaço sem nariz. Para Bachelard, as águas calmas, por sua vez, oferecem uma *imaginação aberta*. Narciso se aproxima da fonte secreta, no fundo do bosque, "só ali ele se sente *naturalmente* duplo; estende os braços, mergulha as mãos na direção de sua própria imagem" (BACHELARD, 2016:25). Ele fala e Eco responde, grita mas não escuta seu retorno, ele então susurra e escuta a voz sedutora de Eco sussurar. "Ela é ele. Tem a voz dele. Tem seu rosto" (BACHELARD, 2016:25). Narciso tem uma revelação, sua dualidade, "a revelação de seus duplos poderes viris e femininos" (BACHELARD, 2016:25). Há uma realidade e uma idealidade. Narciso se ama, a vida floresce, à imaginação se abre, "participa da vida de todas as flores" (BACHELARD, 2016:25). Mas idealizante, essa imagem é frágil e delicada, apenas um sopro pode turvar as águas. "Meditando sobre sua beleza, Narciso medita sobre seu porvir" (BACHELARD, 2016:25). Quanto mais tempo durar o sonho, mais preciso será o desenho do mundo de si mesmo. Como o céu e o mar, um casamento eterno de uma imagem sempre passageira. Dessa forma, ele encontra-se em outro narcisismo, um *narcisismo cósmico*. Com o tempo percebe que a partir de sua imagem pode ir além de si, para ver o mundo. "O mundo é um imenso Narciso ocupado no ato de se pensar" (BACHELARD, 2016:27), dirá Joachim Gasguet. Imagem que me faz pensar novamente no fato de que "rio e menino continuavam se espiando" (JURANDIR, 2018:18). Alfredo seria Dalcídio que se olha pelos olhos da água? Pela imagem de si, floreia-se o mundo e nele se dilui *feito poeira ao vento*[1]. "O verdadeiro olho da terra é a água. Nos nossos olhos é a *água* que sonha" (BACHELARD, 2016:33). Reconhecer Narciso é reconhecer a si primeiro, viver a sua própria imagem, este *entre* que habita o movente fluxo de substâncias. Daí então, pelos olhos da água, sua *imaginação material*, ir além de si, reconhecer o mundo a partir de seu próprio lugar.

1 *Feito poeira ao vento* é o título de um trabalho em vídeo com fotografia pinhole de Dirceu Maués.

Nesse sentido, por trás do palhaço, a máscara branca e por trás da máscara branca, o homem branco. E por trás do homem branco, o que há de haver? O que há de haver por trás das categorias? Djamila Ribeiro, filósofa brasileira, no livro *O que é lugar de fala?* afirma que as origens do termo *lugar de fala* são imprecisas, mas que acredita surgir da discussão "sobre o 'ponto de vista feminista' – diversidade, teoria racial crítica e pensamento decolonial" (RIBEIRO, 2017:58). Em suma, para Djamila, o *lugar de fala* surge como questionamento de *quem pode falar?* "Por mais que pessoas pertencentes a grupos privilegiados sejam conscientes e combatam arduamente as opressões, elas não deixarão de ser beneficiadas, estruturalmente falando, pelas opressões que infligem a outros grupos" (RIBEIRO, 2017:68). O questionamento convoca os espelhos. Fato que faz vir à tona a necessidade de uma revisão crítica do que é produzido como imagem, como representação. No campo da arte, de forma ampla, geral e específica, a questão torna-se fundamental. Quem fala, desde onde fala, sobre quem fala e como fala. Uma vez que a presença hegemônica do homem branco nos lugares de poder não havia sido profundamente questionada, as teorias do *ponto de vista feminista* e do *lugar de fala* elucidam juntas a necessidade de sua categorização, pois o *homem branco*, em geral, não se percebe como categoria como os demais grupos. Para a artista brasileira Maria Thereza Alves, ainda que o Brasil seja descolonizado, seus efeitos permanecerão para sempre. Situar o *homem branco* no espectro social, é visualizar o que de fundo opera no ato de sua categorização. Em todos os campos, do exercício da economia global à autoridade política, do gênero e da sexualidade, do pensamento científico às artes, para Walter Mignolo, *a colonialidade perdura como face oculta da modernidade*. A narrativa que opera o mundo moderno celebra suas conquistas, na medida em que esconde, silencia e apaga os seus crimes. Em paralelo à explosão do desenvolvimento moderno, em outras partes do mundo, ainda hoje, vidas humanas são dispensadas, laços ancestrais rompidos, civilizações dizimadas. Quinhentos anos de domínio e opressão "não apagaram a energia, a força e as memórias do passado indígena" (MIGNOLO, 2017:3) e africano. Emerge a necessidade de uma virada de paradigma da interface modernidade/colonialidade, posta em todos os âmbitos da vida – das relações, do alimento, da moradia, do conhecimento, do acesso, da segurança, do direito de ir e vir, do direito de falar, e sobretudo, do direito de ser. A categoria *homem branco*, explícita ou implícita, faz-se presente, expressiva ou silenciosa, em todos os espaços em que traços da colonialidade sobrevivem. Situação que convoca o pensamento científico a um estudo crítico sobre a *branquitude*, essa "guardiã silenciosa de privilégios" (LABORNE, 2014:149). Utilizando-se de um conjunto de outras pesquisas, Laborne (2014) sugere a urgente necessidade de se pensar a branquitude, pois identifica a ausência do tratamento do tema no pensamento científico e na sociedade de forma geral, sendo um tema fundamental para entender e trabalhar as relações raciais no Brasil. "Uma ausência que deve ser indagada" (LABORNE,2014:149) e que pode dar a ver "realidades ocultadas de forma intencional" (LABORNE, 2014:149). Questões pelas quais, dentro de determinadas narrativas ao longo desse texto, percebo-me enquanto sujeito branco pelos olhos e modos como o outro se relaciona comigo, ao colocar-me no lugar de *outro*, modificando o ponto de vista. Esse *outro* que vem de fora com seus desejos e ferramentas de trabalho, inferir sobre nossa vida, relacionar-se descompromissadamente e reescrever uma estória partilhada. Esse outro que percebe atentamente, escuta e transforma em nova informação um momento partilhado. Pergunto-me se a coleta, entendida como prática artística em meu trabalho, ainda que de superfície e horizontal, não seria também um modo de extração da realidade do outro? Questão que me leva a refletir se a presente pesquisa, ainda que amplamente refletida, não estaria estruturada, em parte, em um modo de fazer enraizado nos domínios da branquitude. Esse homem que chega na paisagem do outro e coleta suas informações, transforma-as a seu modo e dá o seu próprio tom, reconstrói a sua própria ficção. Sem perceber, em pequenas condutas, podemos reproduzir um modo de operar em que perduram relações coloniais, científicas, estéticas, de criação. Pensamentos que ficam para reflexões futuras.

Brazil, 13 de dezembro de 1968.

ATO INSTITUCIONAL nº 5

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRAZIL, ouvido o Ministério da Família, o Ministério da Justiça e das Forças Armadas, estabelece:

Art.1 O Presidente da República poderá:

I. Decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição.

II. Suspender os direitos políticos de quaisquer cidadão pelo prazo de 10 anos.

III. Cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências.

Art.2 O cidadão permanece proibido de:

I. Praticar qualquer ação cuja finalidade única seja o prazer.

II. Produzir atos de imaginação que não tenham fins econômicos.

III. Manter relações sexuais que não perpetuem os valores da família.

Art.3 Fica suspensa a garantia de habeas corpus, nos casos de crimes políticos, contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular.

Art.4 Excluem-se de qualquer apreciação judicial todos os atos praticados de acordo com este ATO INSTITUCIONAL e seus Atos Complementares, bem como os respectivos efeitos.

Art.5 O presente Ato Institucional entra em vigor nesta data, revogadas as disposições em contrário.

. Para o bem-estar da Nação e o retorno do progresso brasileiro, recomenda-se ao Cidadão de Bem seguir a bula da boa vontade;

.. Não há mais tempo a perder.

... Não pense, trabalhe.

Ateliê de sementes *uma constelação em potência*

No ateliê, durante a pesquisa, pouco a pouco um conjunto de elementos vem sendo reunidos. São elementos materiais e imateriais que orbitam certa vibração conscientemente inapreensível, que entendo como o trabalho em potência. Esses elementos são aqui pensados como *elementos-semente* pois guardam em si a dimensão do *tempo da espera*[2]. Coletados ao longo do caminho, aguardam com paciência, nesse ateliê físico e imaginante, as circunstâncias relacionais ideais para sua eclosão. Eclosão que é transformação, ruptura de uma dada forma para tornar-se outra, para gerar de si novas superfícies. *Elementos-semente* que reunidos dão forma a uma constelação que se constrói ao longo da pesquisa, desde a *imagem embrião*, das coletoras e coletores de semente, a partir da qual, agregam-se novos elementos do caminhar e do coletar. Questões são suscitadas, menos pelos mecanismos da razão objetiva, que infere sobre a realidade para encontrar um elemento após o outro, resultado de investigação minuciosa sobre um dado problema. Mas que sobretudo parte de uma apreensão geral e direta à certa *vibração*, vibração como potência que opera de fundo na pesquisa, acessada pela intuição como método de trabalho. As coletas são encontros gratuitos, acontecimentos, seja na ilha, no continente ou na travessia. Acontecimentos, pois são percebidos e despertam interesse do pensamento. No caminho surgem *elementos-semente* díspares como o breu, um palhaço que foi preso e um garoto que carrega sementes de imaginação. A lembrança de uma canoa que flutua na terceira margem de um rio e vive uma espécie de exílio de seu próprio tempo. Excrementos de inseto, vidro, concreto, sementes, folhas quase carbonizadas, pedras moles e pedras

Fig 19 e 20 - Registro de ateliê em processos de tingimento. 2018. Fotos: José Viana

2 Sobre o *Tempo da Espera*, ver texto *A explosão da semente*, página 77-79.

duras. Na medida em que começo a interagir com esses materiais estabeleço relações de troca, fluxos de substância, matéria e pensamento. São cheiros e fumaças inaladas, propriedades que entranham pela pele, memórias que vem à tona, questões de fundo. Sem saber direito manejar essas forças, compreendo esse processo como um jogo de tatear no escuro, um mundo disponível à inocente curiosidade infantil. Tingir, derreter, defumar, pintar, escrever, são alguns dos verbos que agenciam o processo criativo.

