

María Eugenia Domínguez
Deise Lucy Oliveira Montardo
organização

ARTE, SOM E ETNOGRAFIA



editora ufsc

COLEÇÃO
BRASIL
PLURAL

Arte, som e etnografia

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Reitor

Ubaldo Cesar Balthazar

Vice-Reitora

Catia Regina Silva de Carvalho Pinto

EDITORA DA UFSC

Diretora Executiva Interina

Flavia Vicenzi

Conselho Editorial

Agripa Faria Alexandre

Antonio de Pádua Carobrez

Carolina Fernandes da Silva

Evelyn Winter da Silva

Fábio Augusto Morales Soares

Fernando Luís Peixoto

Ione Ribeiro Valle

Jeferson de Lima Tomazelli

Josimari Telino de Lacerda

Luis Alberto Gómez

Marília de Nardin Budó

Núbia Carelli Pereira de Avelar

Priscila de Oliveira Moraes

Sandro Braga

Vanessa Aparecida Alves de Lima

COMITÊ EDITORIAL DA COLEÇÃO BRASIL PLURAL

Vânia Zikán Cardoso (Coordenadora da Coleção)

Alicia Castells

Esther Jean Langdon

Márcia Grisotti

COMITÊ GESTOR DO INSTITUTO NACIONAL DE PESQUISA BRASIL PLURAL

Deise Lucy Montardo (UFAM)

Eliana Elisabeth Diehl (UFSC)

Esther Jean Langdon (UFSC)

Sônia Weidner Maluf (UFSC)

Vânia Zikán Cardoso (UFSC)

Editora da UFSC

Campus Universitário – Trindade

88040-900 – Florianópolis-SC

Fone: (48) 3721-9408

editora@contato.ufsc.br

www.editora.ufsc.br

María Eugenia Domínguez
Deise Lucy Oliveira Montardo
organização

Arte, som e etnografia

© 2021 (e-book) Editora da UFSC [Nota do Editor = mesmo conteúdo]
© 2021 (impresso)

Coordenação editorial:

Cristiano Tarouco

Capa e editoração:

pamalero artes

Revisão:

Monique Heloísa de Souza

Catlogação na fonte pela Biblioteca Universitária da Universidade Federal de Santa Catarina

A786 Arte, som e etnografia [recurso eletrônico] / organização María Eugenia Domínguez, Deise Lucy Oliveira Montardo. – Florianópolis : Editora da UFSC, 2021.

331 p. : il., mapas. – (Coleção Brasil Plural)

E-book (PDF)

Disponível em: <https://doi.org/10.5007/978-65-5805-041-4>

ISBN 978-65-5805-041-4

1. Antropologia. 2. Etnologia. 3. Arte. I. Domínguez, María Eugenia.
II. Montardo, Deise Lucy Oliveira. III. Série.

CDU: 397(042.3)

Ficha catalográfica elaborada por Fabrício Silva Assumpção – CRB-14/1673



Este livro está sob a licença Creative Commons, que segue o princípio do acesso público à informação. O livro pode ser compartilhado desde que atribuídos os devidos créditos de autoria. Não é permitida nenhuma forma de alteração ou a sua utilização para fins comerciais.

br.creativecommons.org

Sumário

Apresentação	7
María Eugenia Domínguez e Deise Lucy Oliveira Montardo	
1 Revelar e ocultar: políticas estéticas e ontologias relacionais no universo ameríndio	14
Els Lagrou	
2 A sombra que se vai: fronteiras religiosas e o poder das transformações	30
Vânia Zikán Cardoso	
3 Acertos e desacertos na afinação das folias	54
Wagner Diniz Chaves	
4 Música e cura entre os <i>flauteros</i> chané e guarani do oeste do Chaco.....	83
María Eugenia Domínguez	
5 Corpos <i>kôkâmou</i> : a relação afetiva como método de pesquisa.....	101
Luiz Davi Vieira Gonçalves	
6 Tão longe, tão perto: <i>Wiñaypacha</i> , arte indígena e a convivência com os mortos.....	112
Evelyn Schuler Zea	
7 <i>Descobrimento do Brasil</i> nas dobras do tempo: por uma etnografia das técnicas de reprodução do filme de Humberto Mauro	121
Tatyana de Alencar Jacques	
8 Movimento, câmera, percepção: não necessariamente o filme etnográfico sensorial	148
Rafael Victorino Devos e Viviane Vedana	

9 O Coletivo Afro-Floripa e as práticas afrocentradas dentro e fora da universidade	183
Alexandra E. V. Alencar e Charles Raimundo da Silva	
10 Artes e políticas de coletivos negros no Centro-Oeste: sonoridades, coreografias e cosmopolíticas afroquilombolas	206
Sonia Regina Lourenço	
11 O poder das palavras, as palavras de poder, a <i>performance</i> e a melodia no ritual <i>Pepcahàc</i> dos Ràmkkôkamêkra/Canela	243
Lígia Raquel Rodrigues Soares	
12 Músicas nas terras baixas da América do Sul, uma breve atualização	270
Rafael José de Menezes Bastos	
13 Desde os Índios Tabajaras ao YBY Festival de música indígena contemporânea: rompendo barreiras do silenciamento.....	283
Deise Lucy Oliveira Montardo	
14 Buraco negro e buraco branco: deslocamentos do olhar desde uma luta dançada em três atos	302
Scott Head	
Sobre as autoras e os autores.....	325

Apresentação

María Eugenia Domínguez
Deise Lucy Oliveira Montardo

Os estudos antropológicos da arte, das imagens e dos sons têm em comum o interesse em entender a eficácia desses temas para elaborar relações. Relações entre pessoas e coletivos, entre pontos do espaço e do tempo, entre a dimensão visível e a invisível da experiência, entre formas e emoções. É justamente dessas relações que se aproximam, por diferentes caminhos etnográficos, os textos reunidos nesta coletânea.

O volume traz contribuições de pesquisadores ligados à rede de pesquisa “Arte, *performance* e sociabilidades”, do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural (INCT-IBP), vinculado ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), como também de convidados que em diferentes oportunidades participaram dos trabalhos da rede. Esses pesquisadores têm se reunido em encontros e colóquios no decorrer dos últimos dez anos, desde a constituição dessa rede. O mais recente foi o Colóquio Arte, Sons e Etnografias, realizado em novembro de 2019 na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em Florianópolis. Esse encontro, como os que o precederam, foi um espaço para o diálogo e para a reflexão sobre os modos como a pesquisa etnográfica em arte, som e *performance* vem sendo atualizada em diferentes centros de pesquisa do Brasil e do mundo.

Embora nutridos em diferentes tradições conceituais, e por mais que versem sobre assuntos e objetos diversos, todos os trabalhos caracterizam-se por modos de fazer etnografia que dão centralidade à dimensão estética da experiência, tanto das experiências pesquisadas quanto da própria experiência do fazer etnográfico. A diversidade de temas tratados revela justamente o potencial de uma abordagem que não negligencie o valor da forma e da emoção nos fazeres humanos. Mais do que retratar as *performances* ou os modos de fazer artístico de uma categoria social particular, ou as características das imagens e dos sons produzidos por este ou aquele coletivo, este volume busca se somar

às discussões sobre o potencial de considerar a dimensão sensível da experiência nos modos como fazemos etnografia.

Abrindo a coletânea, o texto de Els Lagrou retoma um tema que tem ganhado destaque nos estudos antropológicos sobre as relações entre linguagens estéticas, qual seja, o da possibilidade de tradução, ou bem a “transdução” entre linguagens verbais e não verbais. A autora parte das imagens para indagar de que modos elas se fazem presentes em outros registros (fundamentalmente o sonoro) e, ao mesmo tempo, que relações se presentificam por meio dessa tradução entre linguagens. Em diálogo com artistas indígenas de diferentes tradições, e com base numa longa trajetória de pesquisa sobre os desenhos e os cantos huni kuin, a autora explora a eficácia de diferentes processos de transdução intersemiótica, revelando as relações que eles modelam.

Vânia Zikán Cardoso analisa as relações que se fazem presentes na mediunidade em rituais de religiões de matriz africana, nos convidando a repensar a temporalidade dos limites que demarcam separações entre estados (por exemplo, entre pessoa e entidade) ou entre espaços (como o sagrado e o profano). A fronteira como espaço-tempo que serve de lugar para um “entre estados” é composta, no trabalho da autora, não apenas com base no texto, mas através de imagens que convidam leitores e leitoras a se deixarem afetar por elas e a completarem o sentido do que é dito. Se a fronteira é uma zona habitada – e passível de ser atravessada –, é através das imagens e do texto, num mesmo nível de referencialidade, que as presenças ali experimentadas podem ser evocadas pela leitora ou pelo leitor.

Já Wagner Diniz Chaves descreve o fazer musical nas folias de Minas Gerais, focando o caráter relacional do “tocar junto”. Como descreve o autor, com base em anos de participação nas folias, as relações ali elaboradas não dizem respeito apenas aos vínculos entre pessoas, mas também entre diferentes planos da experiência. A vivência da folia é multisensorial por definição: não apenas o ouvido está ativo, como também a visão, o tato e o corpo como um todo, tanto na relação que se estabelece com os materiais que intervêm na produção de sons quanto com o espaço em que a folia acontece.

Assim como Cardoso, Chaves reflete sobre os limites da *performance* ou dos eventos lançando luz sobre a eficácia que o momento da afinação tem no conjunto que protagoniza a folia. Durante a afinação dos instrumentos musicais, são tecidas, entre os participantes, as relações que farão possível a materialização do evento. É também por meio de imagens que Chaves nos aproxima

dos gestos que dão forma a esse momento. Nelas, vemos caminhadas, olhares, atenção ao som dos outros e a tensão que enquadra o evento. Como em outros rituais musicais, nas folias há sons tecendo vínculos instáveis, porém duradouros.

O texto de María Eugenia Domínguez, por sua vez, revisita a relação entre as práticas de cura e a habilidade para tocar flautas entre os músicos do *arete guasu* chaquenho. A eficácia do toque da flauta associa-se à habilidade para criar presenças, gerar afetos e produzir movimentos. Essa eficácia se nutre, do mesmo modo que a habilidade para a cura, da colaboração de seres auxiliares. Através dos sons e de uma série de gestos que materializam relações baseadas na reciprocidade, criam-se os nexos com os parceiros que auxiliam o *flautero* tanto quando ele toca como quando ele cura.

Luiz Davi Vieira Gonçalves explora, em seu capítulo, a transformação que seu encontro com os Yanonami lhe causou e o quanto os afetos dele decorrentes passaram a marcar o seu texto e a sua prática como *performer*. O autor manifesta a necessidade de ultrapassar limites, que sentia antes de realizar sua etnografia sobre a *performance* do xamanismo yanonami, entre uma linguagem acadêmica e uma linguagem sensível e poética.

Esses cinco textos compõem a primeira parte da coletânea, dedicada à reflexão sobre estéticas e ao atravessamento de limites entre estados, entre espaços, entre linguagens, entre saberes, entre formas de perceber e de conhecer.

Na segunda parte da coletânea, os textos tratam de filmes e de outras realizações audiovisuais, indagando não sobre o que eles representam, mas sobre as relações que geram. Evelyn Schuler Zea tece comentários em torno do filme *Wiñaypacha*, de Óscar Catacora, indicando pontes com *Dioses y hombres de Huarochirí*, de José María Arguedas, e com *Ritos y tradiciones de Huarochirí*, do início do século XVII. Assunto tematizado na arte de todos os tempos e lugares, no filme *Wiñaypacha*, a morte e os mortos são protagonistas. Em *Wiñaypacha*, a morte é espelhada em múltiplas cenas em que reverberam imagens do mundo dos mortos tais como se mostram em figurações das artes gráficas andinas – por exemplo, as que aparecem na cerâmica. Nesse filme indígena, o fluxo do tempo revela conexões entre diferentes pontos do espaço, remotos, porém trazidos para perto pela potência estética.

Além de unir as artes de diferentes momentos e lugares, o fluxo do tempo também pode transformar obras na sua materialidade. É dessa maleabilidade que trata Tatyana de Alencar Jacques ao descrever

as transformações por que passa o filme *Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro. A obra, como relata a autora, atravessa o tempo mediado pelas especificidades de seus materiais e das relações destes com os procedimentos de classificação e preservação de filmes e de arquivos. A materialidade do filme afeta e é afetada pelos poderes que definem o que é válido para “a” história do cinema e da nação. Ora esquecido e abandonado, ora retomado como índice de ideias e de valores, o tempo que se desenha nas transformações por que passa o filme é espiralado, fazendo com que ele continue o mesmo apesar das incessantes mudanças que marcam o seu devir.

Já Rafael Devos e Viviane Vedana comparam diferentes trabalhos etnográficos que se valem de recursos audiovisuais para pesquisar movimentos e gestos observados em atividades que envolvem diferentes técnicas corporais. Por meio do registro de imagens em movimento e de gestos – tidos como índices de habilidades perceptuais –, os autores buscam entender as relações do agente com o mundo. A proposta busca-se afastar da antropologia sensorial para propor uma experimentação audiovisual em ação, em que sistemas perceptuais agem para reconhecer elementos e mudanças no ambiente através de diferentes tipos de registro.

Um terceiro agrupamento pode ser feito ao redor do cruzamento entre as temáticas da arte e da política, envolvendo indivíduos ou coletivos que se organizam através de, por e para encaminhar suas atividades musicais e coreográficas. Quando tratam de política, esses trabalhos estão etnografando cosmopolíticas, pois as relações que se estabelecem abrangem outros planos e seres, para além das negociações com as agências governamentais, por exemplo.

O texto de Alexandra Alencar e Charles Raimundo descreve a rota intelectual, política e artística que levou o Coletivo Afro-Floripa a dar forma à sua proposta pedagógica afrocentrada. O coletivo é formado por um maracatu, por um grupo de dança e de percussão africana e afro-brasileira e por dois grupos de Capoeira Angola. Todos organizam aulas, oficinas e eventos voltados para promover a aprendizagem e a prática de artes negras no espaço da Universidade Federal de Santa Catarina e em outros espaços da Ilha de Santa Catarina. Eles têm em comum um modo de conceber o trabalho artístico, modo este nutrido de relações com ideias e práticas de muitos outros coletivos negros na diáspora.

Sonia Lourenço mostra a força política das coreografias afro-quilombolas em três municípios de Mato Grosso, evidenciando que elas

vão muito além do catolicismo. Ressalta que as relações que encontra nesse efervescente cenário se compõem pelos encontros entre coletivos africanos e ameríndios de regiões de territórios originários de diversos povos indígenas. Partindo de um dos contextos que analisa, a dança dos mascarados, Lourenço desenvolve uma discussão muito rica sobre as máscaras nessas festas do Divino Espírito Santo e de São Benedito. Nos três contextos de festas que nos apresenta, são muitas as portas que se abrem para pensar as linhas cruzadas entre as redes de congadas, os jongos, as festas de santo e as umbigadas, realizados por comunidades de afrodescendentes e de afroquilombolas em várias regiões do Brasil. Lourenço aponta que os repertórios musicais são as formas pelas quais se territorializam os modos de existência de africanos e de afrodescendentes no continente.

Uma etnografia detalhada do ritual *Pepcahàc* dos Ràmkkàmêkra/Canela, povo Timbira que habita no Maranhão, é com o que nos brinda Lígia Soares. Em seu texto, fica evidente a centralidade dos cantos e das danças nos processos de constituição das pessoas Ràmkkàmêkra/Canela, pois tais elementos perpassam todo esse ritual de iniciação dos meninos à vida adulta. Lígia nos dá uma dimensão da complexidade do sistema cancional envolvido no ritual, contando com 116 canções, bem como do papel desse sistema na constituição da corporalidade dos jovens e das relações deles com outros seres do cosmos. Por sua vez, apresenta uma rica descrição dos modos como as *performances* musicais tratam das relações sociais da comunidade e dos comportamentos esperados dos adultos.

No capítulo seguinte, temos uma atualização do panorama dos estudos sobre música indígena nas terras baixas da América do Sul. Nesse texto, Rafael de Menezes Bastos se dedica a duas das características apontadas em sua extensa obra, avançando no seu entendimento. São elas: a cadeia intersemiótica do ritual, na qual a música entraria como um pivô, fazendo a intermediação entre os universos das artes verbais (poética, mito) e aqueles ligados às expressões plástico-visuais (grafismo, iconografia, adereços) e coreológicas (dança, teatro); e a sequencialidade, que o autor identificou inicialmente no ritual kamayurá que estudou, o *Yawari*, mas que é encontrada em muitos outros grupos (como o texto de Soares nesta coletânea aponta), bem como em outros contextos, para além dos mundos ameríndios.

Continuando a falar de música indígena, Deise Lucy Montardo traz uma reflexão sobre a tardia, porém crescente, visibilidade e audibilidade, no Brasil, dos músicos indígenas que performam

gêneros da música popular e erudita. A autora nos lembra dos exímios violonistas Índios Tabajaras, que, na década de 1950, obtiveram ampla repercussão no mundo inteiro, porém, no Brasil, permaneceram no quase anonimato. Como contraponto, traz exemplos atuais de pesquisas e dos protagonismos indígenas que estão revelando essas sonoridades, que não são novas, mas estavam silenciadas.

Encerrando a coletânea, o texto de Scott Head retoma o propósito da sua palestra no Colóquio Arte, Sons e Etnografias, tecendo diálogos originais com o texto de Els Lagrou, que abre o volume. Head transita entre experiências etnográficas e literárias, trazendo para o centro da cena a reflexão sobre os atos de olhar. Avançando sobre o limite entre artes indígenas e negro-afro-diaspóricas, o autor nos convida a contrastar possíveis figurações do “olhar em movimento” nessas artes. Ao revisitar temas como a tatilidade do olhar, a relação entre ver e saber, a vigência de mitos que sustentam epistemologias dualistas e os processos de transformação que o olhar dispara, o texto problematiza os limites entre os sentidos e a separação entre percepção e conhecimento. Desse modo, nos convida a nos aproximarmos de epistemologias muitas vezes silenciadas, mas que, aos poucos, ganham espaço na política da visibilidade.

Arte, som e
etnografia

Revelar e ocultar: políticas estéticas e ontologias relacionais no universo ameríndio

Els Lagrou

O mundo da política gira em torno de imagens e de mitos fundadores que são mobilizados pelos grupos em disputa, e isso é verdade hoje como o era na época das grandes guerras religiosas, que eram guerras das imagens. É interessante pensar, com Latour (2008), sobre os múltiplos *iconoclashes*, equivocções, que se seguiram aos confrontos. O que se destrói quando se destrói uma imagem? Será que o martelo erguido destruiu, sem querer, algo *vital* ao pensar que destruía algo *letal*? E o que *podem* as imagens? De onde vem seu poder? Ou, como perguntaria Freedberg (1989), por que tanto medo das imagens? O que se pode e não se pode, se deve e não se deve mostrar, revelar; quando, para quem e em quais circunstâncias? O reconhecimento da indexicalidade das imagens e de seu poder de agir sobre os afetos de pessoas e de coletivos certamente não é privilégio de ontologias chamadas de animistas (GELL, 2018). As imagens são mesmo animadas, e muito.

Os povos que resistem hoje nas margens já se utilizaram de estratégias de invisibilidade. Hoje, no entanto, espalham suas imagens pelas mídias sociais para protestar, pedir socorro ou assinaturas, procurar aliados ou conquistar adeptos para suas artes e suas mensagens contra o Estado (das coisas).

Em entrevista para a revista *Usina*, Denilson Baniwa, artista vencedor do Prêmio PIPA *on-line* (2019) e *designer* da exposição “Dja

Guata Porã: Rio de Janeiro indígena”, no Museu de Arte do Rio (MAR), afirma o seguinte sobre a relação entre falar e mostrar:

A cultura indígena é muito oral. Quando se fala em oralidade nesse nosso mundo feito por imagens e coisas táteis, as pessoas não conseguem entender a intensidade e a realidade daquelas coisas. Como a gente é artista visual, a gente tem que passar essa informação para as pessoas.

Essa é nossa função enquanto artista. É o que Jaider Esbell, Benício Tupinambá lá, Arissana Pataxó, Ibã Huni Kuin, eu, outros, Daiara Tukano também conversamos. É transformar isso que é dito, história, que é oral, em alguma coisa que as pessoas reconheçam. E para as pessoas reconhecerem hoje é só se for visual. Porque tudo para a gente aqui na cidade é visual. Me dá imagens, só acredito se tiver imagens, é assim que dizem aqui.

Quando eu falo que o povo Tukano nasceu no Rio de Janeiro de um trovão, é uma coisa muito abstrata, as pessoas não conseguem decodificar essa informação. Quando eu vou transformar isso em imagem, seja ela estática com pintura ou desenho, ou com movimento num vídeo, eu tenho que pensar muito bem como eu quero transmitir isso. E isso é muito complexo, tem várias faces. É esse o desafio dos artistas indígenas.

Lá [na exposição] t[inha] uma cobra canoa, por exemplo, do povo Desana. Qualquer pessoa que não tem conhecimento da cultura Desana, vai ver um desenho bonito. Mas se você pegar e dividir todo aquele desenho em várias partes, cada uma vai ter um significado e cada uma vai contar uma história diferente. (IMBAHASSI; BEVILACQUA; GORINI, 2019, p. 128-129).

Nenhuma tradução é sem riscos, muito menos aquela que consiste em passar do regime auditivo, verbal, para o visual; mas, segundo Denilson Baniwa, a melhor estratégia hoje é proceder a partir de imagens. Tentaremos acompanhá-lo na sua reflexão sobre a complexidade dessa transdução entre linguagens verbais e não verbais, sendo esse o tema que nos acompanhará nesta fala. O que podem imagens em diferentes contextos? O que a cobra composta de grafismos de várias cores, pintada nas paredes da exposição do MAR, no Rio, queria mostrar é que até os indígenas do Alto Rio Negro, lá da Amazônia, consideram o Rio de Janeiro como território indígena. Foi do mar, na Baía de Guanabara, que saiu a grande jiboia ancestral que carregava no seu interior todas as diferentes etnias, seus enfeites e instrumentos rituais, além da gente que

era peixe antes. De lá, ela subiria a costa brasileira para entrar pela boca do rio Amazonas, indo até as cabeceiras do Alto Rio Negro.

O grafismo que serpenteava pela parede, a unir todos os diferentes grupos que hoje consideram o Rio de Janeiro sua casa, é a *performance* de uma resistência: a de reocupar os territórios perdidos, na cidade.

A invisibilidade de então foi substituída pela visibilidade de hoje. Raoni indicado ao Prêmio Nobel da Paz, a marcha das mulheres indígenas em Brasília. Desde o momento em que o “extrativismo extremo” do atual governo substitui o “extrativismo progressista” do anterior, os únicos coletivos realmente organizados e prontos para reagir ao desastre anunciado parecem ser os indígenas. Como disse Ailton Krenak em uma de suas palestras, e retoma na conclusão de suas *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019): “Estou preocupado com o fim de mundo de vocês, porque o *nosso* já está acontecendo desde 1500”.

A invisibilidade já foi uma estratégia de sobrevivência, e continua sendo para os poucos povos em isolamento voluntário que conseguem resistir nas fronteiras do país. Os Ashaninka, da fronteira com o Peru, por exemplo, conheciam folhas do mato que os tornavam invisíveis para seus inimigos, algo muito útil nos tempos de guerrilha e de paramilitares competindo por mão de obra indígena. Os Inga, viajantes entre as terras altas e as terras baixas da Colômbia, por sua vez, usam duas plantas que respondem a dois tipos de estratégia. Com o *shishaja*, que cresce no páramo andino coberto de neblina, o que se vê são nuvens, névoa, protegendo os poderes de alguém e roubando os corpos da vista; essa planta seria do domínio do não ver. Já o *yagé*, planta amazônica, seria como o espelho da pessoa, mostra as coisas que estão nela, e quem olha pode ver tudo que está ali, explica Mamita Mercedes Jacanamijoy a Tatiana Lotierzo Hirano (2019). A multiplicidade revelada por esse corpo-espelho possui suas próprias armadilhas. Assim, existe a história de um *taitá* xamã muito poderoso que confundiu seu reflexo com uma caça e flechou seu próprio duplo. Ele morreu vomitando sangue.

Os espelhos desempenham um papel crucial no xamanismo amazônico. Os xamãs waiãpi possuem seus espelhos invisíveis (GALLOIS, 1988), e os *xapiri* yanomami dançam, segundo Davi Kopenawa (2015), múltiplos, minúsculos e esplêndidos no grande espelho do céu. De lá, eles descem por caminhos luminosos e sinuosos pelo céu até adentrarem no corpo-maloca do xamã, mas somente depois de um jogo complexo de aproximação. O xamã, cujo corpo jaz como morto no chão depois de vários dias de jejum e inalação de *yãkoana*, aprende com seu mestre primeiro a imitar, isto é, a responder o canto,

o chamado dos *xapiri*. Somente quando souber ouvir e imitá-los eles passarão a olhá-lo, e somente depois de ter sido visto por eles é que ele será capaz de vê-los.

No canto de abertura do ritual com cipó dos Huni Kuin, cantado por Sebidua e Txana Xane, a visão chega quando os habitantes do céu viram seu espelho, tornando assim possível a mútua visão e a reconexão com esses habitantes, que se foram há muito tempo (LAGROU, 2018).

O cipó, *ayahuasca*, é um importante instrumento na cosmopolítica huni kuin, pois, para além da possibilidade de reconectá-los com seres que habitam o céu ou as águas, o ritual serve para descobrir intenções ocultas de estrangeiros visitantes, ou para tornar visível e desse modo combater os duplos dos animais caçados que vêm cobrir o princípio vital do caçador com seus enfeites, suas pinturas e suas vestimentas, capturando assim o espírito do caçador no novo corpo-enfeite do seu agressor. Se o caçador não quiser se transformar no animal que assim vem se vingar, é preciso, através do canto, desfazer essa armadilha imagética, retirando os enfeites do duplo que o prendeu, e trazer o princípio vital de volta ao próprio corpo. O canto desenha o caminho a se seguir.

Canto e desenho estão intimamente ligados nesse e em outros contextos rituais huni kuin. E é essa relação de tradução ou transdução complexa, intersemiótica e sinestésica que proponho explorar a seguir. Na floresta, muito do que está ali para ser visto não se oferece de forma automática ao olhar, nem a caça nem as conexões entre os fenômenos, nem mesmo o desenho dos raios do sol que serpenteiam por entre as sombras. É preciso aprender a ver. O olhar requer um engajamento ativo de quem olha com aquilo que quer ver, conhecer, e esse engajamento passa, também, pelo canto e pelo mito.

Os *kene*, feitos exclusivamente pelas mulheres, são elaborados grafismos labirínticos que aderem a – e constituem as – diferentes superfícies do universo desse povo. São desenhados, tecidos ou trançados, seguindo uma só matriz geradora de motivos diversos, transformando as peles dos corpos e dos artefatos em membranas porosas, abertas ao exterior. A grossura das linhas traçadas ou entrelaçadas e o espaço vazado entre elas filtram o movimento de entrada e de saída de fluidos e sopros pelas membranas dos corpos de pessoas, artefatos e outros seres.

Os Huni Kuin se consideram, ao lado de alguns outros povos de língua Pano da Amazônia Ocidental, como “povo com desenho”, *huni keneya*, e partilham essa qualidade com outros seres da floresta, que, como os humanos, possuem o poder de mudar de forma, de

metamorphosear-se: a jiboia, o jaguar, a tartaruga, as borboletas e certas plantas com desenho, responsáveis pela transformação da percepção. A presença do desenho na pele é um indício de capacidade conectiva, apontando para a presença virtual de outras formas.

“O *kene* é a fala dos *yuxin*”, me disse Dona Maria Sampaio, uma anciã huni kuin, em 1989. A frase sobre o *kene* ser uma língua cifrada, a forma dada a um modo específico de perceber relações no mundo, se tornou o mote da minha pesquisa. Arte e xamanismo são, para os Huni Kuin, duas faces de uma mesma moeda, ou melhor, de uma mesma fita de Möbius. As iniciações feminina e masculina na arte do desenho e no canto, respectivamente, são dois lados de um só fenômeno duplo que remete à anaconda cósmica, Yube, um ser andrógino que surgiu, durante o dilúvio, dos corpos entrelaçados de um homem e de uma mulher deitados numa rede com desenho. A pele vem do desenho, o desenho vem da pele. O feminino e o masculino, entrelaçados, constituem juntos uma nova pele. Toda figura é dupla, contém um outro no seu interior, toda forma aponta para o entre-dois.

Os desenhos são a fala dos seres-imagem, diz Dona Maria. Esses seres, chamados de *yuxin*, são às vezes minúsculos e invisíveis, às vezes perceptíveis como uma luminosa sombra fugaz, e possuem o poder da metamorfose. São o *élan* vital que permeia os corpos, as substâncias, os líquidos e o ar. “Um corpo sem *yuxin* vira pó”, me ensinou o dono do canto, *isaka* huni kuin, meu pai adotivo, também conhecido como o Velho Augusto, no rio Purus. Os desenhos labirínticos dos grafismos *kene* mostram o caminho da metamorfose das formas; como tudo está conectado; formas que englobam outras ou se interpenetram. É por isso que as mulheres dizem que as linhas têm que se tocar, porque um dos segredos do *kene* é a cópula, a interdependência de figura e contrafigura que remete a seu momento inaugural do dilúvio. A arte de tecer e traçar desenhos revela a natureza compósita de todos os seres. Mais importantes do que os motivos isolados são as relações que os unem e a capacidade desses grafismos de criar peles que acolhem corpos, de conectar esses corpos e de apontar caminhos a seguir pelo “espírito do olho”, que sonha e que vê, seguindo, na visão, os caminhos desenhados pelo canto.

Cheguei a pensar na possibilidade de nomear essa estética, que sugere mais do que mostra e que dá a ver antes relações do que figuras delineadas sobre um fundo, de “estética relacional”, até descobrir que esse nome já estava sendo utilizado para denotar um fenômeno bem distinto daquele que eu queria nomear. Desde 1998, Nicholas Bourriaud

fala de estética relacional para nomear um movimento francês, no mundo da arte, que surgiu nos anos 1990. Essa estética relacional, contudo, parte de um conceito bem ocidental de indivíduo e de sua necessidade de criar relações, mesmo que esporádicas, no espaço urbano. Relacionalidade, no entanto, só se torna um problema e um valor a ser restaurado quando indivíduos são concebidos como separados de outros e precisam se relacionar. Como Marilyn Strathern (2006) e Roy Wagner (1991) mostraram, essa questão não se coloca para os povos da Melanésia, porque lá a pessoa é concebida como um “divíduo” ou uma “pessoa fractal”, um ser múltiplo composto de relações.

A estética ameríndia dá a ver ontologias relacionais muito próximas daquelas descritas para a Melanésia. Se a estética relacional de Bourriaud suscita relações sociais no cenário urbano, uma estética relacional ameríndia mostra a qualidade intrinsecamente relacional de todo ser, humano e não humano. No primeiro caso, as relações precisam ser efetivadas pelos indivíduos; no segundo, elas são imanentes e constitutivas dos seres e dos coletivos que conectam.

Essa constituição relacional de seres humanos e não humanos possui uma qualidade fractal, o que informa, por sua vez, a cosmopolítica ameríndia. Na Melanésia, a qualidade fractal da pessoa é principalmente genealógica: a pessoa é o nó que conecta toda uma teia de parentes e afins em múltiplas relações de afetação e troca. Na Amazônia, essa qualidade fractal do ser aponta antes para um constante processo de *devir* que implica, sempre, Outros não humanos. Um olhar sobre a maneira como os povos amazônicos pensam as imagens e os padrões, como movimentos que revelam e ocultam formas, nos permite descobrir uma estética relacional específica que enfatiza processos de metamorfose: a identidade é constantemente transpassada pela alteridade, imagens apontam para o estar-entre, para o estar conectado, e cada fractal replica-se em dois ou múltiplos.

Desde quando conheci os Huni Kuin, notei que um modo de perceber e dar a ver acompanhava um modo de pensar. Numa ontologia que postula a transformabilidade dos corpos, os grafismos tendiam a sugerir mais do que a mostrar. Era preciso saber ver para além do que era dado. Assim, por exemplo, é muito comum o motivo de um desenho numa rede ser interrompido assim que ele se torna reconhecível. Essa técnica era mais usada nos tecidos antigos do que nos atuais. Os desenhos servem de guia para o espírito do olho que os segue, como um mapa nos seus sonhos, mas eles se tornam uma armadilha quando o espírito do doente corre o risco de se perder no labirinto e

não poder mais voltar para seu corpo. Por essa razão, recomenda-se que os doentes durmam em redes sem desenho.

Para enfatizar essa percepção de que o desenho caminha para além do suporte, o motivo aparece não de forma simétrica, bem encaixado na superfície a ser coberta pelo padrão, mas de forma oblíqua, o que aumenta a impressão de um recorte num desenho infinito. Outra técnica que valoriza a percepção imaginativa e a imaginação perceptiva, como eu a chamava em 1998, é o uso do *umin kene* na tecelagem e na cestaria. Essa técnica prescinde de cores contrastantes, o que faz com que se veja o padrão somente pelo tato ou ao movimentar o pano para perceber seu relevo.

A alternância entre figura e contrafigura é outra característica crucial, particularmente para a pintura facial. Descobri isso ao pintar meu primeiro rosto, depois de ter treinado durante meses no papel. A moça que pintei achou o resultado horrível e foi logo lavar o jenipapo com água para em seguida cobrir o que sobrou da pintura com outro desenho. Foi somente depois desse susto que parei para olhar não para o resultado, mas para o processo de compor um desenho no rosto. E foi assim que descobri que montar um *kene* é como desenhar um labirinto. Somente no final as linhas serão conectadas, e é muito fácil se perder, especialmente em desenhos complexos, com muitas voltas.

O caráter de “quimera abstrata”, como chamei o sistema gráfico em 2010, se deve ainda a outro fator: o de os desenhos que parecem abstratos ocultarem sempre uma figuração potencial, além de todo desenho sempre ser composto por vários outros, incrustados no meio do caminho que os engloba (LAGROU, 2013). Esse movimento do olhar que vê figuras por dentro das linhas do labirinto, ou que vê a pele de uma jiboia por entre os losangos, tende a ser censurado pelas mulheres, que guardam zelosamente seu segredo do perigo de *obviação* pelos homens. Os homens, por sua vez, seguem os caminhos dos *kene* nas suas visões, e nelas os desenhos se transformam em figuras.

Aqui, torna-se necessário aprofundar o conceito de “dispositivo de captura” encarnado na figura de Yube, a grande anaconda ou jiboia. Essa figura tem se revelado uma máquina afetiva poderosa, através da qual um grupo de lideranças huni kuin do Jordão vem atraindo uma legião de aliados, não sem antes redefinirem os termos de presa e predador. Pois a mesma ontologia relacional huni kuin, manifesta nos desenhos *kene*, age na experiência com o cipó embriagante, o famoso *nixi pae*. O cipó é considerado a transformação do sangue de Yube, a jiboia, e do ancestral que virou jiboia. Como disse antes, as experiências

visionárias que induz são importantes eventos cosmopolíticos e podem ser descritas como verdadeiros “campos de batalha” estéticos onde os seres-imagem *yuxin* jogam adornos e desenhos sobre o espírito do olho dos humanos que entram em seu domínio. O cantor de cipó traça, com seu canto, poderosas “linhas cantadas”, que se transformam em caminhos visualizados, desenhos a serem seguidos pelos neófitos em apuros. As pessoas tomam a bebida para ver. E o primeiro passo para ver é se deixar englobar pelo ponto de vista da jiboia.

Os seguintes extratos de cantos que aprendi com o renomado dono de canto, Leôncio Domingos Huni Kuin, antigo chefe da aldeia Conta, no Peru, mostram a pessoa coberta pelas roupas de Yube: “A que distância está? *Ai ee*; você com a roupa de Yube; a roupa de Yube com desenho; ele te cobriu totalmente; a roupa de Yube vamos tirar; a força foi removida; a força já está em retirada”. Outro modo de adotar o corpo e o ponto de vista de Yube é ser coberto com seus colares, como vemos neste canto que chama a visão: “Os colares de Yube, *ee ia ee*; as contas de Yube cruzadas sobre seu peito; ele cobriu seu peito totalmente; vamos tirar os colares; o cipó *nawa huni*, outra gente, já está soltando; o cipó já caiu no chão; já está clareando a visão”.

O entrelaçamento intrincado entre o dentro e o fora aparece claramente na sequência em que Yube fala diretamente para o neófito que entrou em seu território ao engolir o cipó: “O sangue em você, tudo colorido, totalmente azul, *ee ia ee*; jogo o grande azul em você; jogado, tudo está listrado, colorido; o cipó joga [as cores] em você; o cipó já jogou”. Mas o sangue pode também ser vermelho, como no seguinte trecho de outro canto, cantado por Sebidua e Txana Xane em 2015:

Esquentando seu corpo *eenkiki enkiki ee*; quase terminaram de enrolar; não está mais lá, já está descendo; descendo em pedaços; um líquido está escorrendo do seu corpo; a força como um líquido escorrendo do seu corpo; um líquido escorrendo do seu corpo; com sua pena de arara; quase terminaram de enrolar; a força já foi retirada; trazendo de volta seu pensamento, devagar *Ha ha*; o jovem crescido está bêbado; a força te deu medo; o medo da força está indo embora; *Haa Haa enkiki enkiki ee*; quase terminaram de desenrolar *eenkiki enkiki ee, haux huax*.

O dono do canto, Sebidua, explica:

A pena da cauda de arara é a visão de sangue no corpo. Aqui já está escorrendo. A pessoa estará com medo porque se vê morrendo.

Isso é Yube. O “jovem crescido” é a palavra para “pessoa” na fala do cipó. Significa a pessoa sob a pressão do cipó. Este canto é para chamar uma força muito forte; é para chamar Yube. Para dar a ver seu poder, sua força de embriagar de verdade. Somente quem sabe mandar embora, quem sabe curar, pode chamar esta força. Senão não volta.

O canto faz uso de onomatopeias, personificando a voz terrificante de Yube. Ser engolido por Yube é necessário para poder renascer como Yube. A cena sangrenta de ser a vítima de Yube é uma das instâncias de inversão da posição de presa e predador que caracteriza toda a experiência com o cipó. É preciso engolir o sangue de Yube, o cipó, para se tornar visível para ele/a, para que ele/a olhe para você, e tornar-se, dessa maneira, um candidato a sua presa. Somente aqueles que tiveram a experiência de serem devorados e expelidos por Yube se tornaram um com ele/a e possuem o poder de chamar as visões através dos seus cantos.

Ver e ser visto depende de uma qualidade eminentemente relacional que nunca é dada. O que o xamã yanomami, Davi Kopenawa, disse dos *xapiri*, seres-imagem ajudantes do xamã, vale para Yube: para ver esses seres é preciso primeiro ter sido visto por eles. Eles olham para você e dessa maneira se tornam visíveis. Para ver *xapiri* é preciso se tornar um deles e ver com seus olhos (KOPENAWA, 2015). Do mesmo modo, não é suficiente ingerir a substância vital de Yube, o cipó visionário, índice de sua agência dentro do seu corpo. Yube, o povo da jiboia, pode decidir não olhar você, não se mostrar, ou mostrar somente “mentiras”, ou ainda simplesmente não mostrar nada. O processo de devir-anaconda, condição para a obtenção de capacidades visionárias, não é evidente, e trata-se de uma empreitada muito arriscada. Ser devorado por Yube é ao mesmo tempo intensamente desejado e terrivelmente temido. Para cantar com o poder do cipó na sua voz, é preciso ter passado pelo processo de devir-outro, devir-animal, devir-molecular que somente o canto pode induzir e desfazer. Uma vez engolido e retornado, tendo resistido ao medo, o cantor não cantará mais sozinho. Quem canta é a voz de Yube, de todos os seres da floresta, através de sua voz. Como diz Leôncio:

Yubebaun manikin ee ia ee, significa: nós, *yubebaun*, estamos cantando, tocando. Yube é a gente; nós estamos tomando cipó na companhia de Yube. *Yubebun* significa um monte, muitos, a gente cantando. Cantando juntos você tem que avisar Yube para

tirar o *nisun*, a dor de cabeça. Tem que avisar, cantamos todas as doenças que temos: temos muitas doenças, dor de cabeça, meu joelho, minhas costas, desmaio, comemos veado, peixe, caranguejo, macaco cairara, porquinho macho. Todos esses são nomes. *Yubebun* é nós cantando.

Os cantos para ver levam a sério o risco de tornar-se, literalmente, aquilo que se come. Isto é, devir-queixada, devir-macaco-prego, devir-cipó, devir-pássaro, destinos virtuais possibilitados pela inversão da relação predatória, quando a vingança não é revertida. Devir-jaguar ou devir-jiboia, por outro lado, são devires ativamente procurados pelos aprendizes de xamã. O ritual xamanístico de *nixi pae* revela uma ontologia eminentemente amazônica, ameríndia. *Nixi pae* é um mundo mimético, agonístico e altamente estético em processo constante de devir-imagem. Estamos aqui no mesmo universo xamanístico que ensinou a Michael Taussig (1993) que “ver e conhecer” equivale a “tornar-se parcialmente Outro”. Taussig foi um dos primeiros a associar a visão com o processo de devir-outro, inspirando-se mais no inconsciente ótico e na capacidade mimética de Walter Benjamin do que no conceito de devir deleuziano. A ideia de que o ponto de vista está localizado no corpo implica, no ato da visão, um engajamento tátil entre ver e ser visto. O olho toca e é englobado pelas superfícies que explora. Saber e ver envolve processos radicais de devir-outro.