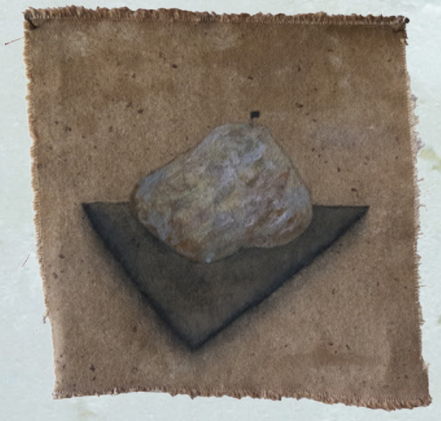
Fig 21 e 22 - Registro de ateliê em processo. Associação Fotoativa. 2018. Fotos: José Viana

Passo a trabalhar com ervas, cascas de árvores, raízes e plantas de poder. Sem saber sua funcionalidade nas dimensões espirituais que muitas delas ativam, coloco-me diante desses materiais com intuito de extrair tinturas para tingir tecidos. Dois processos são experimentados. Com as ervas e plantas, o melhor foi extrair a tintura por meio do álcool cereal. Com as mãos, destrincho-as e suas substâncias passam a habitar meu corpo, por meio do cheiro e do tato. Em seguida, em uma garrafa de vidro, deixo plantas e ervas a decantar no álcool cereal, de um a cinco dias. As tinturas funcionam no tecido cru de algodão de modo uniforme. O cheiro faz parte das peças produzidas, mas somem com o tempo. Durante o processo muitas pessoas perguntam se estou anotando os materiais e os resultados, em uma investigação sobre eles. Por alguma razão essa preocupação não faz parte, penso e sinto que nesse momento meu interesse é entrar em contato com os materiais, ser habitado por eles e deixar indícios do processo, que são pequenos tecidos tingidos. O método da fervura e cozimento funciona melhor com as cascas e raízes. Coleto-as pelas cores que podem gerar, corto em tamanhos menores as cascas, as raízes e pequenos galhos. Experimento ferver os materiais junto com os tecidos e também separados, em recipientes, apenas com o líquido. Este método oferece tingimentos com manchas, onde os resultados se dão ao acaso. Ao coletar as primeiras pedras do local onde

fiz a fotografia do ser estranho que sumiu na paisagem, descubro como fazer pigmentos e passo a coletar outras pedras no caminho. As imagens começam a surgir nos tecidos e a tomar corpo na série *Pedras, sementes e ilhas*, que segue em processo.

Tal procedimento me leva a pensar sua história. Sabe-se que "nos primeiros anos da colonização, o pau brasil foi o produto de maior valor levado para a metrópole" (PINTO, 1995:609). Segundo Pinto, *Ibirapitanga* era o nome na língua tupi dado pelo povo que habitava aquela região quando os portugueses atracaram suas caravelas. Inicialmente esse território não os atraiu demasiado, pois pensavam que aqui era tão somente uma ilha. Os franceses foram os que intensificaram as explorações do pau-brasil, muito utilizado para tingir roupas e na feitura de tintas para escrever. O material já "era conhecido e usado desde a Idade Média" (PINTO, 1995:609). Era extraído de uma árvore encontrada nas Índias Orientais e "do cerne dessa madeira, já em 1128 se vendiam na Itália, dependendo da procedência, as tintas de *bressil*, *bassily*, *bresilzi* ou *bracilis*" (PINTO, 1995:609). Ao aprofundar suas relações na terra "os colonizadores logo se interessaram pelos conhecimentos que os indígenas detinham das matérias corantes" (PINTO, 1995:609). Além do pau-brasil outros materiais para produção de tintura foram conhecidos através da relação com os povos, e consequentemente daqui levados, como por exemplo a morina, conhecida entre outros nomes, como *tatajuba* que quer dizer pau de fogo, "este corante esteve na pauta de exportações do Brasil, até o descobrimento das anilinas pela química alemã" (PINTO, 1995:610). O tingimento e a sabedoria sobre os materiais da floresta são conhecimentos dos povos originários desta terra, que ainda perduram nas populações tradicionais que tingem os tecidos para fins específicos, como o luto, por exemplo. No entanto, com a hegemonia da industrialização, a prática do tingimento vem sendo perdida.

Fig 23 e 24 - Registros de ateliê em processo. Associação Fotoativa. 2018. Fotos: José Viana



Página anterior: Fig 25 - VIANA, José. Registro de pinturas da série *Pedras, sementes e ilhas*. Pigmentos naturais e tingimento. Dimensões variáveis, 2018. Coleção particular.

O encontro desses materiais acontece durante as caminhadas que faço em busca do breu. Lembro quando estava na ilha, em uma das manhãs, em que o neto do Bichão consertava o barco, disse ele que só havia um jeito "tampar os buracos com o breu". O breu é uma resina produzida por algumas árvores, bastante encontrada na região amazônica, mas que também existe em outros lugares. São vários os tipos de breu, aqui os mais conhecidos são o breu-branco, o breu-preto, o breu-peixe e o breu industrializado. Este último produzido pelas árvores de reflorestamento, através da resina dos pinus, que ao serem processadas geram o breu e a terebentina. Na Amazônia, existem lugares em que árvores nativas produzem gigantescas pedras de breu. Em geral, a árvore gera o breu como forma de proteger algum ferimento, seja de insetos, seja de corte, seja de animais que por alguma razão produzem uma fissura no tronco da árvore. O breu seria então essa resina que isola a fissura, um material que diz respeito, portanto, à proteção e ao cuidado. Historicamente o breu tem um vasto campo de utilizações em diversas culturas. "O breu desde muito tempo era artigo importante nos antigos centros de poder da Grécia, Macedônia, Ásia Menor e Egito" (PINTO, 1995:610). Com a mesma finalidade de calafetar embarcações, dado a sua propriedade impermeabilizante, "a importância do breu para a indústria naval levou os ingleses a explorar as florestas da América do Norte" (PINTO, 1995:610). Em cerimônias de matriz africana, bem como em rituais de alguns povos indígenas, a fumaça gerada pelo breu é utilizada como instrumento de limpeza e purificação do ambiente, ela trata de filtrar as energias. Popularmente, a fumaça do breu serve como incenso e é utilizada para afugentar mosquitos. Em outra escala, multinacionais utilizam o breu como base de produtos cosméticos e perfumes variados. Acessam a floresta para compra do material em larga escala, da mesma forma como entram em busca de andiroba, entre outras riquezas – com propostas econômicas que deveriam ser melhor tratadas para uma relação justa com as comunidades, que trabalham diretamente no cuidado e preservação das florestas e coleta dos materiais necessários.

Estabeleço com o breu uma relação mais profunda do que com os outros materiais. Começo por experimentar os tipos variados que tenho acesso. Ao fervê-los em uma pequena panela, na medida em que o calor toma conta, o breu derrete tornando-se um líquido maleável e ao mesmo tempo perigoso. Por conta de sua propriedade colante e das altas temperaturas que atinge, uma vez que toca na pele pode provocar graves queimaduras. Na mitologia dos *Desana-Kehipora*, povos que vivem na região do Rio Negro, Amazônia entre Brasil e Venezuela, no mito de *Àgãmahsãpu*, dos *Diorá* e dos *Koáyea*, há uma passagem em que um caldeirão de breu é preparado para aguardar o inimigo. De forma bem resumida, no conto, *Àgãmahsãpu* é a ave chefe de todas as aves e todos os anos, com seu bando, desce o rio para distribuir frutas nas malocas, antecipando o período delas. É uma cerimônia de dança e canto que atrai a fartura nas casas que os recebessem. Durante a cerimônia, ele também busca mulheres para casar. Em uma dessas visitas, *Oá*, a mucura, que é também primo de *Àgãmahsãpu*, resolve acompanhá-lo. As duas filhas de *Diápirõ*, a cobra do Rio, sabem da existência de *Àgãmahsãpu* e aguardam sua chegada. O pai delas as tranca na mala, no dia em que a cerimônia acontece em sua maloca. Horas depois, ao ouvir cantos maravilhosos, elas insistem e o pai as permite sair. Sentam-se no meio da roda e apaixonam-se por *Àgãmahsãpu*, que por sua vez retribui o amor proibido. Os três combinam um dia para se encontrar. O chefe das aves deixa uma pista – que é o rabo de um papagaio colocado no caminho do rio, onde ele se bifurca. Quando as duas vão ao encontro dele, *Oá*, o primo, desvia a pista do caminho para o outro lado do rio, conduzindo-as a sua casa. Quando elas chegam, já está escuro e ambas dormem na rede com *Oá*, a mucura. Antes do amanhecer no dia seguinte, conseguem fugir. Ao finalmente chegar próximo à casa de *Àgãmahsãpu*, percebem que estão do outro lado do rio e todos que passam se recusavam a atravessá-las, pois estão com o cheiro da mucura. Quando finalmente conseguem atravessar, encontram *Àgãmahsãpu* que as aguarda e pede às aves que deêm banho nelas com ervas para tirar o mal cheiro de *Oá*. Resumindo mais ainda, *Oá* vai atrás delas, e ao longo de todo o dia exige que *Àgãmahsãpu* às entregue. Ao final, irritado, o chefe das aves ordena que façam o que quiserem com *Oá*. *Oá*, por sua vez, já imaginando o desfecho, deixa uma cuia na casa de sua vó, e diz à ela que se não voltar, é porque foi assassinado por *Àgãmahsãpu* e que seu sangue surgirá na cuia. A vó, ao ver o sangue surgir na cuia no final do dia seguinte, chora profundamente a morte de seu neto *Oá*, e transforma o sangue em dois grandes gaviões-reais para matar *Àgãmahsãpu* e dar-lhe às onças. Durante a vigança "vendo os gaviões-reais agarrar *Àgãmahsãpu*, a avó dele gritou: — Ei, vocês, pelo menos dêem-me a última pena da asa do meu neto. Atendendo ao pedido da velha, os gaviões jogaram a última pena da asa do *inambu*" (Tõrãmũ, 1995:193). A avó de *Àgãmahsãpu* também chora muito a morte do seu neto, o chefe das aves, e pede ao seu marido *Siruriye*, que é uma grande caba, para salvar um pedaço do osso de *Àgãmahsãpu*. Assim ele faz, encontra os gaviões e as onças que preparam a carne do pássaro. Com medo de serem enfeitiçados não querem comer os pedaços inteiros e

a caba, que é convidada para o jantar, se dispõe a triturar a carne no pilão. – Tem que triturar tudo, eles dizem. Em dado momento, a caba consegue resgatar, sem que eles vejam, o osso da perna direita de *Àgãmahsãpu* e a arremessa no lago. Assim, do osso do pássaro nascem dois pequeninos peixes que se transformam em grilos durante a noite. *Diorá* é o nome que a avó de *Àgãmahsãpu* dá a eles. São seres muito espertos e resistentes, a avó os treina para que sejam fortes e possam vingar a morte de seu neto. Certa vez, ateou fogo neles, "viu-os em brasa, mas eles estavam dançando como se não estivessem queimando" (Tõrãmũ, 1995:195) . Ao conhecerem a história de *Àgãmahsãpu*, eles vão em direção aos gaviões, na casa que vivia *Oá*, a mucura, para matá-los. Quando chegam na casa, encontram a avó de *Oá* que cozinha uma grande panela de breu para queimar os *Diorá* quando chegarem. Ela sabe da existência deles. Sentados no banco eles negam ser os *Diorá*, e dizem que os *Diorá* são muitos e que ela precisa jogar água no breu para aumentar a quantidade. A avó comenta que eles estão chegando para matar os seus netos, porque comeram *Àgãmahsãpu*. "Ouvi dizer que eles são fortes e que ninguém os agüenta. Por isso, eu estou cozinhando breu para queimá-los na hora em que eles pegarem os meus netos". (Tõrãmũ,1995:197)

A história segue bem adiante, mas paro por aqui.