As complexas inversões de posição de agente/paciente, predador/presa, consumidor/consumido, homem/animal, feminino/masculino e interior/exterior invocam não somente a ontologia perspectivista, mas também a concepção de um dualismo em permanente desequilíbrio, formulada por Lévi-Strauss em *História de linçe* (1991). Esse dualismo permite que figuras e fundos, opostos e complementares, transformem-se uns nos outros, uma característica que, como vimos, é central no desenho *huni kuin* e em outros grafismos amazônicos. Essa capacidade de metamorfose é responsável pelo efeito cinético de figura e contrafigura que se alternam, impedindo o olhar de se fixar numa imagem estável. O movimento de devir-outro e do desenho *kene* apontam ambos para essa condição de estar-entre de todos os seres, para processos de dobrar e desdobrar: entre o feminino e o masculino, entre a linha e a figura.

Outra figura que emerge de uma cosmopolítica ameríndia é a garrafa de Klein, mencionada por Lévi-Strauss em *A oleira ciumenta* (1985): o interior se dobra sobre o exterior sem nenhuma ruptura explícita entre ambos. Essa lógica é sistematicamente ativada nos cantos

de cipó: a dobra se desdobra em dobras num movimento de inversão entre interior e exterior, entre o que ingere e o que é ingerido, quem enuncia e o que é enunciado, quem vê e quem canta, produzindo uma figura complexa de desdobramento, multiplicação, devir-outro que dura enquanto o efeito do cipó se faz sentir no corpo da pessoa. Por isso, os Huni Kuin dizem sempre no canto: “vamos pensar no nosso corpo”, e o corpo, vale lembrar, é o que pensa entre os Huni Kuin. O *yuxin* enquanto espírito separado do corpo só surge quando o corpo não está ativo.

A fita de Möbius segue a mesma lógica da garrafa de Klein, dos *kene* e dos cantos huni kuin. Trata-se de um constante movimento de ir e vir, de entrar e sair dos corpos que se revolvem uns sobre os outros, contaminando-se mutuamente com suas substâncias, suas formas, suas afecções.

E assim chegamos à reflexão sobre a relação entre imagens, mitos e ontologias. É urgente mudarmos nossa ontologia dualista, e para isso precisamos mudar nossos mitos de origem.

Somos todos enredados na mesma vasta malha do capitalismo tardio que se infiltra nas áreas e nos aspectos mais remotos de nossas vidas com mercadorias, substâncias tóxicas, viroses, mosquitos e epidemias, e sua lógica implacável de exploração dos mares, do solo, do território. Em reação a essa destemida desmedida, uma Natureza que se imaginava passiva de repente tornou-se Gaia, um “ser vivo”, “imprevisível e indiferente”, como diria Isabelle Stengers (2010). Tudo isso afeta, acima de tudo, as minorias e os *diferintes* (como Viveiros de Castro propõe traduzir o conceito “*the otherwise*” de Povinelli), que são redefinidos como “pobres” necessitando de bens e de assistência. Esses mesmos coletivos, no entanto, possuem o conhecimento prático, mas acima de tudo relacional, de viver de outro modo, e podem nos mostrar caminhos de fuga do círculo vicioso do desenvolvimentismo cego. O desenvolvimento *des-envolve*. Temos que aprender a nos envolvermos de novo com as reverberações causadas por nossos atos, mesmo os mais corriqueiros, como diria Gregory Bateson (1987) no seu belo texto sobre a graça.

A crise ambiental se tornou tão evidente e urgente que os problemas causados pelo Antropoceno – era da história em que a humanidade começou a dominar em vez de coexistir com o assim chamado “mundo natural” (SAYRE, 2012, p. 58) – demandam um repensar de nossas categorias e das relações entre natureza e cultura, o humano e o mundo. O interesse recente nas ontologias ameríndias,

manifestado pelos campos das artes e das ciências, deve ser visto sob essa luz. Ao se desenvolverem *com* o ambiente animado de outros seres, que o cercam e o habitam – em vez de destruí-lo –, essas coletividades revelam modos diferentes de “estar com”, enquanto sua práxis exhibe provas de mundos e ontologias eminentemente relacionais.

A substituição de ontologias relacionais pela oposição entre “sujeito” e “objeto”, resultando numa ontologia dualista, possibilitou a empresa modernista e capitalista e sua invenção de uma máquina de conquista do mundo, capturando em suas engrenagens até as mais resistentes minorias que tentam sobreviver em suas margens. As ontologias dessas minorias falam uma linguagem que evoca o que os filósofos da ciência contemporânea procuram. Assim, na sua videoconferência para o Colóquio Os Mil Nomes de Gaia (2014), Donna Haraway apelou para uma consciência renovada de como todos os seres, incluindo os humanos, são compostos de outros seres e emaranhados numa malha densa de *devir-com*. Em vez de inter-relacionalidade, estamos lidando com intra-relacionalidade; somos entidades compostas de relações, entrecruzadas por outras agências e habitadas por subjetividades diferentes. Somos múltiplos e dívidos em vez de indivíduos; somos fractais. O que essas novas descobertas científicas nos ensinam não é tão diferente assim do que podemos aprender com as filosofias ameríndias.

Haraway argumenta que

precisamos olhar para aliados também em lugares improváveis, olhar para alinhamentos em zonas temerárias [...]. Estamos habitando o ventre do monstro do mesmo modo que os Ameríndios habitam o ventre do monstro e estabelecem alianças improváveis, tornando-se pessoas que não tinham a intenção de se tornar. (HARAWAY, 2014, s. p.).

Essa situação clama por estratégias de um combate de guerrilha.

A noção de uma entidade somada ao meio ambiente é o que não pode mais ser pensado [...]. Temos o que os biólogos chamam de holobiontes, a coleção de entidades tomadas em conjunto na sua relacionalidade que constroem uma entidade boa o suficiente para sobreviver o dia. (HARAWAY, 2014, s. p.).

Precisamos aprender com os japoneses como usar a força do outro para vencer, Haraway argumenta. Os brasileiros certamente não

precisam aprender isso, uma vez que a capoeira e o *xondaro*, esta última uma dança guerreira dos Guarani, nos ensinam sobre como desviar e reverter o vetor da força. A *hybris* da ontologia modernista precisa ser corrigida tomando-se consciência dos processos de simpoiese, do nosso devir criativo em simbiose com outras espécies.

Nosso mito de origem também precisa ser revisado, ela argumenta, pois o mundo como o conhecemos hoje é o resultado do fracasso de um ato de canibalismo mútuo: duas bactérias tentando se entrededilhar não conseguiam digerir uma à outra, e como resultado surgiu a célula contemporânea, mais complexa que a original. Para os conhecedores da literatura etnológica, esse mito evoca outros, ameríndios, como o dos deuses criadores Kuemoi e Wahari, dos Piaroa, descritos por Joanna Overing (1991), que, envenenados por suas paixões, se entrededilhavam. Ou Yube no grande dilúvio e no rito do cipó, em que o entrededilhar ocorre em diversos registros de afetação.

Ou seja, é preciso reescrever o manifesto antropofágico, porém desta vez com um conhecimento maior de causa, sabendo que você se torna aquilo que ingeriu e que os vetores da força sempre poderão se inverter, transformando a presa em predador potencial, e vice-versa. Essa ciência ameríndia vale também para a diferença de gênero. Se o feminino figura como presa, rapidamente pode se transformar em predador, como nos conta o mito de origem do cipó.

A relação entre homem e mulher, com suas possíveis inversões de posição de presa e predador, é central para a experiência visionária com *nixi pae*. No mito de origem do cipó, o herói, Dua Busen (ou Yube Inu, dependendo das versões), vai atrás da mulher-anaconda para com ela morar no fundo do lago, depois de ter seguido o exemplo da anta, que ele viu jogando jenipapos no lago para chamar a mulher-jiboia. Quando ela surge do lago na forma de uma bela mulher, Dua Busen a agarra com força. A mulher-jiboia, assustada, se transforma novamente em jiboia e se enrola no corpo do seu agressor, ameaçando devorá-lo. O homem suplica que ela retorne à sua forma de mulher, e, somente depois de conversar e de prometer que a seguirá para o fundo do lago, ela aceita fazer amor com ele. É com seus afins, o povo-anaconda, que Dua Busen aprenderá a tomar o cipó, conhecimento que levará para seu povo humano quando retornar de sua estadia no mundo das anacondas.

Diferentes cantos de cura invocam o encontro mítico entre a anta, conhecida nas mitologias ameríndias por seu apetite sexual, e a irresistível mulher-jiboia, que a atrai com os desenhos em sua pele. No canto, a cópula é descrita em termos de comer e ser comido. Quando

seu marido humano, Dua Busen, está em pânico durante sua primeira experiência com a bebida, porque vê que está sendo devorado, Yube *ainbu*, Yube mulher, sua esposa, canta um canto para acalmá-lo: o canto da anaconda feminina mastigando os intestinos de seu amante, a anta.

Esse dualismo em perpétuo desequilíbrio, que caracteriza as relações de gênero no universo huni kuin, é responsável pelo notável igualitarismo que define as relações entre homens e mulheres. Os homens não mandam nas atividades femininas, que são sempre organizadas pelas lideranças femininas, as *ainbu keneya*, mulheres donas do desenho. As mulheres, por sua vez, nunca falam sobre a capacidade de um homem trazer caça. Existe um ritual no qual as mulheres enquanto coletivo mandam os homens irem caçar, mas dizem que esse ritual foi emprestado dos vizinhos Yaminahua. É um ritual humorístico no qual as cunhadas correm atrás dos seus cunhados, gritando para eles trazerem pau podre ou orelha de pau, cada nome de vegetal referindo-se a um animal específico. Mandar de modo explícito está absolutamente fora de questão, em ambas as direções.

Os Huni Kuin se consideram o povo do desenho, como outros povos vizinhos se consideram gente-adorno. A importância do adorno na fabricação ou no surgimento dos diferentes coletivos étnicos é atestada em grande número de mitos: cada etnia se reconhece pelos adornos que usa. E esses adornos os distinguem tanto de outras etnias quanto de outros seres, como os animais ou outros seres não humanos, que, do seu ponto de vista, possuem seus próprios adornos.

Entre os povos Tukano, os humanos se diferenciaram dos peixes ao colocarem seus enfeites e cocares de penas e saírem do rio para viverem na terra (PÃRÕKUMU; KÊHÍRI, 2019 [1980]). Os Mbya Guaraní se autodenominam “*jeguakava*”: os belamente adornados, a exemplo de Ñanderu, o ancestral, que engendrou seu próprio corpo como adorno (CLASTRES, 1990). Os Marubo são o povo do aruá, e quem não amarrar pulsos e tornozelos com enfeites de aruá se aproxima do povo das minhocas, que são lisas e andam com qualquer um, produzindo filhos sem juízo, ensina Nelly Varin Mema Marubo na sua dissertação recentemente defendida no Museu Nacional (2017).

Em língua huni kuin, a palavra *dau* significa remédio. Mas *dau* significa também veneno e adorno, dependendo do uso que se faz dela.

O povo-adorno e o povo com desenho diferem do “homem nu”, ideal artístico do ocidente grego e moderno. O “povo-adorno” tem as *relações* como dadas e os *eventos* (que nós chamamos de natureza) como aquilo sobre o que é preciso agir e improvisar. O “homem nu” da

estética clássica, por sua vez, se destaca do fundo, tem a natureza como dada e as relações como a serem construídas. O *dau*, enfeite e folha, é o que confere beleza, é o que conecta e cura, é a ciência que transforma todos os seres em sujeitos. Os desenhos das mulheres huni kuin são adornos-remédios-venenos que estão aí para ajudar a curar o mundo em perigo de se desnudar para sempre das relações que o constituem, deixando para trás um enorme deserto.

Referências

- BATESON, G. Style, grace and information in primitive art. In: BATESON, G. *Steps to an ecology of mind: collected essays in anthropology, psychiatry, evolution and epistemology*. Nova Jersey/Londres: Jason Aronson, 1987 [1971]. p. 108-123.
- BOURRIAUD, N. *Esthétique relationnelle*. Paris: Les Presses du réel, 1998.
- CLASTRES, P. *A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani*. Campinas: Papiros, 1990 [1974].
- FREEDBERG, D. *The power of images: studies in the history and theory of response*. Illinois: University of Chicago Press, 1989.
- GALLOIS, D. *O movimento na cosmologia Waiãpi: criação, expansão e transformação do universo*. 1988. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.
- GELL, A. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. São Paulo: Ubu, 2018 [1998].
- HARAWAY, D. Tentacular worldings in the Chthulucene. *The Thousand Names of Gaia*, [S. l.], 24 set. 2014. Disponível em: <https://thethousandnamesofgaia.wordpress.com/2014/09/24/povinelli-haraway-and-many-thanks/>. Acesso em: 1 dez. 2017.
- HIRANO, T. L. *Erosão num pedaço de papel*. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.
- IMBAHASSI, A.; BEVILACQUA, C.; GORINI, G. Upurandú resewara, entrevista com Denilson Baniwa. In: GORINI, G. (org.). *Revista Usina (Edição comemorativa 2013-2017)*. Rio de Janeiro: Usina, 2019. p. 128-129.
- KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 [2010].
- KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAGROU, E. Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? In: SEVERI, C.; LAGROU, E. (org.). *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013. p. 67-109.

LAGROU, E. Anaconda-becoming: Huni Kuin image-songs, an amerindian relational aesthetics. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 24, n. 51, p. 17-49, 2018.

LATOUR, B. O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, v. 14, n. 29, p. 111-150, 2008.

LÉVI-STRAUSS, C. *La potière jalouse*. Paris: Plon, 1985.

LÉVI-STRAUSS, C. *Histoire de lynx*. Paris: Pocket, 1991.

MARUBO, N. V. M. *Noken mevi revôsho shovima awe*: o que é transformado pelas pontas das nossas mãos: o trabalho manual dos Marubo do rio Curuçá. 2017. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

OVERING, J. A estética da produção: o senso de comunidade entre os Cubeo e os Piaroa. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 34, p. 7-33, 1991.

PĀRŌKUMU, U.; KĒHĪRI, T. *Antes o mundo não existia*: mitologia dos antigos Desana-Kêhiripõrã. 3. ed. Rio de Janeiro: Dantes, 2019 [1980].

POVINELLI, E. *Geontologies*: a requiem to late liberalism. Durham: Duke University Press, 2016.

SAYRE, N. The politics of the anthropogenic. *Annual Review of Anthropology*, [S. l.], v. 41, p. 57-70, 2012.

STENGERS, I. *Cosmopolitics I*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2010.

STRATHERN, M. *O gênero da dádiva*: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia. São Paulo: Editora da Unicamp, 2006 [1988].

TAUSSIG, M. *Mimesis and alterity*: a particular history of the senses. Nova Iorque: Routledge, 1993.

WAGNER, R. The fractal person. In: GODELIER, M.; STRATHERN, M. (org.). *Big men and great men*: personifications of power in Melanesia. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. p. 159-173.

A sombra que se vai: fronteiras religiosas e o poder das transformações¹

Vânia Zikán Cardoso

Há algum tempo, propus a outro antropólogo, Franco Delatorre, escrevermos um texto juntos, tentando dar forma escrita aos diálogos que fazemos há bastante tempo entre nossos campos etnográficos – o dele, principalmente, nas Almas e Angola, em Florianópolis, e o meu, nas macumbas cariocas, ambos tomados pela socialidade dessas práticas que permeiam o cotidiano de seus praticantes para muito além dos limites rituais (CARDOSO; DELATORRE, [2021?], no prelo). Marcados pelo contexto em que escrevíamos uma primeira versão daquele texto, que seria apresentado numa mesa sobre corpo e dança,² fomos levados a pensar no trabalho sensorial implicado naquilo que o povo de santo chama de “trabalhar” ou “desenvolver” a mediunidade. Nossa atenção estava voltada para os momentos em que as delimitações entre entidade e filho de santo se misturam, nas passagens entre estados, quando o discernimento se torna incerto, e a entidade, antes que uma presença, é uma mobilização.

¹ Uma primeira versão deste texto foi apresentada no Colóquio Arte, Sons e Etnografias, realizado na UFSC em 2019. Gostaria de agradecer pelo convite de María Eugenia Domínguez e Deise Lucy Montardo para a apresentação à época, e agora, para esta publicação.

² A mesa fazia parte do I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança (2019, UFSC), e devemos o agradecimento aqui a Giselle Guilhon e a Scott Head.

Pensando a partir dos movimentos da dança no ritual, evocávamos essa relação entre entidades e médiuns enquanto uma coreografia instável. Se, por um lado, o ritual oferece uma estrutura formal para essas mobilizações, por outro, a incorporação das entidades, o movimento de suas presenças pelos corpos dos médiuns, é marcada pela passagem, pela temporalidade de um entre-estados, momentos em que essas distintas presenças se aproximam e se distanciam – uma temporalidade marcada pela instabilidade.

O “controle” sobre a incorporação é um valor frequentemente descrito como desejado na literatura clássica sobre as práticas religiosas de matriz africana. Mesmo em uma única noite de visita a uma gira em um terreiro de umbanda no Rio de Janeiro, chama a atenção de Edith e de Victor Turner o alto grau de controle sobre o transe entre os médiuns da casa (TURNER, 1987). Ao apontar aqui para a instabilidade da coreografia, não quero com isso sugerir um oposto, um *des-controle*, mas antes desviar nosso olhar justamente para as zonas de passagem que emergem no rito, para a qualidade da fronteira – aqui entre pessoa e entidade – que se desdobra no tempo e no espaço.

Miriam Rabelo (2008), escrevendo três décadas depois de Turner, aponta para os limites de uma concepção de controle sobre a possessão, concepção esta que permeia também estudos contemporâneos. Segundo Rabelo, ao destacar a agência dos médiuns, o modelo de controle mostra-se incapaz de “dar conta das complexas relações entre médiuns, entidades e outros humanos” (RABELO, 2008, p. 95). Rabelo aponta para a qualidade de experimentação ativa implicada na possessão, a qual adquire assim uma qualidade temporal e, portanto, tentativa, uma experimentação incerta quanto aos seus resultados.

Conquanto ambas estejamos apontando para a temporalidade dessa experiência prática, Rabelo está voltada para a experimentação dos(as) filhos(as) de santo com distintos estilos de apresentação de si e de relação com os outros nos processos de produção de agenciamentos e de subjetividade implicados na possessão. Meu interesse, por sua vez, recai sobre outra dimensão dessa temporalidade, aquela das fronteiras enquanto momentos que se espriam no denso espaço das zonas de passagem. No caso das mobilizações em jogo na coreografia instável da manifestação (ou não) da entidade, essas zonas de passagem, onde a relação entre médiuns e entidades se desdobra em várias formas e intensidades, ocupam bom tempo nas giras e estão longe de serem restritas pela demarcação do próprio rito. Pensar na temporalidade e na espacialidade da fronteira deixa de ser paradoxal se ela se torna uma zona habitada.

Volto uma última vez ao texto de Turner para retomar essa fronteira que, para ele, se expressa pela qualidade oposta àquela que quero evocar. Através do destaque ao controle do transe, traços do indomado lhe são retirados dentro do enquadre do ritual a que Edith e Victor Turner assistem. Victor Turner (1987, p. 60), apontando para a presença de exu naquela gira, reconhece a “ambiguidade do modo subjuntivo da cultura” que está no centro do ritual de posseção de umbanda a que eles assistem, em que exu, o “senhor do limen e do caos [...] representa a indeterminação fundamental que espregueira nas fendas e rachaduras de toda ‘construção sociocultural’ da realidade” (TURNER, 1987, p. 60), mas rapidamente retoma o enquadramento do rito enquanto força estruturante que sustenta a própria possibilidade do desenrolar do ritual. Nas palavras de Edith Turner (1987, p. 59, grifo da autora), “Exu pode irromper [*break in*] a qualquer momento, a não ser que seja firmemente restringido [*restrained*]”. O enquadre ritual adquire aqui a qualidade objetivada de uma fronteira que se ergue como demarcação, esvaziada de seu atributo como coisa em si, perdendo sua dimensão de passagem para se tornar o limite.

Talvez uma cena etnográfica possa evocar a qualidade outra das fronteiras, que não se deixa capturar pela clareza do limite. No feriado de Finados de 2019, fui a uma festa de exu em um dos subúrbios do Rio de Janeiro. A casa em que a festa acontecia é bem antiga³ e havia acabado de passar por uma reforma do espaço onde se dão as giras e as consultas semanais, um salão recoberto que fica no quintal, aos fundos da propriedade. Como em muitos outros centros, o espaço onde as médiuns dançam ao longo das giras é separado do restante da área da

³ Em 2020, o centro completou 50 anos de abertura; durante todo esse tempo, foi sempre casa da família e centro. Passando por três gerações de mulheres, a casa fechou temporariamente em várias ocasiões ao longo dessas décadas, às vezes mantendo apenas sessões de consulta e rituais restritos a um círculo menor de pessoas, e em outros momentos, como nos últimos anos, congregando um grande número de filhos de santo. A casa foi aberta pela mãe da atual mãe de santo quando esta era menina, sendo sua avó já zeladora de santo. A casa fica em um subúrbio da Zona Oeste que, no século XIX, passou de fazenda a zona fabril, até 2004, quando a fábrica encerrou sua produção. Com população 54% negra (IBGE, 2000 *apud* GARCIA, 2009), o bairro condensa todas as marcas da desigualdade racial da cidade do Rio de Janeiro. Os filhos e as filhas de santo, majoritariamente negros, incluem também pessoas brancas da periferia da cidade e, recentemente, alguns jovens universitários, que chegaram à casa depois do ingresso da filha mais nova da mãe de santo em uma universidade federal de um município vizinho ao Rio de Janeiro.

assistência por uma mureta bem baixa – médiuns de um lado, o resto do povo do lado de fora. Dois espaços demarcados do rito.

Figura 2.1



Fonte: Acervo da autora.

Figura 2.2



Fonte: Acervo da autora.

Por muitos anos, a mureta naquela casa fora feita de uma frágil madeira, recoberta com esteiras de palha. Diziam para a gente não se debruçar nela, principalmente nas giras onde o trabalho no santo era mais “pesado”. A mureta era bamba, não sustentava com firmeza o corpo que nela se encostava, mas o peso e seu perigo eram de outra natureza. Energias perigosas permaneciam ali, trazidas de outros lugares pelas pessoas que vinham às giras. Submetidas ao trabalho das entidades para dispersá-las dos corpos das pessoas que ali estavam, essas energias ficavam naquele local, encostadas no limbo, até que se alcançasse a limpeza do lugar ao longo da *performance* do rito. A mureta era um espaço habitado.

Figura 2.3



Fonte: Acervo da autora.

Quando as pombas-giras e os exus chegam à gira do povo da rua, essas entidades não costumam ficar nos confins do espaço demarcado pela mureta. Diferentemente das outras entidades, o povo da rua circula entre a assistência, fazendo uso do portão que chancela uma das comunicações entre esses espaços.

Figuras 2.4 e 2.5



Fonte: Acervo da autora.

Cacurucaia, a pomba-gira da mãe de santo da casa e aquela que celebrávamos na festa de Finados, simplesmente passava por cima da mureta. Quase derrubando a madeira com o peso de suas saias, ela dizia que não daria a volta pelo portão, pulando o muro que marcava esses dois espaços do rito, fazendo do enquadre do espaço seu caminho de movimento.

Na reforma, a frágil mureta de madeira foi substituída por uma mureta de alvenaria. O salão teve seu telhado de amianto, esburacado e, literalmente, caindo aos pedaços, substituído por um de telhas de ferro. As velhas vigas de madeira que sustentavam o igualmente frágil telhado foram trocadas por uma estrutura em aço; o chão remendado, coberto por lisa camada de cimento; e as paredes do altar, recobertas por azulejo branco. Acompanhei toda a reforma pelas fotos dos vários mutirões, que recebia no grupo de WhatsApp do centro.

Se a casa de residência da mãe de santo, contígua ao espaço das giras, continuava no mesmo estado precário de antes, a reforma tirava a aparência de uma colcha de retalhos da casa de santo e apagava a história dos inúmeros reparos marcada na velha estrutura. Essa lembrança é puro lamento nostálgico de antropóloga, porque os filhos de santo comemoravam com entusiasmo o fim da obra que havia sido realizada a duras penas. Eu comentei no grupo de WhatsApp que agora Cacurucaia não poderia mais pular a mureta, transformada pela alvenaria em uma barreira. A mãe de santo riu de meu comentário no grupo e disparou de volta: “Que nada, menina! Agora ela pode pular com segurança”. Na festa de Finados, Cacurucaia deu vida ao comentário da mãe de santo: sentou-se firmemente na paredinha, abriu um largo sorriso malandro e, espalhafatosamente, rodopiou o corpo sentada no muro, jogando suas pernas para o outro lado, os panos da saia nova de festa deslizando junto com ela.

Figuras 2.6 e 2.7



Fonte: Acervo da autora.

Nesse jogo de forças, a qualidade sólida do enquadre permite uma nova exibição de sua habitação enquanto zona de passagem, por mais efêmera que seja sua temporalidade. Essa habitação continua carregada da tensão e do perigo das passagens, e das possíveis transformações ali

geradas. Para quem sabe ver no sorriso da pomba-gira, ele é também um vislumbre de tudo que ela pode fazer enquanto senhora do límen, que se diverte com o enquadre do ritual, enquadre este tão precioso para a análise antropológica de Victor Turner.

Figura 2.8



Fonte: Acervo do centro.

Vislumbre

Referi-me ao que escrevi acima como uma “cena etnográfica”, ainda que de fato ela se estenda por vários momentos, tanto nos escritos

quanto nas imagens fotográficas. Conjugo os dois termos – cena e etnografia – numa torção da cena que Crapanzano evoca em seu clássico ensaio: “[...] cena é aquela aparência, a forma ou refração da situação ‘objetiva’ em que nos encontramos, colorindo-a ou nuançando-a e, com isso, tornando-a diferente daquilo que sabemos que ela é quando nos damos ao trabalho de sobre ela pensar objetivamente” (CRAPANZANO, 2005, p. 360). Crapanzano nos diz ainda que, enquanto antropólogos, costumamos, “de um jeito ou de outro”, encontrar “as dimensões ensombradas da existência social e cultural” e, “como se embaraçados pelo mistério, pelo perigo”, “tendemos a [afastá-las] de nosso trabalho ‘sério” (CRAPANZANO, 2005, p. 357).

Conjugar cena e etnografia para falar dessas zonas de passagem é, assim, uma tentativa de deixar a etnografia embaraçada no perigo efêmero e, portanto, permitir que ela habite essa diferença do que “sabemos que é”, renunciando ao que Édouard Glissant chamaria da “velha obsessão de surpreender o fundo das naturezas” (GLISSANT, 2011, p. 180). Se Edith Turner nos dizia que o ritual, ou pelo menos nosso rito analítico de compreender o ritual, precisa restringir exu para continuar, ou seja, dar concretude aos enquadramentos enquanto gramáticas estruturantes, a escrita aqui quer se deixar envolver na “dimensão sombreada” dos enquadres, no efêmero e incerto momento em que a pomba-gira ocupa a fronteira, materializando algo afim à mobilização da coreografia instável das giras a que Franco Delatorre e eu nos referíamos.

Se a coreografia instável não se remete ao oposto do “controle” da incorporação, ao descontrole, aqui, como em Crapanzano, o sombreado também não se aproxima do obscuro. Antes, ele se distancia etnograficamente da “compreensão” enquanto transparência – ou “encerramento” da diferença (GLISSANT, 2011, p. 181) –, participando da opacidade que anima o ritual. As imagens fotográficas, salpicadas ao longo do texto, tampouco se distanciam dessa coreografia, antes compondo (com) a cena etnográfica do que a ilustrando. Essa participação como modo de fazer e escrever etnografia retém sua força na resistência à diluição dessa opacidade, na recusa à captura pela transparência do conhecimento. Mais do que mero jogo teórico, a recusa se orienta pela forma similar como Cacurucaia – e toda pomba-gira – retém seu direito à opacidade, seu mistério irreduzível sendo parte constitutiva da possibilidade da relação com seus clientes e filhos de santo (CARDOSO, 2017).

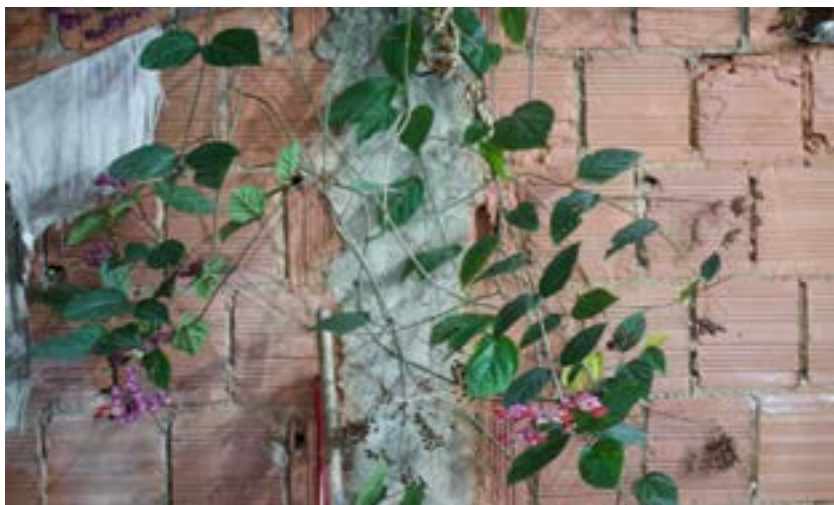
De certa forma, o que busco fazer em minha narrativa etnográfica ecoa a precisa imagem de José Carlos dos Anjos ao deixar que a cena etnográfica (Anjos se refere à filosofia política das práticas religiosas afro-brasileiras) *ocupe* a antropologia como um espírito *se ocupa* de um *cavalo de santo* (ANJOS, 2008), criando um contraste com as formas de elucidação que comumente ocupam a compreensão na antropologia. Enquanto Anjos trata de uma filosofia das diferenças, retomando a constatação de Bastide (1989) de que o pensamento religioso afro-brasileiro é composto por linhas e multiplicidades e não obedece ao princípio da não contradição, eu parto de uma ausência de desconforto com a ambiguidade⁴ e com a instabilidade nas práticas da macumba como aquilo que alimenta princípios criativos de um jogo contínuo de aproximação e de diferenciação.

Deixe-me retornar ao centro para trazer uma outra cena etnográfica que mobiliza algo do que estou sugerindo. Além do centro onde acontece a festa, há várias outras casas de santo no bairro. Três bastante distintas dividem esse curto quarteirão, e o centro fica bem ao lado de uma casa de candomblé. Com essa casa de candomblé, a família da mãe de santo mantém uma relação de evitação. Estórias de vizinhos e de santo se atravessam há muito tempo, mantendo as duas casas separadas, ainda que várias vezes suas festas se sobreponham no mesmo dia e que os sons dos atabaques e os cantos se atavessem por sobre um alto muro que bloqueia apenas a visão.

Sorratamente, familiares do vizinho ao lado surgem em sessões de consulta com a pomba-gira, seus movimentos acobertados do pai de santo da casa de candomblé pelo muro e pelo silêncio do povo de cá sobre a sua presença na macumba. Por baixo do muro sem alicerce, frequentes águas de lavação do chão passam pelo cimento poroso, as cores vermelhas que correm nessas águas permeando o chão do lado de cá, trazendo marcas visíveis das oferendas do lado de lá, das quais antes apenas se ouviram os cantos. Ao longo do ano, o calendário de festas para as entidades no centro se cruza com as oferendas do lado de lá, as sessões de consulta semanais se sobrepõem aos ritos cotidianos do outro lado do muro.

⁴ A referência aqui é um contraponto ao desconforto cognitivo com a ambiguidade que Mary Douglas identifica como princípio operante nas demarcações das fronteiras (2012 [1966]).

Figura 2.9



Fonte: Acervo da autora.

Do lado oposto do centro, está um enorme terreno vazio. No canto do terreno, encostada no muro da casa de santo, havia uma enorme gameleira. A gameleira é uma árvore sagrada, morada de Tempo, rei da nação Angola, Iroko para o povo do candomblé. Os grandes galhos dessa frondosa árvore atravessavam o espaço por cima do muro, encobrindo a casa com sua sombra. A casa fica em um dos bairros mais quentes do Rio de Janeiro, e essa sombra era duplamente valiosa para uma casa sem forro, coberta com telhas de amianto.

Na véspera da festa de Finados de 2019, enquanto com dois outros filhos de santo arrumávamos o quintal para a chegada do boi que seria oferecido à Cacurucaia, a mãe de santo me contava que o terreno ao lado havia sido comprado pela igreja, termo genérico que ela usava para fazer referência a uma das grandes igrejas evangélicas com templo na parte mais central daquele bairro. A gameleira havia sido cortada recentemente, em preparação para erguer alguma edificação ao lado, provavelmente um novo templo. A mãe de santo contou que a polícia havia sido chamada por algum vizinho quando começaram os preparativos para o corte da árvore, mas uma autorização da prefeitura para esse corte havia sido apresentada naquele momento. “Eles são muito certinhos, vieram aqui, não quebraram nada. Até vão reforçar o muro, levantar por lá, arrumando do lado de cá também”, ela explicou, apontando para o velho muro à nossa frente.

Figuras 2.10 e 2.11



Fonte: Acervo do centro.

Ao pé do muro estava seu canteiro de plantas e ervas de santo, o qual ela vinha cultivando há muito tempo, acrescentando plantas que frequentemente lhe traziam. Ela já estava se preparando para o reforço do muro que separava o terreno do centro daquele onde seria construído o novo templo, retirando e fazendo mudas de todas as ervas plantadas na sombra do muro, para que não se perdessem com as queimaduras do cimento que poderia escorrer da obra.

Do outro lado do muro, restava um enorme buraco, a marca que havia sobrado da gameleira. “Tiveram que usar uma escavadeira”, tamanha era a raiz da gameleira. Para os enormes galhos, serras e máquinas de triturar foram trazidas em um caminhão. Os filhos de santo diziam que tudo havia sido muito profissional, com trabalhadores uniformizados e caminhões da prefeitura. “Como assim? Foi a prefeitura quem cortou, no terreno da igreja?”, perguntei, incrédula. Eles riram de minha cara, enquanto subitamente me vinha a assustadora lembrança de que o então prefeito da cidade do Rio de Janeiro era o bispo Marcelo Crivella (PRB-RJ), antigo missionário da Igreja Universal do Reino de Deus em países africanos.⁵

Autor de *Evangelizando a África* (2002), em 1999 o missionário dizia que, na África, “na miséria e na pobreza, vemos o ódio do diabo e seus demônios que trabalham descaradamente através de tantas seitas e religiões” (CRIVELLA, 2002 *apud* MOLICA, 2016, s. p.).⁶ Na campanha para as eleições de 2016, o bispo havia afirmado que era “um rapazinho intolerante” quando escrevera o livro e que não voltara a cometer os mesmos erros. “A gente aprende com o tempo”, explicou para seus potenciais eleitores naquele momento.⁷ Já eleito prefeito do

⁵ Prefeito naquele momento, Crivella perdeu as eleições municipais de 2020. Foi empossado em 2021, para mais um mandato na prefeitura do Rio de Janeiro, Eduardo Paes (DEM-RJ).

⁶ MOLICA, F. Em livro, Crivella ataca religiões e homossexualidade: “terrível mal”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 out. 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brazil/em-livro-crivella-ataca-religioes-homossexualidade-terrivel-mal-20296731>. Reproduzido em: <https://blogdopaulinho.com.br/2016/10/17/em-livro-crivella-ataca-religioes-e-homossexualidade-terrivel-mal/>. Acesso em: 10 ago. 2020. Publicado em 2002 pela Editora Gráfica Universal, o livro havia sido lançado em inglês, em 1999, com o título *Mutis, sangomas and nyangas: tradition or witchcraft?*.

⁷ AGÊNCIA ESTADO. Em vídeo, Marcelo Crivella ataca homossexuais. *Correio Braziliense*, Brasília, 21 out. 2016. Disponível em: https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/politica/2016/10/21/interna_politica,554123/em-video-marcelo-crivella-ataca-homossexuais.shtml. Acesso em: 10 ago. 2020.

Rio de Janeiro, em 2018, houve o pedido de abertura de *impeachment* por improbidade administrativa pela realização de uma reunião secreta com pastores no Palácio da Cidade, onde ofertou aos ali presentes, seus fiéis, facilidades de acesso a cirurgias pela prefeitura.⁸

Imagens de um futuro de tensões rapidamente me vieram à mente, iluminadas por esse contexto político que se estendia muito além daqueles muros. Não consegui evitar a sensação de um mau prenúncio.

Há, no entanto, mais de um mau prenúncio aqui. A sombra do Tempo, que se espalhava por cima do muro, resguardava a presença das entidades e de seus misteriosos trabalhos, estes agora desnudados e expostos a uma nova luz, que com seu intenso brilho os ofusca – algo semelhante à branca luz do missionário Crivella quando ele nos oferece a visão do “ódio do diabo e seus demônios que trabalham descaradamente”. Mas há um problema antropológico também. Minha reflexão sobre o que os filhos de santo me contam opera um outro ofuscamento. Minha análise ergue um enquadre político que de certa forma opera como o enquadre do ritual a que Edith Turner se referia – se lá era exu quem deveria ser mantido sob controle para o desenrolar do ordenamento do rito, aqui meu enquadre analítico, ao mesmo tempo que busca dar a ver o percurso das forças racistas que afetam o corte do Tempo, opera também como uma contenção daquilo que assombra esse enquadre, que excede a iluminação antropológica dos sentidos do que ali acontece e que irrompe em meu ordenamento analítico.

⁸ CRIVELLA oferece a pastores cirurgias de catarata e ajuda para problemas no IPTU, em agenda secreta. *Extra*, Rio de Janeiro, 5 jul. 2018. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/brasil/crivella-oferece-pastores-cirurgias-de-catarata-ajuda-para-problemas-no-iptu-em-agenda-secreta-22856176.html>. Acesso em: 10 ago. 2020. MACEDO, A. Vereadores do Rio preparam reação a reunião de Crivella com líderes religiosos. *Extra*, Rio de Janeiro, 6 jul. 2018. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/extra-extra/vereadores-do-rio-preparam-reacao-reuniao-de-crivella-com-com-lideres-religiosos-22858988.html>. Acesso em: 10 ago. 2020.

Figura 2.12



Fonte: Acervo da autora.

Da mesma forma que na coreografia instável do rito, ou na maneira como Cacurucaia dá a ver as tensões e as transformações das zonas de passagem, a mãe de santo evoca forças em operação nessa cena etnográfica, que evadem a demarcação, bem como a hierarquização, entre cenas e realidade (CRAPANZANO, 2005), operada pelo enquadramento analítico. São forças que não se rendem à minha análise daquilo que “sabemos que é”.

Figura 2.13



Fonte: Acervo da autora.

Interrompendo minhas reflexões naquele dia, a mãe de santo nos contou que, quando vieram cortar a gameleira, a primeira pessoa a nela subir havia caído dos galhos. Depois disso, “passaram uma semana fazendo culto ao redor da árvore”. As pessoas, que eu assumi serem fiéis da igreja, vinham todos os dias e ficavam em volta da árvore, gritando: “Sai demônio”, “Vai embora demônio”. A mãe de santo, do lado de cá do muro, me contou ter ficado em sua cozinha, com a cabeça encostada na parede, rezando baixinho enquanto ouvia o que se gritava do lado de lá. “Não ouve o que eles dizem, meu pai. Eles não sabem o que estão falando. Perdoa meu pai”, a mãe de santo suplicava em sua reza, cuja dor ainda ecoava no tom de sua voz ao se lembrar daqueles dias. Por uma semana isso se repetiu, todos os dias. “Aí eles vieram com as máquinas e cortaram a gameleira.”

Ficamos todos por um momento, em silêncio, contemplando o céu agora completamente desnudado pela ausência dos grossos galhos da gameleira por cima do muro, o intenso azul do quente céu de novembro ofuscando nossos olhos. “Lá se foi minha sombra”, lamentou a mãe de santo.

O culto aos pés da gameleira e a reza da mãe de santo debaixo de seus galhos ecoaram por sobre o muro que marca os terrenos, vetores

invertidos de forças aparentemente simétricas agindo sobre a grande árvore. Simetria efêmera, logo esvaçada pela intervenção do Estado, que potencializa a força de um lado com o poder do maquinário, escavando o caminho para a ocupação da igreja e alterando radicalmente a própria natureza da relação entre as rezas. Extraída a árvore, agora reforçam o muro, erguem-no como barreira, transformando o território de passagem em barreira inóspita.

Queria retomar a lástima da mãe de santo pela perda da sombra, quando ela mira o espaço plenamente iluminado pela implacável luz do sol, de certa forma evocando também um lamento pelas “dimensões ensombreadas” da existência. Crapanzano (2005) se refere a essas dimensões como refrações da “situação objetiva”, diferentes daquilo que sabemos como é, uma zona de sombras e meios-tons, marcada pelo perigo e pela iminência, por um mistério que se torna embaraçoso para aquilo que seria o “trabalho sério” da antropologia.