Para além da presença pontual do breu, identifico na narrativa uma questão relevante para as ideias aqui apresentadas. Penso no *elemento-semente*. Uma vez coletados, vivem o *tempo da espera*, disponíveis à ruptura de sua própria superfície, para dar vida a novos elementos. Em geral, nos mitos dos povos originários, que vem de suas cosmologias, os seres não estão encerrados em um dado elemento. São forças que se movem no *mundo aberto* e transitório, e que ocasionalmente, passam a habitar determinadas superfícies, em função das experiências vividas. Neste conto, *Àgãmahsãpu*, o chefe das aves sobrevive à morte na forma de pequenos peixes, que, por sua vez, viram grilos à noite e humanos em certas ocasiões. Transformam-se também em árvores, ou seja, estão em permanente atualização de seus estados, como se as superfícies fossem cascas, ou casas a serem habitadas momentaneamente. Penso que talvez por essa razão, Davi Kopenawa diz que os Yanomamis não gostam que lhe chamem pelos seus nomes. "E se alguém o pronunciar em voz alta, vingamo-nos em seguida, fazendo o mesmo" (KOPENAWA&ALBERT,2015:71). Como se ao nomear uma pessoa, houvesse uma determinação de sua existência àquele corpo, àquela superfície. No conto de *Àgãmahsãpu*, transcorre uma profusão de elementos que surgem em outros elementos, em um fluxo de transformações que se reinauguram na narrativa. Habitam um tempo mítico, cíclico e não-linear. O mundo

pode se reinaugurar a cada dia, a cada estação, a cada lua, em uma imagem temporalmente espiralar, sem necessariamente abandonar o passado, mas cohabitá-lo no presente.

Descubro este conto no livro *Antes o mundo não existia*, publicado em 1980 por Luiz Lana (Tõrãmũ Kẽhíri), então presidente da UNIRT — União das Nações Indígenas do Rio Tiquié, a partir das histórias contadas pelo seu pai Firmiano Lana (Umusĩ Pãrõkumu). Luiz não pensava em escrever:

> Foi quando vi que até rapazinhos de dezesseis anos, com o gravador, começaram a escrevê-las. Meu primo-irmão, Feliciano Lana, começou a fazer desenhos pegando a nossa tribo mesmo, mas misturados com outras. Aí falei com meu pai: "todo mundo vai pensar que a nossa história está errada, vai sair tudo atrapalhado". Aí ele também pensou... Mas meu pai não queria dizer nada, nem para o padre Casemiro, que tentou várias vezes perguntar, mas ele dizia só umas besteiras assim por alto. Só a mim é que ele ditou essas casas transformadoras. Ele ditava e eu escrevia, não tinha gravador, só tinha um caderno que eu mesmo comprei. Lápis, caderno, era todo meu. (Tõrãmũ,1995:11)

Ao ler este pequeno relato, penso sobre qual a razão das narrativas do povos originários serem protegidas pelos seus detentores. Somente em situações de extrema vulnerabilidade de seu povo, resolvem partilhar. Dar aos *pariwat*[3] – o *povo da mercadoria*, como diz Kopenawa – aquilo que pode ser parte do seu maior e último tesouro. Bruce Albert, o antropólogo que trabalhou por mais de vinte anos com Kopenawa para construir o livro *A queda do céu*, a partir da oralidade na língua Yanomami, escreve que somente

> Num momento crítico de sua vida e da existência de seu povo, Davi Kopenawa resolveu, em função de meu envolvimento intelectual e político junto aos Yanomami, confiar-me suas palavras. Pediu-me que as pusesse por escrito para que encontrassem um caminho e um público longe da floresta (KOPENAWA & ALBERT,2015:51).

Há um valor dado às narrativas como possibilidade de alterar o paradigma de uma sociedade. Nesse sentido, ao escrever e compartilhar a mitologia de seu povo *Desana*, hoje posso entrar em contato e por ela ser habitado. A colonização perdura e dizima imensuráveis universos invisíveis, outros modos de perceber o mundo, que nesse pequeno e simbólico caso, transforma meu modo de apreender o breu. Passo a contemplá-lo – enquanto espero a resina derreter na panela – pelos olhos daquela vó que prepara o caldeirão de breu na espera daqueles que vêm matar o que foi transformado do sangue de seu neto, os gaviões-reais. Dessa forma, o breu passa a habitar minha experiência como *potência de guerra*, ao mesmo tempo que sua origem está na proteção, no cuidado das fissuras da árvore que lhe produz. Uma matéria ambivalente, delicada e densa, pedaço obscuro de seiva interior. No ateliê, queimo maiores quantidades para transformá-lo em novas formas, e

3 Pariwat é o modo como os brancos são chamados pelos parentes indígenas.

Página anterior: Fig 26 - VIANA, José. Semente de fogo. Fotografia digital. Em colaboração com Felipe Mendoça, 2019. Coleção particular.

Ver *Semente de fogo*. Vídeo digital e objeto, José Viana 2019

assim, o breu habita todos os espaços da casa. Através da fumaça espraia-se pelo quarteirão, pela praça, um trabalho de defumação em escala ampliada. O breu toca os corpos mais sensíveis e as memórias mais profundas. Por essa razão o trabalho com o material passa a ser solitário, por vezes, compartilhado com o amigo e assistente Felipe Mendonça. Detenho-me sobre o processo de transformação material, que como resina surge de um golpe e se produz como cuidado. Resina que vem da floresta, transita pelos mercados, uma vez reunida no fogo, exala atmosferas, passa a ser líquido, maleável, estado prévio de uma nova forma a ser gerada. Não é um lugar de passagem, se não a própria passagem.

Nesse trabalho, breu diz tanto de uma presença, pois vem de uma materialidade concreta – a resina da árvore, mas a palavra que lhe dá nome diz de um tipo de vazio, que se faz da ausência completa de luz. O breu me leva a pensar no espaço fora dos domínios do sol, da luz. Assim, desejo criar esferas, mas sem saber como proceder, dado a propriedade ligante do breu. Todos os materiais que testo como molde, ao esfriar, grudam completamente. Experimento diversos tipos de desmoldante – vaselina e graxa industrial, desmoldante sintético em forma de pasta e spray. Todas as tentativas são frustradas. Encontro acidentalmente um tipo de alumínio em que o breu não gruda, no entanto a ideia de produzir esferas com folhas de alumínio não me agrada. No caminho do ateliê vejo cocos espalhados pelo

Fig 27 - VIANA, José. *Breu das Horas*. Instalação parte da exposição *Exílio do Tempo*, composta com as obras *Sementes de breu*, *Lago de breu* e fotografia da série *Transferência*. Curadoria de Camila Fialho. Associação Fotoativa, 2018.

chão, que me fazem pensar nas sementes que chegam a cada maré. Verifico se a carne do coco funciona como desmoldante natural, na medida em que o espaço interior do coco é a própria forma da esfera. Conceitualmente, a operação resolve a forma, o meio e a possibilidade reprodutível. No campo das artes, passo a pensar na ideia de *múltiplos únicos*, pelo fato de que cada coco, como molde, é único, gerando formas sempre diferente das outras, uma vez que ao utilizá-lo, há a necessidade de parti-lo para retirar a peça de seu interior. Múltiplos, pois uma vez resolvido o método, basta reproduzir a operação e produzir o número de esferas desejado. Um pensamento industrial. Nesse momento, coleto treze cocos espalhados pelo chão da cidade para transformar em *treze sementes de breu*, uma instalação composta de *múltiplos únicos*. E que segue se transformando em outros trabalhos, como um *elemento-semente*.

Tal qual as sementes, as estrelas também explodem em uma profusão de novas superfícies. Explosões que nos convocam a imaginar instantes inapreensíveis, mas que demarcam rupturas. Em meio às multidões de estrelas, imagens são por nós interpretadas nas malhas de nossa cultura. Entre campos de tensão, aproximação e repulsa, a cultura europeia tem suas constelações, que são modos de perceber a relação entre estrelas, em comum acordo, solidificado, estudado e referendado. As constelações constituem imagens – imagens que habitam o *entre*, como disse Emanuelle Coccia, as imagens não estão nem na matéria da qual emanam, nem no psiquismo que as apreende, se não, no *meio*, no *entre* da relação entre

Fig 28 - VIANA, José. *Lago de breu*. Breu, malha de aço e sal grosso. 100x100cm, 2018. Coleção particular.

percepção e realidade. Os povos originários dessa terra chamada América, por sua vez, têm suas próprias constelações, validadas no seio de sua rede de linguagem, de sua visão partilhada sobre o mundo, edificada ao longo do tempo e das experiências. As estrelas são as mesmas, mas cada acúmulo cultural as percebe e as relaciona de forma diferente, criam imagens que são espelhos de sua própria cultura. Portanto, a *constelação poética* que se constrói nesse trabalho, é uma dada apreensão sobre a realidade, organizada sob um determinado ponto de vista, por meio de tensões conceituais, formais, históricas, sobretudo, pela ordem da intuição. Uma vez apresentadas, cabe a cada visitante construir sua apreensão, tecer suas relações, apropriar-se a seu modo, para recriar sua própria constelação. O trabalho, então, não tem um tema, nem um objeto específico, no entanto, há uma *vibração* que o conduz, que articula o conjunto de imagens entre si.