Figura 2.14



Fonte: Acervo da autora.

Sou cativada pela maneira como a mãe de santo “subjativiza” essa realidade cotidiana do encontro com o Estado, como a violência dessa exposição permanece envolta na materialidade de plantas e sombra, na sonoridade das rezas, um cuidar em sintonia com as “mudanças atmosféricas”, para tomar o termo de Kathleen Stewart (2010), um cuidar

que permanece atento às coisas que acontecem. A mãe de santo não se rende à minha tentativa de tradução da situação em uma linguagem de políticas explícitas, minha captura de sua experiência por categorias que, ainda que com intenções opostas, acabavam espelhando o movimento do bispo e iluminando o que ali acontecia. O máximo que a mãe de santo e seus filhos se aproximam de minha aspiração a mobilizar categorias explicitamente políticas para um enquadre analítico parece surgir no dizer de um dos filhos de santo, ao afirmar: “Agora vamos ter que fazer tudo certinho”, quando retomamos nossa conversa sobre o vodum da pomba-gira – a oferenda do boi ainda a acontecer na meia-noite daquele dia e para a qual preparávamos o quintal na beira do muro.

Sua fala me fez retornar ao terreno das explicações políticas ao pensar nas controvérsias em torno do chamado “sacrifício religioso” nas práticas de matriz africana e do racismo que busca constituí-lo como maus tratos a animais, ou que almeja enquadrar atos litúrgicos, como a oferenda de um boi para Cacurucaia, como abate ilegal. A lei supostamente secular em sua projetada universalidade e que pretensamente ignora a hierarquização racial do religioso, ainda que em outra roupagem de sentidos, não pode deixar de se alinhar em paralelo aos dizeres do jovem missionário Crivella, para quem o “sacrifício de animais” é um “ritual satânico que deve ser evitado” (2002 *apud* MOLICA, 2016, s. p.).

Era essa a forma objetiva que para mim tomava o perigo que assombrava aquele dia: o enquadramento da lei espelhado de pontacabeça por meu enquadramento analítico. Mas, apesar de a sombra da gameleira ter concretamente sucumbido ao enquadramento do Estado pseudolaico, a cena etnográfica refratava a realidade do real, tornando-a diferente do que eu sabia que ela era.

À noite, quando Cacurucaia estava em terra, ela, como a mãe de santo mais cedo, se voltou justamente para as forças em jogo naquele rito de oferenda do boi. A oferenda que se realizava naquele feriado – “o vodum da pomba-gira” – fechava um ciclo de sete oferendas. Essa era uma festa longamente esperada, a sétima oferenda era marcada por uma grande expectativa. O número sete é poderoso na macumba: é o número da “linha de esquerda” – aquela que congrega as entidades do povo da rua – e está no nome de várias dessas entidades, a quem muitas vezes apenas chamamos de Seu Sete/Dona Sete, sejam elas das Encruzilhadas, sejam das Figueiras, sejam das Saias; é um número associado à passagem do conhecido ao desconhecido, à transformação.

Figuras 2.15 e 2.16



Fonte: Acervo da autora.

Eu havia visto a festa de seu primeiro boi, há mais de 20 anos, e só naquela noite me dei conta da importância singular dessa nova oferenda. Algumas filhas de santo e eu compartilhamos essa conexão, algo que se torna importante na fala de Cacurucaia, na medida em que ela avisa os filhos de santo sobre o que pode acontecer naquela noite. Ela está visivelmente excitada pela noite e atenta a todos os detalhes das preparações.

Em resposta a uma pergunta sobre quem poderia participar do rito de oferenda do boi, ela havia avisado ao povo de santo que lidar com as regras lá de dentro – aparentemente se referindo às distintas relações desses filhos com as entidades e com os diversos graus de iniciação que tinham percorrido na casa de santo e, por conseguinte, suas diferentes possibilidades de participação no rito – não era problema dela. Seus únicos alertas eram que muitas forças estavam sendo mobilizadas naquela noite e que as pessoas deveriam saber que pedir era entrar no acontecimento das coisas e ser irremediavelmente levado no rebuliço dessas forças.

Figura 2.17



Fonte: Acervo da autora.

O clima era de muita expectativa, a pomba-gira tinha sede, já que não montava seu boi há muitos anos, e a tensão das pessoas era quase palpável. Olhando para os filhos de santo, Cacurucaia deu um último conselho antes de ir ao encontro do boi: “Se tá com medo, vai embora. Se ficar, pede certo”.

O “fazer as coisas direito” a que o filho de santo havia se referido mais cedo, e que eu havia enquadrado sob o sentido dado pela relação com a igreja e o Estado – minha preocupação com a vigilância do Estado e a temida exposição aos novos vizinhos do outro lado do muro –, escorria pelas frestas desse enquadramento, ressoando agora na advertência de Cacurucaia de que devemos “pedir certo”. A expressão do filho de santo vai ao encontro do mistério embebido na fala de Cacurucaia, retornando à sombra que o protege da captura por minha elucidação de significados. Não quero dizer com isso que agora eu havia chegado ao sentido correto do que o filho de santo havia dito. Tomo meu encontro com o aviso de Cacurucaia como uma advertência contra essa presunção; ela me lembra que ao iluminar os sentidos da fala do filho de santo eu havia aniquilado sua potência de significar algo outro ou algo além.

A fala de Cacurucaia é reconhecidamente cercada de perigos; afinal, ela é uma pomba-gira. Aqui, esse perigo é potencializado, ela convida à participação e ao mesmo tempo adverte quanto ao rito por vir, avisando os filhos de que devem “pedir certo”. Num aparente paradoxo, exu parece se tornar o enquadre do rito, dando voz ao enquadre da “experencialidade’ da experiência” (CRAPANZANO, 2005, p. 371). O “certo”, no entanto, é uma mobilização, um desafio à participação nas forças em jogo nesse momento.

Nessa mobilização, o enquadre antropológico não rui sob o peso de Cacurucaia, mas resvala na forma das muretas que sustentam seu movimento, deixando-se habitar pela incerteza e pela experimentação dessas zonas de passagem. Deixar que a pomba-gira e seu desafio *se ocupem* da antropologia talvez possa sustar o aniquilamento a que me refiro e permitir que a antropologia possa ela mesma adentrar a “experimentação ativa” (RABELO, 2008) no rito. Seria esse um caminho para uma antropologia mais exposta ao perigo e, portanto, ao desvio e à errância, mergulhando “na opacidade da parte do mundo a que acede” (GLISSANT, 2011, p. 29)?

Figura 2.18 – A porta do quarto da pomba-gira



Fonte: Acervo do centro.

Referências

ANJOS, J. C. dos. A filosofia política da religiosidade afro-brasileira como patrimônio cultural africano. *Debates do NER*, Porto Alegre, v. 9, n. 13, p. 77-96, jan./jun. 2008.

BASTIDE, R. *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações*. São Paulo: Ênio Matheus Guazzelli & Cia. Ltda., 1989.

CARDOSO, V. Z. Danger of words: risk and (mis)comprehension in consultations with the spirits of the povo da rua. *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 45-60, 2017.

CARDOSO, V. Z.; DELATORRE, F. *Coreografias instáveis: movimento, passagens e transformação nas giras para as entidades*, [2021?]. No prelo.

CRAPANZANO, V. A cena: lançando sombra sobre o real. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 357-383, 2005.

CRIVELLA, M. *Evangelizando a África*. Rio de Janeiro: Gráfica Universal, 2002.

DOUGLAS, M. *Pureza e perigo*. Lisboa: Edições 70, 2012 [1966].

GARCIA, A. dos S. *Desigualdades raciais e segregação urbana em antigas capitais: Salvador, cidade d'Oxum, e Rio de Janeiro, cidade d'Ogum*. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2009.

GLISSANT, E. *Poética da relação*. Lisboa: Sextante, 2011.

RABELO, M. A possessão como prática: esboço de uma reflexão fenomenológica. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p. 87-117, 2008.

STEWART, K. Atmospheric attunements. *Rubric: Writing from UNSW*, [S. l.], v. 1, p. 1-14, 2010.

TURNER, V. Social dramas in Brazilian umbanda: the dialectics of meaning. In: TURNER, V. *The anthropology of performance*. Nova Iorque: PAJ Publications, 1987. p. 33-71.

Acertos e desacertos na afinação das folias

Wagner Diniz Chaves

Apresentação

Certo dia, em uma das incontáveis e agradáveis conversas com o saudoso Martinho Rodrigues (1921-2018),¹ entre um gole e outro de pinga, o velho sábio, com voz mansa e aguda, discorria sobre temas como a natureza da música e do fazer musical. Assuntos espinhosos e controversos, em torno dos quais muita tinta já foi (e ainda é) derramada, como notou Bastos (2014) em um importante balanço da trajetória dos estudos musicológicos no pensamento ocidental, a compreensão do que é música e do que está em jogo no fazer musical emergiam com lucidez e clareza na fala do meu interlocutor.

Na ocasião com 83 anos, dono de uma viva memória e de um gosto pela prosa, seu Martinho, quando me explicava o que entendia por música, não pensava em termos abstratos e tampouco substantivos. Em sua concepção, música não é um conceito nem uma coisa (um produto). A “musicológica”² de Martinho trilhava outros caminhos. Para ele,

¹ Agricultor, violeiro e construtor de viola que por muito tempo liderou a folia na Taboquinha, localidade rural situada a 30 km da cidade de São Francisco, no norte de Minas Gerais. Entre 2004 e 2008, quando estava realizando pesquisas etnográficas na região para minha tese de doutorado (CHAVES, 2009), Seu Martinho e Dona Maria (sua esposa) generosamente me hospedaram diversas vezes em sua residência.

² Ao longo do texto, os termos e as categorias dos meus interlocutores estão grifados em *itálico* enquanto as categorias analíticas estão entre *aspas*. As traduções do inglês para o português foram livremente feitas por mim.

música é uma questão eminentemente prática e relacional – uma ação coletiva, um fazer com outrem. Segundo ele, “tocar é como conversar”. Em seguida, mencionava o caso de dois “bons tocadores” (fez questão de pontuar) que se encontram pela primeira vez para juntos tocar. A habilidade individual de cada um não é garantia de que o encontro seja bem-sucedido. Isso porque, para tocar junto, ressaltou: “Tem que ter assunto”.

Tal concepção de música, elaborada com sensibilidade por meu interlocutor, curiosamente (ou não) parece estar em sintonia com o que pesquisadores como Small (1998)³ e Titon (1994, 1997) têm proposto para a pesquisa etnomusicológica. Ao definir a disciplina como o “estudo das pessoas fazendo música” (ou o “estudo das pessoas experimentando música”), Titon (1997), inspirado na fenomenologia de Edmund Husserl, Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur, Martin Heidegger, entre outros, enfatiza as dimensões experienciais e intersubjetivas do fazer musical. Trata-se de um caso paradigmático do “ser no mundo musical” (“*musical being-in-the-world*”). Para Titon (1997), entender o fazer musical pela perspectiva fenomenológica é voltar-se para o caráter comunal e relacional da experiência viva que é tocar junto.⁴

Alfred Schutz (1976 [1951]), uma das inspirações de Titon, no texto “Making music together: a study in social relationship”, já havia procurado compreender e descrever fenomenologicamente a experiência

³ O etnomusicólogo e compositor neozelandês Christopher Small, em um interessante estudo sobre os concertos sinfônicos, propõe como objeto da pesquisa etnomusicológica não a música propriamente dita, mas o que denomina “musicar” (“*musicking*”, no original). Para ele, o termo evidencia o fazer musical, a música enquanto ação e atividade. A esse respeito, vale notar que o verbo “*musicking*” representa o particípio do presente e o gerúndio do verbo “*to music*”, denotando assim não somente uma ação, mas a ação em curso, acontecendo no aqui e agora. Incorporando as sugestões de Small para pensar o fazer dos *foliões* quando se reúnem e afinam (ou, como dizem, *acertam*) seus instrumentos, meu interesse concentra-se menos na afinação em si e mais no afinar (especialmente no que se passa quando tal ação acontece). Portanto, ao longo deste texto, quando utilizo afinação refiro-me ao ato, à ação de afinar (e *acertar*).

⁴ Na concepção de Titon (1997), fazer música é se engajar em uma experiência coletiva e intersubjetiva, como esclarece na passagem seguinte: “Fazendo música, experimento a dissolução do meu eu; sinto como se a música me preenchesse e eu passasse a ser música no mundo. Mas também vivencio a volta de um eu que conhece. A experiência de fazer música é, em algumas circunstâncias e em várias culturas ao redor do mundo, uma experiência de autoconhecimento favorecida pela presença do outro, um dever. Esta é uma profunda experiência coletiva e estou disposto a nela confiar” (TITON, 1997, p. 99).

musical. Em sua elaboração, “fazer música junto” é uma forma de comunicação e de interação que acontece no fluxo das interações face a face por meio do compartilhamento do tempo e da coabitação do espaço. A ideia central refere-se a esse fazer em parceria que provoca nos participantes um sentimento profundo e intenso de conexão com o outro – “pelo qual o ‘Eu’ e o ‘Tu’ vivenciamos a experiência de um ‘Nós’ como presença viva” (SCHUTZ, 1976, p. 161).

Para que essa experiência aconteça e possa ser vivenciada coletivamente, segundo Schutz (1976), é imprescindível que haja entre os participantes uma “sintonia mútua no relacionamento” (“*mutual tuning-in relationship*”). Estar em sintonia com os outros durante a prática musical não é, portanto, um fenômeno de natureza meramente cognitiva ou referencial. A sintonia produzida no “fazer música junto” é experimentada multissensorialmente por meio dos corpos que sentem, dos ouvidos que escutam e dos olhos que veem. Sintonia esta que pode ser percebida também em outras práticas, como a dança, a marcha e o amor. No caso da afinação das folias, como veremos, a experiência de tocar junto, além de sonora, articula outros sentidos, mobilizando sonoridades, corporalidades, espacialidades e materialidades.

Outra reflexão que me inspira a pensar nas dimensões comunicacionais, performativas e multissensoriais na afinação das folias é a noção de “*frame*” elaborada por Bateson (2000 [1972]). Para ele, *frames* são contextos interpretativos, criados no curso das interações pessoais. Por meio desses contextos, demarcadores linguísticos, gestuais, expressivos e/ou sonoros são apreendidos pelas pessoas para que possam compreender e vivenciar as situações. É esse procedimento cognitivo-interpretativo que proporciona, por exemplo, a diferenciação entre uma luta e uma brincadeira de luta. Logo, é a partir da produção de *frames* ou de enquadres que se estabelece o modo como cada interação deve ser interpretada e vivenciada. Como evidencia Bateson, trata-se de um fenômeno metacomunicativo, ou seja, um modo de comunicação cujo assunto é a própria relação entre os falantes, isto é, uma comunicação da comunicação.⁵

Se a experiência musical envolve (e em alguma medida é avaliada por) sintonia, assuntos, engajamentos, enquadramentos e acertos,

⁵ Nas palavras do autor: “[...] um enquadre é sempre metacomunicativo. Qualquer mensagem que explicita ou implicitamente defina um enquadre, ipso facto, fornece ao receptor instruções ou ajuda em sua tentativa de entender as mensagens incluídas no enquadre” (BATESON, 2000, p. 44).

como sugerem Bateson, Schutz, Titon, Small e Martinho, nada garante *a priori* que tais objetivos serão alcançados. Como ressaltou Martinho, o diálogo musical, como toda conversa, é sempre um empreendimento arriscado e incerto que pode, ou não, funcionar. Lembremos a história do encontro dos dois “bons tocadores”. Fazer música (e acrescento, com Schutz, o dançar e o namorar) pode ser uma experiência tanto prazerosa (quando há “assunto”, e este é bom) quanto desagradável (quando não há “assunto” ou ele não é suficiente para animar uma conversa). No caso da folia, como veremos, a afinação pode produzir sintonia, assuntos e enquadramentos, mas também corre riscos e está a todo tempo sob ameaça. Entre o acerto e o desacerto, a linha é tênue e frágil.

O *guarnicê* do boi

O envolvimento coletivo em jogo no processo de afinar os instrumentos musicais, central para se compreender o fazer musical, a moralidade e a perspectiva estética das folias e dos *foliões*, se faz presente em diversos outros contextos. Em muitas circunstâncias, a afinação, além de representar uma etapa preliminar e preparatória para o fazer musical propriamente dito, é uma atividade significativa, dotada de poder e de eficácia. A esse respeito, o caso do bumba meu boi e do tambor de crioula maranhenses, que venho acompanhando há um longo tempo como pesquisador e participante, é um bom exemplo.⁶

Realizada ao pé do fogo, a afinação dos instrumentos é fundamental para o transcorrer da *brincadeira* do boi e do tambor. Nela, ao mesmo tempo que os couros dos instrumentos são esticados, as pessoas chegam, se cumprimentam, trocam ideias, bebem e assim vão formando a coletividade (ou o *batalhão*, como se diz) responsável pela *brincadeira*. É em torno da fogueira que couros, peles e pessoas buscam a sintonia e o enquadramento para a realização do boi e do tambor. No caso específico do boi, a sintonia (ou sintonização) alcança o clímax no *guarnicê*, momento em que todos se aproximam, tocam e cantam juntos toadas para iniciarem a *brincadeira*. Imortalizada na voz de Bartolomeu

⁶ Há pelo menos 20 anos mantenho contato com o universo do boi e do tambor de crioula, tanto no Maranhão – quando estive em duas oportunidades nos festejos juninos em São Luís e na região da baixada – quanto no Rio de Janeiro, por ter muitos amigos e amigas maranhenses que organizam festas e brincadeiras de rua das quais participo como músico e apreciador.

dos Santos (Coxinho), lendário cantador do boi de Pindaré, na baixada maranhense, uma conhecida toada diz assim:

Amanheceu
o galo cantou
vaqueiro vai na igreja
que o sino dobrou

É pra reunir
vamos *guarnicê*
essa é a ordem
que São João mandou.

Cantado sempre no início da *brincadeira*, o *guarnicê*, como explicita a letra, é “pra reunir”. Nessa hora, em geral ainda ao pé do fogo, o processo de afinar é levado a termo quando as pessoas se reúnem e formam, através da conexão de suas vozes (no canto) e do movimento de seus corpos (na dança), o *batalhão* – coletivo de tocadores e cantadores responsáveis pela *performance* musical do boi. Só então a *brincadeira* tem início.

Partindo dessas inspirações teóricas e etnográficas, neste artigo, pretendo abordar a afinação das folias como uma ação, um acontecimento e uma *performance* coletiva que, assim como no boi, cria e transforma as relações, produz contextos e enquadramentos, gera sintonia e possibilita conversas. Desse modo, a pergunta que anima este texto não versa tanto sobre qual é a afinação das folias ou sobre o que é afinação, mas busca entender como os instrumentos são afinados. O que acontece quando a prática é realizada? Como gestos, sons, movimentos corporais, olhares, palavras e instrumentos são mobilizados no curso das interações? De que modo a afinação se relaciona com outras situações rituais e quais os riscos, as ameaças e os perigos que incidem sobre a prática?

Para me aproximar etnograficamente dessas preocupações, além de acionar a escuta das gravações (realizadas por mim durante o período de trabalho de campo), procurarei, ao modo de uma “antropologia no som”, como propõem Feld (1996)⁷ e Feld e Benneis (2004), deixar o

⁷ Para Feld, fazer antropologia por meio do som – ouvindo, gravando, editando e representando sonoramente uma experiência etnográfica – envolve, entre outras habilidades, um aprendizado da escuta. Isso porque o fenômeno sonoro é um modo de comunicação e uma forma de conhecimento. “Acustemologia” (ou “epistemologia acústica”) é o termo que propõe para compreender como o som pode ser analisado como modo de conhecer, experimentar e estar no mundo. Nas suas palavras:

som soar e reverberar em minha interpretação. Também mobilizarei um conjunto de imagens para o diálogo. São fotografias, algumas de minha autoria, e outras, do fotógrafo e parceiro Francisco Moreira da Costa, que retratam os *foliões* atuando em diferentes situações – durante a caminhada entre as casas, nas chegadas e, com maior destaque, na afinação dos instrumentos. As fotografias, para minha narrativa, não funcionam como ilustrações ou complemento do texto escrito, pelo contrário; são meios visuais de aproximação do universo multissensorial das folias. Além disso, em diversos momentos, as imagens funcionam como estímulo e inspiração para as notas etnográficas que se seguem.

Giros, santos, folias

Folias, como as peregrinações, as procissões, as marchas, os cortejos e as romarias, são processos rituais que acontecem no (e através do) movimento e no deslocamento das pessoas por um território. Durante um tempo-espaco determinado, sacralizado pela passagem e pela caminhada dos *foliões* (tocadores e cantadores que integram um grupo de folia) e do santo, as folias movimentam e relacionam um amplo conjunto de entidades, pessoas e coisas. A razão de ser de uma folia, segundo os participantes, é cumprir um *giro* ou uma *jornada*, termos que bem expressam o sentido de ação e de movimento que caracteriza o ciclo ritual.

No vale do rio São Francisco, nos municípios norte-mineiros de São Francisco, Januária e Chapada Gaúcha, locais onde venho realizando pesquisas etnográficas desde 2002, muitos são os santos cultuados nas folias. Além da folia de Santos Reis, considerada a primeira e, como veremos, origem das demais, existem folias para muitos santos e santas do panteão católico (São Sebastião, em janeiro; São José, em março; Bom Jesus, em agosto; Nossa Senhora Aparecida, em outubro; Santa Luzia, em dezembro; entre outros), configurando um verdadeiro calendário religioso e festivo ao longo do ano.

“Epistemologia acústica é a investigação de sensibilidades sonoras, especificamente dos meios em que o som é o pilar para a produção de sentido, conhecimento e verdade da experiência” (FELD, 1996, p. 97). De acordo com essa “antropologia no som” (e não mais do som), os sons produzidos pelo pesquisador juntamente com seus interlocutores nos contextos de pesquisa se tornam fontes de conhecimento, experiência e interpretação tanto para os músicos (*foliões*, no nosso caso) quanto para o etnógrafo.

No correr de dias e noites, que varia de acordo com a promessa feita (os mais comuns durando três, seis, nove ou até 12 dias), *foliões* e acompanhantes, em nome do santo de devoção e com o firme propósito de cumprir uma promessa, “estão no meio do mundo”, como afirmam os *foliões*, percorrendo – a pé, a cavalo, de caminhão, de ônibus ou de carro – estradas, ruas, trilhas, atravessando povoados, fazendas, sítios e cidades. Durante esse tempo ritualizado (o tempo das folias), os *foliões* deixam de lado afazeres cotidianos para se dedicarem integralmente ao cumprimento do *giro*.

A caminhada dos *foliões* durante o *giro*, diferentemente das andanças do dia a dia, deve seguir preceitos e regras. Como fazem questão de lembrar e praticar, sob pena de castigos e represálias divinos, os *foliões* devem se movimentar sempre de oriente para ocidente (“pelas direitas”, como dizem) e não podem cruzar um caminho já percorrido (“para não apagar rastro”), tampouco andar para trás.⁸ Caso uma visita não aconteça em razão da ausência dos moradores durante a passagem da folia, não é recomendável que se retorne para fazê-la em outro momento. A caminhada dos *foliões*, inspirada na viagem mítica dos reis magos, não deve ser feita de qualquer modo. Há um saber-fazer próprio. Saber andar, chegar e sair de uma casa são aprendizados fundamentais para alguém participar de um *giro*.

Na região pesquisada, a folia de Reis, que acontece entre o dia do Natal (25 de dezembro) e o dia de Reis (6 de janeiro), é a principal e primeira folia. Sua origem é associada aos primeiros tempos (“princípio do mundo”, conforme dizem), à viagem, à visita e à adoração dos Três Reis Magos ao menino Jesus. Na Taboquinha, observação que pode ser estendida para grande parte da área pesquisada, a movimentação dos *foliões* em geral se inicia e se encerra em um mesmo local – normalmente corresponde à casa do dono ou da dona da promessa (*imperador* e *imperadeira*, como são reconhecidos os festeiros e os promotores de uma folia).

Demarcado com ritos de *saída* e de chegada (ou *entrega*), ocasião em que uma grande festa é organizada e oferecida pelos *imperadores* para comemorar o encerramento de mais uma folia e principalmente o pagamento de suas promessas, o *giro* é realizado ao longo da caminhada

⁸ Em diversas ocasiões, ouvi dos *foliões* que, se um dos princípios fosse descumprido, algum mal iria se abater sobre um integrante do grupo. Muitas são as histórias que apontam o desrespeito dessas regras como causa de mortes repentinas de *foliões*.

dos *foliões* e das inúmeras visitas que fazem às casas dos moradores e a locais como igrejas, capelas e cemitérios.

As casas, ao receberem essa visita especial, se transformam. Circulam dádivas entre os *foliões* e os moradores que os recebem. Entidades (e eventualmente os mortos) são presentificadas, vínculos sociais, morais e cosmológicos são criados e afirmados. Ao entoarem os cantos na chegada às casas, os *foliões* anunciam a um só tempo a presença do grupo de viajantes e os santos e as santas que os acompanham. As moradias e seus habitantes, diante dessas presenças, são abençoados. Com a cantoria, votos são cumpridos, pedidos são aceitos e ofertas são recebidas e agradecidas. Os moradores, em retribuição, oferecem aos *foliões* comida e bebida (consumidas durante a visita), e aos *imperadores*, donativos diversos para a viabilização dos festejos.⁹

Na Taboquinha, as folias são muito populares e, como já mencionado, acontecem em diversas ocasiões ao longo do ano. Grosso modo, a diversidade de folias é classificada em dois conjuntos: a folia de Reis, origem e modelo das demais; e as *folias de bandeira*, como são genericamente denominadas as outras. Estas últimas são consideradas *invenções* ou *imitações* da primeira.

Como indicado no nome, *folias de bandeira*, já se pode notar uma importante diferença entre as folias: a presença ou não da bandeira. Espécie de estandarte que traz estampada a imagem do santo ou da santa, a bandeira, como se diz, é a *guia* da folia. Durante o *giro*, ela sempre se posiciona à frente do grupo e conduz os *foliões* nas caminhadas, nas chegadas e nas saídas das casas nas folias de São José, São Sebastião,

⁹ Carlos Rodrigues Brandão, pioneiro nos estudos antropológicos sobre folias e referência para diversos trabalhos sobre o tema (BITTER, 2010; CHAVES, 2009, 2013; MONTE-MOR, 1992; PEREIRA, 2004, 2011; REILY, 2002, só para citar alguns exemplos), inspirado na teoria da reciprocidade de Marcel Mauss (2003 [1925]), vê a folia como uma expressão do fenômeno da dádiva: “[...] um espaço camponês simbolicamente estabelecido durante um período de tempo igualmente ritualizado, para efeitos de circulação de dádivas – bens e serviços – entre um grupo precatório e moradores do território por onde ele circula” (BRANDÃO, 1981, p. 36). Observando particularmente a sequência de “obrigações” sucedidas durante uma visita, comenta: “Cada parada da folia em um giro ou em um pouso repete uma vez mais a mesma sequência de atos: o dono da casa é obrigado a receber os foliões que, por sua vez, são obrigados a se apresentar e a pedir para serem recebidos; o dono da casa é obrigado a recebê-los e a agradecer, abençoando por isso; o dono, outros moradores e promesseiros são obrigados a dar alguns dos seus bens como ofertas pedidas, e os foliões são obrigados a retribuir distribuindo bênçãos, proclamando o feito e atualizando promessas aos reis” (BRANDÃO, 1981, p. 45).

Santa Luzia, entre outras. Sua ausência nas folias de Reis em localidades como a Taboquinha sempre me chamou a atenção.¹⁰

Outra distinção importante está na temporalidade dos respectivos *giros*: enquanto as *folias de bandeira* realizam *giros* durante o dia e descansam à noite, a folia de Reis, assim como os Reis, caminha somente à noite (lembramos que estes foram guiados pela estrela) e descansa de dia. O repouso da folia acontece na casa que oferece paragem (*pouso*) para os *foliões* e seus instrumentos (e eventualmente a bandeira). Nesses locais, o grupo fica hospedado até que se possa novamente seguir o rumo da caminhada.

Apesar dessas diferenças, o processo ritual é semelhante. O rito nos dois tipos de folia acontece na seguinte dinâmica: caminhadas, visitas e pousos, alternando entre momentos de maior e menor formalidade. Enquanto a caminhada (com a exceção da folia de Reis, que tem o silêncio como um valor importante) é realizada de modo mais descontraído, permeada por conversas e brincadeiras, as visitas aos moradores e a hora do canto, em especial, são momentos de maior solenidade e seriedade, ocasião em que o santo é presentificado e passa a interagir com os demais presentes. Na Taboquinha, a passagem entre esses dois contextos é vivenciada na (e pela) afinação dos instrumentos musicais, que sempre antecede cada nova visita.

Caminhando e chegando

Como vimos, os *giros* de folia são construídos a partir de uma dinâmica que alterna deslocamentos por um território e visitas às casas dos moradores (como também a igrejas, capelas e cemitérios). Quem já participou de uma folia sabe bem que, para acompanhar os *foliões*, é preciso ter perna e disposição para caminhar. Debaixo de sol e de chuva, de dia ou à noite, os *foliões* percorrem grandes e pequenas distâncias – sobem e descem morros, atravessam córregos e matas, andam por estradas diversas. Na Taboquinha (como em muitas outras áreas da região pesquisada), as distâncias entre as casas são consideráveis, o que torna o *giro* um empreendimento de grandes proporções e com doses consideráveis de sacrifício físico-corporal (ROCHA, 2016).

¹⁰ Uma das explicações possíveis para a ausência da bandeira ou de qualquer signo visual para a representação dos Reis está no fato de que, durante o *giro*, muitas vezes os próprios *foliões* se tornam os Reis. Para um aprofundamento da reflexão sobre o caráter mimético na relação entre Reis e *foliões*, ver Chaves (2009).

As duas imagens a seguir retratam momentos de caminhada nas folias de Reis e de Bom Jesus, respectivamente.

Figura 3.1 – *Foliões* durante a caminhada da folia de Reis, janeiro de 2004



Fonte: Fotografia de Francisco Moreira da Costa, acervo do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (CNFCP/IPHAN).

Figura 3.2 – *Foliões* durante a caminhada da folia de Bom Jesus, agosto de 2005



Fonte: Acervo do autor.

O primeiro comentário que gostaria de fazer em relação às duas figuras diz respeito à paisagem, especialmente em relação à vegetação e ao solo – verdes e úmidos na primeira, secos na segunda. Essa observação nos indica que estamos diante de duas folias em períodos distintos do ano. Na Figura 3.1, temos a folia de Reis, em dezembro e janeiro, o período das chuvas (tempo das águas), quando a vegetação cresce, o ambiente se torna esverdeado, e o solo, umedecido. Já na Figura 3.2, o que visualizamos é uma paisagem mais árida, com árvores ressequidas, folhas caídas, solo seco e duro e um céu limpo e azulado, típico do período da seca que se estende de abril a setembro. Ainda na Figura 3.2, temos a caminhada dos *foliões* durante a folia de Bom Jesus, que acontece em agosto, no auge da seca, quando as noites são mais frias, e os dias, mais claros e ensolarados.

Novamente relacionando as duas imagens, percebe-se que, em ambos os casos, os *foliões* se movimentam de modo semelhante – um atrás (ou na frente) do outro. Independentemente de ser folia de Reis ou de Bom Jesus, eles andam enfileirados. Apesar dessas semelhanças no modo de caminhar, uma diferença importante entre as duas transparece – a presença ou a ausência da bandeira. Enquanto nas folias de Reis, como já mencionado, não há bandeira, em todas as demais ela está presente. Como podemos visualizar, a bandeira permanece à frente do grupo, e, nesse caso em particular (Figura 3.2), a mulher (a única do grupo) que conduz o estandarte de Bom Jesus leva-o como forma de cumprir a promessa feita.

Adentrando mais diretamente no assunto deste artigo, a segunda imagem é particularmente reveladora da formação instrumental das folias na Taboquinha. Ao todo, podemos visualizar 11 *foliões*, além da *bandeireira* e de uma criança que acompanha o grupo. Do ponto de vista instrumental, o conjunto é formado por quatro violas (três à frente, sendo a primeira conduzida pelo *guia* ou *cabeça*¹¹ Manoel Barqueiro), dois violões, uma rabeca, um pandeiro e uma caixa. Além desses, nota-se a presença da *geroma*, instrumento típico das folias na região, conduzida pelo jovem *folião*.¹²

¹¹ *Cabeça* ou *guia* são termos que nomeiam a principal liderança dos grupos de folia e designam aquele que detém os conhecimentos dos preceitos rituais, que domina o repertório de cantos, além de, em muitos casos, cuidar da disciplina e do comportamento dos *foliões* durante o *giro*.

¹² *Geroma* é um tipo de chocalho feito de um pequeno aparato de madeira com um cabo e uma estrutura retangular vazada (semelhante a uma raquete). Esta é atravessada

Do conjunto de instrumentos que compõem a folia, é notável a preponderância de instrumentos de cordas, notadamente violas. Somando as quatro violas (com dez cordas cada), os dois violões (de seis cordas) mais a rabeca (com cinco cordas), temos nada menos do que 61 cordas. É esse emaranhado de cordas que faz da folia da Taboquinha uma “folia cordial” (no sentido de ser constituída predominantemente de instrumentos de corda), como certa vez me disse o próprio Manoel Barqueiro.

A esse conjunto de cordas devemos acrescentar a caixa, que, embora seja uma percussão, é construída (e afinada) com uma corda que atravessa o corpo do instrumento, conectando o aro superior ao inferior, como na imagem abaixo:

Figura 3.3 – Caixa da folia de Santos Reis, janeiro de 2005



Fonte: Acervo do autor.

por fios de arame nos quais se colocam tampinhas que quando percutidas produzem som. Além da *geroma*, outro instrumento presente nas folias, mas que não aparece na imagem, é o *balainho*. Trata-se de um chocalho feito de uma pequena cesta de palha cujo interior possui sementes colocadas para que quando balançadas gerem som.

Se por um lado os *foliões* devem saber andar, ter cuidado com o trajeto, escolher bem quais caminhos percorrer (e quais evitar), por outro também devem saber como chegar à casa dos moradores. Levando-se em conta que a visita da folia é especial, diferentemente da circulação rotineira das pessoas entre as casas, existem modos adequados para se chegar à casa dos moradores e para receber uma folia. Nas folias, chegar, receber e sair são atos ritualizados que envolvem padrões de comportamento, etiquetas de conduta, regras e “leis de hospitalidade” (PITT-RIVERS, 2012).

Quando se visita uma casa, além das pessoas, o santo (ou santa) está presente, o que torna o evento singular, dramático e sacralizado. Para que essa atmosfera seja criada, é fundamental saber chegar. A afinação dos instrumentos é uma das práticas que criam o contexto ou o “enquadramento” adequado à vivência e à eficácia de uma visita. Na Taboquinha, a primeira etapa da afinação nas folias em geral acontece a certa distância da casa a ser visitada, como se pode visualizar na imagem a seguir:

Figura 3.4 – *Foliões* afinando os instrumentos fora da casa na folia de São José, março de 2006



Fonte: Acervo do autor.

Percebe-se que os *foliões*, até então enfileirados na caminhada, passam a habitar o espaço de outro modo. Em uma disposição circular, eles se aproximam, se reúnem e se posicionam um defronte ao outro. Interessante notar que, enquanto alguns instrumentos permanecem silenciados (notadamente o pandeiro e a caixa), os demais se engajam ativamente no processo, como as violas, os violões e a rabeca. Em alguns casos, a afinação vai ocorrer a uma distância mínima da moradia, bem no limiar da porteira que dá acesso ao terreiro, como na fotografia abaixo:

Figura 3.5 – *Foliões* afinando os instrumentos fora da casa na folia de Bom Jesus, agosto de 2005



Fonte: Acervo do autor.

Uma vez encerrada essa primeira etapa da afinação, ainda fora da casa, os *foliões* iniciam a *alvorada*, tema instrumental executado enquanto percorrem o espaço entre a porteira e a sala da casa. Nessa hora, eles passam a caminhar de modo mais próximo, sempre com a bandeira à frente.

Figura 3.6 – Chegada à casa com a *alvorada* na folia de Bom Jesus, agosto de 2005



Fonte: Acervo do autor.

A entrada na casa, como se pode ver na Figura 3.7, acontece pela porta da frente, que dá acesso à sala. Nota-se que a chegada da folia às casas instaura uma dinâmica de movimentação bem diferente da circulação do dia a dia, que predominantemente acontece pelos fundos e pelas cozinhas das casas.

A *alvorada* é a música de chegada. Ela só deve terminar quando os *foliões* já estiverem no interior da casa (na sala) e forem recebidos pelos moradores. Então, a música cessa, e os moradores são saudados e cumprimentados. A atmosfera durante esses “ritos de chegada” e de “agregação” é de descontração e de certa informalidade, até. As vozes dos *foliões* e dos moradores ressoam no espaço. Entre saudações e cumprimentos como “Boa tarde, como vai o senhor?” e “Eu vou bem, e você?”, os que chegam são agregados e acolhidos no ambiente da casa.

Figura 3.7 – *Foliões* entrando na casa na folia de São José, março de 2006

Fonte: Acervo do autor.

Ouvindo a gravação, percebo que, em meio às interações verbais e gestuais dos *foliões* com os moradores (expressas em apertos de mão e no tom alto e animado das conversas, entremeadas de risos e brincadeiras), ao fundo, o som de alguns instrumentos começa a despontar. Aos poucos, a massa sonora de violas, violões e rabeca aumenta, e falas e conversas diminuem de intensidade. Além das sonoridades dos instrumentos, gestos como a retirada dos chapéus e a movimentação dos *foliões* pelo espaço evidenciam a transformação em curso.

Se até então escutávamos risos, falas e conversas em alto volume, a partir de agora o som ressonante passa a ser o dos instrumentos. Esse som é ampliado, criando uma ambientação sonora peculiar. Assim como

a afinação fora da casa faz cessar a caminhada e instaura um novo modo de habitar e de interagir (Figuras 3.4 e 3.5), o mesmo pode ser dito em relação à afinação no interior da casa. Com a diferença de que, agora, a prática é realizada com mais cuidado e apuro, como descreverei adiante.

Afinando cordas, percepções e relações

A referência sonora de todo o processo de afinação das folias na Taboquinha é o chamado *baixão*, termo que nomeia a segunda corda da viola.¹³ É essa corda que fornece a base sonora para as violas, os violões, a rabeca e a caixa – o último instrumento a ser afinado. Como me esclareceu Neudir Costa, um dos responsáveis pela afinação na Taboquinha:

Eu pego pela segunda corda. A viola é melhor pra dar o som pros outros. A caixa é a derradeira, até o tempo regula ela. De repente o sol tá quente e tá lá fora, ela vai tá alteando, você baixa ela, quando você entra já alteou de novo.

A segunda corda da viola (ou *baixão*), que “dá o som pros outros”, deve estar compatível com a voz de quem canta. Essa altura de referência varia de cantador para cantador – enquanto alguns cantam mais agudo, outros cantam em um registro mais grave. Como me disse certa vez um *folião*, ao se referir à variação de modos, estilos e alturas de cantar: “Cada folião canta de um jeito”.¹⁴

¹³ A viola é um cordofone de dez cordas distribuídas em cinco ordens de cordas duplas. Na Taboquinha, as cordas da viola, enumeradas em ordens de pares de cima para baixo, são assim chamadas: *bordão*, *baixão*, *retinta* e *baixim*, *toeira*, *prima*. Os pares de cordas são afinados em uníssono, como é o caso da quarta e da quinta ordens de cima para baixo, respectivamente, ou em oitavas, como é o caso da primeira, da segunda e da terceira ordens. No caso das duas primeiras, as cordas de menor calibre, mais finas, oitavadas, são chamadas de *companheiras*, do *baixão* ou do *bordão*. No caso da terceira ordem, cada corda recebe um nome, sendo a *retinta* a mais grave, e a *baixim*, a mais aguda, respectivamente. Para uma descrição mais detalhada da viola e dos demais instrumentos musicais usados nas folias, ver Chaves e Fonseca (2005).

¹⁴ Nesse plano, a variação é, no limite, individual. A altura é parte fundamental do estilo, jeito ou sistema de cada *folião* cantar. Na Taboquinha, durante um *giro* de folia, presenciei uma situação em que dois grupos (ou *ternos*) se encontraram em uma mesma casa – o grupo da Taboquinha, liderado por Manoel Barqueiro, e o grupo de uma localidade vizinha, cujo *cabeça* era um homem de nome Cícero. Quando este e seus companheiros chegaram à casa, Manoel já estava cantando. Eles entraram

Podendo variar de grupo para grupo e, no limite, de cantador para cantador, a altura da voz de uma mesma pessoa também muda no decorrer do *giro*. Geralmente mais baixa no início do dia, ela tende a subir à medida que ele canta e consequentemente aquece as cordas vocais. Pude notar, a partir da comparação de gravações sonoras realizadas em diferentes momentos (do primeiro canto, pela manhã, ao último, ao cair da tarde), uma tendência para a elevação da altura.