No ateliê, pergunto-me como conectar esses elementos, como fazer dessa *vibração* um lugar a ser habitado, partilhado com quem eventualmente o visite? Penso que é necessário experimentar o espaço, a espacialidade como potência. Recolho os textos produzidos sobre a mesa e sento na cadeira de balanço. Reparo por cima de minha cabeça uma linha de cobre que vai de uma parede a outra. Instalei ela dias atrás. A linha demarca uma espécie de corte no espaço e me faz pensar na obra *Mater dolorosa – in memorian II*, do artista amazonense Roberto Evangelista (1946-). Trata-se de um vídeo de 11 minutos, realizado no Lago do Arara, Rio Negro, em 1978, no qual Evangelista apresenta um ensaio audiovisual, *da criação e sobrevivência das formas*. A linha é o princípio, o primeiro gesto, movimento criador. "De boca a ouvido, durante muitas luas, as linhas foram passadas. As informações das linhas, as formações das linhas, as linhas..." (EVANGELISTA in HERKENHOFF, 2014:260). É dela, da linha, que se fez o círculo, a primeira das formas, "Olho imenso. Bojudo. Luz de muitos olhos... [...] Sol alto, alto e sem sair do meu corpo. Daí, água e ar desenharam as linhas impensáveis." (EVANGELISTA in HERKENHOFF, 2014:261). O círculo, sendo o primeiro e único desenho para construir as coisas, antecede o quadrado, que sobretudo, é abrigo. "E no cruzar firme das varas, os velhos contam, te fizeram prisioneiro [...] Seguras amarras e estruturas - Coisa da terra, coisa do homem." (EVANGELISTA in HERKENHOFF, 2014:262). O quadrado, sendo pois, lugar para o habitar do triângulo, a espiritualidade. "Antes, bem antes / Entre o Círculo e o Quadrado, o Espírito do Homem / Boiou do mistério das águas / E habitou as Cabeças e todos os Altos" (EVANGELISTA in HERKENHOFF, 2014:263).

Fig 29 - VIANA, José. *Linha espacial*. Instalação. Fio de cobre e dois pregos. Dimensões variáveis, 2018.

Fig 30 - VIANA, José. *Exílio do Tempo*. Instalação composta com pinturas da série *Pedra, sementes e ilhas* e escritos produzidos durante a exposição. Curadoria de Pablo Mufarrej. Casa das Artes, 2018.

De volta a linha de cobre, penso nas formas – o círculo, o quadrado e o triângulo – das formas fazemos o mundo. A linha é, portanto, esse gesto inaugural, percurso por onde se dá a criação, que envolve o espaço, que por si é abstrato e sem vida, apenas potência, possibilidade. E dele, do espaço, a linha desenha a superfície das formas, cheias ou vazias. É, portanto, ao mesmo tempo ilusória e real, pois é ela que separa as coisas de um todo indivisível. Com ela surge a imagem da pedra separada da água. Com ela se faz a semente e a mão. A linha sobretudo é movimento vivo, ela não para de delinear novas formas, recriar superfícies. Matéria prima do desenho, é também traço de força no espaço, demarcando-o certa energia. De um lado a outro, para minha sensação, a linha diagonal produz no quarto uma cisão.

Fig 31 - VIANA, José. Registro de *Exílio do Tempo*. Instalação. Dimensões variáveis, 2018.

Fig 32 - VIANA, José. *Exílio do Tempo*. Instalação composta com as obras *Sementes de breu, Lago de breu* e vídeos *Preso político* e *Delírio em Rio Mar*. Curadoria de Pablo Mufarrej. Casa das Artes, 2018.

Sirenes rondam a cabeça em luzes vermelhas de angústia. A voracidade dos carros cruza-nos enquanto brindamos a noite em busca dos vagalumes. Como se ali não existíssemos eles ligam os holofotes e acendem a escuridão. Saímos correndo, claro.

Não tem mais o que questionar - disse - o palhaço está preso. O continente extremamente veloz, cada vez mais. Silenciado. Qualquer uma de suas palavras será usada contra ele. Então, o palhaço grita. A^2. Isso mesmo. *A ao quadrado*. O palhaço pensa que seus gritos dobram a esquina, imagina as ondas em todas as direções. Lá fora chove, mas na cela ninguém escuta. Para dissipar a densidade do silêncio escuro e deserto, o palhaço grita A^2. *A ao quadrado*. Grita vezes, dias, ninguém ouve, ninguém lembra. Ninguém lembra mais do palhaço. Ele passou como um pássaro veloz. *A ao quadrado* vibra como caixa de som na sua cabeça. De certa forma, isso o mantém vivo. Ainda que só ele escute, o eco da imaginação insiste. *A ao quadrado*. A^2.

Com o passar do tempo reduzem seu espaço, suas memórias têm que se apertar. Se espremem todas pra caber naquela estreita cela. Já não lembra de muita coisa, protege certas imagens e guarda ainda escondido algum rancor, mas sobretudo, tem saudade de amar. Em cima da cela há um pequeno buraco, de onde se pode ver sombras que caminham pra lá e pra cá, pra cá e pra lá. Tanto tempo passado e aquele lugar ainda funciona. Quem sustenta aquelas gerações de passos ausentes - pergunta-se o palhaço. Sua tristeza é o silêncio que vem de fora. Não tem cheiro de nada, aquele vazio lhe consome, a tempos não sente o gosto das coisas. A tempos não escuta vozes de amor, apenas o som de sua memória, que ecoa A^2. *A ao quadrado*. No fundo, o silêncio é um mistério. O palhaço sobrevive assim, com uma semente na mão, tal qual o jovem Alfredo, personagem de Dalcídio, que talvez lá entre as linhas daquele livro se pergunte - usará ainda o palhaço as suas botas vermelhas na cela de uma prisão? Lá fora, a cidade está vazia, um estranho silêncio na rua.

Acordo certa manhã com um batido forte na porta. É o carteiro! Pela janela vejo o envelope. Chegaram as imagens, estou ansioso para ver o resultado, se pelo menos uma única foto saiu. A câmera é artesanal, de madeira, sem lente, e os custos não são baratos. Lembro que quase todas as imagens tinham sido feitas na virada da luz, quando a noite se transforma em dia, ou quando o dia vira noite. Assino o papel e pego a embalagem. Que ansiedade para ver uma única imagem, tão demorada, um verdadeiro choque neste mundo veloz e instantâneo. A fotografia, em si, é um disparador para pensar essas questões. A primeira fotografia produzida que sobreviveu ao tempo levou de oito a doze horas com a incidência da luz sobre o material fotossensível. A imagem feita pelo francês Joseph Nicéphore Niépce, entre 1826 e 1827, é de uma janela. Na imagem estão impressas as luzes que se movimentam no espaço ao longo do tempo. Como se pela manhã a luz tivesse iluminado a lateral direita do prédio, no meio do dia a luz iluminou a parte de cima de um telhado visto na parte de baixo da imagem, e na tarde, a luz ficou registrada no lado esquerdo de outro prédio à direita. Ao olhar atentamente essa fotografia é possível imaginar o movimento do sol em relação à terra, transcorrendo para dentro da câmera obscura através dos raios de luz. Pouco menos de dez anos depois da feitura dessa imagem, em 1838, Louis Daguerre fez a primeira fotografia com a aparição de uma pessoa, *Boulevard du Temple* é o título da imagem. O tempo de incidência da luz foi de aproximadamente dez minutos. Poucos anos depois, a duração foi achatada, até que o procedimento se transformou instantâneo. Com sua fotografia, o francês Henri Cartier Bresson pensou o *instante decisivo*, momento em que os elementos moventes encontram-se em harmonia e equilíbrio no espaço do quadro. Organização precisa que dura um único instante. A atenção repousa então sobre a preciosa fração do segundo e tende a abandonar o fluxo do tempo estendido. Anos depois, surgem as câmeras instantâneas, cujo processo de produção e revelação se dá em poucos segundos. O tempo de ir até um laboratório é completamente reduzido, eliminado. Este é um traço cada vez mais forte da modernidade, a redução das distâncias, do tempo e do espaço. Walter Mignolo dirá que "a colonização do espaço e do tempo são os dois pilares da civilização ocidental" (MIGNOLO, 2017:4). Em busca do instante, "a expulsão da duração – e o correspondente exílio do tempo" (LISSOVSKY, 2008:45). A velocidade é o tom da modernidade. Hoje, vivo um mundo em *tempo real*, pelo *instagram*, habito o instante que é pura invenção de formas, meu dedo desliza sob o infinito das imagens que não param de surgir na tela do *smartphone*. Assim, a imagem do instante domina o meu tempo. Esperar então meses para ver a imagem do ser que sumiu diante dos meus olhos é desconcertante.

Assim, para minha surpresa lá está ela, a *mulher semente*, como passo a nomeá-la. Ver esta imagem altera completamente os planos da pesquisa.

Arrebatado penso que é preciso confiar nas histórias contadas pelo neto de Bichão e ir ao encontro dessa paisagem que implica sobretudo a escuta do mundo, do outro e de mim. Paisagem que é experiência, pensamentos, sensações, desejos e marcas, na medida em que é também luz, matéria, substâncias em fluxo, superfícies e formas. Já é hora de retornar, fazer novamente a travessia, desta vez de outra forma, habitado de outras potências, materiais e imateriais. Desta vez, há um destino preciso, a imagem de uma miragem. Para que seja possível partilhar a experiência, levo comigo uma câmera filmadora. O vídeo trata de guardar o movimento, ainda que ilusório, pois o movimento se dá através de muitos quadros por segundo. Vinte quatro, trinta, sessenta quadros. A duração em si é inapreensível, a tecnologia é uma simulação e a imagem um simulacro.

Levo comigo o conto *A Terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa (1908-1967), publicado em seu livro *Primeiras Estórias*, lançado em 1962. No conto, o pai com esmero e perfeição constrói uma canoa. Certo momento, decide por si, despedir-se de todos. Abraça o filho, que o observa com atenção. No fundo dos olhos, o horizonte. Passam-se dias, meses e anos. À deriva, o pai quase uma miragem, insiste, teimoso, a viver o seu próprio exílio. – Por que o exílio? Pergunta-se o filho em voz de silêncio. Uma promessa? Talvez. Neste mar de inferências, dilúvios de pergunta. Talvez tivesse apenas encontrado na *terceira margem* o destino de seu tempo.

é como se flutuando na canoa
à deriva no tempo
Rio Mar se imaginasse
imensidão

Abro os olhos e percebo que a luz azul tomou a ambiência do barco, meus pés estão vermelhos e úmidos e sinto um pouco de frio pelo vento que entra por uma fresta da lona. Não sei dizer em que parte da travessia estamos, mas chove bastante lá fora. Esforço-me para lembrar dos sonhos, um tanto confusos, mas meus pensamentos são conduzidos pelas leituras que faço neste momento.