A referência para o processo de afinação, portanto, é a altura. É a relação entre o mais alto e o mais baixo que orienta a prática de *acertar* os instrumentos da folia. Desse modo, durante a afinação, é comum ouvirem-se enunciados como: “O seu *baixão* está por cima”; “Alteia aí um tiquinho a *toeira*” (quarta corda da viola, de cima para baixo); “Aperta mais a caixa”; “Tá faltando”; “Aí, agora sim”.

Interações verbais como essas evidenciam o caráter pragmático e imperativo da fala durante o processo de afinação (MALINOWSKI, 1972 [1930]), direcionam a percepção dos participantes para uma postura de escuta ativa e tornam-nos aptos a reconhecer (e ajustar) diferenças mínimas de altura entre a sonoridade de seus instrumentos.

Mais do que designar estados (baixo e alto) quando se referem à altura dos sons, o que está em jogo são as relações sonoras percebidas por ouvidos sempre atentos. O processo de afinação busca igualar as alturas dos instrumentos. Alto e baixo, desse modo, só existem na relação e entre os polos (do mais alto e do mais baixo). O que existe é um contínuo de sonoridades, alturas e tensões. A esse respeito, a passagem de Paul Stoller é reveladora:

Ainda que as leis que regem o som de melodia para melodia e de encantação a encantação sejam diferentes, elas possuem um ponto em comum: são dinâmicas, referem-se a estados não a objetos, às relações de tensão não de equilíbrio, de movimento e não de força. (STOLLER, 1989 *apud* ZUCKERMAN, 1989, p. 120).

devagar e permaneceram em silêncio, observando e ouvindo o canto da outra folia. Terminado o canto, se cumprimentaram, conversaram e começaram a tocar juntos uma *sussa*, gênero musical acompanhado de dança que sucede o canto durante as visitas. Nessa hora, tocadores e cantadores dos dois grupos se misturaram e fizeram uma animada *sussa*. Manoel sugeriu que eles utilizassem os instrumentos do seu grupo, pois as alturas das respectivas afinações provavelmente seriam diferentes. Dito e feito. Logo que a música começou, ele comentou que os instrumentos da folia do Cícero estavam bem mais altos que os da sua.

No caso da folia, como estamos vendo, baixo e alto correspondem mais a tendências e tensões em contínuo e menos a posições definidas. Sobre isso, Neudir diz: “A gente acerta, né? Porque muitas vezes a pessoa tá com aquele instrumento que não tá afinado, aí toca naquela alturona, pode fazer as notas certas, mas fica assim tipo roubar o som dos outros”.

Movimento em direção a um limiar, como esclarece o saudoso *folião*, o processo de afinação (o *acertar* dos instrumentos, como dizem) caminha ao integrar as diferenças em um som único. O objetivo do processo é colocar todos os instrumentos na mesma altura para nenhum “roubar o som do outro”. Essa alusão revela um ideal que valoriza o todo, o conjunto orquestral, cuja eficácia depende de como cada instrumento individualmente contribui e se integra na totalidade. A afinação é um processo em que se busca a altura ideal (nem baixa demais nem alta demais) para o canto, a fim de criar um contexto favorável para a execução.

Uma vez definida a altura do *baixão*, a relação passa a ser entre esse som com o som das demais cordas do instrumento. Esse é o momento em que os *foliões*, individualmente ou em duplas, procuram um ajuste comum para a sonoridade de violas, violões e rabecas.

Figura 3.8 – Seu Martinho e Seu Raimundo afinando suas violas na folia de Bom Jesus, agosto de 2005



Fonte: Acervo do autor.

Figura 3.9 – Manoel Barqueiro e seu companheiro afinando a viola e o violão na folia de Reis, janeiro de 2004



Fonte: Fotografia de Francisco Moreira da Costa, acervo do CNFCP/IPHAN.

Figura 3.10 – Manoel Barqueiro e seu companheiro afinando a viola e o violão na folia de Reis, janeiro de 2004



Fonte: Fotografia de Francisco Moreira da Costa, acervo do CNFCP/IPHAN.

Nas três imagens, podemos perceber que, enquanto um dos *foliões* (Seu Martinho, na Figura 3.8, e o rapaz com o violão, nas Figuras 3.9 e 3.10) toca um acorde, o outro (Seu Raimundo, na Figura 3.8, e Manoel, nas Figuras 3.9 e 3.10) mantém uma postura de concentração e escuta ao ajustar as cordas do instrumento. Nos dois casos, a afinação é feita em dupla, e um dos *foliões* atua como referência para o outro. Interessante notarmos a movimentação corporal deles durante o processo: Seu Raimundo, com os olhos fechados e a cabeça levemente inclinada para baixo, ajusta a cravelha de uma das cordas da sua viola. Manoel, que inicialmente (Figura 3.8) escuta com atenção o acorde executado pelo companheiro, abaixando a cabeça em direção à caixa de ressonância do violão deste, em seguida (Figura 3.9) direciona o olhar para as cravelhas de seu instrumento e para a sua mão esquerda enquanto ajusta a terceira corda da viola (justamente o *baixão*). Nos dois movimentos dessa sequência, Manoel mantém uma atitude de atenção aos sons e aos movimentos tanto do instrumento de seu companheiro quanto de seu próprio instrumento. Em todo processo de afinação, como podemos visualizar brevemente nessa sequência de imagens, a escuta atenta ao som do outro é conectada à movimentação dos corpos, ao atravessamento de olhares e ao engajamento dos *foliões* com seus respectivos instrumentos.

Após cada um *acertar* o instrumento individualmente (ou em duplas), eles novamente se dirigem ao centro da sala. Esse é o momento em que todos se reúnem para os últimos ajustes. É a hora para acertar algum detalhe que ainda estiver faltando. Ouvindo a gravação, percebo nitidamente que o volume do som aumenta e se torna mais forte, intenso e vibrante. Enquanto violas e violões tocam juntos um mesmo acorde, o rabequeiro passeia o arco pelas cordas da rabeca, fazendo arpejos; e o caixeiro percute o aro da caixa com a palma da mão. É como se o *baixão*, base sonora de toda a afinação, se ampliasse, reverberando e conectando os participantes em uma mesma vibração. Tudo e todos devem soar em sintonia com os valores estéticos e morais dos *foliões*. Quando esse patamar é alcançado e reconhecido pelos participantes, faz-se silêncio por alguns segundos até que o *cabeça* da folia execute, na viola, a parte instrumental que dá início ao canto.

Do ponto de vista temporal, a afinação parece movimentar duas temporalidades. Em um primeiro momento, após definida a altura do *baixão*, a afinação acontece corda a corda, passo a passo, sucessivamente, estendendo-se cronologicamente ao longo da linha temporal. Nesse plano, os *foliões* vivenciam individualmente (e em duplas), na diacronia,

a sequência dos atos que fazem da afinação um fenômeno mensurável, situado no que Schutz (1976) denomina *outer time*.¹⁵

Entretanto, a afinação se move verticalmente e sincronicamente no tempo vivido – que não coincide com o tempo mensurável. Schutz, inspirado em Bergson, chama esse tempo de duração ou *inner time*. Essa vivência é expressa quando todos, partindo de um mesmo som (o *baixão*), *acertam* os instrumentos e tocam juntos, simultaneamente, um mesmo acorde. Nesse acontecimento sonoro único, o final da afinação é demarcado. Foi alcançado o clímax da experiência de um “nós” sonoramente construído. O canto, momento de maior sacralidade de uma visita, não se inicia sem que esse limiar seja alcançado.

O termo *baixão*, que nomeia a corda e o som da viola referencial para a afinação de todos os instrumentos, também designa uma figura sonora presente no canto. Em termos gerais, do ponto de vista vocal, o canto das folias é executado a quatro vozes e estruturado em quadras (estrofes de quatro versos). Cada par de versos é cantado por uma dupla de cantadores.¹⁶ *Baixão*, nesse contexto, é o prolongamento da última sílaba dos versos que cada dupla canta. A ampliação temporal da última sílaba do verso faz com que esse som (o *baixão*) adentre o início dos versos da dupla seguinte, criando por alguns segundos um efeito sonoro de sobreposição, entrelaçamento e continuidade entre as quatro vozes.

¹⁵ Para Schutz (1976), uma das formas de existência temporal da música é a sua mensurabilidade, a possibilidade de sua divisão e subdivisão em temporalidades homogêneas: “Claro que tocar um instrumento, ouvir um disco, ler uma partitura são ações que ocorrem no tempo exterior, o tempo que pode ser medido por metrônimos e relógios, ou seja, o tempo que o músico ‘conta’ para garantir o ‘tempo’ correto” (SCHUTZ, 1976, p. 171). A dimensão temporal associada à cronometria, que se veicula ao tempo exterior de um relógio (ou metrônomo), está presente na afinação quando se observa que a prática, por mais cuidadosa e durável, não pode (ou não deve) se prolongar indefinidamente. Eu mesmo senti esse imperativo temporal exterior incidindo na afinação quando procurei me inserir no grupo tocando viola. Apesar de conseguir tocar o instrumento, eu demorava mais do que os outros para afiná-lo, o que acabava gerando algum constrangimento. Com o tempo, percebi que um *folião* não somente deve saber afinar seu instrumento, mas também deve fazê-lo dentro de uma temporalidade mensurável.

¹⁶ Para uma descrição e uma reflexão mais aprofundadas sobre a poética e a eficácia dos cantos de folia, ver Chaves (2014).

Figura 3.11 – Manoel Barqueiro e Pedro Barqueiro executando o *baixão* no canto da folia de São José, março de 2006



Fonte: Acervo do autor.

Comparando os usos do termo *baixão* (na afinação e no canto), fica claro, em ambos os contextos, um sentido comum – ser o som de base, uma espécie de centro para a produção sonora das folias. Assim, a ideia de um baixo grande (um som grave, denso, grosso, pesado e contínuo) surge no pensamento musical dos *foliões* como uma metáfora para compreender e descrever a experiência sonora e estética vivenciada na folia.

Atrapalhos, malinagens e feitiços

O consenso, o equilíbrio e a estabilidade ansiados (e que a categoria *baixão* parece bem expressar), todavia, são provisórios e frágeis. O *acerto* da sonoridade dos instrumentos, duramente alcançado, está ameaçado a todo instante de ser rompido, revelando que a afinação sempre corre o risco de não ser bem-sucedida, de não dar certo. Empresa arriscada e incerta, a afinação está sujeita aos perigos, às “impurezas” e às “contaminações” (DOUGLAS, 1976 [1966]) ou às

“infelicidades” (nos termos de AUSTIN, 1962). Desse modo, a afinação, ao produzir um sentido de ordem, integração e coesão por meio de um ideal sonoro de equilíbrio, tem de lidar constantemente com ameaças. Na região pesquisada, as práticas que têm o potencial de desacertar sonoramente uma folia são conhecidas como *atrapalho*, *malinagem* e *feitiço*. Em geral, se trata de ações intencionais de determinadas pessoas, ações estas que são direcionadas aos instrumentos musicais (não por acaso, especialmente as cordas e a caixa) e às vozes dos cantadores.

A esse respeito, durante minha última estada em campo, entre dezembro de 2018 e janeiro de 2019, ouvi de Zé de Júlio (filho adotivo de Seu Martinho) o seguinte relato, que transcrevo do meu caderno de campo:

Martinho Capeta era o guia, Seu Martinho, o contra-guia [ou “pegador de verso”]. Era uma folia para Bom Jesus, debaixo de um sol quente e seco. Estavam cantando em uma casa quando chega um homem, parece que de uma família de feiticeiros afamados na região. Diz que o homem jogou um feitiço na folia que os instrumentos desafinou tudo e de uma só vez. A voz de seu Martinho sumiu, calou. Daí continuaram o canto, terminando como deu. Na próxima casa, “acertaram” os instrumentos no jeito e começaram mais um cantório. Até que principiou no prumo, mas com o tempo ficou tudo esbagaçado. Ao final, Zezinho [filho de seu Martinho e liderança religiosa na comunidade] resolveu procurar uma curandeira no Riacho Fundo [localidade vizinha à Taboquinha]. Levou uma pinga para ela e contou o ocorrido. A velha curandeira mirou a garrafa de pinga e lá dentro avistou a figura de um homem, o tal que causou o infortúnio para a folia. Disse ainda que era gente próxima que fez a *malinagem* e que, como defesa, os *foliões* todos, antes de iniciar o canto, deveriam se reunir e cada um tomar um gole do líquido por ela abençoado. Dito e feito! Todos beberam da pinga que a velha preparou, e a folia aos poucos foi voltando ao prumo.

Acompanhando a narrativa de Zé de Júlio, percebemos como os riscos, as ameaças e os perigos estão sempre à espreita das folias. Como escutei diversas vezes, assim como os Reis Magos tiveram que lidar com o mau, personificado na figura de Herodes, cuja intenção era perseguir e matar Jesus, os *foliões* também entram em contato com essas forças durante os *giros*. Tensões, conflitos e perigos são constantes em uma folia, e, por isso mesmo, a atenção e o cuidado devem ser redobrados.

Na região pesquisada, especialmente em localidades à margem esquerda (oeste) do São Francisco, os *foliões* costumam se defender e se prevenir contra possíveis ataques dessa natureza com o que chamam de *remédio*. Trata-se de um composto de raízes e plantas inserido em uma garrafa que será usada como recipiente para receber a cachaça consumida pelos *foliões*.

Durante o *giro*, eles só devem beber esse preparado, pois atua tanto no plano orgânico (ajudando, por exemplo, na digestão de uma comida pesada ou na sustentação da voz do cantador, castigada diante do seu uso intenso e prolongado) quanto no espiritual (defendendo dos *atrapalhos*, das *malinagens* e dos *feitiços*). Como podemos visualizar nas imagens abaixo, o *remédio* é transportado em um embornal (ou uma sacola) e conduzido pelo *alferes*, o encarregado por levar a bandeira e por repartir a pinga durante um *giro*.

Figura 3.12 – Seu João, *alferes* de folia, mostrando o embornal na folia de Reis, janeiro de 2005



Fonte: Acervo do autor.

Figura 3.13 – Seu João, *alferes* de folia, servindo o *remédio* na folia de Reis, janeiro de 2005



Fonte: Acervo do autor.

O *remédio*, desse modo, atua na defesa contra possíveis ataques e como um contrafeitiço quando o *atrapalho* já foi feito. Nesse último caso, ele age eliminando os efeitos maléficos que desestabilizam a sonoridade (afinação) das folias.

Considerações finais

Acertar ou afinar os instrumentos, ajustando-os e sintonizando-os em uma mesma frequência, é buscar um equilíbrio possível na comunicação e na interação entre as pessoas. Na folia da Taboquinha, cuja base instrumental são as cordas – violas, rabecas e violões –, diferentemente de outras localidades que visitei, o cuidado, a seriedade e o apuro com que realizam a prática são notáveis. Participando dos *giros* na localidade, tive a sensação de que o efeito (a eficácia) da afinação não está somente no ajuste dos instrumentos musicais para torná-los sonoramente aptos ao canto ou à *alvorada*. Quando os *foliões* se reúnem, algo a mais acontece – a qualidade das relações, os comportamentos e as atitudes se transformam. Através da sonoridade dos instrumentos, da troca e da circulação de palavras, de gestos e de olhares, os participantes se aproximam, se conectam e se engajam em uma experiência intersubjetiva e coletiva.

Como vimos ao longo dessas páginas, a afinação nas folias (o que vale também para muitos outros contextos) não é uma coisa, um produto ou uma abstração. É um verbo, uma ação, uma prática, um acontecimento, um evento e uma *performance* que pode (ou não) suscitar conversas, gerar sintonias e produzir acertos e enquadramentos. A partir do relato etnográfico, percebemos ainda que o conversar, o sintonizar, o *acertar* e o enquadrar são sempre uma busca, um limiar em direção ao equilíbrio entre alturas, intervalos e tensões. Como toda busca, o afinar é permeado de incertezas, dúvidas, ameaças e desacertos.

Se retomarmos a metáfora que deu o tom para esta prosa, não poderíamos dizer que a afinação é um bom caminho para entendermos as potencialidades e os limites de uma conversação? Na medida em que tocar junto é como conversar (e vice-versa), a busca pela afinação nas folias nos mostra como essa prática não necessariamente pressupõe concordâncias absolutas, tampouco a ausência de conflitos e de tensões. Como vimos, um mínimo de tensão é importante para que vínculos, enquadramentos e assuntos sejam produzidos entre os participantes. No entanto, se a tensão ultrapassar essa frágil fronteira entre a produção de sintonias e de desavenças (nem de mais nem de menos), a comunicação corre o sério risco de se romper, assim como não raro ocorre com as cordas de uma viola.

Para concluir com uma provocação, proponho um exercício de aproximação entre a dinâmica da afinação e o cenário de incertezas e de

retrocessos que estamos vivenciando no Brasil – cenário este marcado pelo avanço de discursos autoritários e negacionistas, com a proliferação de narrativas que se alimentam do confronto em detrimento da conversa, que estimulam a discórdia em vez do debate e da troca. Nessa direção, até que ponto a afinação das folias pode nos ajudar a compreender a atual ausência de diálogo? Indo além, o afinar das folias poderia nos inspirar a buscar caminhos para a transformação e a superação dessa situação?

Referências

- AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press, 1962.
- BASTOS, R. J. de M. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *ACENO – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, Cuiabá, v. 1, n. 1, p. 49-101, jan./jul. 2014.
- BATESON, G. Uma teoria sobre brincadeira e fantasia. *Cadernos do IPUB*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 35-49, 2000 [1972].
- BITTER, D. *A bandeira e a máscara: a circulação de objetos rituais nas folias de Reis*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.
- BRANDÃO, C. R. *Sacerdotes da viola*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- CHAVES, W. *A bandeira é o santo e o santo não é a bandeira: práticas de presentificação do santo nas folias de Reis e de São José*. 2009. 310 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- CHAVES, W. *Na jornada de Santos Reis: conhecimento, ritual e poder na folia do Tachico*. Maceió: Edufal, 2013.
- CHAVES, W. Canto, voz e presença: uma análise do poder da palavra cantada nas folias norte-mineiras. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p. 249-280, 2014.
- CHAVES, W.; FONSECA, E. *Sons de couros e cordas: instrumentos musicais tradicionais de São Francisco*, MG. Rio de Janeiro: CNFCP/IPHAN, 2005.
- DOUGLAS, M. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1976 [1966].
- FELD, S. Waterfalls of song: an acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea. In: FELD, S.; BASSO, K. (ed.). *Senses of place*. Santa Fé: School of American Research Press, 1996. p. 91-136.
- FELD, S.; BRENNEIS, D. Doing anthropology in sound. *American Ethnologist*, [S. l.], v. 31, n. 4, p. 461-474, 2004.

MALINOWSKI, B. O problema do significado em linguagens primitivas. In: OGDEN, C. K.; RICHARDS, I. A. (org.). *O significado de significado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972 [1930]. p. 295-330.

MAUSS, M. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca em sociedades arcaicas. In: MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003 [1925]. p. 185-314.

MONTE-MÓR, P. *Hoje é dia do Santo Reis*: um estudo de cultura popular no Rio de Janeiro. 1992. 138 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

PEREIRA, L. *Os andarilhos dos Santos Reis*: um estudo etnográfico sobre folia de Reis, sistema de prestações totais e bairro rural. 2004. 133 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

PEREIRA, L. *Os giros do sagrado*: um estudo etnográfico sobre as folias em Urucuaia, MG. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

PITT-RIVERS, J. The law of hospitality. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, Londres, v. 2, n. 1, p. 501-517, 2012.

REILY, S. A. *Voices of the magi*: enchanted journeys in Southeast Brazil. Illinois: The University of Chicago Press, 2002.

ROCHA, G. O verbo e o gesto: corporeidade e performance nas folias de Reis. *Etnográfica*, Lisboa, v. 20, n. 3, p. 539-564, 2016.

SCHUTZ, A. Making music together. In: SCHUTZ, A. *Collected papers II: studies in social theory*. Haia: Martinus Nijhoff, 1976 [1951]. p. 159-178.

SMALL, C. *Musicking*: the meanings of performing and listening. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

STOLLER, P. *The taste of ethnographic things*: the senses in anthropology. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1989.

TITON, J. Knowing people making music: toward a epistemology for fieldwork in ethnomusicology; or how do we know what we know?. *Etnomuskologian vuosikirja*, Helsinki, v. 6, p. 5-13, 1994.

TITON, J. Knowing fieldwork. In: BARZ, G.; COOLEY, T. (ed.). *Shadows in the field*: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. Nova Iorque: Oxford University Press, 1997. p. 87-100.

ZUCKERKANDL, V. *Sound and symbol*: music and the external world. Princeton: Princeton University Press, 1956.

Música e cura entre os *flauteros* chané e guarani do oeste do Chaco

María Eugenia Domínguez

As abordagens antropológicas da arte e da música caracterizam-se pelo interesse em descrever e compreender esses domínios em relação com outras dimensões da vida humana. Dependendo dos casos, os estudos antropológicos da arte analisam a forma dos artefatos, das imagens, das *performances*, mas também as relações entre pessoas, entre grupos e entre as noções cosmológicas que eles ajudam a criar. Nos estudos antropológicos da música, a situação não é diferente: a antropologia musical¹ (SEEGER, 2015), assim como a etnografia no som² (FELD, 2015), busca justamente identificar as relações que

¹ No livro *Por que cantam os Kĩsêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico*, Anthony Seeger estabelece um contraste entre a antropologia musical, que ele desenvolve desde os anos 1980, e a etnomusicologia de meados do século XX, que estudava a música como expressão de culturas particulares. Nas suas palavras: “Em vez de pressupor uma matriz social e cultural preexistente e logicamente antecedente dentro da qual a música acontece, [a antropologia musical] examina a maneira como a música faz parte da própria construção e interpretação das relações e dos processos sociais e conceituais” (SEEGER, 2015, p. 14-15).

² Por antropologia no som, Steven Feld propõe uma perspectiva que compreenda a elaboração de determinados sons e, sobretudo, as diferentes habilidades para a percepção e a interpretação dos sons como formas de conhecimento da realidade. Nessa perspectiva, e por meio da noção de acustemologia, o autor destaca o caráter relacional da produção de conhecimentos, se inspirando nas ideias de John Dewey sobre o conhecimento contextual e experiencial, como também nas formulações de Ernst Cassirer e Alfred Schütz sobre o caráter eminentemente relacional da experiência (FELD, 2015).

diferentes práticas musicais ou sonoras ajudam a elaborar. O que apresento nesta descrição relaciona-se com esse interesse.

O texto descreve alguns aspectos da musicalidade³ associada ao *arete guasu*, o principal ritual anual dos Guaraní e dos Chané do oeste do Chaco. Por condensar e revelar aspectos fundamentais da cosmologia e da sociologia dos grupos que o celebram, trata-se de uma instituição social privilegiada na literatura antropológica sobre o Chaco ocidental.⁴ Em diálogo com essa literatura, e com base em pesquisa etnográfica, descrevo as formas como se elaboram as habilidades necessárias para ser músico do *arete guasu* e as relações entre tais habilidades e as práticas de cura.

A descrição é baseada em minha participação e observação em diferentes celebrações do *arete guasu* em comunidades chané e guarani do noroeste da Argentina e do oeste do Paraguai.⁵ Além de participar da festa e de fazer registros audiovisuais, ao longo desses anos visitei as comunidades em outros momentos, fora do período da festa.⁶

³ Por musicalidade, refiro-me ao conjunto integrado de elementos musicais e simbólicos conhecidos por determinados grupos de pessoas (PIEIDADE, 2003).

⁴ A literatura sobre o *arete guasu* é ampla e variada. Para este estudo, foram fundamentais os trabalhos de Palavecino (1949), Rocca (1973), Rocca e Newbery (1978), Magrassi (1981), Pérez Bugallo (1982, 2012), Villar e Bossert (2014) no que se refere ao *arete* dos Chané da Argentina. Sobre o *arete guasu* dos Chiriguano (Guaraní e Chané ou Isoseños) da Bolívia, Walter Sánchez (1998, 2001). E entre os estudos que tratam especificamente do *arete guasu* de Santa Teresita (Boquerón, Paraguai) foram especialmente úteis os trabalhos de Fritz (1995), Toro (2000), Zindler (2006), Escobar (2012), Pompa e Colombino (2012).

⁵ No noroeste argentino, participei do *arete guasu* nas comunidades de Tuyunti e Campo Durán. Trabalhei, desde 2014, com *flauteros* que vivem nas comunidades de Cherenta, Piquirenda, Peña Morada, Tranquitas e Capiazuti (província de Salta, Argentina). Em 2015, participei do festival *arete guasu* em Aguayrenda (província de Gran Chaco, Bolívia), onde é frequente a participação de delegações do noroeste argentino e do sudeste boliviano. E desde 2016 participei do *arete guasu* nas comunidades guarani do Chaco Boreal paraguaio: Santa Teresita, Mariscal Estigarribia, Macharety, Yvopeyrenda e Pedro P. Peña. Registro aqui meu especial agradecimento às famílias chané e guarani que me receberam e me autorizaram a participar e a fazer registros audiovisuais nas suas festas.

⁶ Essas atividades de pesquisa foram realizadas no âmbito do projeto “Arte e sociabilidades indígenas no Chaco ocidental”, CNPq Processo: 443340/2015-3, Chamada CNPq/MCTI Nº 25/2015 Ciências Humanas, Sociais e Sociais Aplicadas. Para a pesquisa etnográfica, também contei com o apoio do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural. Este texto foi finalizado durante o pós-doutorado realizado no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) da Universidade de São Paulo (USP).

Nessas ocasiões, conversei com os músicos e com outras pessoas sobre as suas memórias e as formas de compreender o ritual. Observei que as avaliações da *performance* dos músicos pelos participantes da festa sempre se relacionam com a sua força para animar a festa e para fazer com que muitas pessoas dancem. Como veremos, a força do *flautero* está associada às suas habilidades para curar, e, assim como a cura, a música deve fazer certas coisas acontecerem.

O *arete guasu* e a sua musicalidade

No oeste do Chaco, muitas comunidades chané e guarani organizam seu *arete guasu* durante os meses de verão. Antigamente, a festa acontecia após a colheita do milho, mas, ao que tudo indica, o *arete* passou a ser associado temporalmente ao carnaval em algum momento do século XIX e como consequência da ação missionária católica na região (SÁNCHEZ, 1998). O *arete guasu* é um evento em que as pessoas se reúnem para dançar e compartilhar bebidas ao som de um conjunto de instrumentos. Em todos os casos, se bebe *kawi* ou *chicha* (bebida de milho fermentado), ou outras bebidas alcoólicas. Sempre se dança em rodas formadas por homens e mulheres abraçados ou de mãos dadas; todo mundo faz o mesmo passo. Nas rodas, dançam também mascarados que somam uma diversidade de texturas, cores e peles na composição da cena híbrida e colorida que desenham as rodas que giram. Existem muitas variantes formais entre as máscaras usadas nas diferentes comunidades que celebram o *arete guasu*, inclusive entre exemplares que pertencem a uma mesma classe. As máscaras que se utilizam nas festas do Paraguai – chamadas genericamente de *aña-aña* ou *agüeros* – em muitos casos incluem peles ou partes de animais (cabeças de porcos selvagens, rostos de felinos ou veados, carapaças de tatuz, peles de serpentes, penas de gaviões, emas, garças, flamingos, papagaios ou galinhas, entre outras) que são costuradas num único corpo, formando uma figura híbrida que reúne o humano e diferentes partes de animais. Outros tipos de máscara também dançam nas rodas: *güira pepo*, *aña-sindaro*, *ndechi-ndechi*, *apyte puku* e *aña-hanti*⁷ são comuns, assim como as máscaras de plástico que representam

⁷ Para diferentes descrições das máscaras do *arete guasu* nas comunidades guarani do Paraguai, ver Toro (2000), Zindler (2006), Escobar (2012).

personagens de filmes ou de séries – as preferidas dos mais jovens.⁸ Nas festas dos Chané da Argentina, as máscaras mais utilizadas são do tipo *aña-hanti* e *ndechi-ndechi*, feitas com madeira de *samou* (*Chorisia insignis*) e que representam as almas errantes e os anciões falecidos, respectivamente.⁹ Umas e outras associam-se com as formas como se imagina a morte nas cosmologias chané e guarani.

Figura 4.1 – Ao som do tema *oguata pega* (para caminhar), as pessoas se deslocam de uma casa a outra. No centro da imagem, um *aña-hanti*, e, ao fundo, um grupo de *apyte puku*. Com seu *temimbĩ*, Dom Pascual Toro encabeça o conjunto dos músicos. Santa Teresita, Chaco Boreal paraguaio, fevereiro de 2016



Fonte: Acervo da autora.

Em Santa Teresita, quando a festa se inicia, as pessoas se reúnem à sombra de uma árvore nos fundos da comunidade, os instrumentos começam a soar e se formam as rodas de dança. Do mato saem, em grupo, os *aña-aña* ou *agüeros* para se unirem às outras pessoas e juntos darem início ao percurso que os fará dançar em diferentes casas da comunidade durante alguns dias. Eles carregam uma cruz de flores e folhas que acompanhará a procissão de casa em casa durante os dias

⁸ No *arete guasu* de Santa Teresita, vi máscaras dos filmes *Pânico*, *Você é o próximo* e *V de vingança*, e de séries como *La casa de papel* e *Sexta-feira 13*.

⁹ Sobre as máscaras utilizadas no *arete guasu* pelos Chané do norte argentino, ver Villar e Bossert (2014).

da festa. Como as pessoas explicam, se perguntadas, os *agüeros* ou *aña-aña* vêm do *matyvirocho* ou *ivoka*, termos utilizados (no Paraguai e na Argentina, respectivamente) para se referir ao lugar distante onde vivem os mortos. Como a presença dos mascarados é fundamental no ritual, não é difícil compreender que para a maioria dos estudiosos do *arete* o tema do rito é a morte ou a relação entre vivos e mortos. O que interessa destacar aqui é que os mascarados permanecem no espaço em que as pessoas se reúnem para dançar apenas quando os instrumentos estão soando. Quando os músicos fazem pequenas pausas para descansar e as pessoas desfazem as rodas de dança para beber e conversar, os mascarados retiram-se para o mato dos arredores e não podem ser vistos. Sem a música, desaparece a força estética que anima os mascarados, que os aproxima das pessoas que dançam, que permite que saiam do mato e que sejam vistos.

Portanto, na celebração do *arete guasu*, como em muitos outros rituais, os sons e os instrumentos musicais têm uma importância-chave. Não apenas por memórias e afetos que a música pode evocar, mas porque ela, de alguma maneira, organiza e conduz o ritual pautando as suas diferentes etapas e os movimentos que realizam seus participantes. Isso é feito por meio de temas reconhecidos sem dificuldade pelas pessoas que dançam, o que permite perceber que estamos diante de um repertório cujo significado – associado a uma organização sequencial específica¹⁰ – é compreendido por todos.

Os instrumentos utilizados no conjunto musical do *arete guasu* são de percussão e de sopro. Na percussão, geralmente há três *angúa* (caixas) e um *angúa guasu* (bumbo), tambores de som agudo e grave, respectivamente, e de confecção local, que tocam ritmos binários e ternários. As flautas são de dois tipos: *temümbi* e *pinguyo*, também de feitura local. Elas podem se arrevesar durante a festa, mas os sons nunca se sobrepõem. Enquanto na percussão geralmente há, no mínimo, quatro músicos, o *flautero* sempre é solista. *Flautero* é o termo que os Chané e os Guarani da região utilizam para se referir à pessoa que toca flauta, seja *temümbi* ou *pinguyo*. *Flauteo* é o substantivo que denota a ação de tocar flauta; *flautear* é o verbo usado para se referir a essa ação. Já *cajero* é o termo usado para se referir a quem toca caixa (utilizarei esses termos para me referir aos músicos e às suas ações). Todos os instrumentos musicais são de execução exclusivamente masculina,

¹⁰ Sobre a centralidade das sequências musicais nos rituais, ver os textos de Menezes Bastos (o de 2017 e o deste volume).

embora muito excepcionalmente alguma mulher possa tocar caixa no conjunto de *cajeros*.

Figura 4.2 – Conjunto de músicos do *arete guasu*, integrado por três *angúa*, um *angúa guasu* e *temimbĩ*. Na flauta, Pascual Toro. Santa Teresita, Chaco Boreal paraguaio, fevereiro de 2017



Fonte: Acervo da autora.

Ao longo dos últimos anos, acompanhei diferentes *performances* e conversei com *flauteros* e *cajeros* chané e guarani, assim como com outras pessoas que participam da festa, para conhecer essa musicalidade e suas relações com outras linguagens no contexto do ritual *arete guasu*. O registro audiovisual permitiu, também, comparar diferentes modos de tocar. Embora todos toquem o mesmo gênero musical (conhecido localmente como “a música do *arete guasu*” ou, na Argentina, também como “*pim pim*”), há diferenças entre as sonoridades das distintas comunidades, determinadas tanto pelo modo de tocar do conjunto da percussão de cada localidade quanto pelo estilo dos *flauteros*. Um dos aspectos mais marcantes desses estilos diferenciados é o andamento da música que se toca para dançar em cada comunidade. De modo geral, o andamento da música é lento nas comunidades do Paraguai, e muito mais veloz e ligeiro nas comunidades do noroeste argentino. Portanto, se a música do *arete guasu* é um gênero musical com

características relativamente estáveis, nele há espaço para diferenças tanto no estilo geral dos conjuntos quanto nas formas de interpretação que singularizam os *flauteros*.

Nas conversas e entrevistas, procurei entender as maneiras como os conhecedores do *arete guasu* percebem tais diferenças para identificar que critérios moldam suas avaliações. Entretanto, ao falar dessas diferentes sonoridades, as explicações muitas vezes apontam para outros domínios que não o estritamente musical. Foi logo numa das nossas primeiras conversas que Dom Lucho, *flautero* chané do Chaco saltenho, me advertiu: “Se você quer compreender a nossa música, você vai precisar compreender os nossos conceitos”.¹¹ Desde então, e aos poucos, fui costurando gestos, sons e palavras, buscando me aproximar das relações que dão forma às práticas musicais dos *flauteros* chaquenhos.

Estilos particulares na música do *arete*

O estilo particular e a potência do toque de alguns músicos, especialmente entre os que tocam flautas, são bastante valorizados no âmbito do *arete guasu*. Vemos aqui que – como mostram muitos estudos antropológicos da arte indígena sul-americana – a existência de gêneros tradicionais, coletivos, que identificam e distinguem determinadas sociedades, não impede que nelas possam ser reconhecidos estilos individuais relacionados aos modos de fazer particulares de algumas pessoas (VIDAL; LOPES DA SILVA, 1992). Isso não significa que nesses contextos operem os mesmos valores com que muitas vezes se julga a arte ocidental – originalidade, inovação, autonomia etc. Trata-se mais de entender como é explicado esse diferencial que singulariza o fazer de algumas pessoas. Como veremos, nesse âmbito, as explicações não remetem ao valor da individualidade do artista, mas às relações que fazem do músico quem ele é.

Nas comunidades onde se celebra o *arete guasu*, as pessoas reconhecem alguns *flauteros* como músicos especialmente competentes, sendo atribuídas a eles habilidades que os distinguem de outros instrumentistas. Tais habilidades relacionam-se com a eficácia do toque: as explicações sobre o seu diferencial não se reduzem às

¹¹ Extraído de registro de conversa com Dom Lucho Ángel, Cherenta (Salta, Argentina), março de 2015 (tradução nossa).

características sonoras do seu modo particular de tocar, mas apontam o que o *flautero* consegue fazer por meio do seu toque e o que este produz nas pessoas que participam da festa. Nesse contexto, para que o toque de um *flautero* seja bom – ou, acompanhando a fórmula de John Austin (1962), para que o toque do *flautero* seja “feliz” –, ele precisa fazer determinadas coisas acontecerem.

Os diferentes *flauteros* são reconhecidos não apenas pelos temas que interpretam – que muitas vezes são entendidos como característicos do repertório de um ou de outro músico –, como também pela maneira singular de tocar determinados temas que são “clássicos” – no sentido de sempre estarem presentes – em qualquer edição do *arete guasu*.¹² Uma explicação possível para a existência de estilos que singularizam certos músicos está no modo como se aprende a tocar. A música da flauta não é ensinada ou transmitida de um músico a outro, o que poderia favorecer a semelhança do toque do aprendiz e do de seu mestre. Cada *flautero* aprende a tocar ouvindo os outros e praticando – em outras palavras, o autodidatismo é a norma. Cada músico de flautas percorre o seu caminho sozinho no processo de aprender a tocar. Embora alguns reconheçam que este ou aquele velho tocador de flauta lhe tenha ensinado algo, não existe entre eles a relação mestre-aprendiz. Dependendo do caso, durante o carnaval, as crianças podem tocar caixa entre os músicos adultos. Esse é geralmente o primeiro passo para se aproximar da música do *arete* e desenvolver a competência perceptiva e motora que permite participar da ação dos músicos, elaborando seus próprios gestos na busca por determinados sons. De fato, todos os *flauteros* tocam também caixa, mas o inverso não acontece.

Na época do carnaval, nos intervalos em que músicos e dançarinos descansam ou dormem, é possível encontrar grupos de crianças tocando caixas e flautas. É assim que aprendem, brincando com seus pares e praticando juntas. As competências necessárias não são adquiridas através de um processo de “transmissão oral”, seguindo as classificações da etnomusicologia mais antiga. Na verdade, não há transmissão nem oralidade aqui. Há escuta, observação e muita prática. Há um ritmo que se impregna nos próprios gestos através da percepção dos toques alheios, das memórias que evocam as melodias ouvidas e das possibilidades oferecidas pelo material e pela forma da

¹² Em Domínguez (2016, 2018), transcrevo e comparo diferentes interpretações de *El toro y el tigre*, um tema “clássico” do *arete guasu*, que se toca no fim da tarde do último dia da festa.

flauta de que se dispõe. Em síntese, o aprendizado dos *flauteros* não resulta de um treinamento sistemático dirigido por um mestre, mas de horas e horas de prática em grupo, que aparentemente não tem outra finalidade senão a diversão.

As flautas utilizadas no *arete guasu* pertencem a dois grandes conjuntos: os *temimbi* e os *pinguyos*. As duas são verticais – o *temimbi* é uma quena, o *pinguyo*, uma flauta com bloco na embocadura –, e cada *flautero* se especializa na execução de um ou de outro tipo de flauta. Alguns *pinguyos* trazem também um tubo menor amarrado lateralmente ao tubo principal e que emite um único tom bastante agudo, acompanhando a melodia executada nesse tubo principal. Em ambos os casos, a feitura é responsabilidade dos *flauteros*, e a variedade dos sons, enorme. As flautas são fabricadas com tubos de diferentes materiais, de diâmetros e comprimentos diversos. São diferentes também as distâncias entre os orifícios (geralmente se usam “dois dedos” para medir a distância que deve separá-los), bem como o número e o tamanho desses mesmos orifícios, e até o tipo de embocadura.¹³ Isso não significa que não se siga um protótipo conhecido para fabricar cada um dos dois tipos de flauta, mas as diferenças entre os exemplares individuais podem ser grandes. Como cada *flautero* toca somente a sua flauta, que ele mesmo preparou ou que alguém de sua confiança preparou para ele, seu toque também pode ser identificado pelo timbre particular do instrumento, sendo este timbre um elemento importante do seu estilo pessoal. Num parêntese, várias vezes me advertiram do grande risco que representa tocar uma flauta alheia porque a pessoa pode ser vítima de feitiçaria – pela mesma razão, dificilmente um *flautero* empresta seu instrumento, e faz parte da etiqueta não pedir flautas emprestadas.

Embora continuem sendo do mesmo tipo que as flautas do passado – uma quena e uma flauta com bloco, ambas verticais –, os materiais com que são feitas mudaram ao longo dos últimos cem anos.¹⁴ A flauta de *sacharosa* (*Pereskia sacharosa*), utilizada no passado, hoje é bastante rara; segundo explicam, os desmatamentos na região fizeram com que seja cada vez mais difícil encontrar a planta. Ao mesmo tempo, as indústrias

¹³ Para registros audiovisuais de alguns *flauteros* do *arete guasu* descrevendo os modos como preparam as suas flautas, ver *Entre flauteros* (2018).

¹⁴ No trabalho sobre as transformações na cultura material dos indígenas da região do Chaco ocidental, que Erland Nordenskiöld publica em 1920, temos descrições e desenhos das flautas que o pesquisador conheceu entre os Chané e os Chiriguano nas viagens que realizou na região em começos do século XX (NORDENSKIÖLD, 1920).

instaladas na região no último século (fundamentalmente de produção de açúcar, extração de petróleo, gás e tanino, como também a indústria agropecuária), nas quais alguns indígenas trabalharam ou trabalham, oportunizaram o uso de tubos de diferentes metais para a fabricação das flautas. O plástico também se tornou cada vez mais acessível. Essas mudanças desencadearam apropriações bastantes criativas: os *pinguyos* e os *temimbi* são fabricados com tubos de bronze, aço, alumínio, cobre ou PVC de diferentes diâmetros; tubos plásticos de caneta são adaptados por meio de um pequeno bloco de madeira e amarrados lateralmente ao *pinguyo* para obter o som agudo característico do instrumento; flautas doces industriais são modificadas (retirando-lhes o pé e cobrindo alguns orifícios com fita adesiva) para serem usadas como *pinguyos*; corpo e pé da flauta doce industrial são substituídos por um tubo comprido de *temimbi* para poder tocar com as formas de digitação conhecidas, mas com uma embocadura que “cansa menos”.¹⁵

Figura 4.3 – Dom Lucho Ángel tocando um *temimbi* de metal adaptado com cabeça e embocadura de uma flauta doce industrial de plástico. No *angúa*, Juanqui Saraiva. Cherenta, Argentina, julho de 2016



Fonte: Acervo da autora.

¹⁵ Os modos como se tocam as duas flautas são diferentes. No primeiro caso (*temimbi*, *quena*), o sopro é direcionado ao bisel pelo próprio *flautero*. No caso do *pinguyo*, o sopro é direcionado pelo bocal do bloco.

E poderíamos continuar com muitos outros exemplos dos modos como os tubos de feitura industrial são trabalhados para preparar as flautas seguindo – embora de modo pouco ortodoxo – as convenções tradicionais. Portanto, não seria errado afirmar que os materiais que fazem possível o *flauteo* atualmente são modernos, mas, ao que tudo indica, as formas que ele assume e as suas razões não o são. Esses novos materiais foram incorporados a modos de fazer já conhecidos. O mesmo ocorre na adaptação de temas da música popular que são incorporados aos repertórios tocados durante o *arete*. Exemplos desse tipo de procedimento são as versões dos *huaynos Antahuara*¹⁶ e *Wayayay*,¹⁷ que se podem ouvir no *arete* do noroeste argentino. Esse movimento de absorção de materiais ou de temas musicais para serem integrados em formas de fazer conhecidas se dá, como veremos, em vários planos de ação dos *flauteros*, desde o seu fazer musical até as suas práticas de cura.

Retomando as ideias que apresentei acima, temos: que, embora a música do *arete guasu* seja um gênero musical com características estabilizadas na ampla área onde se celebra o ritual; que nas diferentes *performances* se respeite a ordem em que são tocados os temas do repertório clássico; e que as flautas sejam apenas de dois tipos (*temimbi* e *pinguyo*), trata-se de um gênero onde há espaço para estilos individuais ligados às características do instrumento que cada um toca e às habilidades de cada músico. Essas habilidades se materializam na preparação das flautas e no seu toque. Além disso, os *flauteros* mais experientes, e que dominam um repertório amplo, são os que conduzem o rito nas suas diferentes fases. Conhecer a tradição do *arete*, portanto, significa conhecer a estrutura do rito e saber tocar a sequência de temas que devem soar nos diferentes momentos da festa. Em outras palavras, as habilidades do *flautero* envolvem também o saber necessário para conduzir o desenvolvimento temporal do *arete*, do começo até o fim. Por tudo isso, é evidente que as competências necessárias para um bom desempenho são complexas, e a responsabilidade do *flautero* no bom desenrolar do rito é enorme. É por isso que, como os próprios

¹⁶ O *huayno* “Antahuara” já foi gravado por Betzabé Iturralde e pelo Grupo Maravilla na Bolívia (agradeço ao colega Julio Méndivil por esses dados). Também foi gravado por Los Mirlos no Peru. Desde a década de 1980, a mídia (fundamentalmente via rádio e televisão) o popularizou na região.

¹⁷ O *huayno* *Wayayay*, do conjunto boliviano Los Kjarkas, também é muito popular na região desde os anos 1980.

flauteros explicam, para tocar no *arete guasu* precisa-se de uma boa e longa preparação.

Música e cura

Os *flauteros* que conheci ao longo dos anos em que pesquisei os conhecimentos associados à musicalidade do *arete guasu* são, em sua maioria, pessoas com habilidades para a cura. Não é difícil perceber, portanto, que entre essas duas habilidades – a musical e a de cura – existe uma conexão. Embora nem todos os *flauteros* que conheci sejam *ipayes* reconhecidos como tais, em todos os casos trata-se de pessoas a quem se atribui a posse de “segredos”, *mbrae* ou *imb'ae*, termos utilizados para se referir às fórmulas por meio das quais eles podem se comunicar com os donos (*iyareta*). Todavia, em muitos casos os *flauteros* são, sim, homens que se dedicam publicamente à cura e a quem os indígenas – e os *karai*¹⁸ – recorrem quando precisam eliminar um mal-estar, mudar uma situação adversa ou alcançar um objetivo a que se propõem. A ação de curar, no contexto guarani e chané, engloba procedimentos que vão além do que a biomedicina ocidental entende por cura – isto é, o restabelecimento da saúde orgânica do paciente. Embora para as pessoas da região curar signifique, em alguns casos, aliviar os males físicos de alguém, também significa realizar algum tipo de procedimento que, por meio da ação sobre a vontade ou a intenção de um terceiro, faz com que uma pessoa alcance seus propósitos ou mude uma situação desfavorável. A preparação da flauta, antes de tocar, também pressupõe ações desse tipo. Com um gesto rápido, o *flautero* assopra seu segredo na flauta. Em alguns casos pode, inclusive, dar um gole de bebida ao dono da flauta por meio de um sopro forte do líquido através do tubo do instrumento. Como me explicou uma vez um *flautero* chané do Chaco saltenho, “eles te pedem, te pedem, e você tem que lhes dar”.¹⁹

São dois os *flauteros* com quem conversei mais sobre esses temas. Dom Lucho Ángel, Chané da comunidade de Cherenta, no norte de

¹⁸ Termo utilizado pelos Chané e pelos Guarani da região para se referirem aos não indígenas.

¹⁹ Extraído de registro de conversa com Don Lucho Ángel, Cherenta (Salta, Argentina), outubro de 2015 (tradução nossa).

Salta, na Argentina,²⁰ e Dom Pascual Toro, Guarani da comunidade Santa Teresita, Boquerón, no Paraguai.²¹ Dom Lucho tem formação evangélica pentecostal (seu irmão é pastor, e ele já frequentou os cultos durante muito tempo), já foi professor escolar, e atualmente dedica-se à cura como *ipaye*. Com parentes em várias comunidades da área chané no norte da Argentina,²² na época do carnaval ele pode ser encontrado tocando flauta no *arete guasu* de muitas delas. A sua avó era Chané da área de Angostura, no rio Itiyuro; na narrativa em que ele conta a própria história, foi ela quem lhe deu o dom para a cura. Dom Lucho nasceu e passou boa parte da vida no bairro guarani de Coronel Cornejo, localizado próximo à cidade de Tartagal; sua esposa é Guarani e mora com a família na comunidade da antiga Missão Cherenta.

Na história de vida de Dom Lucho, como na de muitos outros *flauteros* do oeste do Chaco, os mundos chané, guarani e cristão se imbricam. Se não temos aqui a adoção de uma moral cristã, nas explicações de Dom Lucho muitas vezes aparecem personagens bíblicos interagindo com outros seres das cosmologias chané e guarani. Nas suas explicações sobre a potência do toque da flauta, sempre intervém a relação que o *flautero* estabelece – através de trocas que envolvem a fala, a bebida, a coca e o tabaco – com os *iyareta* (donos), com *mboi guasu* (o *viborón* ou a grande cobra), com a *Salamanca* (força do inframundo) e com outros seres do mato, como os *enanos* ou os *duendes*. Ele age num mundo habitado por seres dotados de intenção, por mais que nem todas as pessoas os enxerguem ou consigam se comunicar com eles. Nesse sentido, o seu fazer musical não é diferente das suas outras ações: elas sempre se orientam por uma estrutura de pensamento e de prática associada aos xamanismos chané e guarani, apesar (ou talvez exatamente por isso) de uma trajetória que assimilou ideias e práticas de toda origem.

²⁰ No vídeo etnográfico *Entre flauteros* (2018), Dom Lucho Ángel e outros *flauteros* chané e guarani do norte da Argentina falam da preparação das flautas, relatam alguns mitos associados ao *arete guasu* e tocam temas do seu repertório.

²¹ Remeto ao vídeo etnográfico *Pascual Toro, flautero* (2019) para um relato em que Dom Pascual fala da importância do *arete guasu* na sua comunidade e das suas habilidades para a cura. No mesmo trabalho, apresenta-se a sequência de temas musicais que ele toca no *arete guasu*.

²² Refiro-me às comunidades situadas entre o rio Itiyuro e o rio Bermejo, no norte do estado de Salta, na Argentina, perto da fronteira com a Bolívia: Campo Durán, El Algarrobal, Tuyunti, Iquira, Piquirenda e Capiazuti (nas duas últimas, vivem famílias chané e guarani).

A história de Dom Pascual Toro, da comunidade guarani de Santa Teresita, no Paraguai, também aproximou as técnicas de cura e a música do *arete guasu* aprendidas com seus parentes guarani de ideias e valores cristãos: décadas vivendo numa missão católica trouxeram com elas a fé em Deus e nos santos católicos. Além de *ipaye* e *flautero* do *arete guasu*, ele é ex-músico da banda militar local, na qual aprendeu teoria musical ocidental desempenhando a função de trompetista. Mas Dom Pascual também é *reikiano* (formado pela Asociación de Reiki de la República Argentina, embora tenha feito o curso em Assunção), como mostram os diplomas que ele exhibe com orgulho. Todos esses saberes se imbricam quando ele fala da potência da música do *arete guasu* e da sua conexão com a cura. Entendo como potência esse poder ou essa força que faz da música motor de alguma ação. O *flautero*, da forma como Dom Pascual explica o fenômeno, é uma espécie de fio condutor por onde essa força passa para ter efeitos em outros. Evidentemente, ressoam na explicação ideias *reikianas* não muito diferentes das que acompanham diversas práticas de cura xamânica. Conforme a sua explicação, ao curar, ele conduz uma força, e pela imposição das mãos a transfere ao paciente, que não resta passivo, para “fazê-lo fazer” alguma coisa. Entre os Chané também é comum atribuir essa potência aos *iyareta* ou a *Salamanca*. “*Te hace soñar*”, dizem, ou “*te pide*”, sempre aludindo, na terceira pessoa, a essa intencionalidade que lhes é exterior e que os faz fazer determinadas coisas. Se Dom Pascual também menciona as ações das almas errantes dos mortos (*aña*), dos donos (*iyareta*) e dos *duendes* quando descreve tudo o que está em jogo na celebração do *arete guasu*, ao tratar especificamente da potência do som da flauta ele remete a sua explicação ao auxílio de *Saramaca* ou *Salamanca*. Na descrição do músico, a *Salamanca* é um lugar, como uma gruta ou uma caverna. Nela, algumas pessoas podem entrar por meio de uma fórmula verbo-sonora, necessária tanto para abrir o seu portal ao entrar quanto para poder sair. Lá, há os parentes mortos, “que querem que você fique lá com eles”. E há também uma figura feminina, disposta a compartilhar a sua força em troca de alguma coisa que o músico deverá lhe dar. Essa força faz com que o som da flauta seja potente, e seu poder de atração para as rodas de dança, irresistível. Uma festa em que muitas mulheres, muitos homens e muitos mascarados dançam é, indiscutivelmente, uma festa bem-sucedida.

As habilidades necessárias para ser músico do *arete guasu* e a eficácia dos sons resultam, como mostram as trajetórias desses dois *flauteros* e *ipayes*, da integração de uma variedade de saberes numa

cosmologia receptiva e aberta, em que eles podem operar. A conexão entre a música e a cura dá-se tanto no seu *modus operandi* (o *ipaye-flautero* conduz uma força externa a ele, que faz com que as pessoas façam certas coisas) quanto nas relações com determinados auxiliares que, graças à sua força, tornam as práticas eficazes. Nesse contexto, a socialidade abrange relações com uma variedade de seres – entre eles os mortos – cujas intenções o *ipaye-flautero* identifica. Nos sonhos, mas também em diferentes situações da vigília, ele os encontra; e, seja por meio da negociação, seja por meio do enfrentamento, pode torcer as intenções deles na direção dos seus propósitos. Tanto Dom Lucho quanto Dom Pascual já chamaram a minha atenção para o fato de que quando eles estão tocando nas festas precisam ficar muito atentos, pois geralmente há seres perigosos em volta, cuja presença eles percebem, por mais que a maioria das pessoas – assim como eu – não o faça. Caso não sejam identificados a tempo, as suas ações podem ser negativas para os participantes da festa. Por sua vez, eles não estão sozinhos quando saem para tocar. Fazem-se acordos com alguns desses seres que atuarão a seu favor durante a *performance*. A pessoa do *flautero* é, poderíamos dizer, constituída pelas mesmas relações que fazem dele um *ipaye*. O seu modo de operar, seja num âmbito, seja no outro, lembra as palavras com que Oscar Calavia Sáez descreve o tipo de prática que, de modo geral, caracteriza as ações do xamã:

Num mundo em que a socialidade não se encontra apenas nas relações entre seres humanos, mas abrange o mundo dos espíritos em geral, aí incluindo animais, plantas e mortos o xamã é um diplomata cósmico graças a sua capacidade de se comunicar com não humanos. O xamã, com toda sua diversidade de técnicas e objetivos, detém uma capacidade além do comum de enxergar ação e desígnio de sujeitos lá onde outros enxergariam matéria inerte, e de agir sobre isso tudo não como um médico, mas como um diplomata (ou, eventualmente, um guerreiro, um guardião, um espião). (CALAVIA SÁEZ, 2018, p. 21).

As ações dos *flauteros* quando se preparam ou enquanto tocam podem ser descritas em termos muito semelhantes. O toque “feliz”, que com seu som animado faz com que se formem grandes rodas de mulheres, homens e mascarados dançando, atualiza as relações que o *flautero*, ao longo da sua caminhada, foi elaborando com auxiliares (*Salamanca*, *iyareta*, *enanos*...) que em muitos casos são também seus parceiros para a cura.

Considerações finais

Esta descrição das habilidades de alguns *flauteros* chaquenhos mostra que o estudo da arte, tanto nesse como em outros contextos, permite identificar relações que constituem a pessoa humana e o social. O conhecimento musical dos *flauteros* com quem trabalhei não é dogmático, se adapta com facilidade às diversas situações e depende das relações que o *flautero-ipaye* vai fazendo e desfazendo ao longo da sua vida. Se a música do *arete guasu* é um mesmo gênero atualizado numa variedade de estilos individuais nos diferentes locais, a cura, nesse contexto, também faz parte de um xamanismo aberto e integrador,²³ que varia segundo os percursos particulares dos seus especialistas.

A arte dos *flauteros* chaquenhos é a trama em que muitas relações são tecidas: entre os *flauteros* e os *cajeros*, que a cada novo tema ajustam seus sons; entre os músicos e os outros participantes da festa, que dançam e se deslocam de casa em casa seguindo o som dos músicos; entre materiais modernos e velhas técnicas de fabricação de instrumentos; entre temas musicais antigos e temas da música popular que circulam na mídia. Ao mesmo tempo, a arte dos *flauteros* chaquenhos tece relações com seres não humanos que habitam o cosmos e que podem agir em favor ou em prejuízo das pessoas. Os *flauteros* do *arete guasu*, mais do que indivíduos geniais que agem de forma autônoma, são artífices de uma pluralidade de relações, e sua arte é também produto delas. Por meio dessas relações, materializam e dão forma a um conhecimento que integra experiências, que não se encaixa facilmente em classificações e que foge de ortodoxias.

Referências

AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press, 1962.

CALAVIA SÁEZ, O. Xamanismo nas terras baixas: 1996-2016. *Revista BIB*, São Paulo, n. 87, p. 15-40, 2018.

DOMÍNGUEZ, M. E. Western Chaco flutes and flute players revisited. In: CÁMARA DE LANDA, E.; D'AMICO, L.; ISOLABELLA, M.; TERADA, Y.

²³ Esta compreensão do xamanismo chané e guarani acompanha as ideias de Villar (2007, 2008).

(ed.). *Ethnomusicology and audiovisual communication*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2016. p. 115-131.

DOMÍNGUEZ, M. E. Sons, ritual e história indígena no oeste do Chaco. *Ilha – Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 45-66, 2018.

DOMÍNGUEZ, M. E. Sentido na dança: sobre os movimentos no arete guasu dos Guarani do Chaco Boreal paraguaio. *Ilha – Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 23, n. 2, [2021?]. No prelo.

ESCOBAR, T. *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay*. Assunção do Paraguai: Servilibro, 2012.

FELD, S. Acoustemology. In: NOVAK, D.; SAKAKEENY, M. (ed.). *Keywords in sound*. Durham: Duke University Press, 2015. p. 12-21.

FRITZ, M. El carnaval guaraní. *Suplemento Antropológico*, Assunção do Paraguai, v. 30, n. 1-2, p. 45-62, 1995.

MAGRASSI, G. *Chiriguano-Chané*. Buenos Aires: Búsqueda-Yuchán – Centro de Artesanía Aborigen, 1981.

MENEZES BASTOS, R. J. de. Tradução intersemiótica, sequencialidade e variação nos rituais musicais das terras baixas da América do Sul. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 60, n. 2, p. 342-355, 2017.

NORDENSKIÖLD, E. *The changes in the material culture of two indian tribes under the influence of new surroundings*. Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1920.

PALAVECINO, E. Algunas informaciones de introducción a un estudio sobre los Chané. *Revista del Museo de La Plata*, [S. l.], v. 4, n. 20, p. 117-131, 1949.

PÉREZ BUGALLO, R. Estudio etnomusicológico de los Chiriguano-Chané de la Argentina. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y pensamiento latinoamericano*, Buenos Aires, n. 9, p. 221-268, 1982.

PÉREZ BUGALLO, N. Algunos apuntes sobre el patrimonio etno-organológico de los Guaraníes de Pichanal (Salta). *Folklore Latinoamericano*, Buenos Aires, v. XIII, p. 195-200, 2012.

PIECADE, A. T. de C. Brazilian jazz and friction of musicalities. In: TAYLOR ATKINS, E. (ed.). *Jazz planet*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2003.

ROCCA, M. Los Chiriguano-Chané. *América Indígena*, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 743-756, 1973.

ROCCA, M.; NEWBERY, S. El carnaval chiriguano-CHANÉ. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, Buenos Aires, n. 8, p. 43-92, 1978.

SÁNCHEZ, W. La plaza tomada: proceso histórico y etnogénesis musical entre los chiriguanos de Bolivia. *Latin American Music Review*, [S. l.], v. 19, n. 2, p. 218-243, 1998.

SÁNCHEZ, W. “Sonidos”, “ruidos” y “silêncios” en las misiones franciscanas del Chaco boliviano. *Revista Argentina de Musicologia*, Buenos Aires, n. 2, p. 15-48, 2001.

SEEGER, A. *Por que cantam os Kĩsêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TORO, J. G. L. *Contexto social y religioso del ritual arete guasu en la convivencia comunitaria de los guarayos del Chaco Central*. 2000. Tese (Doutorado em Engenharia em Ecologia Humana) – Universidade Nacional do Paraguai, Assunção do Paraguai, 2000.

VIDAL, L.; LOPES DA SILVA, A. Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. In: VIDAL, L. (ed.). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel; Fapesp; Edusp, 1992. p. 279-293.

VILLAR, D. Religiones omnívoras: el chamanismo chané y las relaciones interétnicas. *Anthropologica*, [S. l.], v. 25, n. 25, p. 157-170, 2007.

VILLAR, D. Guaranización, traducción y evangelización en las representaciones anímicas chané. *Suplemento Antropológico*, Assunção do Paraguai, v. XLIII, n. 1, p. 339-386, 2008.

VILLAR, D.; BOSSERT, F. Máscaras y muertos entre los chané. *Separata*, [S. l.], ano XIV, n. 19, p. 12-33, dez. 2014.

ZINDLER, I. *Máscaras y espíritus*. Assunção do Paraguai: Ceaduc, 2006.

Referências audiovisuais

AMONG flute players [Entre flauteros]. Direção e filmagem de María Eugenia Domínguez. Publicado pelo canal MUSA UFSC. Florianópolis: IBP; CNPq, 2018. 1 vídeo (17 min), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/JdN2Ih1IMrg>. Acesso em: 15 mar. 2021.

ARETE guasu. Direção de Dea Pompa. Produção, ideia original e investigação de Lia Colombino. La Paz: Red Conceptualismos del Sur/Korekogua, 2012. 1 vídeo (37 min), son., color. Disponível em: https://youtu.be/tXhVB_Cd3VQ. Acesso em: 15 mar. 2021.

PASCUAL Toro, flautero. Pesquisa e filmagem de María Eugenia Domínguez. Publicado pelo canal MUSA UFSC. Florianópolis: MUSA; SeCArte; CNPq; IBP, 2019. 1 vídeo (21 min), son., color. Disponível em: https://grupovisagem.org/revista/edicao_v5_n1/videos1.html. Acesso em: 15 mar. 2021.

Corpos *kôkâmou*: a relação afetiva como método de pesquisa

Luiz Davi Vieira Gonçalves

Primeiro sopro

Não foi você que veio até nós, foram os espíritos que trouxeram você para ajudar o povo yanonami.
Cacique Antônio Lopes – xapono Maturacá

A palavra *kôkâmou* significa, na língua yanomami falada na região de Maturacá, no Alto Rio Negro, estar juntos(as), reunidos em um local (LIZOT, 2004). O significado dessa palavra dá sentido à minha relação construída com os Yanonami,¹ na qual, inicialmente, previa entender e/ou conhecer a prática corporal em um modelo de ritual indígena para, posteriormente, após o aceite dos indígenas, realizar uma pesquisa acadêmica de doutorado. Entretanto, após alguns anos de trabalho, não imaginava que a afetação chegasse ao nível de transformar-me como ser humano. Um artista que se tornou antropólogo, que depois se (re) conheceu como artista e, em seguida, no exercício *kôkâmou* (juntos/juntas) com o povo yanonami, aprendeu a ser artista-antropólogo.

¹ Usarei o termo yanonami (com “n” e “i”) todas as vezes que me referir ao subgrupo linguístico com o qual estou trabalhando, pois assim se denominam. Usarei, por sua vez, o termo yanomami (com “m” e “i”) para me referir ao conjunto cultural e linguístico mais amplo, composto por vários subgrupos.

O campo mudou a minha vida (GONÇALVES, 2018a). De 2015 até os tempos atuais, trabalhando com os Yanonami, mantivemos contatos ininterruptos, estando juntos em Maturacá, em Manaus, em viagens para eventos regionais e nacionais etc. A minha rede no campo da pesquisa como artista-antropólogo não está atada sozinha, sempre teve companhia: lá ou aqui, aqui ou lá, estamos sempre conectados e, quando não estamos juntos presencialmente, mantemos contato por mensagens de WhatsApp e/ou Facebook, fazendo com que a sensibilidade do afeto continue presente (GONÇALVES, 2019).

Descortinar o afeto construído é um exercício que, inicialmente, causou-me muitas reflexões, pois, em eventos acadêmicos no campo da antropologia e do teatro – meus dois campos de atuação –, em eventos artísticos – atuando como *performer* –, em aulas e reuniões científicas de grupos de pesquisa, demonstrar o afeto parecia ser algo tênue em relação às grandes teorias e aos modelos acadêmicos. Em alguns casos, fui levado a me perguntar se eu deveria afastar-me do objeto de pesquisa para ter uma visão ampla dos fatos e assim analisá-lo sem envolvimento emocional. Esses questionamentos conduziram-me ao sentimento de “menos pesquisador”. Nesse sentido, logo problematizei minha relação com os Yanonami com a seguinte pergunta: para quem eu estava fazendo a pesquisa?

E, para minha surpresa, essa questão findou-se logo em minhas primeiras experiências com os Yanonami, pelos seguintes motivos: primeiro, pelo desejo dos próprios Yanonami, já que desde o início dos trabalhos o pedido foi que estivéssemos *kōkāmou* (juntos) não apenas durante a pesquisa, mas sim ao longo de nossa existência; segundo, porque percebi que a maioria das teses produzidas fica “esquecida” ou “pouco utilizada” em prateleiras de bibliotecas, e, nesse sentido, o exercício *kōkāmou* fez com que os frutos dessa relação simétrica fossem além de uma prateleira, com participações juntos em eventos nacionais, escrita conjunta de livros, *performances* teatrais afetadas pelo *hekuramou* e tantas outras ações acadêmicas e não acadêmicas; terceiro, o encontro performático entre mim e os Yanonami – de um lado, a *performance*-ritual, do outro, o artista da *performance art* – fez com que eu pudesse me (re)conhecer como artista-antropólogo, empoderando-me como ser humano, já que em nossas experiências *kōkāmou*, em sua grande maioria, estamos performando, seja em rituais em Maturacá, seja em reuniões com os *napëpë* (brancos).

Figura 5.1 – Preparativos para o ritual *reahu* em Maturacá



Fonte: Acervo do autor.

Figura 5.2 – Preparativos para palestra na IX Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação



Fonte: Acervo do autor.

Assim, conduzi as percepções intelectuais para os demais projetos que desenvolvo enquanto pesquisador: projeto de pesquisa, projeto de extensão, diretório de pesquisa, grupo de pesquisa em *performance art*,² entre outras ações. Um encontro com meu próprio corpo, o qual, durante o rito de passagem da afetação, ficou, e está, com marcas não apenas físicas, com novos símbolos tatuados e ritos incorporados, mas também com a mudança da potência de presença, descobrindo que o palco se expande para diversas dimensões, tornando-se a vida.

Enquanto eu, enrijecido com minhas ferramentas acadêmicas, pensava estar fazendo o trabalho acadêmico mantendo o distanciamento racional, na verdade, o cacique, juntamente com os *pajés-hekurapë*³ e os *hekurapë*-espíritos, já sabia e planejava o nosso encontro muito antes mesmo de nos conhecermos pessoalmente. Meu projeto de conhecimento naquele momento era desconstruído, como aponta Jeanne Favret-Saada em texto traduzido por Siqueira: “Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assume o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer” (SIQUEIRA, 2005, p. 160).

A minha primeira experiência com a prática do ritual *hekuramou* foi em julho de 2015, durante a minha primeira imersão junto ao povo yanonami, na região de Maturacá. Durante uma reunião com a liderança tradicional, recebi o convite para acompanhar os rituais, no *xapono* Maturacá, que acontecem diariamente no *toxasiha* – espaço destinado para a prática do ritual, que representa um recorte do *toxasikë* (casa coletiva) usado por eles antes do contato com os salesianos em meados de 1950. Assim, após o convite, fazia-me presente todas as tardes, observando o ritual. Naquele momento, ainda não sabia o que estava acontecendo, pois não falava a língua. Poucos Yanonami me conheciam na aldeia e tampouco me explicavam. Entretanto, mesmo não compreendendo, ficava lá, observando e recebendo todos os

² O TABIHUNI, Núcleo de Pesquisa e Experimentações das Teatralidades Contemporâneas e suas Interfaces Pedagógicas (CNPq/UEA), atua no curso de teatro da Universidade do Estado do Amazonas desde 2014, por meio de pesquisa, extensão e produções artísticas, com o objetivo de investigar a relação simétrica entre indígena e não indígena.

³ A tradução para xamã, na língua yanomami, falada pelos yanonami de Maturacá, é *hekura*, mesmo termo usado para espíritos. Assim, tomando a decisão de optar pelo termo da língua dos yanonami, usarei “*pajé-hekura*” para pajé e “*hekura*-espírito” para denominar os espíritos. No plural, é adicionado “*pë*”, ficando “*hekurapë*-espíritos” e “*pajé-hekurapë*”. Do mesmo modo, utilizei a palavra *hekuramou* em vez de xamanismo.

símbolos materiais e imateriais em meu corpo; adornos, cheiros, cores, movimentos corporais, cantos, grafismos.

Nesse exercício, após 20 dias acompanhando o ritual, o cacique Antônio Lopes, em sua *performance*-ritual, começou a fazer movimentos corporais em minha direção, os demais pajés-*hekurapë* se voltaram para mim e começaram a conversar em yanomami. Naquele momento, senti um frio na barriga e logo comecei a me arrepiar, ouvindo os cantos do cacique em minha direção. Em seguida, eles me colocaram no banco da frente, junto com todos os pajés-*hekurapë*, chamaram um Yanonami fluente em língua portuguesa para fazer a tradução e começaram a transmitir os dizeres dos *hekurapë*-espíritos acerca de minha presença em Maturacá. Esse diálogo entre *hekurapë*-espíritos, cacique, pajés-*hekurapë* e eu levou cerca de 40 minutos, e destaco as seguintes palavras:

Não foi você que veio até nós, foram os espíritos que trouxeram você para ajudar o povo yanonami. Eu conversando com os *hekurapë*-espíritos pedi que eles mandassem um branco para ajudar as crianças na escola com os saberes dos brancos. Você tem uma estrela amarela no peito! Os *hekurapë*-espíritos conectaram nesta estrela para trazer você para nós. Seu espírito é daquela serra [aponta para Serra do Opota] igual a nós Yanonami. Você nasceu no meio dos brancos, mas você é daqui e vai ficar velhinho aqui com os Yanonami.

As palavras do cacique Antônio Lopes me atravessaram, levando-me à compreensão de que o meu encontro com os Yanonami era algo além de uma pesquisa acadêmica com início, meio e fim. Na verdade, tratava-se de um encontro postado também pelos desejos dos *hekurapë*-espíritos. Meu corpo estava entregue para uma percepção imaterial, voltado, sobretudo, para a minha presença naquele local. Assim, a partir daquele momento, passei a acompanhar os rituais *hekuramou* diariamente, sentado no banco da frente, junto com os pajés-*hekurapë*, e nesse lugar fui desenvolvendo o conhecimento sobre a prática do ritual.

O *hekuramou* na região de Maturacá é dividido em *êpënamou*, *mî amo* e *miamowë*. O primeiro é o ritual realizado diariamente com o objetivo de manter os contatos com os *hekurapë*. Já o segundo, *mî amo*, é o *hekuramou* de cura, realizado normalmente em locais onde a pessoa em estado convalescente se encontra. Por último, o *hekuramou miamowë*, que é realizado para ataques espirituais a outros indivíduos e *xaponopë*.

A minha participação sempre foi predominantemente ligada ao ritual *êpênamos*, no qual fui provocado pelos pajés-*hekurapë* tanto do *xapono* Maturacá como do *xapono* de Ariabú a inalar o alimento dos *hekurapë*-espíritos, o *êpëna*. Trata-se de uma substância alucinógena soprada através do *mokohiro* – tubo próprio para soprar o *êpëna* (GONÇALVES, 2019).

Meu primeiro sopro de *êpëna* foi em quantidade pouca, mas, mesmo sendo um sopro para o branco iniciante, percebi a força do xamanismo yanonami. Senti uma energia circunscrita ao meu corpo, múltiplos cheiros. Sons ao meu redor, palpitações no peito; e, quando olhava ao meu lado, todos os pajés-*hekurapë* sorriam para mim, fazendo sinal de positivo com a cabeça. Tudo aquilo foram sensações que jamais havia tido antes.

Voltei para o local em que estava hospedado caminhando a passos lentos, sentindo-me levitar, com o corpo totalmente leve no espaço. Cada pedra em que pisava, eu a sentia no corpo inteiro, os sons de crianças espalhadas pelo *xapono* eram músicas de fundo para a paisagem que se distorcia à minha frente. Fui me acalmar com o banho gelado no rio Maturacá. Nesse banho gelado, percebi existir uma força maior orientando meu encontro com os Yanonami. E minha intuição dizia que estava apenas começando.

Figura 5.3 – Inalação do *êpëna* no *xapono* Maturacá



Fonte: Acervo do autor.

Assim, aceitando os afetos durante o percurso da pesquisa, os corpos – de um lado, o pesquisador, do outro, o povo yanonami – foram engendrados pela relação simétrica, indo além de uma observação participante, mas sobretudo de corpos transmutados afetivamente.

Corpos *kōkāmou*

A definição de corpo para os Yanonami de Maturacá é um conjunto de elementos materiais e imateriais, trazendo assim uma complexidade tanto na língua nativa quanto em sua tradução para o português. A noção geral para o entendimento desse conjunto chamado corpo seria *peikētē*, na qual estariam reunidas referências básicas de *nouhutipē* (imagem), *wixia* (ar/sopro), *nōreme* (noção de presença), *rixi* (noção de duplo), *puhi* (vontade) e *pore* (espírito/imagem), sendo tudo relacionado com os elementos materiais do local inserido. Nesse sentido, *Pei kētēkōkāmou* daria a ideia de corpos juntos; no entanto, também poderia ser a referência para outras noções de corporeidade, como pele, espírito, presença vital, ar, imagem e tantas outras sensibilidades conjuntas.

Os corpos *kōkāmou* foram sendo compostos quando a armadura de pesquisador – gravações, bibliografias, comparações e análises – se tornou obsoleta diante das situações vivenciadas junto aos Yanonami. A carga pesada construída no planejamento da pesquisa de doutorado havia se aliviado, e, assim, diante de um relaxamento, deixei-me afetar pelos rituais de que participava – *hekuramou* (xamanismo) e *reahu* (ritual fúnebre) –, pelos trabalhos desenvolvidos na escola (as relações com as crianças e os adolescentes) e pelas atividades como caça e colheita, ambas concomitantes ao aprimoramento dos meus conhecimentos da língua yanonami.

Dessa forma, aos poucos, me permiti experimentar aquela relação estabelecida, e, então, minha ação passou de observador para participante. Não houve um momento exato para essa mudança, mas percebi-me inserido em outra qualidade de presença quando os Yanonami dos *xaponopē* Ariabú e, posteriormente, de Maturacá começaram a comentar positivamente sobre minhas atuações nas danças e nos cantos do ritual fúnebre *reahu*. Era/é comum ouvir dos Yanonami: “O professor dança bonito!”, “O professor sabe mesmo nossa dança!”, “O professor tá virando Yanonami!”. Consequentemente, fui inserido nas conversas sobre os rituais, e minha opinião sobre

dança, pintura e expressões corporais fazia-se presente nos diálogos. Coadunado novamente com Favret-Saada (SIQUEIRA, 2005, p. 159): “O próprio fato de que aceito ocupar esse lugar e ser afetada por ele abre comunicação específica com os nativos: uma comunicação sempre involuntária e desprovida de intencionalidade, e que pode ser verbal ou não”. O convite realizado pela liderança para acompanhar os rituais *hekuramou* foi fundamental para a expansão da minha percepção sobre a lente imaterial pela qual o povo yanonami observa o mundo.

Em julho de 2018, quando estava em Maturacá realizando algumas atividades com os Yanonami, fui chamado pelo cacique Antônio em uma tarde de *hekuramou* *êpênamos* no *toxasiha*. O motivo do convite, segundo o pajé-*hekura* que foi até mim, era que eu receberia o nome yanonami, pois o cacique havia decidido que tinha chegado a hora, e o nome havia sido escolhido. Ao me dirigir ao local, reuniram-se todos os pajés-*hekurapë* do *xapono* Maturacá, o tradutor yanonami Claudio Figueiredo e alguns outros indígenas que me acompanharam para ver o rito. O cacique Antônio Lopes, após fazer o rito de proteção, me deu o nome de Xororiwë.

Na língua yanonami, *xororiwë* é o nome dado ao pássaro andorinha. A razão da escolha, de acordo com o cacique, foi porque, no passado do grupo yanonami Wawanawetëri, havia um importante cacique que se chamava Xororiwë. Ele tinha os olhos claros e atraía muita atenção das *suwëpë* (mulheres). Certa época, foi caçar *warë* (porco do mato) e ficou vários dias perdido na floresta; enquanto isso, os *hekurapë*-espíritos o transformaram em um forte e sábio cacique. Após seu retorno para o *xapono*, ele se tornou um dos mais importantes líderes yanonami da época, em virtude de seus discursos e de suas relações com as pessoas. Segundo o cacique que me relatou a narrativa do cacique Xororiwë, além da aparência física, temos a semelhança na sabedoria e na forma de transmiti-la com discursos. O cacique também destacou que o *hekura*-espírito do pássaro andorinha, ou seja, o *xororiwë*, estaria a partir daquele momento me acompanhando.

Entendi esse momento como um convite para um passo a mais na profundidade da relação simétrica, um *napë* com nome de Yanonami. A partir daquele momento, passei a ser cobrado para estar como eles nas reuniões com outros brancos, com pinturas e adornos, usar o *pëë* (brejeira), cantar, dançar, aprimorar a língua e inalar o *êpëna*. Ou seja, receber o nome Xororiwë demonstra, portanto, que aceitar os afetos é entender os desejos de ambas as partes na relação *kôkâmou* e aceitar que esse lugar impoluto, ou seja, sem máscaras, pode modificar sua própria

corporeidade e, consequentemente, movimentar sua performatividade: *Pei kêtêkôkâmou. Kamiyênepë Opotawëteri Xororiwëkëya*. (Corpos juntos. Eu sou um branco da Serra do Opota que se chama Xororiwë).

Considerações em processo

*Nós crescemos no mundo à medida que o
mundo cresce em nós!*
Tim Ingold (2012)

Corroborando a epígrafe do autor Tim Ingold (2012), tomo a decisão de trazer para este artigo minhas considerações em processo, indo ao contrário de uma busca de dados prontos, concretos e conclusivos. O meu mundo junto aos Yanonami de Maturacá cresce diante do afeto que se aprofunda nas atividades desenvolvidas de 2015 até os dias de hoje. Caminhar *kôkâmou* é aceitar que os planos também podem ser geridos pelos próprios Yanonami, levando em consideração o desejo dos *hekurapë*-espíritos traduzidos no diálogo com os pajés-*hekurapë*. Uma etnografia afetiva que vai além de dados intencionais preestabelecidos, mas que corporifica, também, as comunicações involuntárias, materiais e imateriais, possibilitando o crescimento do mundo dos envolvidos.

Faz-se pertinente salientar que em uma relação afetiva também existem pontos de atrito, negociações e discordâncias, além de tantas outras problemáticas que nos levam a pensar os encaminhamentos da pesquisa. E em minha relação com os Yanonami não é diferente. Notadamente, em minha acolhida nos *xaponopë* de Maturacá, também é levado em consideração o desejo político por parte dos indígenas nas negociações com os *napëpë*, como apontei em artigo e em minha tese. No entanto, como detalhado neste artigo, amplificar a voz do afeto no trabalho de campo é entender que há desejos imateriais diante das escolhas e das decisões políticas. Nada é por acaso, nem no campo da política e tampouco no campo da espiritualidade; e, nesse sentido, como descrito, a relação é construída também no diálogo com os *hekurapë*-espíritos.

O afeto como método de pesquisa é aceitar que a relação humana se sobressai a objetivos gerais e específicos, métodos qualitativos e quantitativos, cronograma com início, meio e fim e referências bibliográficas. É, no entanto, entender que uma pesquisa pode ser uma

oportunidade para a evolução enquanto ser humano, um encontro de campos imateriais que se circunscrevem muito antes de uma encarnação, é levar em consideração os afetos presentes em qualquer foco de trabalho na relação com o(a) outro(a). É entender que uma pesquisa pode ser muito mais que um título acadêmico.

Notadamente, faz-se necessário destacar que se preparar para o campo de pesquisa passa também por planejamentos, leituras, burocracias documentais e muitas outras necessidades que cada campo requer, ou seja, aceitar o afeto não é deixar de se preparar de todas as maneiras possíveis, mas sim perceber e/ou deixar-se perceber que o corpo material e imaterial pode ser afetado em lugares que nem imaginamos.

Atualmente, proponho o afeto como método de pesquisa a partir da metodologia *kôkâmou*, levando em consideração os trabalhos desenvolvidos dentro e fora da universidade com os Yanonami de Maturacá, com os Tukano, com alunas e alunos em grupos de pesquisa e extensão, projetos artísticos em *performance art* e na produção bibliográfica voltada ao olhar decolonial do campo de pesquisa. Portanto, escrevo este artigo descortinando o meu eu interior para as pessoas que têm sede, que querem uma mudança verdadeira na forma de escrever, algo profundo, pautado no respeito, na espiritualidade, na gratidão e na responsabilidade emocional, na relação com o(a) outro(a) nos campos da academia, seja qual for a área do conhecimento.

Proponho, por fim, uma expansão de consciência para uma atenção a cada encontro oferecido em nossa vida, pois nela aparecem pessoas que atuam em comunhão para o bem maior, e entender essa frequência é deixar fluir nossa missão aqui nesta Terra. Ouça o seu eu interior para que a relação com outro possa mudar a sua vida!

Referências

FAVRET-SAADA, J. *Corps pour corps: enquête sur la sorcellerie dans le* Bocage. Paris: Gallimard, 1981.

GONÇALVES, L. D. V. Estudos étnicos nas artes da cena: a metodologia *kôkâmou* como perspectiva simétrica para o processo de pesquisa e criação em arte. *Arte da Cena*, Goiânia, v. 4, n. 1, p. 18-41, 2018a.

GONÇALVES, L. D. V. *Yanonami të pëhekuramoumaturacá a xapono* há: o xamanismo yanonami da região de Maturacá. Goiânia: Espaço Acadêmico, 2018b.

GONÇALVES, L. D. V. *O(s) corpo(s) kôkāmou: a performatividade do pajé-hekura yanonami da região de Maturacá*. 2019. 340 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2019.