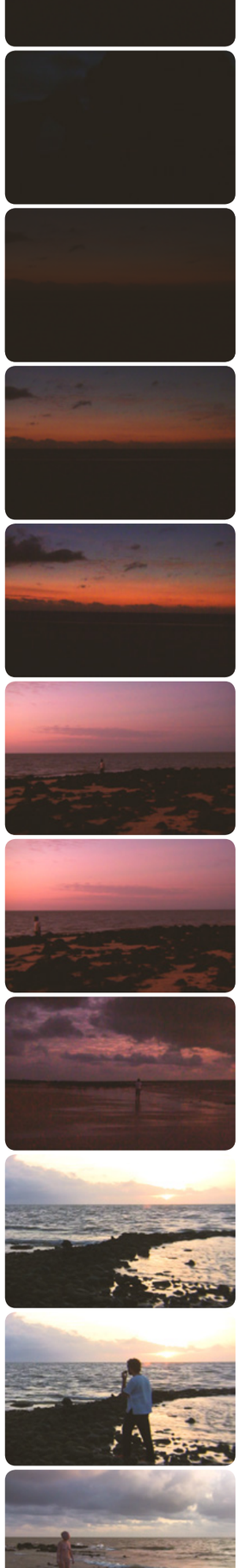
Página anterior:

Fig 34 - VIANA, José. da série *A duração do horizonte*. Fotografia digital. 60x40cm 2014.

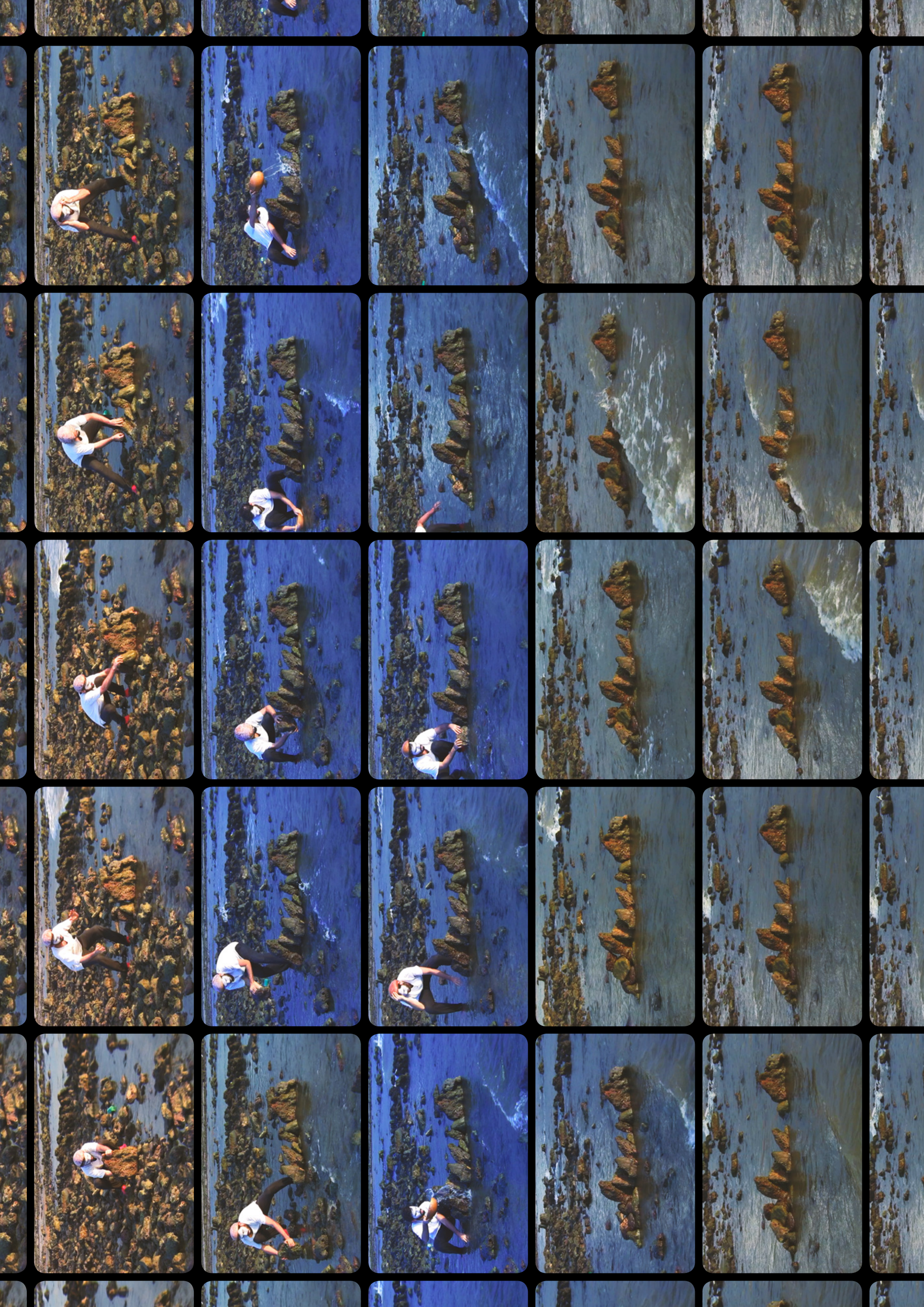
delírio em rio mar

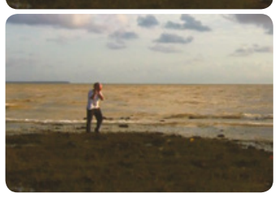
Narrativa visual a partir do vídeo *Delírio em Rio Mar*. Trabalho realizado dentro do projeto *Exílio do Tempo*, com a Bolsa de Pesquisa e Experimentação SEIVA 2018 / Fundação Cultural do Pará. José Viana em colaboração com Camila Fialho e Felipe Mendonça.

Ver *Bolhas*. Peça sonora, 2018. José Viana

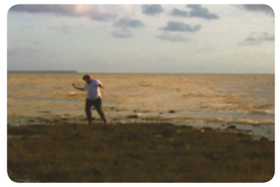


águas salobras separam Rio Mar do continente extremamente veloz. águas densas e límpidas, ora de rio, ora de mar, nesse estuário onde as matérias se encontram. águas que vem de dentro, barrentas, floresta acumulada. águas de mitologia própria, das Amazonas eles disseram. andinas, nascidas no alto das montanhas, pingam as gotas de água, uma a uma, a construir imensidão. escorregam por entre curvas, ganham força, crescem as águas que vêm de tantas nascentes. de cores diferentes, as águas delineiam formas de serpente. escondidas sob as árvores, alimentadas pela terra, nutrem-se ao longo do extenso grande rio, banhado por todos os outros que nele desaguam. águas esculpem pedras, formam igapós. ora atormentadas, guardam em si o repouso dos olhos amantes. em seu movimento incessante, dão de beber, de banhar e de lavar, servem de caminho àqueles que desejam ir e vir de um lugar a outro. de vila em vila povos brincam e se alimentam do leito de seu rio. morada de seres, águas de reza, benção e sabedorias inalcançáveis. o rio é uma entidade na forma de uma cobra. tudo nele, o rio, habita. as memórias estão. o sangue vermelho que a terra chupou - e ainda chupa - para que não seja de todo um desperdício. o sangue caboclo, do índio, da negra, o sangue da árvore, a seiva. balas de canhão ainda ressoam pelo ar.



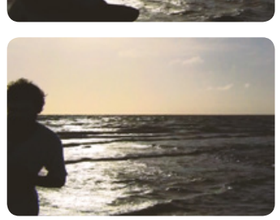


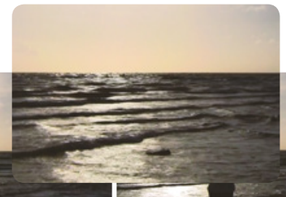
a memória dos tiros implacáveis
na cabeceira do rio. o sangue
fugido, refugiado, capturado.
corpos absorvidos pela água
misturam-se ao sangue do boi
naufragado. estórias contam que
nesse rio cinco mil bois ainda se
debatem. afogados, alguns afundam
e outros boiam pela correnteza.
se misturam ao pó do minério.
homens do garimpo gotejam em busca
do ouro lágrimas de esperança,
mercúrio e suor. misturam-se às
gotas do óleo, pequenas e grandes
embarcações. lágrimas que também
caem daquelas que outrora eram
as donas do rio sem precisarem
ser. o rio é maior que tudo isso.
o rio também é isso. o rio está
em disputa. demarcado, fatiado,
posto sob interesses invisíveis,
confusos, complexos, e sobretudo,
longínquos. sob a ordem dos
cálculos, grandes máquinas tentam
dominá-lo, mudar o curso de suas
águas, controlar sua força, domar
suas vontades. o rio, que é uma
entidade, resiste. aparentemente
calmo, caudaloso e profundo,

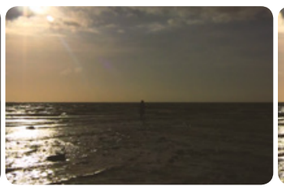


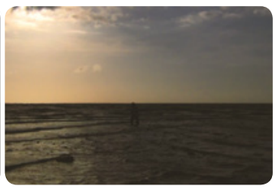
move-se rumo ao mar, mundo afora,
em direção às tão sonhadas águas
cristalinas, salgadas, não menos
cheias de mistério. águas que vêm
de fora, as águas atlânticas.
triangulares, também marcadas de
cicatrizes. moventes no silêncio
oceânico, buraco negro oposto
ao sol. mais espalhadas que as
águas do rio, as águas do mar
têm suas mitologias próprias, um
verdadeiro livro de histórias.
morada de deuses. de Poseidon, o
grego, de Netuno, o romano, águas
do cuidado de Olokun, orixá iorubá
pai e mãe de Yemanjá, salve a
rainha do mar. nas águas se fazem
as rotas marcadas pelas grandes
navegações, águas habitadas de
naufrágios. encontros e tensões
apagadas, lágrimas também choraram

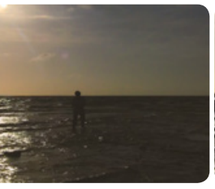
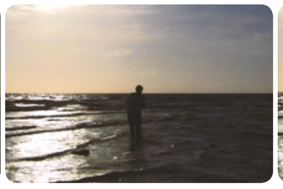
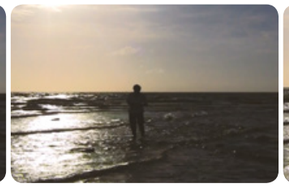
neste oceano. águas por onde os outros aqui chegaram ao supostamente renascerem, dando início à sua modernidade. águas por onde foram trazidos nas piores condições inimagináveis de um navio sem luz. sementes também vieram sob o signo do tráfico, rotas históricas de vergonha demarcam linhas dolorosas no inconsciente. oceano sem fundo, reflexo da imaginação, de transparências cuja luz não penetra completamente. do fundo, onde talvez namorem Olokun e Poseidon, de onde se viram as caravelas outrora passarem, hoje veêm-se transoceânicos saírem da boca do rio das Amazonas com outros cinco mil bois, abarrotados de ferro, de cobre, de terra, de grão.
no inverso sem lei, cargueiros também entram pela boca empacotados, manufaturados, a despejar necessidades antes não necessárias.