INGOLD, T. Caminhando com dragões: em direção ao lado selvagem. In: STEIL, C. A.; CARVALHO, I. C. de M. (org.). *Cultura, percepção e ambiente: diálogos com Tim Ingold*. São Paulo: Terceiro Nome, 2012. p. 15-29.

LELOUP, J. *O corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial*. 23. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

LIZOT, J. *Diccionario enciclopédico de la lengua yānomāmi*. Puerto Ayacucho: Vicariato Apostólico de Puerto Ayacucho, 2004.

OVERING, J. *O xamã como construtor de mundos: Nelson Goodman na Amazônia*. Tradução de Nádia Farage. Campinas: Ideias, 1994.

SIQUEIRA, P. “Ser afetado”, de Jeanne Favret-Saada. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 13, n. 13, p. 155-161, 30 mar. 2005.

Tão longe, tão perto: *Wiñaypacha*, arte indígena e a convivência com os mortos

Evelyn Schuler Zea

Ver e ouvir algumas passagens do filme *Wiñaypacha* (2017) pode fazer-nos duvidar de um dado usualmente tão concreto como: quantos são os personagens do relato? Pois à primeira vista eles são apenas dois: Willka e Phaxsi, um casal de anciões indígenas aymara nas alturas andinas de Puno, no Peru. Mas o filho ausente é mencionado de forma insistente, e, sobretudo, vários outros agentes não humanos vão aparecendo ao longo do filme. O vento, certamente, que escutamos soprar como um ser vivente e do qual se solicita inclusive a intervenção no acontecer dos fatos. Vários animais também aparecem muito significativamente: obviamente, a lhama andina; o *allqamari*, uma espécie de águia que é sujeito e objeto de interpelação no filme; e os carneiros, dos quais se chega a celebrar um antigo ritual de casamento. Também atua a luz do filme, que por opção do diretor é todo o tempo luz natural, a luz do dia e a do fogo. E, notavelmente, outro ator de magnitude é a montanha Allinapac, em cujas proximidades se rodou o filme e cujos cerca de 6 mil metros de altura se magnificam por um enfoque quase alinhado com a terra (a câmera na maior parte do tempo está a uns 30 cm do solo). O Allinapac é uma montanha que atua no filme tal como o que ela tem sido ancestralmente: uma montanha-divindade – um *Apu*, como é chamada em quéchua, ou *Achachila*, em aymara –, que intercede entre o mundo dos vivos e o dos mortos (SÁNCHEZ GARRAFA, 2014, 2015).

Esses e ainda outros, alguns talvez despercebidos, são os personagens de *Winäypacha* que parecem desafiar uma forma comum de contar. Pois o que aí está indireta, mas efetivamente, em jogo é a pergunta sobre o que conta como existente no mundo e o que deve ser levado em conta nele. Trata-se do efeito proliferante, multiplicador, que acredito que bem pode ser atribuído à potência das artes indígenas.

Com isso em mente, o que me pergunto aqui através de uma breve retrospectiva de *Wiñaypacha* é em que medida essa amplificação do que conta – do que deve ser levado em conta ou em consideração – inclui a convivência com os mortos e, prospectivamente, em que medida a arte indígena pode ser considerada uma elaboração da inquietude entre vivos e mortos.

Certamente, não pretendo com isso espiritualizar a arte indígena, destilá-la numa ideia, quando ela, pelo contrário, se mostra singularmente receptiva à materialidade do mundo. Mais ainda, acredito que uma exigência inevitável no que diz respeito à arte indígena é que ela tem que ser uma arte produzida por indígenas, que isso é necessário para que seja indígena. O que, no contexto peruano, é algo que já foi formulado há quase um século por José Carlos Mariátegui com respeito à literatura e, por extensão, à arte indígena, em contraste com as obras das vertentes do indigenismo:

A literatura indigenista não pode nos dar uma versão rigorosamente verdadeira do índio. Precisa idealizá-lo e estilizá-lo. Também não pode nos dar sua própria alma. Ainda é uma literatura de mestiços. Por isso se chama indigenista, e não indígena. Uma literatura indígena, se deve vir, virá no seu tempo. Quando os próprios índios tenham as condições de produzi-la. (MARIÁTEGUI, 1979 [1928], p. 221, tradução nossa).

Esse *dictum* de Mariátegui é um ponto de partida e de vista, cujos alcances são constitutiva e materialmente inusitados, atingindo inclusive a questão e a multiplicação do que deve ser levado em conta.

Sintetizo aqui a procedência e, por assim dizer, a *força de produção* desse filme, que, em sua circulação, mantém felizmente seu título em aymara, *Wiñaypacha*, que aparece acompanhado pela sua tradução em distintas línguas como “eternidade”, já veremos com que grau de concordância. Trata-se do primeiro filme peruano gravado em língua aymara, sob a direção de Óscar Catacora, um jovem cineasta aymara falante; as cenas foram filmadas a mais de 5 mil metros de altura na região de Puno, próxima da fronteira entre Peru e Bolívia, com apoio de

um coletivo técnico inteiramente local. Os dois anciões protagonistas do filme são indígenas – o ancião é o avô do diretor –, e eles nunca tiveram nenhuma experiência prévia com cinema e nunca viram um filme anteriormente. O termo que os anciões, juntamente com Catacora, utilizaram para falar da atuação foi a palavra quéchua *pukllay*, que, de modo geral, pode ser entendida como brincar, jogar. O filme, em síntese, conta a vida de um casal de anciões – Willka (Sol nascente) e Phaxsi (Lua) – nas alturas do Allinacpac, onde esperam longamente pelo retorno de Antuku, seu único filho.

Mais uma vez: todos esses fatores são indubitavelmente significativos e, em grande medida, satisfazem já a pergunta por uma arte indígena. Mas aqui, sem deixar de considerar a significação da *força de produção* do filme, trato de seguir os sinais de algumas de suas projeções e retrojeções.

Há em todo filme, acredito, um momento em que o filme fala sobre si mesmo, e esse momento em *Wiñaypacha* é talvez aquele em que Willka estende um manto no chão, como uma oferenda com objetos e cores diversos, e, mais adiante, Phaxsi comenta que isso *es como en la vida, hay que combinar colores*: “é como na vida, tem que combinar cores”. E um filme talvez também seja isso: uma oferenda que permite que objetos – palavras, imagens – se combinem e possam, de muito longe, vir para perto.

Figura 6.1 – Cena do filme *Wiñaypacha* (2017), rodado na proximidade da montanha Allinacpac



Fonte: *Wiñaypacha* (2017).

Voltando ao começo, vou retomar o motivo do título *Wiñaypacha*, que é, obviamente, um dos princípios do filme – embora

a tradução seja, assim me parece aqui, inclusive anterior ao princípio, já que temos que nos aproximar do título pela tradução. No começo, portanto, de fato está a tradução.

A tradução estende a primeira *corda*, digamos assim, para evocar uma potente figura ou ícone andino. Pelo seguinte vínculo: na tradição oral andina, um dos textos mais antigos – e mais antigo ainda, vale dizer, porque esse texto remete a eventos ancestrais – é a excepcional recompilação dos *Ritos y tradiciones de Huarochirí*, do começo do século XVII, provavelmente em torno de 1608. Entre seus diversos relatos, encontramos este que resumo aqui. Antigamente, a morte era diferente. Quando alguém morria, de seu corpo escapava a alma na forma de uma mosca que se lançava a voar “*produciendo un ruido sibilante*”, traduz Gerald Taylor (2008, p. 155); ou, como traduz José Maria Arguedas (1966, p. 155), mais perto da versão quéchua, a alma “*se desprendia diciendo sio*”.

Em todo caso, ninguém morria para sempre, já que após cinco dias o corpo se reanimava, e o morto voltava à vida e à companhia de seus familiares, que o aguardavam com bebidas e comidas. Já retornei, dizia o morto, agora sou eterno, nunca mais vou morrer.

Aconteceu certa vez, no entanto, que o morto não apareceu no quinto, mas apenas no sexto dia. Sua esposa ficou extremamente irritada e recriminou o marido morto pela sua preguiça e, sobretudo, pelo fato de tê-la feito esperar mais da conta. A raiva dela foi tanta que ela pegou uma espiga de milho e a atirou contra a alma do marido. E aí acabou: a alma dele se foi, nunca mais voltou, e, desde então, nenhum dos mortos nunca mais retornou à vida.

Aquela fala do morto ou ex-morto – “*Ya regresé. [...] Ahora soy eterno, ya no moriré jamás*” – é a tradução de Arguedas (1966, p. 120) do texto original em quéchua, que diz: *mana ñam kanaanqa wiñaypas wañusaqchu*, em que encontramos esse termo *wiñay* (com o consecutivo *pas*) que tanto Salomon e Urioste (1991, p. 306) quanto Taylor traduzem, juntamente com a negação *mana*, no sentido de “nunca mais vou morrer”. Por certo, não vou estabelecer aqui um vínculo linguístico, termo a termo, entre essa ocorrência e o primeiro componente do título do filme: *Wiñay-pacha*. Mas sim proponho considerar os contextos em que aparecem e a repercussão do *wiñay* em cada caso. Trato aqui de repensar a arte indígena como uma pergunta pela ressonância de fórmulas e de formulações que chegam perto a partir de muito longe, como é o caso aqui dos antigos relatos de Huarochirí. Assim, uma primeira corda seria aquela trançada entre

esses dois termos, nos vários sentidos do primeiro termo: o *wiñay* em *Ritos y tradiciones de Huarochirí* e o *wināy* em *Wiñaypacha*. Vejamos até onde essa corda nos leva.

O relato do porquê de os mortos não voltarem mais à vida ou como eles, antigamente, voltavam à vida aparece no capítulo 27 dos relatos de Huarochirí, que junto com o capítulo seguinte tem como temática os rituais que acompanham o acontecer da morte – que, em quéchua, se diz *wañuy*. Nesse contexto, *wiñay* aparece com o sentido de eternidade ou, como é traduzido, sob a forma negativa de “nunca mais vou morrer”, ou seja, de uma vida sem morte. Mas, como vimos, esse motivo se reverte até ceder lugar, no percurso do relato, ao tema de por que os mortos não voltam nunca mais, isto é, inversamente, ao tema de uma morte sem volta à vida.

No entanto, na medida em que precisamente essa divisória entre vida e morte se converte em motivo do relato, ela se torna menos rotunda, menos categórica ou conclusiva, já que entre vida e morte vemos se intercalar uma inquietude, *uma conjunção na disjunção* – que, no mais, devem predominar no relato, de tal modo que ela, *a inquietude*, parece persistir logo ilimitadamente. Tanto é assim que o fio condutor do capítulo seguinte, o 28, é o ir e vir de uma pedra que, abandonando sua imobilidade, se desloca durante cinco dias entre vivos e mortos. Dessa forma, a inquietude, esse modo de *coexistência através do limite*, vem a ser (trans)figurada em virtude do relato, ou seja, convertida numa figura de trânsito, e dá a impressão de conseguir adiante o que não conseguem mais nem a vida nem a morte: atravessar a divisória entre elas.

E é nisso, podemos conjecturar, que pode consistir precisamente uma das potências da arte indígena: numa transfiguração da inquietude pelos mortos, numa elaboração da *conjunção na disjunção*, ou seja, na *convivência com os mortos, em contar com os mortos, em levá-los em conta, em contar deles e com eles*.

Por outra parte – a parte do filme –, essa é também uma das inquietudes que fazem rodar o filme *Wiñaypacha*. E lembremos, de passagem, que *Wiñaypacha* é também a denominação atual, na Bolívia, da festa de Todos os Santos (denominação que faz referência à *Wināymarka*, a região eterna onde moram os mortos).

Os protagonistas do filme, como foi dito, são um casal de anciões, Willka e Phaxsi, que aguardam o retorno de seu filho Antuku. Mas o filho nunca chega, e, ao longo de todo o filme, não aparece nenhum outro personagem humano, apenas se veem e se ouvem os dois

anciões, que, em quéchua, são chamados de *machus* ou *machukuna*. Essa denominação – *machukuna* (anciões) – é também utilizada junto com outras palavras para falar dos mortos, no sentido aproximado de quando se fala dos ancestrais. Não é meramente a idade avançada dos protagonistas nem tampouco o lugar afastado onde eles vivem, mas sim a espera longa e em vão pelo filho, que sugere que a distância que separa o casal de anciões desse filho reproduz aquela distância que separa os vivos dos mortos. É algo que aparece, por exemplo, nos diálogos em que Phaxsi diz que não gostaria de morrer sem ver seu filho retornar, como se ela estivesse colocando o que lhe resta de vida em dependência da improvável volta dele.

Essa proximidade da morte não é apenas pressentida pelo casal de anciões, mas também é evocada em outra passagem, em que o casal suspeita que talvez seu filho tenha morrido e por isso não retorna. Essa é, infelizmente, uma especulação sombria que poderia prosseguir por distintos fios para além do filme. Um deles levaria à eventualidade de que o filho não volta porque, como muitos indígenas, foi vítima dos anos da violência política (1980-2000). Mas nada indica isso, apenas é mencionado que, como diz Willka, *los tiempos deben estar muy malos*.

Alguns comentários enlaçam *Wiñaypacha* com o cinema de Yasujiro Ozu, sobretudo por motivos estéticos. Mas uma corda suplementar poderia ser também o denso e complexo motivo dos filhos, se pensamos por exemplo num filme como *Era uma vez em Tóquio* (1953). Aí se conta também a história de pais de idade avançada que se desencontram duplamente com seus filhos, uma vez pelo desamor desses filhos e outra vez pelo desencanto dos pais. Mas maior ainda é o desmedido e silencioso desencontro com os filhos mortos, aqueles da geração perdida da guerra, cujas ausências se deixam sentir de modo leve e furtivo, mas por isso mesmo ainda mais fortemente, no filme de Ozu. Como descreve Kiju Yoshida: “[...] o que finalmente descobrimos em *Era uma vez em Tóquio* é o olhar que os mortos dirigem ao nosso mundo” (YOSHIDA, 2003, p. 233).

Há várias outras passagens, no filme *Wiñaypacha*, em que a morte aparece, seja como sinal, pressentimento, presságio, agouro, seja, finalmente, como acontecimento, a tal ponto que a significação de *Wināypacha* como “todos os santos”, ou melhor, como “todos os mortos”, poderia ser uma tradução bastante aproximada. Poderíamos nos deter em cada uma dessas passagens e premonições, mas também,

voltando à questão inicial, esticar outra corda, desta vez a corda dos mortos, na medida em que se pode imaginar que essa reiteração de motivos em *Wiñaypacha* e essa perseverante inquietude pela divisória e pela corda dos mortos podem ser pensadas precisamente como o que faz a diferença de uma arte indígena.

Arte indígena viria a ser, nessa aproximação, uma arte que assegura a corda dos mortos, aquela corda que também é estirada pelos sonhos ou pela alucinação; ou, inversamente, também se poderia dizer que arte, sonho e alucinação são atados entre si pela corda dos mortos.

E uma mostra de um outro entrelaçamento, desta vez temporal, é também visível nas profusas elaborações da cerâmica indígena, que mostra cenas de *Upamarka* ou “aldeia dos mortos”, onde moram os assim chamados *ñawpa* – ancestrais do passado e do futuro –, que nascem velhos e se fazem cada vez mais jovens até voltar ao momento de seu nascimento.

Recapitulando: o que tentei fazer até aqui foi trançar algumas cordas para reperguntar a questão pela arte indígena. Para isso, concretamente, tensionei a corda que enlaça *Wiñaypacha*, já a partir do título, com motivos da literatura ancestral, nesse caso dos *Ritos e tradições de Huarochirí*. Uma corda leva à outra, e, ao que me parece, na arte indígena se juntam os cabos na corda dos mortos. Esse é um trançado que, acredito, também pode seguir-se com outros motivos do filme, como naquelas duas passagens em que Willka e Phaxsi se perguntam qual foi o erro que cometeram ou a culpa que estão pagando.

Na primeira passagem com esse motivo, Willka e Phaxsi sobem a montanha para um lugar onde estão as *apachetas* – que são uma espécie de oferenda levantada, pedra sobre pedra, a modo de guia para os caminhantes, posicionada na última curva de um caminho, seja antes de chegar, seja ao momento de abandonar um povoado. E Willka e Phaxsi, aguardando ao lado das *apachetas*, mostrados de costas numa cena do filme, figuram eles mesmos como *apachetas* viventes. Estão aí, nesse lugar e nesse momento, vendo se o filho faz o caminho de volta.

Figura 6.2 – *Apachetas*, pequenas aglomerações de pedras oferendadas nas alturas das veredas andinas



Fonte: Wiñaypacha (2017).

Que Willka e Phaxsi vejam o filho retornar parece remoto, e, no entanto, há algo nesses confins que dá a sensação de favorecer essa eventualidade. Como se o retorno do filho fosse justamente uma das poucas coisas que poderiam acontecer aí, e essa tensão fizesse menos improvável o retorno. Pois, se algo acontece, será precisamente isso. Mas o filho não retorna, e eles se perguntam: *Qué error habremos cometido para que nos abandone?*

A segunda cena em que volta essa questão é aquela do incêndio da casa de Willka e Phaxsi. Diante das chamas que, atizadas pelo teto de palha, parecem baixar do céu, retorna essa pergunta, agora dirigida a um Deus ausente: *Dios mío, donde estás... ¿Que error hemos cometido?*, eles se perguntam, chamando por uma ajuda que não chega.

Muito provavelmente o termo correspondente em aymara seja *jucha*, ou *hucha*, em quéchua; em todo caso, esse é o termo estigmatizado pelas campanhas de evangelização como sinônimo da culpa cristã. Mas estes termos – *hucha* e *capac hucha* ou grande *hucha* – nos levam através de suas variações nos relatos de Huarochirí uma vez mais em direção a uma densa elaboração sobre o motivo da morte (cf. SALOMON; URIOSTE, 1991, p. 57, 268).

A dignidade e a potência, também políticas, de *Wiñaypacha* me parecem radicar finalmente em ir além de um relato de penúrias para elaborar na precariedade – e justamente através dela – uma plástica que multiplica modos de coexistência. Com personagens desamparados, num lugar remoto, numa língua desconhecida para muitos, *Wiñaypacha*

assegura uma corda do relato indígena e, transfigurando a inquietude, deixa aparecer no outro extremo os mortos – de tão longe, tão perto.

Referências

DIOSES y hombres de Huarochirí. Tradução de J. M. Arguedas. Narração quéchua recolhida por Francisco de Ávila. Edição bilingue. Lima: Museo Nacional de Historia; Instituto de Estudios Peruanos, 1966.

MARIÁTEGUI, J. C. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979 [1928].

RITOS y tradiciones de Huarochirí. Tradução de G. Taylor. Narração quéchua recolhida por Francisco de Ávila. Edição bilingue. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos; Instituto de Estudios Peruanos; Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2008.

SALOMON, F.; URIOSTE, G. *The Huarochirí manuscript: a testament of ancient and colonial andean religion*. Austin: University of Texas Press, 1991. *E-book*.

SÁNCHEZ GARRAFA, R. *Apus de los cuatro suyus: construcción del mundo en los ciclos mitológicos de las deidades montaña*. Lima: IEP; Bartolomé de las Casas, 2014.

SÁNCHEZ GARRAFA, R. Después de la muerte en el mundo andino: una aproximación antropológica. *Cultura y Religión*, Iquique, v. IX, n. 1, p. 64-81, 2015.

YOSHIDA, K. *O anticinema de Yasujiro Ozu*. Tradução de Madalena Hashimoto, Lica Hashimoto, Junko Ota e Luiza Nana Yoshida. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Referências audiovisuais

ERA uma vez em Tóquio. Roteiro: Kogo Noda, Yasujiro Ozu. Fotografia: Yuharu Atsuta. Montagem: Yoshiyasu Hamamura. Intérpretes: Chishu Ryu, Chieko Higashiyama, Setsuko Hara. Tóquio: Shôchiku, 1953. 135 min, son., preto e branco.

WIÑAYPACHA. Direção, fotografia e roteiro: Óscar Catacora. Produção: Tito Catacora. Montagem: Irene Cajías. Intérpretes: Rosa Nina e Vicente Catacora. Peru: Cine Ayamara Studios; Ministerio de Cultura del Perú, 2017. 86 min, son., color.

Descobrimento do Brasil nas dobras do tempo: por uma etnografia das técnicas de reprodução do filme de Humberto Mauro

Tatiana de Alencar Jacques

Este texto resulta de uma etnografia de *Descobrimento do Brasil* (1937),¹ um filme de Humberto Mauro (1897-1983), em preto e branco, com uma hora de duração, poucos diálogos e percorrido do início ao fim por música de Villa-Lobos (1887-1959). O filme, produzido pelo Instituto do Cacau da Bahia, foi incorporado ao acervo do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) logo após seu lançamento. Para atravessar o tempo, passou por uma série de intervenções, restaurações e mudanças de suporte, que garantiram sua preservação, mas, em alguns contextos, implicaram a emergência de questões controversas e de dúvidas sobre quanto do filme assistido em dezembro de 1937, momento de sua estreia nos cinemas, coincide com o que conhecemos hoje.

Tendo em vista essas questões polêmicas, que emergiram durante minha pesquisa de campo, tenho as técnicas de reprodução constituintes de *Descobrimento do Brasil* como principal fulcro de investigação. Em busca de pistas e de relatos, e rastreando associações a respeito dos materiais sobre o filme, adentrei e vasculhei arquivos

¹ Neste texto, desenvolvo algumas questões emergidas de minha tese de doutorado, para a qual obtive inicialmente bolsa de estudos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e, posteriormente, do CNPq.

de diferentes instituições, sendo as principais delas a Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), o Centro Técnico Audiovisual (CTAv), a Biblioteca da Fundação Nacional de Arte (Funarte), o Museu Villa-Lobos, a Biblioteca Nacional e o Museu da Imagem e do Som (MIS) – todas na cidade do Rio de Janeiro –, e a Cinemateca Brasileira, na cidade de São Paulo.

As técnicas de reprodução são aqui tratadas como característica do mundo moderno, concebido, nos termos de Deleuze (2006), a partir da ideia da falência da representação, ligada à perda da identidade – no sentido da possibilidade do idêntico –, e pelo advento do similar, do simulacro – repetição já incidindo sobre repetição, diferença sobre diferença. Busco acompanhar e refletir sobre como esse filme pôde atravessar o tempo, tendo em vista que na arte cinematográfica os modelos são cópias de cópias, as técnicas de reprodução determinando a própria técnica de produção. Estamos, portanto, diante da questão da dissolução da ideia de *originalidade* e da perda da aura da obra de arte (BENJAMIN, 1969).

O cinema e a lógica da reprodução

Está no cerne da lógica da reprodução a ideia arquetípica do congelamento, que é exposta de forma paradigmática em *Pantagrue*, quando François Rabelais narra a passagem de sua expedição marítima “por uma terra tão distante e de invernos tão frígidos que as línguas e músicas congelavam”, só podendo ser ouvidas com o aquecimento das pedras de gelo em que haviam sido gravadas (MENEZES BASTOS, 2013, p. 40). Como aponta Menezes Bastos, o arquétipo do congelamento emerge com força em fins do século XIX, quando o fonógrafo é inventado por Thomas Edison, em 1877. Nessa época, também surge o cinematógrafo, máquina de aprisionar movimento, exibido pela primeira vez, em 1895, pelos irmãos Louis e Auguste Lumière (BERNARDET, 2004).

Note-se, contudo, que a exibição do cinematógrafo dos Lumière é precedida por uma série de invenções de aparelhos de filmagem, notadamente os do fisiologista francês Étienne-Jules Marey (1888) e os dos irmãos Max e Émil Skladanowsky (1895), inventores alemães. O próprio Edison realiza experimentos com o congelamento de imagens em movimento, chegando, em 1894, a seu *kinetoscópio*, também, já nessa época, anunciando a possibilidade do cinema sonoro com a tentativa

de sincronização de seus filmes e de seus fonógrafos (SADOUL, 1956; BORDWELL; THOMPSON, 1997; KNIGHT, 1970). Assim, a princípio sem conhecerem os trabalhos uns dos outros, diversos inventores chegam a máquinas semelhantes em diferentes partes do mundo. Seguindo o pensamento de Lévi-Strauss (1993, p. 354) em *Raça e história*, isso aponta para o compartilhamento de “fatores de natureza histórica, econômica e sociológica” ligados, notadamente, ao arquétipo do congelamento em questão. Com isso, o acúmulo e a melhoria de determinadas técnicas geram uma potência imaginativa específica, aumentando as probabilidades de que esforços individuais diferenciados desemboquem em consequências semelhantes.²

Percebo que o mito do congelamento das palavras consiste em uma exegese cosmológica sobre o tempo, concebido como retroativo, cíclico, e que pode ser *re-produzido*. Assim, a difusão de técnicas de reprodução não apenas altera o caráter geral da arte, mas projeta uma concepção específica de tempo. Todavia, a possibilidade de que o tempo possa ser congelado e reproduzido apenas faz sentido diante da ideia oposta de que o tempo é irreversível, fluindo em direção ao futuro. Se, por um lado, o ato de aprisionar imagens em movimento é constituído pela lógica do congelamento, por outro, a materialidade dos filmes se caracteriza por sua natureza efêmera e perecível. Recuperando as reflexões de Baudelaire (1996) sobre a modernidade, percebo que, uma vez ligado ao universo do circunstancial, do fugidio, do transitório e do contingente, o cinema consiste em uma forma de expressão eminentemente moderna. Essa característica marca a própria ideia de imagem em movimento, mas também os suportes em que ela é fixada – película, fita ou meio digital. Para que filmes – ou outras obras de arte constituídas pelas técnicas de reprodução – atravessem o tempo, eles devem ser constantemente retomados, e seus suportes, substituídos. Com essas substituições, as obras assumem as particularidades de seus novos meios – uma imagem em película é diferente de uma imagem digital, assim como um som gravado em suporte de vinil é diferente de um som

² Lévi-Strauss (1993, p. 356-357), desenvolve o argumento para tratar especificamente da revolução industrial – que compara à neolítica: “[...] o aparecimento simultâneo das mesmas perturbações tecnológicas (seguidas de perto por perturbações sociais), em territórios tão vastos e em regiões tão afastadas, mostra bem que ela não dependeu do gênio de uma raça ou de uma cultura, mas de condições tão gerais, que elas se situam fora da consciência dos homens. Estejamos certos, portanto, que, se a revolução industrial não tivesse aparecido inicialmente na Europa ocidental e setentrional, ela se teria manifestado algum dia em outra parte do globo”.

em disco digital compacto –, as características formais determinando novos conteúdos e significados. Com isso, a concepção de tempo em questão não é irreversível, mas também não é exatamente reversível, pois a reprodução existe apenas enquanto atualização. Estamos diante de um tempo que flui em direção ao futuro, mas cujo fluxo pode, ou mesmo deve, ser interrompido, desacelerado ou revertido.

Se a passagem referida de *Pantagruel* pode ser tomada como exegese cosmológica sobre o tempo, as técnicas de reprodução são, portanto, filosofia. É nesse sentido que percebo justificar-se o intuito de desenvolvimento de uma antropologia da técnica. A noção de técnica pode ser contemplada a partir do resgate da própria etimologia da palavra – do grego *techne* – e de seu sentido geral, que não se distingue nem de arte nem de ciência, compreendendo “qualquer conjunto de regras aptas a dirigir eficazmente uma atividade qualquer” (ABBAGNANO, 2000, p. 939). A técnica, portanto, relaciona-se profundamente à noção de poética, em sua acepção de *arte produtiva*, ou enquanto processo específico de se produzir arte – ciência e conhecimento –, também apontando para “o conjunto de reflexões que um artista faz sobre sua própria atividade ou sobre a arte em geral” (ABBAGNANO, 2000, p. 368).

Apropriando-me das reflexões de Bruno Latour (1996, 2001, 2007), percebo que a técnica, enquanto *arte produtiva*, caracteriza-se, sobretudo, por seus processos de *inscrição*, aqui compreendidos como a mediação de fenômenos por operações de seleção, de extração e de redução. A partir de visões de mundo específicas, essas operações configuram codificações que fazem sentido apenas em determinados universos de significação, também definindo o que fará sentido em certo sistema. Por meio de uma rede imbricada de transformações, deslocamentos e desencaixes, a técnica põe em jogo a própria constituição da realidade. Ela é o meio que permite que determinados fenômenos se manifestem. Enquanto mediadora, implica que sua especificidade seja considerada todo o tempo. O que nela entra nunca é igual ao que dela sai. Transmutando o fenômeno em código e em diagrama, a técnica também aponta para o universo da traduzibilidade. Com isso, nos aproximamos do pensamento de Benjamin (2008, p. 26), que concebe a tradução como “em primeiro lugar uma forma” e como inviável “se aspirar essencialmente a ser uma reprodução parecida ou semelhante ao original” (BENJAMIN, 2008, p. 30). Conforme Benjamin, para sua própria sobrevivência, o original deve se modificar, se renovar e, acrescento, se multiplicar pela repetição e pela diferença.

A constituição de um cineasta e de seus filmes

A consagração de Humberto Mauro como um dos pioneiros do cinema nacional relaciona-se fortemente aos ideais de constituição da memória, da história e da preservação do cinema brasileiro, que emergem em fins da década de 1940. Em 1952, é realizada em São Paulo a 1ª Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro, na qual são exibidos filmes de Humberto Mauro, entre eles seus atualmente consagrados *Ganga bruta* (1933) e *Descobrimento do Brasil* (SOUZA, 2009). Há registros, todavia, de que, para essa exibição de *Ganga bruta*, Caio Scheiby, então funcionário do Museu de Arte Moderna de São Paulo, teria conseguido com Adhemar Gonzaga, proprietário da Cinédia, produtora na qual Mauro trabalhou durante alguns anos, os negativos do filme (DUARTE, 1978; SOUZA, 2009). Esses negativos, contudo, não estavam organizados em sequências cinematográficas. Com isso, Scheiby realiza uma reconstituição do filme, recriando-o a partir de um enredo encontrado na revista *Cinearte*. Segundo Duarte (1978), o trabalho de Scheiby resulta em uma cópia em 16 milímetros,³ que se perde em um incêndio em 1965. Sabe-se que Mauro remonta, pelo menos mais uma vez, os negativos de *Ganga bruta* na Cinemateca Brasileira (SOUZA, 2009), o próprio Mauro tendo deixado depoimentos de que teria modificado o filme nessa ou em outras remontagens (NEVES; VIANY, 1977).

Essas remontagens não são processos simples, mas implicam a própria constituição do significado das imagens na narrativa do filme. Conforme Bernardet (2004), a montagem consiste no processo de colocar as imagens capturadas uma após a outra. Nesse processo, os planos – fragmentos de filmagem que constituem as unidades básicas de edição – são organizados em sequências cinematográficas – as unidades narrativas de um filme. Assim, na montagem são relacionados elementos diferentes para produzir efeitos de causalidade, paralelismo ou comparação. Nesse processo de sequencialidade, o sentido constitui-se a partir da confrontação do que é mostrado em um plano com o que foi mostrado no plano anterior e o que será mostrado no próximo plano. Evidentemente que um plano de imagem tem profundidade, múltiplas

³ 16 milímetros é uma nomenclatura que se refere à largura do filme. O filme comercial padrão é, até os dias de hoje, o de 35 mm. Contudo, por ser mais econômico e ágil, o filme em 16 mm se popularizou muito até os anos 1980.

significações, densidade, perspectiva, duração, e pode ter movimento de câmera. Tudo que está na tela é relevante e tem uma implicação na compreensão do filme. Todavia, uma vez que o texto fílmico é composto pela sucessão de planos, o sequenciamento tem um papel fundamental na constituição da narrativa.

Descobrimento do Brasil também é exibido na 1ª Retrospectiva do Cinema Brasileiro. Não encontrei informações sobre seu estado de preservação na época ou sobre se teria sofrido alguma intervenção. Todavia, a discussão sobre a originalidade e a autenticidade – no sentido da data de procedência – dos filmes de Mauro, que mapeei acima, tratando especificamente de *Ganga bruta*, permeia todos os primeiros filmes do cineasta, incluindo *Descobrimento do Brasil*. A própria característica de reprodutibilidade das películas cinematográficas dá margem à suspeita de que, em fases de sua carreira nas quais obteve maiores recursos e maturidade como cineasta, Mauro teria editado, retocado e melhorado seus primeiros filmes, zelando, assim, por seu lugar na história. Nesse sentido, é interessante notar o paradoxo: se, por um lado, o procedimento de editar seus filmes aponta para a preocupação de Mauro em se legitimar como um cineasta consciente, inovador e conhecedor das técnicas cinematográficas desde o início de sua carreira, por outro, a possibilidade de que tenha intervindo posteriormente em seus filmes gera efeito contrário, colocando em questão o *status* de Mauro de pioneiro do cinema brasileiro.

Diferença e repetição na produção de *Descobrimento do Brasil*

Em se tratando de cinema, a questão da originalidade, central à legitimidade dos agentes nos campos artísticos, assume caráter peculiar, uma vez que a versão acabada de um filme é uma cópia, na qual são mesclados sons e imagens captados em diferentes películas, transpostos para diferentes negativos e montados em sequências. Deparamo-nos frontalmente com as questões desenvolvidas por Benjamin sobre a perda da aura e a dissolução da autenticidade da obra de arte. Isso liga-se à transformação do caráter geral da arte deslanchada pela dissolução da unicidade da presença da obra de arte, ou seja, de sua duração material. Benjamin ressalta como, nas formas de produção artística constituídas de técnicas de reprodução, tais como o cinema, a fotografia e a fonografia, a questão do *hic et nunc* (aqui e agora) da obra,

sua concentração “no próprio lugar onde ela se encontra” (BENJAMIN, 1969, p. 18), é posta em xeque. A multiplicação dos exemplares faz com que um acontecimento que só se produziria uma vez seja transformado em fenômeno de massa, as técnicas de reprodução permitindo ao objeto “oferecer-se à visão ou à audição em qualquer circunstância” (BENJAMIN, 1969, p. 20). No cinema, a técnica de reprodução não é apenas uma “condição externa que permitiria sua difusão maciça; sua técnica de produção funda diretamente sua técnica de reprodução” (BENJAMIN, 1969, p. 23).

Também García (2006, p. 29) ressalta a centralidade da reprodução na produção de filmes, pontuando que no cinema a “realidade exterior é filmada (reproduzida) sobre as películas utilizadas na câmera e, por sua vez, as películas da câmera serão reproduzidas sobre outras películas até que se consiga as cópias de exibição”. Há de se refletir, contudo, sobre de que se trata essa “realidade exterior” e se ela não seria, antes de reproduzida, produzida pelo enquadramento e pelo olhar específico da câmera. Todavia, o que quero enfatizar é a importância dos processos de transferência das imagens de uma película para outra, aqui tratados como reprodução, para a produção cinematográfica e a constituição do filme.

A cadeia de reprodução que constitui um filme não se encerra apenas com a confecção de cópias. O procedimento para cópias deteriora o negativo. Com isso, se criou um processo no qual poupa-se o primeiro negativo, fazendo dele uma cópia, chamada *master*, matriz positiva de segunda geração, destinada não à exibição mas à confecção de um segundo negativo, o contratipo ou internegativo, que dará origem às cópias de projeção (COELHO, 2006).

Tendo em vista as técnicas de produção de um filme, complexifica-se a questão das possíveis intervenções de Mauro em *Descobrimento do Brasil*, após sua estreia nos cinemas, em 1937. Mauro deixou depoimento de que teria dado todo o material do filme, incluindo os negativos, para o INCE (MAURO, 1977). Conforme o livro de tombo do INCE, no qual era registrado todo o material que entrava na instituição, o filme chega ao instituto logo após seu lançamento, em 16 de dezembro de 1937, o material ali registrado consistindo em uma cópia em 16 milímetros e um contratipo, ou seja, um negativo oriundo de uma cópia *matriz* feita a partir de um primeiro negativo. Note-se, com isso, que é já bem cedo que se perde notícia dos primeiros negativos de *Descobrimento do Brasil*. Depois disso, há depoimento de Mauro (1977) de que, já em 1938, para levar o filme ao

Festival de Veneza, teria reduzido algumas de suas passagens. Desde então, emerge a possibilidade de coexistência de diferentes versões de *Descobrimento do Brasil*, pois não há informações sobre se Mauro teria editado apenas a cópia a ir a Veneza ou todo o material do filme.

Após esses acontecimentos próximos ao lançamento de *Descobrimento do Brasil*, os registros mais antigos que encontrei sobre intervenções em seu material em película são provenientes de uma ficha com dados da base da Cinemateca Brasileira. Nessa ficha, há registro de um contratipo depositado na Cinemateca Brasileira pela Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (Embrafilme), proveniente do INCE, cujo acervo passa inicialmente ao Instituto Nacional de Cinema (INC) e, em seguida, à Embrafilme. Seria esse o material que fora cedido por Mauro ao INCE em 1937? Não. Para a compreensão da questão, mais uma vez, é necessário nos determos nas técnicas de produção de películas.

As películas sobre as quais se registram as imagens e os sons se constituem de dois elementos básicos: uma camada sensível (a emulsão, que no caso dos filmes em preto e branco, como é *Descobrimento do Brasil*, é formada por uma camada de gelatina-brometo de prata, podendo também haver outra camada protetora de gelatina muito fina) e o suporte (GARCÍA, 2006). Até a década de 1950, esse suporte era fabricado em nitrato de celuloide, material autoinflamável, que é pouco a pouco substituído pelo acetato de celulose. O contratipo a entrar no INCE em 1937 consiste, com isso, muito provavelmente de material em nitrato; e, segundo a base de dados da Cinemateca Brasileira, o contratipo cedido pelo INCE está em acetato. Não obtive notícia de quando ocorreu a substituição do material, mas para a produção do novo contratipo em acetato, em algum momento durante os 29 anos no INCE, Mauro deve ter feito uma nova matriz para gerar o novo internegativo. Pode ter, inclusive, repetido o processo algumas vezes. É possível que o contratipo incorporado pela Cinemateca Brasileira tenha sido material de quarta, quinta, sexta, décima geração. Não se sabe quantas vezes Mauro teria trabalhado no material e nem quantas vezes, na execução de reproduções, teria retocado, ou mesmo reconstituído, seu filme.

A questão aponta para a possibilidade de existência de uma infinidade de versões do filme; nos termos de Deleuze (2012, p. 106), compossíveis – dizendo respeito ao “conjunto das séries convergentes e prolongáveis que constituem um mundo” à “condição de um máximo de continuidade para um máximo de diferença” (DELEUZE, 2006,

p. 367) – e impossíveis – pertencentes a mundos possíveis, porém divergentes. Estamos no domínio da diferença e da repetição, em que não há idêntico e nem representação. Ao contrário da representação, a repetição é singular, fundada naquilo que não pode ser substituído. Tem a variação como seu elemento genético. Repetir é diferir, ao mesmo tempo que a diferença pode ser compreendida apenas na repetição. A repetição implica, portanto, mudança, movimento, levando a uma desordem criadora que se constitui de “uma pluralidade de centros, uma superposição de perspectivas, uma imbricação de pontos de vista, uma coexistência de momentos que deformam essencialmente a representação” (DELEUZE, 2006, p. 93). Para Deleuze, o idêntico e sua reflexão no negativo projetam a diferença em um espaço sem profundidade, plano e superficial. No mundo moderno, as identidades apenas se simulam, não sendo “próprio do simulacro ser uma cópia, mas subverter todas as cópias, subvertendo *também* os modelos” (DELEUZE, 2006, p. 17, grifo do autor). É exatamente essa subversão dos modelos que caracteriza as técnicas de reprodução constituintes do cinema. Já os modelos, as matrizes, são cópias de cópias.

Voltando à cadeia de reprodução constituinte de *Descobrimento do Brasil*, ela continua sua expansão com a incorporação do contratipo do INCE pela Cinemateca Brasileira. Apesar de não ser autoinflamável como o nitrato, o acetato é fortemente suscetível à degradação se não armazenado em condições ideais de temperatura, umidade e ventilação. Mesmo mantido em boas condições, com a passagem dos anos, o suporte de acetato se degenera, fazendo necessários, de tempos em tempos, processos de restauração nos quais há mudança de suporte como estratégia de preservação, pois mudando de suporte o envelhecimento do material volta ao nível zero. Assim, em 1983, ano da morte de Mauro, a Embrafilme recupera, na Cinemateca Brasileira, juntamente com outros filmes de Mauro, *Descobrimento do Brasil*. Conforme a ficha que consultei, com dados da base da Cinemateca Brasileira, o contratipo provindo do INCE dá origem a uma série de materiais, o que, provavelmente, teve início na ocasião dessa restauração. Possivelmente providas desses materiais, pude encontrar e analisar durante minha pesquisa de campo uma série de cópias do filme, entre elas a cópia da Cinemateca do MAM, datada de 1986, e uma cópia de 16 mm, sem data, além de outra de 35 mm, datada de 1985, do acervo do CTAv.

A cadeia de reprodução do filme continua sua expansão com a restauração realizada pelo CTAv em 1997, que sempre surgiu em meu campo como um assunto tenso e marcado por vários tipos de acusação.

Nessa restauração, o CTAv selecionaria, dentre várias cópias que teriam restado do filme, “as cenas que estariam mais conservadas de uma cópia e outra” (SOUZA, 1997, p. 5). A questão mais controversa dessa restauração diz respeito ao fato de que o som das cópias antigas do filme é descartado. A música do filme, gravada por Villa-Lobos e Humberto Mauro entre 1936 e 1937, é substituída por uma gravação da obra de Villa-Lobos intitulada *Suítas do Descobrimento do Brasil*, feita pelo maestro Roberto Duarte em 1993. Os ruídos das cópias antigas – sons como o de água ou o dos personagens se movimentando – foram considerados como irre recuperáveis e substituídos por ruídos fabricados em estúdio. Também os letreiros do filme foram substituídos, e imagens de um mapa com um barco a avançar, ilustrando a viagem dos portugueses, confeccionadas por Mauro, foram substituídas pela imagem digitalizada de uma caravela. Contudo, respondendo às polêmicas em torno dessa restauração, inicialmente lançada em fita cassete, em 2001 o CTAv lança em disco digital versátil a versão restaurada e a versão antiga.

Nas dobras do tempo

A cadeia de repetições diferenciadas constituintes de *Descobrimento do Brasil*, assim como a suspeita de que Mauro – ou outras pessoas – tenha submetido o filme a edições posteriores a seu lançamento, aponta para o problema da passagem do filme pelo tempo. Seria possível etnografar a passagem do tempo? Estando nossa existência inexoravelmente no tempo, poderíamos nos distanciar em relação a ele? Além de uma questão a ser abordada pela antropologia, o tempo é problema, desde a Antiguidade, para a filosofia e para a física.

A sistematização do físico e filósofo alemão Hans Reichenbach (1956) e do físico francês Étienne Klein (1995) de duas vertentes principais de concepção do tempo, quais sejam, reversível e irreversível, parece um caminho interessante para a reflexão sobre essa categoria. Essas duas vertentes emergem já na Antiguidade, com a oposição entre os pensamentos de Parmênides, que concebe o tempo enquanto contínuo e reversível, e Heráclito, filósofo do devir e da mudança, que defende a irreversibilidade do tempo.

A Parmênides se alinha Isaac Newton (1643-1727), para quem o tempo é universal, absoluto e invariável (independentemente do referencial). Newton postula que o tempo flui uniformemente do passado para o futuro, mas que haveria reversibilidade e simetria

no movimento inverso. Concebe um determinismo causal no qual o estado presente do universo seria o efeito de um estado primeiro e a causa de um estado seguinte, o futuro sendo, assim, tão imutável quanto o passado. Com isso, inventa um tempo neutro, reduzindo o passado e o futuro apenas ao presente.

A esse mesmo lado também se alinha Albert Einstein (1879-1955), que introduz o conceito de tempo-espaço – em substituição aos conceitos separados de espaço e de tempo –, colocando em igualdade as simetrias esquerda e direita e passado e futuro. O conceito quadridimensional (três dimensões do espaço e uma temporal) de tempo-espaço é caracterizado por um determinismo causal semelhante ao de Newton. Segundo ele, a estrutura tempo-espaço seria a mesma nas duas direções do tempo (do passado para o futuro ou do futuro para o passado), o presente sendo apenas uma intersecção nesse diagrama de quatro eixos, um ponto de referência para que sejam contadas as distâncias temporais. A partir do conceito de tempo-espaço, Einstein imprime elasticidade ao tempo. Para ele, o tempo não teria espessura, sua percepção estando ligada ao movimento dos observadores (KLEIN, 1995). Einstein considera o devir uma ilusão, sendo “a forma com que nós seres humanos experienciamos o tempo”, mas não havendo “nada da natureza que corresponderia a isso” (REICHENBACH, 1956, p. 11). Assim, não seria o tempo que passaria, mas nós que passaríamos pelo tempo.

Reichenbach também alinha no eixo de Parmênides as reflexões sobre o tempo do filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804), que opera uma distinção entre o ser intemporal, ligado às *coisas-em-si-mesmas*, e as formas subjetivas, ligadas às *coisas-da-aparência* e à mente humana. A partir dessa oposição, a ideia de fluxo do tempo é contrastada ao que Kant percebe como realidade física objetiva. O tempo é constituído, então, como uma forma pura da intuição – concebida como “a relação imediata de um conhecimento com os objetos, que serve de instrumento a todo o pensamento” (REICHENBACH, 2009, p. 31) – e de nosso estado interior, não podendo ser “determinação dos fenômenos externos” (REICHENBACH, 2009, p. 39). Dessa forma, o tempo seria o que Kant considera uma forma de conhecimento *a priori*, ou seja, que antecede a experiência, sendo transcendente, uma vez que preexiste aos objetos da consciência. Todavia, se, por um lado, o tempo não seria nada fora do sujeito, sendo uma condição subjetiva da intuição, por outro, seria uma condição objetiva em relação às coisas oferecidas pela experiência. Todas as coisas, enquanto fenômeno – concebido como “objeto indeterminado de uma intuição empírica”

(REICHENBACH, 2009, p. 31) –, só existiriam no tempo, ou seja, o tempo seria uma representação necessária a qualquer realidade dos fenômenos, não havendo experiência possível sem o tempo. Assim, o tempo produzir-se-ia conforme seríamos afetados pelos objetos, mas não existiria por si, fora do sujeito (KLEIN, 1995). Seria um pensamento vazio, tendo valor objetivo apenas em vista dos fenômenos.

Note-se como, em relação à concepção de tempo de Einstein, o pensamento de Kant não é marcado pela ideia de que o fluxo do tempo seria uma ilusão, mas pela concepção de um tempo-intuição. O pensamento de Kant também se distingue das teorias de Einstein quando o filósofo considera que a sobreposição de tempo e espaço seria operada pela mente humana para torná-los compreensíveis e ordenáveis. Assim, ela determinaria a forma como perceberíamos as coisas, mas não teria significância para as *coisas-em-si*, em sua existência para além dos observadores humanos (REICHENBACH, 1956).

Nas ciências sociais, as reflexões sobre o tempo de Kant reverberaram na consideração de Émile Durkheim (1858-1917) do tempo como uma categoria do entendimento, ou seja, uma noção essencial que domina nossa vida intelectual, fundamentando o pensamento e servindo como ossatura da inteligência. Outras categorias do entendimento seriam as noções “de espaço, de gênero, de número, de causa, de substância, de personalidade” (DURKHEIM, 1996, p. XVI). Para Durkheim, as categorias do entendimento traduziriam estados da coletividade, sendo produto do saber e da experiência de várias gerações. Note-se, dessa forma, como o pensamento de Durkheim contrasta com o de Kant acerca da consideração, pelo filósofo, do tempo como uma forma de conhecimento *a priori*, ou seja, ligada à intuição e independente da experiência. Para Durkheim, as categorias do entendimento não apenas viriam da sociedade, mas as próprias coisas que expressariam seriam sociais. Dito de outra forma, Durkheim considera que a noção de tempo seria eminentemente social (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1997).

No outro extremo da oposição elaborada por Reichenbach e Klein entre as concepções físicas e as reflexões filosóficas sobre o tempo, ou seja, do lado de Heráclito, posicionar-se-iam aqueles que concebem o tempo enquanto irreversível. Na física, esse tipo de concepção emerge na termodinâmica e é defendido pelo próprio Reichenbach (1956), que considera como propriedades qualitativas do tempo o fluxo do passado para o futuro, a irreversibilidade e a imutabilidade do passado em oposição à mutabilidade do futuro, a presença de registros do passado e a impossibilidade de registros do futuro, o caráter determinado do

passado e o indeterminado do futuro. Assim, Reichenbach opõe-se ao determinismo causal de Newton e Einstein, apontando que a relação entre causa e efeito não seria simétrica e, portanto, não poderia ser revertida, uma vez que a causa sempre precederia o efeito, o que definiria a direção do tempo. No que diria respeito à termodinâmica, o processo de incremento da entropia, que caracterizaria alguns processos, como a mistura de gases e líquidos e a passagem de calor de objetos de maior para de menor temperatura, consistindo na tendência de desaparecimento de diferenças existentes e de aumento de energia de um sistema, seria caracterizado pela irreversibilidade da relação entre causa e efeito. Com isso, a entropia crescente do universo indicaria a direção do tempo.

Também o filósofo francês Henri Bergson (1859-1941) concebe o tempo como irreversível. Em debate com Einstein, em 1922, Bergson questiona o tempo matemático da relatividade, considerando-o irreal, fictício e insuficiente em face do tempo vivido (KLEIN, 1995). Bergson desenvolve seu pensamento tendo como principal fundamento sua concepção de duração, que terá um grande impacto nas discussões filosóficas sobre o tempo, sendo pano de fundo para as reflexões de autores como Halbwachs (1997), Deleuze (1983, 1985) e Bachelard (2006). Bergson considera que o tempo seria um ato de devir, uma passagem e um escoamento, que se confundiria com a continuidade de nossa vida interior. Assim, a duração seria “uma memória interior à própria mudança, memória que prolonga o antes e o depois e os impede de serem puros instantâneos que aparecem e desaparecem num presente que renasceria incessantemente”, “a própria fluidez de nossa vida interior” (BERGSON, 2006, p. 51). Ela seria a própria continuidade da consciência, que estabelece um antes e um depois, sem os quais o tempo não pode ser concebido. Dito de outra forma, só haveria tempo a partir do momento em que houvesse consciência, a duração sendo continuidade de consciência, que, diferentemente do tempo fictício da física, não poderia ser divisível e nem mensurável (BERGSON, 2010). Contudo, Einstein desconsidera as reflexões do filósofo, sustentando que o devir seria uma ilusão (KLEIN, 1995).

A oposição entre a reversibilidade e a irreversibilidade do tempo coincide com aquela operada por Lévi-Strauss entre as sociedades frias, nas quais o tempo seria concebido como cíclico, como um relógio, e as sociedades quentes, que conceberiam o tempo como uma flecha apontando para o futuro. Essa distinção entre formas de compreender o tempo desdobra-se na oposição entre sociedades com e sem história, apontada por Lévi-Strauss (1998), entretanto, como uma interpretação

errônea de seu pensamento. O autor considera que todas as sociedades seriam históricas, mas que “algumas o admitiriam francamente, enquanto outras o repudiam e preferem o ignorar” (LÉVI-STRAUSS, 1983, p. 218). A principal ideia defendida consiste em que em todas as sociedades “a história está subordinada ao sistema” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 259), concebido como a forma classificatória por meio da qual são constituídos significados em determinada sociedade. Enquanto algumas sociedades procurariam, “graças às instituições que se dão, anular de maneira quase automática o efeito que os fatos históricos poderiam ocasionar sobre seu equilíbrio e sua continuidade”, outras interiorizariam “o devir histórico para dele fazer o motor de seu desenvolvimento” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 260). Quando elabora a distinção, Lévi-Strauss afirma não tratar propriamente de sociedades reais, a diferenciação servindo, sobretudo, como uma ferramenta heurística para tratar das imagens subjetivas que as sociedades têm de si mesmas. A partir da distinção entre sociedades *frias* e *quentes*, o autor busca destacar que nem todas as sociedades compreendem o tempo da mesma forma, o que aponta para a necessidade de uma antropologia do tempo.

A distinção em pauta também leva à emergência, com a publicação de Jean-Paul Sartre de *Critique de la raison dialectique*, em 1960, de uma polêmica sobre o *status* da história e, sobretudo, da filosofia da história, à qual Lévi-Strauss responderá em “História e dialética”, último capítulo de *O pensamento selvagem* (1989). O problema de Lévi-Strauss é com a definição de Sartre do homem pela dialética e da dialética pela história, o sentido da humanidade estando, dessa forma, relacionado à história. Segundo Lévi-Strauss, com essa definição, Sartre coloca ao lado do homem que possui história “uma humanidade *mirrada e disforme*” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 277, grifo do autor), anulando a diversidade das culturas e estipulando, a partir de uma atitude extremamente etnocêntrica, uma equivalência entre as noções de história e de humanidade. Com isso, Lévi-Strauss aponta que a preocupação dos filósofos com a continuidade temporal os levaria a privilegiar a diacronia à sincronia, enquanto outras concepções compreenderiam o mundo como totalidade ao mesmo tempo sincrônica e diacrônica. O objetivo do autor é dissolver a concepção de história como uma forma privilegiada de conhecimento. Considera, com isso, que, “no sistema de Sartre, a história desempenha exatamente o papel de um mito” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 282). Mito este fundamentado na Revolução Francesa e segundo o qual os homens teriam a ilusão de controlar seu próprio destino.

A partir dessa discussão, Lévi-Strauss se ocupa de como opera a história, qual seria sua forma de codificação, de criar ordem no universo da experiência. A história é assim tomada como uma abstração do historiador, que escolhe, parte e recorta, tendo a cronologia como código para analisar seu objeto, cada data denotando “um *momento* numa sucessão” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 287, grifo do autor). Ele chama de pressão histórica a quantidade de datas utilizadas para medir um período histórico. Nas cronologias *quentes*, haveria, com isso, grande número de acontecimentos que parecem diferenciais ao historiador.

Tendo em vista a questão da pressão histórica, busquei sistematizar os documentos a que consegui ter acesso sobre o filme *Descobrimento do Brasil*, de forma a identificar períodos *quentes* – nos quais há muitos acontecimentos considerados relevantes e dignos de registro e, conseqüentemente, muita informação sobre o filme – e *frios* – quando quase nada é dito, ou pelo menos não é arquivado. Durante esse levantamento, pude perceber que o filme é constituído não apenas de imagens em película, fita cassete ou disco digital, mas produzido por recortes de jornais, cartazes, partituras, trabalhos acadêmicos e uma série de outros documentos passíveis de serem arquivados e que, além disso, são vestígios, pistas de sua trajetória pelo tempo.

A produção desse material, em diferentes épocas, aponta para a forma específica com que o filme não apenas se constitui no tempo, mas constitui o tempo. A periodicidade de produção de material constituinte do filme nunca é constante, sua ritmicidade temporal é complexa. O filme não produz um tempo contínuo. Há intervalos em que nada se produz a seu respeito e ele parece ser esquecido, assim deixando, por determinado período, de existir. Essa questão aponta para a pertinência da crítica de Bachelard (2006) à tese de Bergson de que o devir seria definido por uma continuidade de consciência fundamental. Como indica Bachelard, há lacunas na duração, a sensação de continuidade sendo construída a partir dos nodos que constituiriam o fio do tempo. Para Bachelard, passado e presente se superpõem em um tempo ondulatório, cuja densidade é composta por várias dimensões sobrepostas.

Note-se, contudo, que, no que diz respeito aos vestígios deixados pela trajetória do filme no tempo, as instituições que procedem aos arquivamentos possuem um papel determinante. A questão sobre o que será descartado e o que será considerado signifiicante, arquivado e classificado, cortando e delimitando o tempo, codificando-o e a partir disso criando sentidos, se faz central. O mundo da experiência é muito

mais complexo do que o que se consegue classificar em um arquivo, e, dentro do que se consegue classificar, pouca coisa consegue-se armazenar e conservar. Arquivos, filmes, recortes de jornais, cartazes de filmes, discos, publicações biográficas são, com isso, formas de codificar o tempo e demarcar sua passagem, ou nossa passagem por ele. São suportes que respondem e constituem o tempo de formas diferentes. Esses suportes viabilizam a existência de um filme. É apenas por sua mediação que um filme pode se desdobrar no tempo.

A capacidade de um jornal, que seca, gruda e se apaga, de se propagar (ou expandir) no tempo não é a mesma de um disco, que se quebra e se arranha, e, nesse sentido, é interessante ter em mente a fragilidade da passagem do suporte físico do filme – película – e as dificuldades para sua preservação. Existem atualmente cópias de *Descobrimento do Brasil* em acetato – como já disse, um material extremamente perecível –, exemplares em fitas cassete – mídia extremamente suscetível à umidade – e em disco digital versátil – que se desgasta com o tempo, normalmente durando menos de dez anos. O filme também, por vezes, circula na internet, um suporte extremamente instável, uma vez que *sites* deixam de existir da noite para o dia. Ou seja, não é garantido que o filme prosseguirá no tempo. Para que isso ocorra, deve haver um trabalho contínuo e uma atenção intensa a seus suportes.

Com isso, a própria ideia de suporte deve ser objeto de reflexão. Suporte para quê? Aqui, o meio impõe seus pressupostos, altera estruturas da percepção e do pensamento e constitui o conteúdo que aparentemente apenas veicula. Grande parte das dúvidas e polêmicas emergentes ligadas ao filme se constitui em torno de restaurações, edições ou possíveis edições de seus materiais, momentos em que há passagem de um suporte a outro. É interessante notar como em torno dessas mudanças de suporte, juntamente com a constituição de fulcros de tensão e de transformação, emergem os períodos mais *quentes* da cronologia do filme.

A partir de agosto de 1936, restam em arquivos e jornais informações sobre as filmagens, havendo um esquentamento gradual em direção a novembro de 1936, quando se intensifica o ritmo de produção. O seguinte período de esquentamento se dá em novembro de 1937. É quando finalmente acontece a pré-estreia do filme, no Rio de Janeiro, em 6 de dezembro de 1937. Em julho de 1938, é anunciada a exibição de *Descobrimento do Brasil* no Festival de Veneza, que, como descrevi anteriormente, constitui-se como um dos primeiros fulcros de tensão em relação à existência de edições do filme. O período

quente subsequente, em janeiro de 1939, refere-se à exibição do filme em Portugal, quando, provavelmente, também foram feitas cópias do filme. Em seguida, há um longo período, entre as décadas de 1940 e 1970, apenas com referências vagas, a maioria delas correspondendo a produções de biografias de Mauro, nas quais o filme é comentado, e algumas, a anúncios e divulgação de exibições. A cronologia volta a esquentar em 1983, quando a Cinemateca Brasileira restaura o filme, e, em 1997, com a restauração do CTAv, quando o filme recebe uma nova trilha sonora. Dito de outra forma, quando o suporte muda, o filme é retomado.

Para a compreensão da importância do suporte na constituição do filme, é interessante recuperarmos a ideia de mediador de Latour (2007), segundo a qual, diferentemente do intermediário, o mediador implica transformações, sua especificidade devendo ser sempre considerada. Assim, note-se como os materiais antigos também codificam épocas, levando informações específicas. No caso de minha pesquisa, foi de fundamental importância o exame das cópias em acetato produzidas na década de 1980, nas quais constatei a presença de dois sistemas de som que deram margem ao levantamento de uma série de conclusões sobre os sistemas de som utilizados em cada estúdio envolvido na confecção das filmagens e da trilha musical do filme.

A questão da mediação ainda aponta para o caráter de traduzibilidade do filme, conforme o pensamento de Benjamin. Para o autor, “[...] determinado significado existente na essência do original, se expressa através da sua traduzibilidade” (BENJAMIN, 2008, p. 27). Assim, a traduzibilidade é percebida como propriedade de certas obras cuja expressão se completaria na tradução, que fecundaria a obra de forma a trazer à tona novas tendências de sua natureza imanente. Benjamin (2008, p. 27-28) ainda aponta a tradução como “a fase em que se prolonga e continua a vida” das obras importantes, a obra sobrevivendo aos seres da criação, seu âmbito de vida sendo compreendido como “existência em tudo aquilo que dá origem à História”. Dessa forma, com a tradução, o original necessariamente se modifica para sua “sobrevivência”, termo apontado pelo autor como “impróprio se não indicasse a metamorfose e renovação de algo com vida” (BENJAMIN, 2008, p. 30).

Note-se, com isso, como as obras de arte marcadas pela traduzibilidade caracterizam-se também pela dualidade. De um lado, a renovação e o descarte contínuo de seus meios, e, de outro, a durabilidade da obra de arte. Assim, a obra de arte transcende seu suporte, não se encerrando nele. Percebo como interessante, nesse

sentido, recuperarmos as reflexões de Baudelaire (1996), que considera a dualidade da arte como consequência da própria dualidade do homem, a parte que subsiste sendo sua *alma*, ligada ao eterno e ao imutável, e o elemento variável, seu *corpo* – suporte –, apontando para o efêmero e o transitório próprio da modernidade. Buscando uma conciliação com a ideia de Benjamin, que compreende a vida da obra de arte como sua existência na História, parece que a *alma* do filme, o que lhe dá unidade em sua cadeia incessante de traduções, é sua própria trajetória pelo tempo.

Em minhas visitas às instituições, percebi que também os arquivos são constituídos a partir do mito do congelamento e do aprisionamento do tempo. Nessas instituições, busca-se a, ou mesmo luta-se pela, conservação de películas, fonogramas, discos, materiais digitais, fitas, partituras, periódicos, livros, cartazes, cartas e outros tipos diversos de documento. Contudo, a passagem de arquivos, com seus artigos e documentos, pelo tempo é dinâmica. Arquivos deixam de existir e passam a existir, desmembram-se e concentram-se. Materiais ora disponíveis podem ser logo considerados como em estado impróprio para consulta. Materiais indisponíveis ou extraviados são reencontrados e restaurados. Também os documentos se desdobram e se refazem no tempo, mudando em sua forma e em seu conteúdo, deixando de existir e sendo recriados. Materiais oriundos do ano de 1937 só podem ser consultados hoje porque foram constantemente atualizados.

Além disso, para que possam ser consultados nas instituições, os arquivos e os materiais devem estar catalogados. Ou seja, mesmo que estejam armazenados, materiais não catalogados são frequentemente tratados como *não existentes*. Também quando, por algum motivo, um funcionário afirma que a instituição não detém determinado material, ou que esse material não pode ser consultado, ele, de certa forma, faz com que esse material deixe de existir. Ouvi relatos de pessoas que assistiram, por exemplo, a filmes considerados pelas instituições como perdidos.

No que diz respeito ao papel desempenhado pelas instituições e suas imbricadas redes de poder na passagem de *Descobrimento do Brasil* pelo tempo, note-se como as restaurações e as retomadas do filme ligam-se à história e ao desdobramento de instituições e de órgãos estatais relacionados à atividade cinematográfica no Brasil. Em 1966, o INCE é incorporado ao INC, uma autarquia federal subordinada ao Ministério da Educação e Cultura. Em 1975, o INC é extinto, suas atribuições e seu acervo passando à Embrafilme, uma sociedade de economia mista,

criada em 1969. Assim, o material de *Descobrimento do Brasil* antes depositado no INCE passa ao poder da Embrafilme, que o deposita na Cinemateca Brasileira, que, como tratei acima, opera uma série de cópias e de procedimentos de preservação desse material. Em 1985, é criado, vinculado à Embrafilme, o CTAv, Centro Técnico Audiovisual, com o intuito de apoiar a produção cinematográfica nacional, ao qual são atribuídas as funções dos antigos INCE e INC.

Além disso, é importante ressaltar que são relações de poder que determinam o que será consultado e por quem. Os arquivos se constituem a partir de *campos de saber* que, como observa Foucault, são arenas para o exercício do poder: “não há relação de poder sem constituição correlativa de um campo de saber, nem de saber que não suponha e ao mesmo tempo não constitua relações de poder” (FOUCAULT, 1976, p. 36). Emerge, com isso, um complexo saber poder no qual o sujeito do conhecimento está sempre submetido a um diagrama de poder, assim como os diagramas de poder são determinados pelos saberes que se atualizam. Dito de outra forma, ao mesmo tempo que relações de poder implicam relações de saber, estas já pressupõem relações de poder, pois delas emergem (DELEUZE, 2004).

O pensamento de Bourdieu também é uma avenida interessante para a reflexão sobre a constituição de *campos de saber*. O que Bourdieu chama de campo decorre do processo de divisão do trabalho – e do trabalho intelectual – iniciado na Idade Média, sendo constituído de lutas simbólicas que põem em jogo a representação do mundo social. O campo seria, com isso, um lugar de conflito entre indivíduos que procuram manter ou adquirir *status*. Em cada campo, seriam combinados forças, valores e capitais culturais específicos, sendo considerados capitais os “instrumentos de apropriação do produto objetivado do trabalho social acumulado” (BOURDIEU, 2004, p. 135). Apesar de deterem uma autonomia relativa, os campos estão interligados, o capital adquirido em um campo – linguístico, econômico, político, cultural ou histórico – interferindo na aquisição de capital em outro. Há homologias estruturais e funcionais entre todos os campos, que possibilitam, por exemplo, que o discurso erudito, ou mesmo o científico, tire sua eficácia da dissimulação dessas correspondências de capital. Assim, nos campos, que se constituem ligados às instituições, em sua maioria estatais, a informação é controlada e configurada.

Além do controle sobre quem consultará e terá acesso a qual material, é importante ter em vista que, nos *campos de saber* ligados às instituições detentoras de arquivos, a própria triagem do que será

arquivado é determinada por relações de poder. Isso deixa em evidência a importância de uma postura crítica e distanciada acerca das fontes a partir das quais o conhecimento é construído. Devem ser levadas em conta as condições de produção dos documentos consultados, tendo em vista que “nenhum documento é inocente” (LE GOFF, 1996, p. 111), mas “um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder” (LE GOFF, 1996, p. 545). Le Goff faz notar que, não sendo “um material bruto, objetivo e inocente”, o documento “exprime o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro” (1996, p. 10). Tendo em vista a constituição do documento a partir de relações de poder, o autor considera que todo documento é, portanto, um monumento, uma vez que resulta “do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias” (LE GOFF, 1996, p. 548), e se constitui como legitimador, prova e fundamento do fato histórico. Dessa forma, o autor concebe o trabalho do historiador, sobretudo, como sendo a análise dos documentos/monumentos enquanto produtos e instrumentos de um centro de poder, testemunhas e criadores do poder de perpetuação.

Le Goff observa como a memória coletiva é assim posta em jogo na luta das forças sociais pelo poder: “Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas” (1996, p. 426). Le Goff ainda faz notar como a ausência de documentos também é significativa, uma vez que esquecimentos, silêncios e apagamentos também são reveladores dos mecanismos de manipulação da história e da memória coletiva.

Assim, o material do filme – e todo aquele referente à obra de Mauro – foi determinado pelo que várias gerações de arquivistas consideraram não apenas relevante, mas, de alguma forma, interessante, tendo em vista que suas posições intelectuais são também posições políticas (BOURDIEU, 2004), enquanto vestígios de outras épocas a serem projetados para as gerações futuras. Nesse sentido, devemos ter em vista que a emergência de polêmicas em torno da autenticidade de documentos – tais como a constituída em torno das restaurações e possíveis edições de *Descobrimento do Brasil* – aponta para pontos de importância nevrálgica para a consagração de figuras históricas nacionais. Nesse sentido, a consideração de Le Goff de que mesmo o documento falso deve ser levado em conta como documento histórico é fundamental, pois consiste em “um testemunho precioso da época em que foi forjado e do período durante o qual foi considerado

autêntico” (LE GOFF, 1996, p. 110). Se Mauro mudou seus filmes foi porque percebeu que isso era significativo para o cumprimento de seus objetivos. Conforme faz notar Latour (2007), as polêmicas constituem-se como questões de extremo interesse para o cientista social, uma vez que elas evidenciam o que é importante, significativo e, portanto, digno de atenção e de disputas para as pessoas que as estudam.

Voltando ao pensamento de Benjamin (1969), se, por um lado, com a dissolução da questão da autenticidade, o *hic et nunc* da obra de arte também perde o sentido, por outro, enquanto constituído de documentos dinâmicos por *natureza*, o filme *Descobrimento do Brasil* só está aqui e agora, neste texto, naquele recorte de jornal, na sessão de cinema ou no disco digital. Ou então não está, *não existe*. Como sua autenticidade enquanto objeto único, também se dissolve sua materialidade. O filme não é determinada película ou fita, ele não está em um lugar específico, mas em todos os seus meios de acesso e de propagação, que o constituem.

Descobrimento do Brasil pode, com isso, vir ou não a ser, existir, sua *natureza* sendo, portanto, potencial, virtual. Assim como o filme é constituído no aqui e agora, é no presente que se constituem no tempo o passado e o futuro. Historiadores como Certeau (1975) e Le Goff apontam como a própria oposição entre presente e passado consiste em um artifício para a construção do discurso histórico, o passado mudando, com isso, segundo a época de elaboração da narrativa. Certeau faz notar como a história enquanto modalidade de conhecimento emerge de determinado lugar socioeconômico, político e cultural, que determinará o que será dito, os métodos, os interesses, as questões e a própria construção do texto. Também Koselleck (2006) chama a atenção para o fato de que as perspectivas são temporalizadas, o que leva à necessidade de que a história seja reescrita de tempos em tempos a partir da atualização de críticas e da emergência de novos pontos de vista. Com isso, uma vez que as fontes só produzem fatos a partir do estabelecimento de determinadas premissas teóricas, a historiografia emerge enquanto novas leituras do passado.

Note-se, nesse sentido, a importância das chamadas fontes de segunda ordem, ou secundárias – trabalhos, acadêmicos ou não, de historiadores e de outros pesquisadores, suas sistematizações de documentos –, tanto para a construção do passado quanto para a projeção e a expansão de ideias, interesses, objetos, personagens e assuntos no tempo. Além de que as fontes primárias devem ser problematizadas – uma vez que são resultantes de pontos de vista e de

interesses específicos e que frequentemente são editadas, tornando o trabalho de identificar e de situar essas edições muitas vezes de extrema dificuldade –, elas podem ser sistematizadas a partir de abordagens diversas. Ou seja, antes de *dados, fatos* são construídos por pesquisadores que interpretam, traçam conexões, juntam peças, pistas e relatos, medeiam pelo processo de *inscrição*, codificam, endurecem e traduzem (LATOURET, 1996, 2001). Nesse sentido, assim como as bibliotecas, os arquivos podem ser compreendidos como nodos “de uma vasta rede onde circulam não signos, não matérias, mas matérias tornando-se signos” (LATOURET, 1996, p. 23). Materiais transportados de regiões da cultura como arquivos, curiosidades e coleções são trabalhados de forma a serem transformados em história (CERTEAU, 1975). O passado consiste em produtos, a história tratando-se de uma operação que muda o meio. Essa tradução de matérias em signos é mediada por relações de poder que constituem o passado e que determinam o que será projetado no tempo e no espaço e o que será descartado, calado, não codificado.

A proposta de Lévi-Strauss (1989) de tomar a história como um mito, ou seja, como uma forma de criar sentido para o universo desordenado da experiência tempo-espaço, deve ser considerada em vista de que a realidade é construída por relações de poder, havendo, como observa Bourdieu, uma “luta pelo monopólio da expressão legítima da verdade do mundo” (2004, p. 155). É a partir disso que Foucault considera que, antes de reprimir, o poder produz o real e produz a verdade antes da ideologia (DELEUZE, 2004). Foucault (1976, 1979) aponta que a verdade seria criada graças a múltiplas coerções, como o suplício e a tortura, repercutindo em efeitos regulamentados de poder. Assim, seríamos obrigados pelo poder a produzir a verdade ao mesmo tempo que estaríamos submetidos aos efeitos de poder produzidos e transmitidos pelo discurso constituído como verdadeiro: “Somos submetidos pelo poder à produção da verdade e só podemos exercê-lo através da produção da verdade” (FOUCAULT, 1979, p. 180).

A própria compreensão do tempo é determinada por relações de poder. Nesse sentido, Le Goff chama a atenção para como o calendário configura-se como um esforço para domesticar o tempo, consistindo no “quadro temporal do funcionamento da sociedade” (LE GOFF, 1996, p. 12) e, portanto, sendo objeto de investimento e de forma crucial de intervenção de reis, padres e revolucionários. Também Elias (1998) sublinha as relações de poder constituintes do tempo quando o considera uma instituição social de caráter coercitivo, um sistema de autodisciplina assimilado desde a infância pelo qual o indivíduo é obrigado a pautar

seu comportamento. Ainda, Foucault (1976) observa o caráter de controle disciplinar que pode assumir a concepção de tempo. Enquanto modalidade disciplinar, além de ser uma estratégia de confecção de corpos úteis e obedientes, o controle do tempo consistiria em uma forma de transformar múltiplos confusos em quadros ordenados, que seriam ao mesmo tempo técnicas de poder e procedimentos do saber.

Considerações finais

Na minha pesquisa sobre *Descobrimento do Brasil*, busquei produzir conhecimento a partir de diferentes ordens de pistas deixadas pelos processos de *inscrição* do filme em sua passagem pelo tempo. Para seguir e compreender essas pistas, desenvolvi o estudo das técnicas de reprodução ligadas ao cinema como principal eixo de investigação. Também busquei um olhar distanciado para os arquivos e a concepção de tempo deles constituinte, para os objetos e as ideias destinados a se propagar no tempo e para as relações de poder na produção da história. Nesse sentido, deparei-me com o papel central das instituições e de seus agentes – tenham sido eles pessoas, mídias, suportes ou mesmo espaços em prateleiras e pastas – na fabricação do *fato* e da *verdade*, o passado se configurando a partir de uma rede constituída pela seleção do que seria digno de arquivamento e de registro por consecutivas gerações de pessoas, com seus contextos e interesses específicos. A partir daquilo que se perdeu e que foi descartado com a passagem do tempo, talvez tivéssemos hoje um *Descobrimento do Brasil* diverso daquele que conhecemos.

Com isso, busquei enfatizar como a verdade e a realidade são constituídas de interesses específicos. Note-se, nesse sentido, como as disputas intelectuais em torno de figuras nacionais, tais como Humberto Mauro, extrapolam suas vidas e suas subjetividades. As figuras históricas são mediadas por jogos de poder e de interesse que se expandem, se desdobram e se proliferam, constituindo a passagem do tempo e as noções de passado, presente e futuro de forma específica. Em sua emergência, em uma conjuntura particular, os Estados-nação fizeram-se centrais a essas mediações. Trazem consigo não apenas uma forma de dividir o mundo, mas uma forma de constituir o tempo e de se constituir nesse tempo a partir de suas instituições e da própria noção de história. Artistas nacionais emergem como verdadeiros objetos de poder, suas figuras sendo articuladas estrategicamente de forma a legitimar determinados projetos, ideias e valores.

O caráter instável, transitório e contingente de *Descobrimento do Brasil*, assim como o fato de que ele só pode atravessar o tempo de forma dinâmica, não implica apenas que seja continuamente recriado, mas também perpetuamente ressignificado. Com isso, finalizo este texto refletindo sobre como a temporalidade específica constituída de *Descobrimento do Brasil* se contextualiza em torno da oposição entre o tempo cíclico e reversível de Parmênides e o tempo devir, flecha, de Heráclito.

No que diz respeito à natureza perecível dos suportes para a veiculação do filme, estamos próximos à concepção de tempo irreversível do eixo de Heráclito. Essa concepção também é clara na constituição de narrativas históricas sobre o filme marcadas pela separação entre o passado e o presente e pela criação de ordem e de sentido por meio da linearidade da sucessão de fatos. A ideia de que tanto o filme quanto seus suportes devem ser preservados também apenas faz sentido diante da concepção do tempo enquanto flecha irreversível. Contudo, o intuito de preservação aponta, igualmente, para a possibilidade de desaceleração dessa flecha. Além disso, quando temos em conta a agência de Mauro na elaboração de sua biografia, a dissolução da questão da autenticidade e da materialidade do filme e sua constituição contínua no aqui e no agora, o aparecimento e o desaparecimento de filmes e de documentos e as reelaborações cíclicas das narrativas históricas, estamos diante de um tempo reversível, no qual o passado assume natureza mutável, sendo constantemente constituído e criado no aqui e no agora.

Note-se, com isso, que a própria ideia de que o tempo pode ser congelado só faz sentido diante da ideia oposta de que o tempo é contínuo e irreversível. Estamos aqui diante de uma concepção de tempo enquanto fluxo em direção ao futuro, mas que, todavia, pode ser, de certa forma, interrompido e aprisionado. É interessante observar, dessa forma, como a difusão de técnicas de reprodução como imprensa, fotografia, cinematografia e fonografia não apenas alterou o caráter geral da arte, como bem observa Benjamin (1969), mas projetou uma concepção específica de tempo. Com isso, de um lado, há a ideia de que imagens e sons podem ser infinitamente reproduzidos e a constituição contínua do filme no aqui e no agora; e, de outro, a perecibilidade de seus suportes e a linearidade da elaboração de narrativas históricas articulam ao redor do filme um tempo nem cíclico nem linear, mas espiral, que avança em círculos assimétricos e irregulares, fazendo com que a locomotiva a vapor a cada instante viaje em uma nova direção. *Descobrimento do Brasil* só pode atravessar o tempo enquanto simulacro,

definido pelos processos de repetição diferenciada. Não há idêntico, mas multiplicidade e multiplicação de versões do filme.

Referências

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BACHELARD, G. *La dialectique de la durée*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.
- BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, W. A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução. In: VELHO, G. (org.). *Sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. v. IV, p. 15-47.
- BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. In: CASTELLO BRANCO, L. (org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale, 2008. p. 25-49.
- BERGSON, H. *Duração e simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERGSON, H. *Matière et mémoire*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.
- BERNARDET, J. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *Film art: an introduction*. Nova Iorque: The McGraw-Hill Companies, 1997.
- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, R. *Sobre o pensamento antropológico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- CERTEAU, M. de. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1975.
- COELHO, F. *Manual de manuseio de películas cinematográficas: procedimentos utilizados na Cinemateca Brasileira*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. 80 p.
- DELEUZE, G. *Cinéma 1: l'image mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- DELEUZE, G. *Cinéma 2: l'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- DELEUZE, G. *Foucault*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.
- DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DELEUZE, G. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papyrus, 2012.
- DUARTE, B. J. Roteiro de Humberto Mauro. In: VIANY, A. (org.). *Humberto Mauro: sua vida/sua arte/sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978. p. 48-58.

DURKHEIM, E. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ELIAS, N. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FOUCAULT, M. *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1976.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GARCÍA, A. *Clasificar para preservar*. Madri: Cinemateca Nacional, 2006.

HALBWACHS, M. *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

KLEIN, E. *O tempo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

KNIGHT, A. *Uma história panorâmica do cinema: a mais viva das artes*. Rio de Janeiro: Lidador, 1970.

KOSELLECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LATOUR, B. Ces réseaux que la raison ignore: laboratoires, bibliothèques, collections. In: JACOB, C.; BARATIN, M. *Le pouvoir des bibliothèques: la mémoire des livres dans la culture occidentale*. Paris: Albin Michel, 1996.

LATOUR, B. *A esperança de Pandora*. Bauru: EDUSC, 2001.

LATOUR, B. *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. Oxford/Nova Iorque: Oxford University Press, 2007.

LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LÉVI-STRAUSS, C. Histoire et ethnologie. *Économies, Sociétés, Civilisations*, Paris, v. 38, n. 6, p. 1217-1231, 1983.

LÉVI-STRAUSS, C. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1989.

LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

LÉVI-STRAUSS, C. Lévi-Strauss nos 90. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 107-117, 1998.

MAURO, H. *Entrevista realizada por Carlos Roberto de Souza*. Arquivo pessoal de Carlos Roberto de Souza. Transcrição manuscrita digitalizada. Volta Grande, 1977.

MENEZES BASTOS, R. J. de. *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Florianópolis: EdUFSC, 2013.

REICHENBACH, H. *The direction of time*. Berkeley: University of California Press, 1956.

SADOUL, G. *O cinema: sua arte, sua técnica, sua economia*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956.

SARTRE, J. P. *Critique de la raison dialectique*. Paris: Gallimard, 1960.

SOUZA, C. R. R. de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. 2009. 318 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SOUZA, M. Um novo descobrimento. In: SOUZA, M. (org.). *Restauração*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. p. 5.

Referências audiovisuais

DESCOBRIMENTO do Brasil. Direção: Humberto Mauro. Rio de Janeiro: Brasília Films, 1937. 62 min, son., preto e branco.

GANGA Bruta. Direção: Humberto Mauro. Rio de Janeiro: Cinédia, 1933. 79 min, son., preto e branco.

ENTREVISTA com Humberto Mauro. Direção: David Neves e Alex Viany. Volta Grande: Setor de Rádio e Televisão da Embrafilme, 1997. 24 min, son., color.

Movimento, câmera, percepção: não necessariamente o filme etnográfico sensorial

Rafael Victorino Devos
Viviane Vedana

“Não se vê o hipopótamo!”
Crítica dos pescadores *songhay* a respeito do filme
Bataille sur le grand fleuve (1951), de Jean Rouch¹

Como filmar um gesto?

A pergunta acima poderia ser objetivamente respondida se fôssemos seguir qualquer manual do cinegrafista aprendiz. O enquadramento e o ângulo a serem adotados destacam a relação entre o corpo do personagem e o cenário para entender a ação dramática. Temos aí um repertório conhecido (AUMONT, 2002): um plano geral, com a câmera distante e o corpo inteiro do personagem em quadro, revela gestos de deslocamento ou de posicionamento no espaço cênico; já um *close* no rosto mostra gestos faciais que evidenciam suas emoções; um plano em detalhe pode apresentar um gesto com as mãos; ainda, o plano americano (plano médio, ou de $\frac{3}{4}$), consagrado nos filmes do velho oeste, enquadra o pistoleiro da cintura para cima, de forma a

¹ A crítica é mencionada por Jean Rouch durante um debate ocorrido em São Paulo, publicado na revista *Cinéma* (ROUCH, 1997, p. 19).

ênfatar a relação entre seu olhar e a mão prestes a sacar o revólver. O exemplo singular do plano americano quebra a pretensa universalidade desse repertório, indicando outra pergunta necessária para responder à primeira: o que é um gesto?