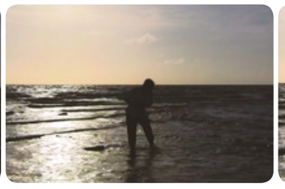
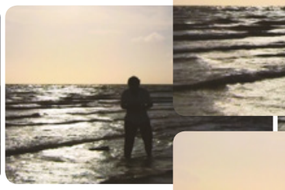


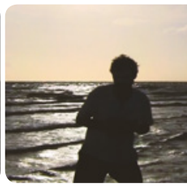




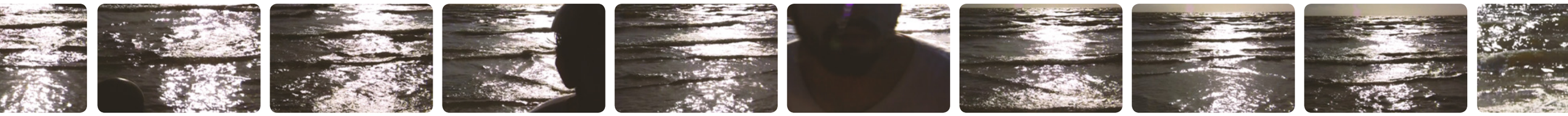




é aí, precisamente aí, nessas águas femininas que dão forma ao rio e ao mar, nessa tensão incessante, surge a potência, riqueza do estuário. entrada e saída entre floresta e mundo. matérias sedimentam num acúmulo que vem desde as cabeceiras. a água é salobra, essa terceira água que é água de encontro. campo de forças permanente. e no lugar desse encontro surge uma ilha. Rio Mar, um condensado de matérias e memórias, do lado de lá do continente extremamente veloz.

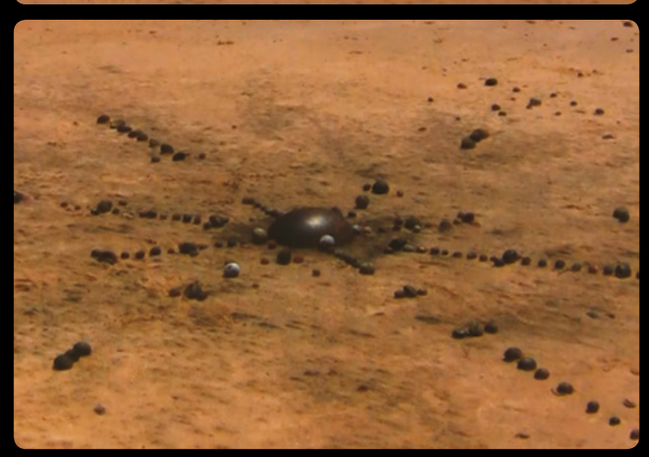


sementes que germinam no movente, imaginação nos olhos postiços do palhaço. aderem-se as sementes umas nas outras. minério e mangue. mitos, estórias e amores. folhas, garrafas e sangue. do fundo de uma manhã de pesca sem peixes. de barcos que resistem, no horizonte, navios gigantes passam sem parar habitados de saudade. saudade de casa. germinadas as sementes absorvem em si a poesia do rio e do mar. a explosão se alimenta dessa água. dádivas de estórias próprias, duração perdura no emergir deste encontro.

posso guardar uma palavra do fundo dos
seus olhos - perguntou. carrego comigo
todos esses olhares. levo-os em uma sacola
invisível guardada no céu da boca.

tem um pouco de cada, têm olhos de bila,
olhos de vidro, olhos de tique, olhos de
fuga, olhos de fogo. olhos da noite. olhos
revirados, olhos descortinados, olhos
revoltados, olhos inquisidores. olhos
perambuladores. olhos espaciais, olhos
frenéticos, olhos cansados, olhos poéticos,
olhos fonéticos, olhos dados, olhos
perturbados. olhos românticos, olhos mudos,
olhos de plástico. olhos de sombra, olhos
de gozo, olhos deitados. olhos calados,
olhos atentos, olhos carentes. olhos
espertos, olhos profundos, olhos abjetos,
olhos escrotos. olhos de ontem, olhos de
dúvida, olhos de chuva, olhos largados,
olhos resssecados, olhos sedentos, olhos de
sangue. olhos de peixe, olhos
de vento.

posso guardar uma palavra
do fundo dos seus olhos - repetiu.



devir trapeiro ou colecionador?

não era de todo falsas ilusões, mas certamente algum achismo de quem ainda está com a semente plantada na cela de um quadrado. ilusões não de todo inocentes. o palhaço estava certo de que haveriam lugares disponíveis e que cercas não diziam respeito, mas não saberia dizer a quanto tempo já caminhava. seus pés iam e vinham, a luz girava de um lado a outro, se fazendo de sol permanentem de noite e de dia. sempre que dobrava a curva de uma esquina era como se voltasse ao mesmo ponto. seria um encanto o possível exílio? a minhoca passeava pelo interior da semente até esquecer seus próprios passos.

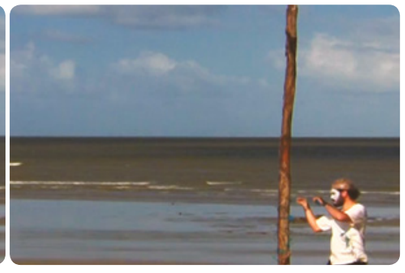
um encantado destinado a andar continuamente em volta de si, desenterrando pedras, cavando, molhando árvores secas no caminho. cabeça oca, vazia como o crânio, espaço interior de potência. sua cabeça seria sua própria prisão. escravizado pelas próprias ideias, herança maldita. as ideias percorrendo os caminhos imaginados no espaço vácuo vazio. ímpeto escravocrata, seu corpo seu domínio. veio caminhando de longe açoitar a mata, em busca do eldorado, dentes ausentes trocados por dentes de ouro de um cabra da peste. sementes germinando qualquer coisa fruto do encontro das ideias com a terra, de um solo fértil, habitado, um quarto, um quadrado, um espaço disponível.

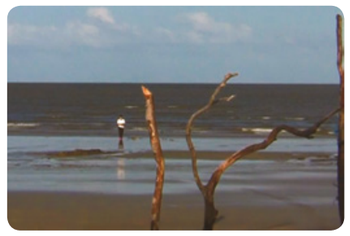
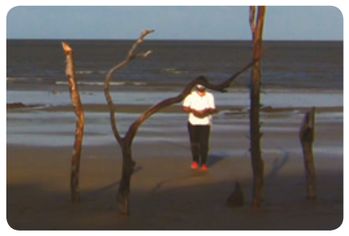
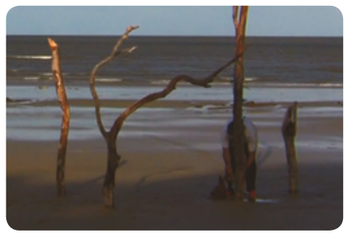
minhoca cavando em direção ao centro da semente sem nunca nada encontrar. – cava cava minhoca, cava mais fundo! os guardas diziam trazendo nas mãos um prato vazio. os pés pisavam tateando as horas, que lentas pareciam paradas como quem aguarda o amanhã chegar. assim passava o tempo na cela do palhaço. – não tem fim, gritavam eles enlouquecidos. não tem fim!

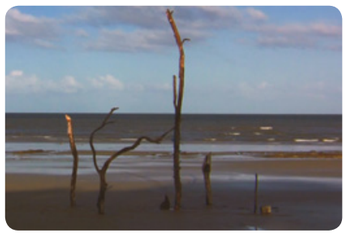
a música lá fora anuncia a chegada de alguém. música ritmada como máquina de produzir silêncios. sirenes e helicópteros, pássaros livres sobrevoam, mas do céu não podem passar. uma janela inalcançável no topo de seu quarto. o chão já molhado pelas águas que vêm e vão. seus pés encolhidos que nem sentem os grãos de areia entre os dedos. será um encanto o possível exílio? perguntam-se os olhos que o observa caminhar. a minhoca passeia pelo escuro da semente até esquecer seus próprios passos. a cada canto, de novo e de novo.

perdido, talvez o palhaço estivesse mesmo perdido. confuso com tudo aquilo que aconteceu ao seu redor, quando na frente de toda sua plateia ria o palhaço carregado por três ou quatro homens para o camburão. indelicados. as pessoas acharam por um momento que fosse parte do espetáculo. pura tragédia. poderia ser um simples desmaio em que tudo girava infinitamente como aquela semente suada em suas mãos.

perguntavam por suas mãos de ternura, seus pés carregavam aquele mundo de passos, acúmulo de memórias, inchados de tanto andar. na cabeça, um capacete de semente pronto pra guerra. todo dia a mesma coisa, a luz trazendo o horizonte e um menino que voa. em uma dessas tardes ele assobiou de longe como se chamasse o vento, como se dissesse, - ei, acorda e vai pra tua casa. ele riu, bateu asas e voou.



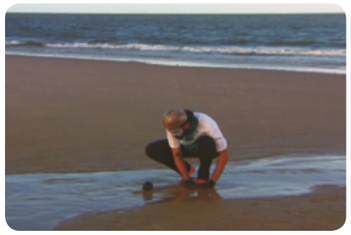




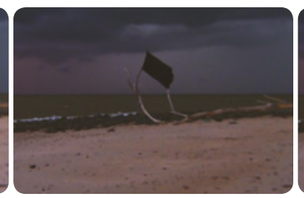
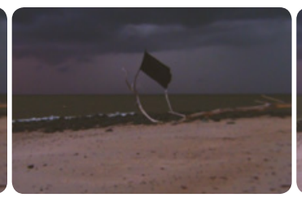


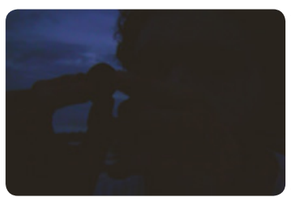
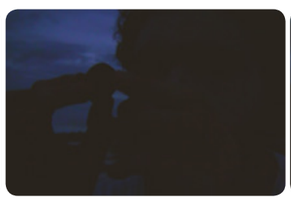
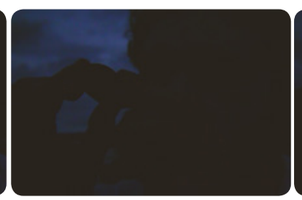
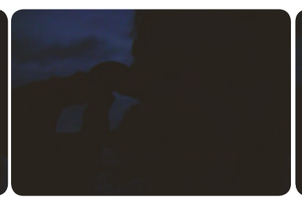
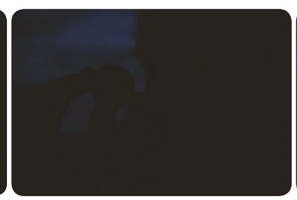
nem passado

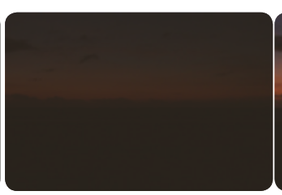
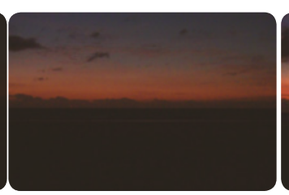
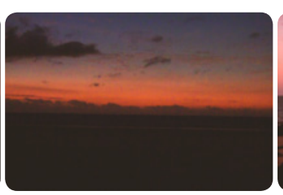
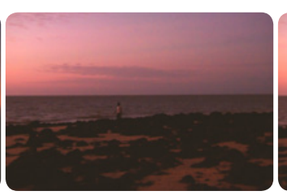
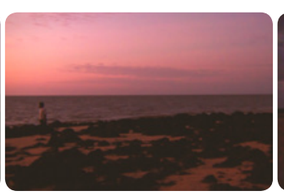
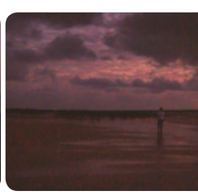
nem futuro

tem vezes que Rio Mar
parece afundar-se em si mesmo



epílogo

Sobre a fotografia azul
Ser da beira

Poema na escrita dos turus
A partir das inscrições de Rio Mar

Ver *Delírio em Rio Mar*. Vídeo, 2018. José Viana

Ver *Sobre a fotografia azul*. Vídeo, 2018. José Viana

Sobre a fotografia azul

Dia desses voltei à ilha, quis saber se Delírio ainda estava por lá. Não o vi, mas fiz algumas fotografias e em uma delas, aparece esta sombra caminhante. Novamente uma imagem que me toca e me põe em diálogo. Agora já estou mais tranquilo com esse tipo de coisa.

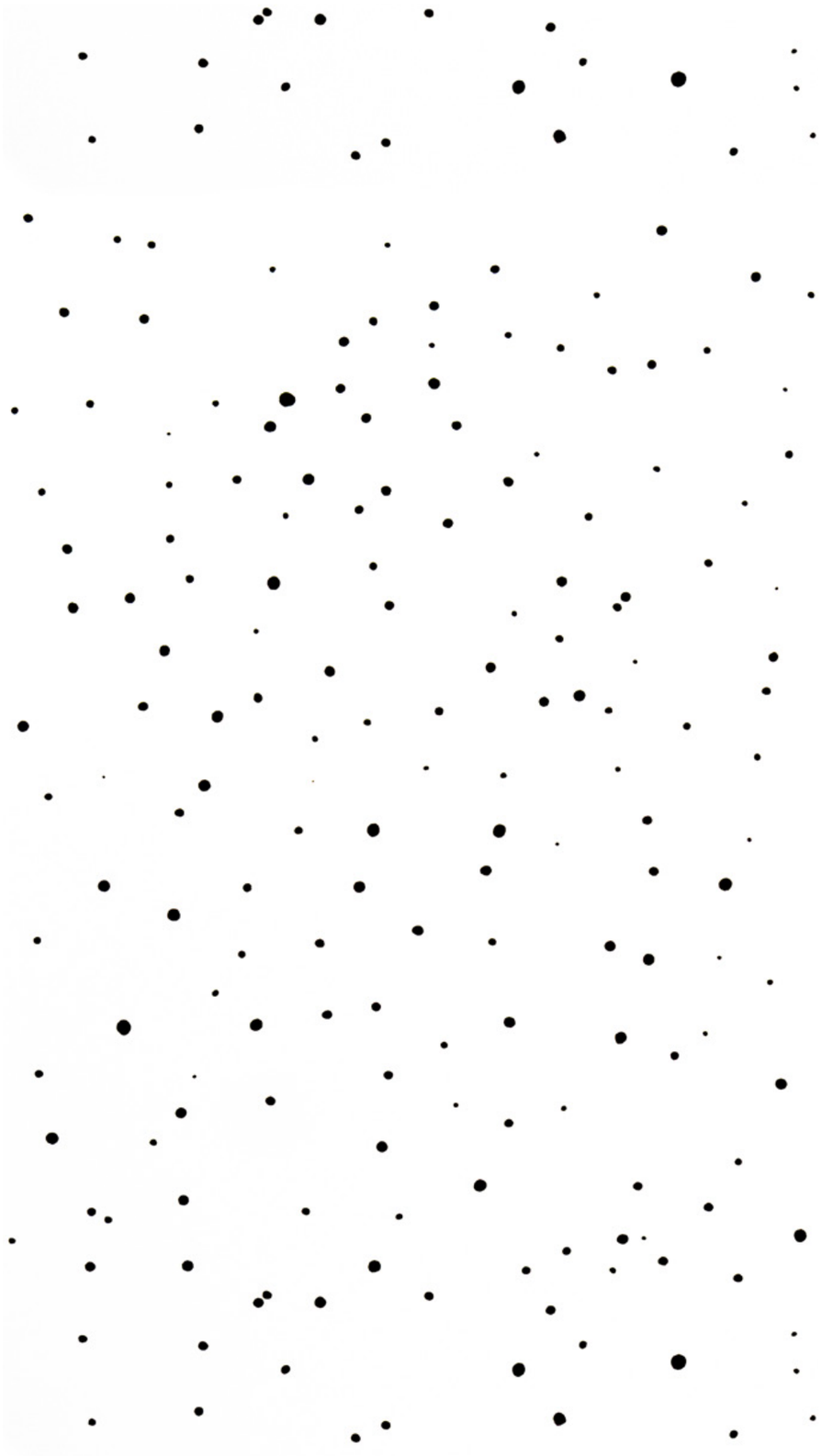
Fig 35 - VIANA, José e LIMA, Tita. *Da beira*.
Fotografia pinhole com impressão jato de tinta. 100x100cm 2018.

A imagem é uma fotografia feita com a câmera pinhole, de madeira, sem lente, com filme fotográfico de 120mm. Isso já faz algum tempo, mas hoje o resultado chegou pelo correio. Perdura a palpitação ao escutar a campainha tocar e saber se alguma imagem deu certo. Lembro de sua feitura ter durado aproximadamente dez minutos, talvez quinze. Não costumo usar o relógio, deixo-me ir pela intuição, como se tentasse alcançar certa dimensão em que espaço e tempo não estão separados. Acontecimento em que me atravessam sensações, sentimentos, pensamentos esvoaçantes como o vento da baía que soprara com força. De fato uma construção da paisagem como experiência.

Para jogar com o vento procurei uma pedra grande. Ao buscá-la, encontrei algumas madeiras que sempre via e me chamavam a atenção, nelas existem centenas de pequenos furos, como se fossem um tipo de escrita própria daquele lugar. Trouxe comigo essa madeira. Mas a pedra, ao encontrá-la, a coloquei em cima da câmera para reduzir a trepidação do vento. Estávamos na praia de férias. A experiência de fazer esta fotografia nos conduziu a um certo recolhimento medidativo, enquanto anguardávamos o *tempo-luz*. São várias as forças que operam na construção desta imagem – a luz, a água, o vento, a pedra, eu, os seres que habitam, a tecnologia do filme fotográfico, a tecnologia da câmera obscura, o consciente e o insconsciente. Entre pensamentos que iam e vinham no fluxo com o vento, lembrava das histórias do neto de Bichão, em que cada lugar da ilha era habitado por um certo encantado, e que só os antigos conseguiam ver. Não me detive muito em atentar precisamente onde morava cada um dos seres que ele comentou, talvez por guardar certo respeito, apenas deixava-me ser habitado por aquelas histórias. No entanto, não me lembro de ele ter comentado se morava algum encantado naquela beira. O fato é que não teria pensado sobre essas coisas se não tivesse conhecido o neto do Bichão e por ele ter sido apresentado a este modo de apreender a realidade, um modo que a meu ver, estimula o respeito a cada lugar e às relações que se pode ter. Pensava também nessa virada de um *tempo-luz*, nem dia, nem noite, como se pudesse adentrar no instante e alargá-lo.

Compreender que não existe exatidão, no *entre* habita o possível. O ser que caminha nem é do dia, nem da noite, se não *da beira* entre uma coisa e outra. É aí que encontra o seu lugar, em uma forma não encerrada em si, senão uma forma passageira, em movimento, entre substâncias, entre mundos. A beira é essa região imprecisa, onde água e terra se permeiam. Aparentemente sólida, pois os pés podem caminhar – há uma aderência diferente da água, que no entanto, também faz parte da composição. Basta cavar um pouco e pequenas poças de água se formam. A fotografia pensada como espelhamento do mundo me diz sobre esse ser da beira, de passagem. O instante, ainda que alargado, como se durasse o infinito, demarca um ato. O ato de caminhar está impresso nessa imagem como símbolo de um pernamente movimento. Na atividade fotográfica em si, reencontro o valor da duração, esse fluir, onde posso habitá-lo como uma espécie de exílio do mundo regido pelo instante, pela imagem de impacto de alta tecnologia, essa imagem que captura o mundo para oferecê-lo como real. Habito portanto, nessa paisagem, uma experiência intercruzada por muitos encontros, de aberturas possíveis para enxergar o visível e o invisível, sem fazer distinção sobre o real e o fictício, pois tudo se dá desde um ponto de vista.

Assim, caminhamos de volta pra casa, e comigo trouxe dois pedaços de madeira com *inscrições de Rio Mar* – como passei a nomear os furinhos feitos pelo turu na madeira. O turu é um molusco gelatinoso que vive em árvores em decomposição. Para encerrar este trabalho, apreendo sua forma de inscrever-se no visível e elaboro um poema nas páginas seguintes. Um poema inspirado na desintegração das formas pela vida nutritiva de um ser, chamado de verme, o *turu*. Com isso, quero falar da paisagem, não mais sobre a perspectiva que separa os elementos no espaço, com suas profundidades e distanciamentos, senão pelo envolvimento poroso e o que dele pode ser apreendido e recriado entre a experiência e a partilha de uma dada paisagem.



Referências bibliográficas

ANJOS, Moacir dos. Crítica. - Rio de Janeiro : Automática, 2010.

BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos : ensaio sobre a imaginação da matéria. 2ªa Ed. - São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BACHELARD, Gaston. A intuição do instante. Trad Antonio de Padua Danesi. - Campina, SP : Verus Editora, 2007.

BARON, Dan. Alfabetização cultural : a luta íntima por uma nova humanidade. São Paulo : Alfarrabio, 2004.

BERGSON, Henri. Memória e vida ; textos escolhidos por Gilles Deleuze. Capítulo I - A Duração e o Método. - São Paulo : Martins Fontes, 2006.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007.

CAUQUELIN, Anne. A invenção da paisagem. São Paulo : Martins, 2007

CECIM, Vicente Franz. K O escuro da semente. - Taubaté, SP. LetraSelvagem, 2016. 384p

COCCIA, Emanuele. A vida sensível. Florianópolis : Cultura e Barbárie, 2010.

DIDI-HUBERMAN, George. O que vemos, o que nos olha. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

INGOLD, Tim. Estar vivo - ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis, RJ : Vozes, 2015.

JURANDIR, Dalcídio. Chove nos campos de Cachoeira.

JURANDIR, Dalcídio. Três Casas e um Rio - 4ª ed. Bragança : Pará.Grafo, 2018.

KOPENAWA, ALBERT, Bruce, Davi. A queda do céu - palavras de um xamã yanomami.. Trad. Beatriz Perrone. 1ª Ed. - São Paulo : Companhia das Letras, 2015

LARROSA, Jorge. “Deseo de realidad. Algunas notas sobre experiencia y alteridad para comenzar a desenjaular la investigación educativa”. In: SKLIAR, Carlos.

LISSOVSKY, Mauricio. A máquina de esperar : origem e estética da fotografia moderna. - Rio de janeiro : Mauad X, 2008.

MEZCUA-LOPES, Antonio José. El concepto de paisaje en China. Universidad de Granada, 2007.

MORIN, Edgar. Os sete saberes necessários à educação do futuro. 6ª ed. São Paulo : Cortez ; Brasília, DF : UNESCO, 2002.

PAES-LOUREIRO, João de Jesus. Cultura amazônica: uma poética do imaginário. Editora Cultural do Brasil, 2018.

PATO, Ana. Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzales-Foerster. São Paulo : Edições SESC SP: Associação Cultural Videobrasil, 2012

RIBEIRO, Djamila. O que é lugar de fala? - Belo Horizonte : Letramento, Justificando, 2017

TASSINARI, Alberto. Nuno Ramos: Ensaio sobre a dádiva. - Porto Alegre : Fundação Iberê Camargo, 2014.

TOMKINS, Calvi. Duchamp: uma biografia. São Paulo : Cosac Naify, 2013.

WATSUJI, Tetsuro. Antropología del paisaje. Salamanca : Ediciones Sígueme, 2006.

Artigos, conferências contos, ensaios e filmes

ABREU DA SILVEIRA, Flávio Leonel. Paisagem como fenômeno complexo, reflexões sobre um tema interdisciplinar. Em: Flavio Abreu da Silveira e Cristina Donza Cancela (org.). Paisagem e cultura: dinâmica do patrimônio e da memória na atualidade. p:71-87. Belém : EDUFPA, 2009.

ALVES, Maria Thereza. Canibalismo no Brasil desde 1500. Forum Permanente v.2, n.4, 2013. Acessado em 18 janeiro 2018 http://forumpermanente.org/revista/numero-4/textos/canibalismo-no-brasil-desde-1500

BESSA, Altamiro. Tempo e paisagem. Rev UFMG. Belo Horizonte, v.23, n.1 e 2, p. 180-195, jan./dez. 2016

COLLOT, Michel. Poesia, paisagem e sensação. Trad. Fernanda Couinho. Revista de Letras - Nº. 34 - Vol. (1) - jan./jun. - 2015

FERNÁNDEZ-CHRISTLIEB, Federico. El nacimiento del concepto de paisaje y su contraste en dos ámbitos culturales: el viejo y el nuevo mundo. No livro: Perspectivas sobre el paisaje. Universidad Nacional de Colombia / Jardín Botánico José Celestino Mutis, pp.55-79, 2014

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback.

LABORNE, Ana Amélia de Paula. BRANQUITUDE E COLONIALIDADE DO SABER. Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), [S.l.], v. 6, n. 13, p. 148-161, jun. 2014. ISSN 2177-2770. Disponível em: <http://abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/view/156>. Acesso em: 29 Jun. 2019.

LEÃO, Claudia. Paisagem amazônica, entre pele, corpo e ambiente.

MALDONADO-TORRES, Nelson. 2007. "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto". En: Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.), El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. pp. 127-167. Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores.

MANESCHY, Orlando. Amazônia, arte e utopia. In: GERALDO, Sheila Cabo, COSTA, Luiz Cláudio da. (orgs). Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas [Recurso eletrônico], Rio de Janeiro: ANPAP, 2011.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade : o lado mais escuro da modernidade. Trad. Marco Oliveira. RBCS Vol. 32 n° 94 junho/2017:

NIETZCHE, Friedrich. Verdade e mentira no sentido extramoral. Rio de Janeiro - 2001.

PALLAMIN, Vera. Fenomenologia, paisagem e arte contemporânea. Paralaxe. V2, N3, 2015

PETRARCA, Antonio. Carta a Dionisio do Burgo Santo Sepulcro acerca da escalada do Monte Ventoso 1353-1356 – português. Acessado em 5 de janeiro 2018. https://anaturezaeotempo.net.br/2018/07/17/petrarca-carta-a-dionisio-do-burgo-santo-sepulcro-acerca-da-escalada-do-monte-ventoso-1353-1336-portugues/

PIMENTA, Emanuel Dimas de Melo. A desintegração da paisagem. Filippe II, Petrarca e os Astronautas. 2009

PINTO, Angelo C. "O Brasil dos viajantes e dos exploradores e a química de produtos naturais brasileira." Química nova 18.6 (1995): 608-615.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: _____. Ficção completa: volume II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 409-413.

SIMMEL, Georg. A filosofia da paisagem. Trad. Artur Morão. In: Textos Clássicos de Filosofia. Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2009.

SCHACHTER, Bony Braga. Forma e movimento: a teoria da pintura de paisagem na China. concinnitas : ano 2011, volume 02, número 19, dezembro de 2011.

Sites e vídeos

NAZARETH, Paulo. Site do artista. Acesso em http://latinamericanotice.blogspot.com Último acesso em 21 maio 2019

URUCUM, Grupo. Os catadores de orvalho esperando a felicidade chegar. Disponível em https://youtu.be/d6ztOCU1pzA. Último acesso em 21 maio 2019.

VARDA, Agnès. Les Glaneurs et la Glaneuse. Trad. Os catadores e eu. 82min. França. 2000

VERGARA, Alejandro. La realidad transcendente de Patinir. 2005. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=jln2ouq8Uhw. Último acesso em 13 de janeiro de 2019.

apêndices

O Exílio e o Breu. Uma travessia poética com José Viana
Texto de processo escrito por Raphaela Marques [raphíssima]

Ao Exílio do Tempo (ou) a Convocatória ao Não-Lugar
Texto para exposição Exílio do Tempo, escrito por Pablo Mufarrej

O Exílio e O Breu. Uma travessia poética com José Viana

(ou Conversas com Delírio)

por Raphaela Marques [raphíssima]

Delírio, um palhaço caminhante coletor de sementes da ilha Rio Mar, vive do lado de lá de um continente extremamente veloz, no encontro das águas doces de ancestralidade amazônica e das águas oceânicas que trazem a modernidade. Assim sentimos o *Breu das Horas*, travessia poética criada por José Viana, que inventa um tempo em que a busca pelas energias sagradas da terra é sempre presente.

Entre raízes, folhagens, fervuras, o artista incorpora um personagem nascente e revira-se na imensidão de si para habitar esse lugar de criação. O imaginário de José é materializado nas caminhadas de Delírio, em conflito com as temporalidades dessas águas, desejos e matérias de diferentes energias.

O mundo de Rio Mar transformou-se em uma instalação aberta nos quartos do fundo do casarão da Fotoativa e que terá três momentos de vivência, nos dias 2, 6 e 9 de outubro. As portas estarão abertas para diálogos com o artista e a escritura do conto de Delírio.

No conto, o palhaço Delírio é preso político, e carrega consigo uma semente que eclode no solo da imaginação, um possível exílio. No breu das horas, entre pequenas dádivas da natureza, o encontro com a mulher semente; a barricada diante da força das águas; a coleta de elementos para uma possível oferenda; o plantio de árvores secas na areia; e por fim, a bandeira negra na curva do horizonte.

Fragmentos poéticos dessa narrativa vivida entre o oco dos espaços. O habitar as margens e dar às sementes outras formas virtuais, sonoras, táteis. Objetos, desenhos, pinturas, fotografias, interferências sonoras e visuais. Cores que surgem a partir de cascas e amêndoas.

Breu das Horas é interferência poética, travessia sensorial, movimento vivo de criação, dúvida inventada pelo artista.

Ou: “Um trabalho que encontra o tátil, primeiro pegando no mundo, como uma criança”.

Conversas com Delírio
Dias 2, 6 e 9 de outubro.
Nos quartos dos fundos do casarão Fotoativa (praça das Mercês, 19)
Às terças, 2 e 9 de outubro, de 15h às 20h, com conversa marcada às 18h.
No sábado, 6 de outubro, de 10h às 13h, com conversa marcada às 11h.
Entrada Livre.

Ao Exílio do Tempo (ou) a Convocatória ao Não-Lugar

por Pablo Mufarref

José Viana nos convida a interagir por sua ilha repleta de fragmentos, pequenos monumentos por entre a escultura, a ficção e a imagem; transmutação da matéria viva, do breu à paisagem, do personagem ao não-lugar. Pequeno arcabouço de formas internas, resultado não aparente advindo direto do território do experimental. José é pertencente a uma linhagem de artistas produtores de lugares entre o real e o imaginário, ele ocupa os espaços expositivos, oficiais ou não, sob o signo do exílio.

Exílio este que desafia os mundos regidos pelo tempo-espaço, que subtrai da física e das leis naturais, seus mecanismos de racionalização direta. Exilar-se do tempo, neste contexto, é como uma espécie de título/conceito, já que o mesmo nos sinaliza que o ordenamento estritamente racional não será a melhor passagem que nos dará acesso a este não-lugar para além do Rio-Mar.

A arte contemporânea é, entre muitas coisas, um lugar onde o espectador é convocado a ir para novas zonas não controladas pela lógica objetiva direta; e mesmo quando reconhecemos os objetos exibidos, ela nos insiste em ir além destes, seja por retirar-lhes a sua função original, seja por nos catapultar ao território desconfortável da não-significação direta.

Ao espectador ativo deixo um sussurro: vuuuuuffffff... Para além da ordem, dentro de cada *si* há um território imaginário, um trapiche para o exílio. É neste lugar que habita, dentro de um punhado secreto de *nós*, o exílio do tempo que José nos incita encontrar/aportar.

Por Pablo Mufarrej

22.03.2019

curadoria da exposição Exílio do Tempo

26 março a 27 abril 2019 - Casa das Artes / Fundação Cultural do Pará

O presente trabalho foi realizado com apotio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

dedicado à Esmeraldina