Ou, ainda melhor: como é um gesto? É essa pergunta que tem nos motivado a experimentar diferentes formas audiovisuais de abordar a expressividade das práticas que investigamos.² Inspiramo-nos nos estudos antropológicos voltados para as técnicas do corpo (MAUSS, 2005; LEROI-GOURHAN, 2002) para compreender um gesto como uma ação expressiva que revela mais do que a intenção de quem o pratica: reside no gesto a pista para entender as relações do agente com o mundo, que são compartilhadas socialmente e que imprimem formas estéticas nos materiais, nos ambientes e nos corpos pelos quais o gesto age. É essa dimensão coletiva do gesto técnico que lhe dá destaque nas pesquisas sobre as relações entre pessoas e ambientes que serão mencionadas neste texto. Parte dessa expressividade do gesto está também fora do sujeito que o pratica, distribuída no ambiente com que se relaciona, que é muito mais que um cenário. Assim, outras inspirações são os estudos sobre a percepção do ambiente em uma abordagem ecológica (GIBSON, 1966, 1986; BATESON, 1987; INGOLD, 2000, 2011) e as investigações sobre paisagens multiespecíficas (HARAWAY, 2007; TSING, 2015, 2019) a que essa abordagem pode levar.

Não temos aqui a pretensão de produzir outro tipo de manual para etnografias com câmeras e microfones, mas de refletir sobre essas experimentações audiovisuais com gestos e movimentos como parte de métodos de pesquisa etnográfica a respeito da percepção do ambiente. Apresentaremos alguns experimentos que fizemos a partir de três gestos investigados em nossas pesquisas e nos experimentos de colegas de nosso grupo de pesquisa que aceitaram o mesmo desafio. Em vez de adotarmos o conhecido gênero do retrato na antropologia, que remete a conceitos como identidade ou subjetividade, apostamos na produção de imagens de gestos, e na produção de gestos como imagens, para

² Gostaríamos de agradecer a todos os nossos parceiros de pesquisa, que contribuíram para as reflexões presentes neste texto, em especial a Gabriel Coutinho Barbosa, Paulo Olivier Ramos Rodrigues, Julio Stabelini e Larissa Schwedersky. Uma versão inicial deste texto foi apresentada no IV Colóquio Antropologias em Performance, que ocorreu na UFSC em 2018 e foi organizado pelo Grupo de Estudos em Oralidade e Performance (GESTO), do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da UFSC. Agradecemos aos colegas presentes pelas contribuições no debate.

descobrir processos de coconstituição de agentes mais-que-humanos que dão forma às paisagens investigadas. Evidentemente, não estamos sozinhos nesses desafios, e este texto dialoga também com algumas interlocuções de etnografia audiovisual.

Um cinema de gestos

Desvendar o movimento dos mais diversos corpos é uma vocação fundadora da fotografia e do cinema. Étienne-Jules Marey, em 1888, cunhou o termo cronofotografia para experimentos que realizou com seu “fuzil fotográfico”, que disparava sucessivamente o obturador da câmera, fotografando em uma mesma placa de vidro mais de dez imagens de um corpo em movimento (MACHADO, 1997). Inventor de outras formas de representação gráfica de fenômenos fisiológicos, como o cardiograma, Jules Marey estava interessado no uso da câmera como uma forma de decompor o movimento dos corpos de pessoas, animais e outros materiais em animação, como ondas e líquidos. Seus estudos contribuíram para a compreensão da locomoção, do equilíbrio, da aerodinâmica do voo dos pássaros, entre outros fenômenos do movimento (MAREY, 1894). Seus experimentos inspiraram os irmãos Lumière a criar o cinematógrafo, Edward Muybridge a criar seu zoogiroscópio e Thomas Edison a criar o cinetoscópio – aparelhos capazes de recompor a impressão do movimento a partir de imagens produzidas e projetadas de forma sequencial.

Figura 8.1 – *Cheval blanc monté: locomotion du cheval, expérience 4, Chronophotographie sur plaque fixe*, de Étienne-Jules Marey, 1886



Fonte: Wikimedia Commons (2018), domínio público.³

Entre o movimento gravado na cronofotografia e o gesto recomposto na imagem cinematográfica se dá uma passagem importante. As cronofotografias de Marey “não se mexem”, nos diz Merleau-Ponty em seu ensaio “O olho e o espírito” (1984, p. 297). Há algo do fenômeno do movimento para além da fisiologia de músculos e tendões se articulando, para além das mudanças de posição no espaço. A expressividade do movimento que pode ser percebida na escultura, na pintura, por vezes nos escapa na fotografia, quando esta é utilizada como se fosse um registro a petrificar a ação.

Merleau-Ponty comenta as célebres imagens cronofotográficas de Marey e mesmo as animações sequenciais de cavalos a galope de Edward Muybridge. A essas imagens, que “parecem mostrar o cavalo saltando no lugar” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 297) em vez de movendo-se, Merleau-Ponty opõe a pintura *The Epsom Derby*, de Géricault, que os apresenta “em uma postura que nenhum cavalo a galope jamais assumiu” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 297). E, no entanto, os cavalos de Géricault “têm em si o ‘deixar aqui e ir ali’, porque têm um pé em cada instante” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 297). Citando o escultor Auguste Rodin, Merleau-Ponty nos fornece

³ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:C3%89tienne-Jules_Marey,_Cheval_blanc_mont%C3%A9,_1886,_locomotion_du_cheval,_exp%C3%A9rience_4,_Chronophotographie_sur_plaque_fixe,_n%C3%A9tif.jpg#file. Acesso em: 4 ago. 2020.

Figura 8.3 – *The Epsom Derby*, de Théodore Géricault, 1821

Fonte: WikiArt (2017), domínio público.⁵

A fotografia e o cinema, como formas expressivas, valorizam a ficcionalização do movimento que nunca é apresentado por completo, mas sugerido nesse arranjo paradoxal de instantes decisivos, em que o sentido da ação é revelado na sua premeditação. Merleau-Ponty não está reivindicando um afastamento da experiência corporal do movimento em prol de uma representação mental deste. Pelo contrário, seu argumento é que a visão, entre o olho e o espírito, é um ato do corpo, enquanto experiência perceptiva. Tocamos as coisas no mundo ao vê-las. O que a arte nos mostra do movimento, e que o cinema pode mostrar a seu modo, é muito mais do que o estímulo ocular da impressão da luz, é a experiência do movimento como conhecimento – uma corrida, uma queda, um salto, um golpe são gestos que impõem aos corpos mudanças na relação com o mundo e com os demais corpos a seu redor.

Enquanto o cavalo de Muybridge nos é apresentado como um exemplar em qualquer e nenhum lugar, isolado de um ambiente e de outras relações que são encobertas pela situação laboratorial do

⁵ Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/theodore-gericault/the-epsom-derby-1821>. Acesso em: 4 ago. 2020.

experimento (como o seu adestramento), os cavalos de Géricault são aqueles que participam daquela corrida, que são identificados com seus cavaleiros, que se diferenciam por aquilo que fazem e por aquilo com que se relacionam. No entanto, Géricault recompôs suas impressões da corrida em um ateliê de pintura, enquanto as fotografias de Muybridge partem do encontro entre o cavalo, o cavaleiro, o fotógrafo, a câmera e o sol da Califórnia no final do século XIX.

A fotografia não precisa ser realista para ser “uma forma de realidade em si mesma” (DEREN, 1960, p. 154), na medida em que não resulta de imagens mentais, e sim do encontro da luz com corpos, objetos, ambientes e material fotossensível. Esse encontro afeta o resultado na imagem. Imagine então se o fotógrafo, em vez de fotografar o cavalo passando à sua frente, o seguisse, também montado a cavalo, produzindo imagens sucessivas. Que efeito na imagem essa relação entre o gesto do galope e o gesto cinematográfico teria? Essa é a direção que vamos seguir nos experimentos que mencionaremos, trazendo já um exemplo de uma pesquisa montada não sobre um cavalo, mas sobre as rodas de uma bicicleta:

Figura 8.4 – *Logística de entregas no Centro (qualidades temporais do movimento colocadas em prática)*



Fonte: Schwedersky (2019).

Larissa Schwedersky (2019), em sua dissertação de mestrado sobre as habilidades perceptuais de cicloentregadores na cidade de Florianópolis, persegue entregadores e entregadoras que cruzam esquinas, atravessam o trânsito, sobem ruas íngremes, deparam-se com escadarias, vento forte e outros obstáculos, para entregar refeições e outras encomendas que portam em seus bagageiros e suas mochilas. Para seguir essas qualidades de movimento com a câmera, Schwedersky passa por situações em que a habilidade da ciclista consiste em fazer seu caminho entre as linhas de movimento na cidade. Com a câmera acoplada no capacete ou na bicicleta, vemos os momentos em que a própria cinegrafista descobre obstáculos e possibilidades de movimento para filmar a continuidade do deslocamento de ciclistas em uma *mise en scène* compartilhada.

Essa *mise en scène* do cinema documental, essa maneira de corpos se darem a ver na apresentação fílmica entre gestos e posturas, é algo que tem interessado a antropologia há bastante tempo. O processo de observação participante que produz a imagem é resultado de ações com a câmera, mas também dos corpos e dos agentes ambientais que respondem à situação de observação.

Claudine de France, em *Cinema e antropologia* (1998), sistematiza algumas dessas preocupações inaugurais de uma antropologia audiovisual ao analisar um grande acervo de filmes etnográficos, em que se destacam as obras de Jean Rouch e Robert Flaherty, entre outros mestres do documentário. Inspirando-se nas reflexões de Marcel Mauss a respeito das técnicas do corpo, e nas de André Leroi-Gourhan a respeito do comportamento operatório humano, a autora destaca a relação entre gesto, postura e meio material como a pista para descobrir o eixo do dispositivo técnico da ação. Basear a *mise en scène*, as escolhas cinematográficas de enquadramentos, ângulos e durações, “na *auto-mise en scène* das pessoas filmadas” (FRANCE, 1998, p. 44) é uma forma de descobrir o fio condutor que revela a relevância e o sentido compartilhado de certas ações dos processos descritos, tanto quanto a singularidade do momento observado.

Essas escolhas, que a autora delimita como “enquadramentos e durações de base” (1998, p. 66), não implicam necessariamente um realismo, ou um esquematismo de descrição da ação observada, por estarem submetidas às surpresas e às descobertas da alteridade nesse processo de representação por parte dos sujeitos filmados. A *auto-mise en scène* não implica representar a si mesmo necessariamente, mas experimentar-se como esse Outro, protagonista da ação do filme

em um mundo particular. Temos aí um gesto cinematográfico mais interessado no filme como experiência de conhecimento do que no documento como forma de registro. Em um texto em que discute a relação entre cinema e pensamento sensorial, apontando aproximações entre teorias da imagem cinematográfica e o pensamento antropológico, Marco Antônio Gonçalves enfatiza o processo de participação que o cinema potencializa ao espectador, de experimentar a alteridade do corpo do personagem e suas emoções pela conversão do ponto de vista (GONÇALVES, 2012). Seria possível ao espectador, nesse caso, experimentar também o movimento de outros corpos, de animais, de objetos, de ferramentas, do vento?

Na primeira parte do livro, France comenta o protagonismo (ou antagonismo) de objetos técnicos, das mãos, de instrumentos, de materiais, de animais ou de outros agentes ambientais na eficácia das ações, na forma como se apresentam em alguns filmes analisados.⁶ A autora sugere que essa aproximação do gesto cinematográfico ao espaço operatório dos gestos técnicos é uma forma de atingir ao mesmo tempo maior precisão na descrição do gesto e mais oportunidade para ficcionalização por parte do cineasta, que alcançaria a “ritualidade difusa do gesto cotidiano” (1998, p. 86), capaz de expressar valores e representações simbólicas. Gostaríamos de discutir uma outra possibilidade para pesquisas na antropologia com audiovisual, mais experimental do que ficcional, aberta por esse recorte do espaço operatório na imagem que confere a animais, objetos, agentes ambientais o protagonismo da ação no filme, como uma forma de se aproximar da experiência perceptual de sujeitos que se relacionam com essas alteridades outras que humanas e de submeter pesquisadores e equipamentos, de fato, a seus efeitos nas relações ecológicas.⁷

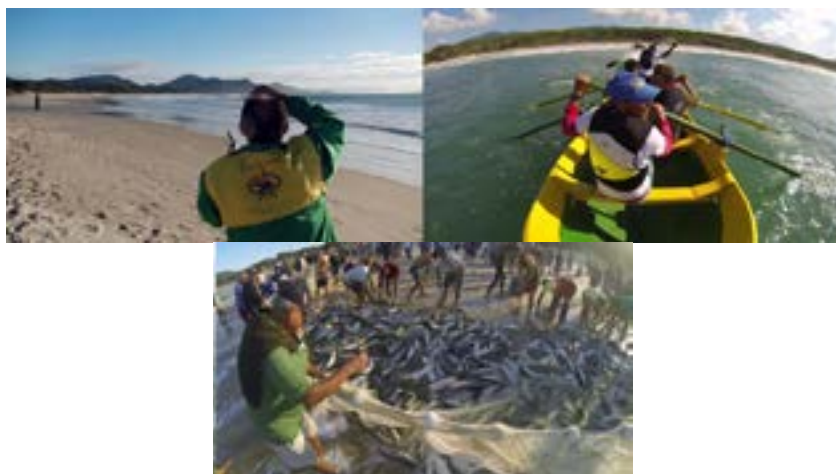
⁶ Para citar um exemplo, a autora comenta a famosa cena em *Nanook of the north* (1922), de Robert Flaherty, em que o esquimó, diante de um buraco no gelo, luta contra a resistência de uma foca a ser puxada pela linha lançada com arpão. O filme dá destaque às sucessivas vezes em que é a foca quem arrasta o caçador pela linha, até ser vencida (FRANCE, 1998).

⁷ Destacamos a importância do trabalho de Joris Ivens como precursor de um cinema ambiental, em filmes como *Regen* (Chuva), de 1929, e sobretudo *Pour Le Mistral*, de 1965, em que experimenta de forma poética os efeitos das forças atmosféricas na vida de pessoas, pássaros, plantas, cidades e no próprio filme.

Gesto 1: *Ver peixe*

Entre 2014 e 2017, produzimos o documentário *Ver peixe* (2017) ao realizarmos uma pesquisa com pescadores nas praias de Florianópolis, em Santa Catarina, acompanhando a captura com rede de cerco de cardumes de tainhas. Aprendemos alguns dos gestos mais relevantes dessa prática de pesca artesanal, que revelam conhecimentos a respeito da dinâmica da paisagem costeira durante a temporada de pesca, quando densos cardumes de tainhas migram de estuários do sul do Brasil, da Argentina e do Uruguai e encontram as redes das praias e as embarcações de pescadores de Santa Catarina (DEVOS; VEDANA; BARBOSA, 2016; DEVOS; BARBOSA; VEDANA, 2015, 2017, 2019). Neste texto, vamos nos deter nas escolhas dos gestos cinematográficos que desenvolvemos a partir dos gestos experimentados na prática da pesca.

Figura 8.5 – *Ver peixe*, extrato de 6min26s a 12min18s



Fonte: Devos, Vedana e Barbosa (2017).

O filme apresenta alguns *lanços*, como é chamada a totalidade da prática da captura, que compreende desde o avistamento dos peixes nas águas próximas à praia até o cerco feito com canoas a remo, que lançam uma rede envolvendo o cardume em um semicírculo ao ser puxada por suas duas pontas na beira da praia pelo coletivo de pescadores. Cada lançamento envolve vários gestos, sendo todos eles acompanhados daquele

que é o mais importante, a *vigia*, ou o *ver peixe*. Essa prática de pesca se inicia todos os dias da temporada nas primeiras luzes, observando mudanças nos padrões das ondulações, da transparência da água do mar, da agitação de sua superfície, da movimentação de embarcações e de outros animais marinhos que são índices da presença e dos movimentos dos cardumes de tainhas na paisagem. É um gesto que não se encerra quando o vigia sinaliza essa presença dos peixes para seus camaradas, que acionam os gestos de colocar a canoa na água, de lançar a rede no mar e de puxar a rede para a areia. Durante o lanço, tanto os vigias quanto os demais pescadores seguem buscando ver peixe, para orientar a amplitude do cerco, de modo a não permitir que as tainhas escapem ao perceberem a presença da rede, da canoa e dos pescadores. Outro gesto fundamental é o de saber trabalhar com a rede, com atenção à tensão que é colocada ao puxá-la, para que os peixes não escapem. Ao final do lanço, quando os peixes são retirados da rede para serem divididos pelo coletivo de pesca e a rede é recolocada na canoa, novas avaliações dos sinais na paisagem e das notícias de outros lanços em outras praias orientam a continuidade da prática. Assim, todas as ações que gravamos levaram em conta essa educação da atenção que o gesto de vigia produz, na medida em que constantemente os pescadores estão atentos à possível presença dos cardumes e a como vão reagir aos movimentos de outros seres e de forças atmosféricas. De fato, o principal desafio que assumimos com os pescadores foi o de gravar em imagens seu encontro com as tainhas na praia, que encerra a sequência de seus gestos técnicos. Sem esse protagonismo dos peixes, o filme estaria incompleto.

As escolhas cinematográficas foram dessa forma guiadas pela habilidade dos vigias em perceber os sinais dos cardumes, antecipando sua presença e orientando a aproximação do coletivo de pescadores em direção às tainhas. Para tal, a pesquisa de campo alternava-se em dois dispositivos de gravação. Um segue a prática da vigia – a espera pela passagem dos cardumes – nas ondas, em manchas e agitações no mar, na mudança de ventos, nos mergulhos de pássaros, em notícias no rádio. O outro é o cerco, a câmera na ação com uma estética de contato, imagens hápticas em que peixes, água, sangue, areia, mãos, pés e redes atingem a lente e o microfone.

O primeiro dispositivo é o que transpõe para o filme a dinâmica de observação da praia. Ao lado dos vigias, ou por sobre seus ombros, a câmera é posicionada de maneira a situar à frente dos vigias o campo operatório em que a passagem dos cardumes pode ser percebida em um eixo horizontal de movimentos, que corresponde a um gesto de

varredura constante da superfície do mar em busca de sinais. Campo operatório é como Carlos Sautchuk (2007) define em sua etnografia o espaço relacional em que a percepção do pescador age de forma a encontrar os sinais de presença de sua presa.⁸ Valendo-se igualmente de câmera fotográfica e da câmera de vídeo, Sautchuk aproxima o gesto com a câmera do gesto do pescador que, sobre a canoa, no caso de sua etnografia, busca lançar o arpão no local para o qual o peixe pirarucu se move, sob as águas. Seguimos então objetivos e abordagens semelhantes aos que Carlos Sautchuk estabelece em seu artigo em que aproxima a *poeisis* de filmar e pescar (2013), destacando a relação entre etnografia e filmagem de gestos técnicos através da descoberta de gestos técnicos com a câmera. Sautchuk inspira-se na proposta de Claudine de France, na maneira como a autora emprega o conceito de cadeia operatória de Leroi-Gourhan na decupagem cinematográfica dos gestos filmados. Sautchuk seguiu os gestos que antecedem a arpoada do peixe, tendo a percepção de sinais de sua presença na superfície da água como o foco central das imagens que podemos ver em *A cobra* (SAUTCHUK, 2016).

No nosso caso, ao lado dos vigias, o gesto com a câmera é um gesto de “olhar ao redor”, combinando sistemas perceptuais, semelhantemente ao que descreve James Gibson (1986, p. 207). Esse gesto de olhar ao redor envolve também a escuta, bem como a percepção das mudanças de direção dos ventos e da temperatura. Enquanto o vigia olha ao redor, atento aos sinais de mudança na paisagem, ele também espera conversando com outros camaradas da pesca, seja aqueles que também estão na vigia, seja aqueles que estão a postos no barracão esperando seu sinal para sair. A paisagem sonora⁹ da praia, pontuada por considerações sobre o aparecimento ou não dos cardumes, nos fala dos ritmos que a atividade de vigia impõe: uma calma espera pelos sinais do ambiente que pode ser interrompida pela frenética orientação do lanço passada

⁸ Sautchuk aproxima o conceito de comportamento operatório de Leroi-Gourhan a uma abordagem ecológica da percepção, como as de James Gibson e de Tim Ingold, reunindo campo perceptual e gesto técnico em uma mesma referência (SAUTCHUK, 2007).

⁹ Quando nos referimos aqui a “paisagem sonora”, estamos conscientes da crítica ingoldiana à expressão, com a qual, em termos gerais, concordamos, pois seguimos a concepção de Gibson de que não percebemos uma paisagem isoladamente, mas com “o corpo todo”. A referência ao conceito de paisagem sonora implica pensar já em termos da produção da imagem e do processo de montagem e de edição, os quais o próprio Ingold (2011, p. 138) assume como uma possibilidade de conceber a existência de uma paisagem “puramente” sonora.

pelo rádio do vigia para os outros pescadores. A orientação deve ser rápida, firme e precisa para que seja eficaz (nos termos de Mauss).

Acompanhar esse momento de espera e de olhar ao redor nos ensinou que esse gesto implica sobretudo um olhar que não é aquele da visão em perspectiva, focada em uma única direção. James Gibson, ao formular sua teoria do olhar como gesto exploratório, o distancia de uma comparação usual entre olho e lente ao enfatizar os diferentes gestos que realizamos com os olhos, a cabeça, o corpo, fazendo varreduras no espaço, ajustes oculares, movimentos compensatórios, com atenção seletiva a diferentes objetos e ângulos no ambiente, de forma integrativa. Na pesca da tainha, esse gesto de olhar ao redor permite perceber em todo o campo de visão do vigia alterações no padrão das ondulações, dos reflexos de luz e de tonalidade nas águas, alterações estas que indicam a presença dos cardumes, a direção de seu movimento, afastando-se ou aproximando-se da praia ou do lugar de partida da canoa.

Esse é um outro caminho para pensar a representação audiovisual da paisagem, que difere de como o conceito geralmente é situado numa tradição pictórica, pelo distanciamento e pela separação entre as atividades humanas e a natureza como pano de fundo. Como Gibson destaca, o olhar é um gesto com o corpo inteiro, e não apenas um fenômeno que se dá distanciadamente do mundo no interior da retina, ou dos olhos, pois estes agem em conjunto com a cabeça, sobre um pescoço e um corpo que não só permitem o movimento, mas posicionam o observador em busca do que observa.¹⁰ Para Gibson, um cinema em uma abordagem ecológica não é uma questão de perspectiva, mas de integração de diferentes atos exploratórios com os sistemas perceptuais. Para transpor essas orientações espaciais que conferem sentido aos movimentos de pescadores, cardumes e forças atmosféricas aos enquadramentos e aos ângulos com a câmera, engajamos câmera e microfone com o ambiente da praia, como James Gibson entende o processo de percepção, como ação,

¹⁰ Nesse sentido, se seguimos com Gibson e seu entendimento dos sistemas perceptuais como complementares e solidários entre si, não seria adequado pensar visão e audição como fenômenos separados, pois ambos atuam conjuntamente na percepção da paisagem. Isso coloca implicações específicas para a produção das imagens, tendo em vista que os aparatos técnicos de registro da imagem visual e do som se caracterizam por sua especialização em um ou outro desses campos. O desafio que temos enfrentado em campo refere-se justamente a nos aproximarmos da transdução, conforme Helmreich (2007), desses sinais especificados em som ou imagem visual que são registrados pelos aparatos técnicos, para a experiência háptica de estar em um lanço de tainha, por exemplo.

procurando diferenças entre o que é constante e aquilo que se transforma no arranjo óptico percebido. As mudanças nesse arranjo são eventos ecológicos, percebidos em relação ao próprio observador, que configuram uma dimensão ecológica da realidade.

O antropólogo Tim Ingold (2011) propõe imaginarmos um debate entre Merleau-Ponty e Gibson em uma paisagem. Enquanto Gibson forneceria essa oposição entre superfícies constantes e objetos em mudanças de estado, oposição tal que configura os eventos ecológicos, Merleau-Ponty a expande ao situar o próprio observador como participante da paisagem. Transpondo a conversa para a observação de uma paisagem costeira, Ingold nos lembra que a praia, como esse limite móvel entre a superfície da água e da areia, está constantemente em acontecimento pelas forças atmosféricas e pela ação dos seres que nela se encontram (INGOLD, 2011). É Gibson, no entanto, que nos dá a pista para investigarmos outros mundos perceptuais nesses encontros, no caso, dos peixes que são capazes de perceber também a presença dos pescadores e suas redes em determinados sinais, como mudanças de luzes ou de sonoridades que os atingem. A possibilidade de esses observadores reconhecerem-se nesses sinais de presença depende do que Gibson chama de *affordances*, significados indiciais de arranjos e eventos ecológicos que o ambiente propicia ao reconhecimento de gestos exploratórios. Aproximando a abordagem ecológica de Gibson à biossemiótica de Uexkull (2010) e Bateson (1987), Ingold (2000, 2011) destaca assim o processo de educação da atenção para a recursividade desses vários sinais (visuais, táteis, sonoros) que informam a observadores habilitados como seres vivos, materiais e agentes atmosféricos respondem às transformações em um ambiente relacional que o gesto técnico explora. Isso não implica antropomorfizar os peixes, o vento, as ondas, mas se relacionar com sua corporalidade, com os processos dos quais estes participam e com os efeitos que produzem na paisagem.

Figura 8.6 – *Ver peixe*, extrato de 38min33s a 40min23s

Fonte: Devos, Vedana e Barbosa (2017).

O segundo dispositivo de gravação que experimentamos em *Ver peixe* orientou-se pelos pontos de contato revelados pelos gestos do lanç. Ao gravar imagens e sons de vários lanços, aprendemos a nos posicionar nesse limite entre água e areia, nos pontos de contato entre rede, tainhas e pescadores, antecipando o momento em que finalmente o cardume se revela plenamente na praia. Dando continuidade ao gesto de ver peixe, outro gesto fundamental que tornou possíveis as imagens das tainhas é o de trabalhar a rede, atentos à tensão que é colocada ao puxá-la, à sincronia no puxar das duas pontas da rede e sobretudo ao chumbo, a parte de baixo da rede sob a água, que deve ser esticada com os pés para que os peixes não escapem por baixo.

Nas sequências gravadas dentro da água, utilizamos câmeras de ação à prova d'água, deslocando-as da posição que simula o olhar do cinegrafista ao acoplá-las em diferentes partes do corpo e em diferentes objetos ou posições. No filme, utilizamos também uma câmera *Digital Single Lens Reflex* (DSLR) e um gravador de áudio digital, que, em certos momentos, foram manuseados com esses mesmos gestos e essas mesmas posturas da câmera de ação. Inspirados pela agilidade e pelo ritmo dos pescadores, mas também pela tensão e pelo movimento da rede, bem como pela ondulação das águas da praia, pelos pulos das tainhas que buscavam escapar do cerco, optamos por investigar através das imagens e dos sons como esses corpos agiam e respondiam às ações uns dos outros. Assim, foi preciso nos deslocarmos das posições convencionais

relacionadas à câmera-olho ou ao microfone-ouvido para participar desses gestos e dessas posturas coletivas de contato: com o cabo ou com parte das redes, com a proa da canoa, com o chão da praia, com as ondas e os peixes. Ou seja, câmera e microfone participavam da canoa, da rede ou do movimento das águas. A câmera e o microfone foram atingidos pela água salgada, pela areia, pela tensão da rede, pelo sangue e pelas escamas dos peixes, pelos golpes dos pescadores, pelo vento.

Através da montagem do filme, pudemos então, mais do que recompor a cadeia de gestos que constituem o lanço, incluir em meio ao processo de vigia e de cerco as respostas desses agentes ambientais, sobretudo dos peixes. Embora muitas vezes gravássemos em mais de um lanço essas imagens, elas permitiram compor um mesmo lanço, enquanto encontro de pescadores e cardumes que faz essa realidade da praia da pesca. Essa aproximação criativa entre imagem e realidade no cinema é proposta por Maya Deren (1960) enquanto arte do “acidente controlado”, usando como exemplo também imagens filmadas na beira do mar:

O acontecimento inventado que se apresenta, embora seja um artifício, toma emprestada a realidade da cena – do sopro natural dos cabelos, da irregularidade das ondas, da própria textura das pedras e da areia – em suma, de todos os elementos não controlados e espontâneos que são propriedade da própria atualidade. Somente na fotografia – pela manipulação delicada que eu chamo de acidente controlado – os fenômenos naturais podem ser incorporados à nossa própria criatividade, para produzir uma imagem em que a realidade de uma árvore confere sua verdade aos eventos que fazemos acontecer sob ela. (DEREN, 1960, p. 156, tradução nossa).¹¹

Deren é uma das precursoras do cinema experimental, propondo uma via alternativa à oposição entre documentário e ficção. A presença, a atualidade espacial dos corpos em movimento, é algo que Deren aproveita do aspecto indicial da imagem fotográfica no cinema para experimentar

¹¹ No original: “The invented event which is then introduced, though itself an artifice, borrows reality from the reality of the scene – from the natural blowing of the hair, the irregularity of the waves, the very texture of the stones and sand – in short, from all the uncontrolled, spontaneous elements which are the property of actuality itself. Only in photography – by the delicate manipulation which I call controlled accident – can natural phenomena be incorporated into our own creativity, to yield an image where the reality of a tree confers its truth upon the events we cause to transpire beneath it”.

as relações de continuidade, separação, extensão e compressão da duração e da transfiguração do espaço na sequencialidade das imagens em movimento. É como se a relação entre personagem e cenário fosse invertida em seus filmes, na medida em que o cenário não dá o limite da ação, mas, pelo contrário, é feito por ela.¹² Seus personagens movem-se atravessando dimensões entre um enquadramento e outro, construindo uma unidade de espaços aparentemente distintos, que o movimento observado entrelaça e recria. Essa realidade que pode ser “emprestada” ao filme e que, ao mesmo tempo que limita, torna possível a manipulação da imagem, não é um cenário ou um contexto pronto, mas aquilo que se pode reconhecer nas imagens em termos de correspondências relacionais entre elementos que compõem o ambiente da cena e que por essas relações são recompostos, respondendo ao ato cinematográfico. Deren nos dá uma pista fundamental, de que esse gesto cinematográfico recompõe criativamente esse encontro com a realidade da imagem, na montagem do filme. O meio material da ação é algo que não antecede, mas que se constitui na ação, como a paisagem costeira em constante formação.

Não necessariamente o filme etnográfico sensorial

A utilização de câmeras de ação no documentário contemporâneo tem deslocado uma usual estética audiovisual da entrevista ou da observação discreta para uma estética em que a própria câmera protagoniza a ação, sendo colocada em meio aos corpos e aos movimentos em cena, em um ângulo em primeira pessoa.

É, em parte, o caminho que segue uma proposta de antropologia sensorial audiovisual, cujo expoente mais conhecido é o filme *Leviathan*, de Véréna Paravel e Lucien Castaing-Taylor (2012). Esse filme, que acompanha a pesca industrial no norte dos EUA, já rendeu muitas resenhas e muitos debates¹³ quanto às suas inovações no cinema de observação. Em *Leviathan*, a câmera se desloca do corpo que observa e se reúne a outros corpos que igualmente participam da ação observada:

¹² A citação refere-se ao filme *At land* (1944), dirigido por Maya Deren. A mesma experimentação com o movimento pode ser percebida em *A study in choreography for camera* (1945), *Mesher of the afternoon* (1943) e *Ritual in transfigured time* (1946).

¹³ Ver os artigos reunidos em um número especial de *Visual Anthropology Review*, dedicado a *Leviathan*, comentados por Westmoreland e Luvaas (2015).

pescadores, peixes vivos e mortos, pedaços de animais marinhos mutilados, sangue, água salgada, vento, gaivotas, redes, guindastes. A câmera produz imagens e sons movendo-se a partir do barco entre corpos que se chocam, resvalam, sacodem, são lançados ao mar, enredam-se, recebem toda sorte de golpes. E, no entanto, algo do cinema de observação se mantém nesse olhar e nessa escuta, que, apesar de adotarem ângulos e movimentos instáveis, detêm-se por um bom tempo a observar cada ação que se desenrola: o escorregar de uma ave no cais do barco, o balançar de uma cabeça de peixe de um lado a outro, o mergulho das gaivotas nas águas escuras, o frenético corte do pescado e o descarte dos restos, o lento adormecer do capitão em frente à televisão. Nesse sentido, ainda que inovando com as câmeras de ação, *Leviathan* segue os passos de uma obra que marcou época na relação entre cinema e antropologia. *Forest of bliss*, de Robert Gardner (1986), é um experimento em que não é tanto a câmera que protagoniza os movimentos, mas experienciamos o mesmo acúmulo de estranhamentos e de deslocamentos sensoriais ao observar processos de transformação de corpos em contato com fogo, fumaça, águas, flores e outras substâncias, em Varanasi, uma cidade dedicada a rituais funerários na Índia. Nem *Leviathan* nem *Forest of bliss* recorrem a entrevistas, a legendas, a vozes de narradores ou mesmo a diálogos como forma de situar o entendimento das ações. Apesar de seguirmos a sequencialidade de algumas das ações apresentadas para entendermos suas continuidades, o que parece ser o objetivo maior é a imersão no ambiente sensorial que nos indica uma experiência diversa da relação entre trabalho, morte e o atravessar de mundos percebidos, seja embarcados no Oceano Atlântico, seja à beira do Rio Ganges.

Certamente, essas são inspirações nos experimentos que apresentamos aqui, na medida em que o corpo e os sentidos são centrais na relação entre audiovisual e antropologia, não apenas na chamada antropologia sensorial, mas ainda na antropologia visual. Evidenciar a corporalidade como diversidade cultural não deixa de ser a proposta também de outros filmes etnográficos, como os de David e Judith MacDougall, que em seus filmes exploram a submissão do gesto cinematográfico às posturas e às condições corporais de sociabilidade nos ambientes que investigam. Essas etnografias destacam-se pela proposta de uma antropologia sensorial, analisam outras sensibilidades como forma de conhecimento de ambientes e de processos, dando primazia às qualidades perceptíveis por audição, tato, paladar, olfato, relativizando o privilégio da relação entre visualidade e conhecimento objetivo na ciência ocidental.

Nessa direção, Sara Pink (2009) apresenta alguns experimentos em que a produção de imagens é orientada por gestos que deslocam o conhecimento do ambiente urbano, através de caminhadas e percursos exploratórios, entendendo o próprio movimento como ato de conhecimento. Pink (2009) explora o uso do audiovisual não necessariamente para a produção de filmes, mas como parte de etnografias que combinam o audiovisual e o digital, seguindo os passos da proposta conhecida de Faye Ginsburg (1999), definida em seu texto “Não necessariamente o filme etnográfico”, ao aproximar-se dos usos que os interlocutores fazem do audiovisual enquanto “mídias nativas” como forma de acesso a outras reflexividades e sensibilidades.

Nosso objetivo não é, no entanto, uma antropologia sensorial, mas apontar um caminho diferente de experimentação nessa relação do audiovisual e(m) ação. Embora inspirados por essas produções, adotamos uma abordagem ecológica, investigando o encontro de pessoas com animais, plantas, objetos técnicos, forças atmosféricas através de gestos técnicos em ambientes relacionais. É aqui que a referência a Gibson é importante, pois o autor deixa clara a diferença entre uma dimensão sensorial e uma dimensão perceptual dessa relação. Enquanto o sensorial seria uma dimensão passiva, do corpo sendo afetado por estímulos externos elaborados subjetivamente, o que Gibson chama de habilidades perceptuais são ações exploratórias de educação da atenção em que sistemas perceptuais se combinam no reconhecimento de significados presentes no ambiente, permitindo verificar informações ecológicas (de presenças e de mudanças no ambiente) através de diferentes registros.

O conhecimento dos vigias na pesca da tainha, ver peixe, não é uma questão multissensorial de somar sensações, mas uma habilidade que se combina aos gestos a serem feitos com a canoa e com a rede, de forma coletiva. As possibilidades de ação dos pescadores com seus instrumentos no ambiente são uma forma de reconhecer as possibilidades de ação dos peixes e agir de acordo com elas. Essas possibilidades de ação (ou de não ação – como obstáculos) são o que o autor chama de imagens corporais, que não são impressões do ambiente deixadas no corpo, mas reconhecimentos de experiências motoras, hápticas, do que se pode fazer (e do que não se pode) como modo de relação com outras pessoas, animais, objetos, conforme suas disposições se alteram no ambiente.

O conceito de *affordance*, que o autor desenvolve em seu livro *The ecological approach to visual perception* (1986), remete a uma outra

dimensão desse reconhecimento, um caráter indicial presente nos arranjos de superfícies e substâncias que revelam significados relevantes para o sujeito que percebe, significados tais que podem ser compartilhados socialmente. Embora o conceito tenha sido proposto numa obra dedicada a ampliar o entendimento da percepção visual, é preciso compreender *affordance* da maneira como essas possibilidades de ação podem ser acessadas por diferentes combinações de sistemas perceptuais (GIBSON, 1966), em que o autor destaca a primazia da percepção háptica nem tanto em sua dimensão tátil, mas cinestésica, como a base dessas combinações. A abordagem ecológica da percepção está diretamente ligada ao conhecimento das possibilidades do movimento.

Certamente, as habilidades perceptuais são uma pista para entendermos as técnicas do corpo como a forma da alteridade cultural, como Ingold (2000) aposta, a partir do trabalho de Gibson. No entanto, a dimensão relacional dessas possibilidades de ação permite ampliar tal alteridade entre seres vivos, materiais, superfícies e forças, nas maneiras como se afetam mutuamente. Na pesca da tainha, a habilidade perceptual do gesto dos pescadores com a rede envolve entender as agilidades das tainhas ao se perceberem cercadas e buscarem uma saída nos obstáculos descobertos. A posição em que inserimos câmeras e microfones, nesses casos, orientou-se por esses gestos para se aproximar dos espaços em que esse contato ocorre, sendo a câmera atingida, sacudida pela força desse contato. Não é da representação do que é um peixe para os pescadores que o filme trata, mas dos efeitos de sua presença em meio a outras, modificando a paisagem e aqueles com quem se relacionam.

Já outros planos mais observacionais no filme (da socialidade entre pescadores), e mesmo imagens aéreas feitas com *drone*, são maneiras de reforçar esses efeitos recursivos, mostrando gestos dos pescadores como índices da presença dos cardumes. Embora o ponto de partida do filme seja o gesto humano e suas intenções de capturar o peixe, aquele só se completa com o evento ecológico que é o encontro com os peixes. Assim como nos filmes de Deren, são essas ações que formam a praia, fenomenologicamente, na temporada de pesca, trazendo para a frente do plano os movimentos que fazem a paisagem costeira.

Diferentemente de um cinema sensorial, portanto, nossa proposta é um audiovisual voltado para habilidades perceptuais, que precisam ser experimentadas para a criação de um gesto cinematográfico que descobre possibilidades de ação.

Gesto 2: *flow*

Figura 8.7 – Pista Sarandi Gibson *affordances*



Fonte: Stabelini (2016).

Saindo da praia e indo para o asfalto, apresentamos a dissertação de mestrado *O skate na prática: etnografia visual, habilidades e affordances em um circuito urbano* (STABELINI, 2016) para entendermos que o que chamamos aqui de relações ecológicas não se resume ao que comumente se entende por “natureza”, mas pode tratar da relação entre praticantes de *skate* e superfícies no ambiente urbano. A dissertação de Stabelini nos oferece uma série de sequências audiovisuais que são o resultado de suas investigações sobre as qualidades dos movimentos de praticantes de *skate* em Florianópolis (SC), Londrina (PR) e São Paulo (SP). Julio Stabelini, que também foi nosso parceiro na edição de som de *Ver peixe*, aprendeu, com a produção de imagens em sua etnografia, um gesto fundamental para praticantes habilidosos: o *flow*. O *flow* refere-se à habilidade de reconhecer corporalmente, na relação entre corpo-*skate*-pista, ou nas demais superfícies por onde se vai deslizar, as possibilidades de continuar ou de manter o movimento. Não se trata apenas de superar o que inicialmente seria um obstáculo ao movimento (um degrau, uma parede), embora também isso faça parte do *flow* como gesto ou postura corporal, mas sim de agregar o obstáculo ao movimento ou à *linha* (STABELINI, 2016) que está sendo elaborada pelo praticante.

O *flow*, assim, seria a realização e ao mesmo tempo a expressão estética da eficácia do acoplamento entre o corpo do *skatista*, o *skate* e a superfície em que deslizam, criando e simultaneamente desfazendo o desenho desse movimento. Esse gesto, reconhecido pela comunidade de praticantes, sinaliza quem são os habilidosos, diferenciando-os daqueles que estão ainda aprendendo, por exemplo. O que praticantes chamam de *flow* é a experiência perceptual de quem desliza no *skate*, mas também de quem observa o *flow* acontecer. É uma experiência compartilhada no entorno de pistas, praças ou ruas das cidades onde se encontram.

As sequências audiovisuais que nos são apresentadas na dissertação contam com um componente revelador sobre a prática do *skate*, que é o som. Em um dos vídeos, a câmera está disposta sob o *skate*, nos mostrando, no primeiro plano visual, o chão e os rolamentos (as rodas), mas também, e principalmente, nos apresentando as sonoridades dos atritos dos rolamentos com as superfícies pelas quais transitam. Essas sonoridades nos aproximam da velocidade, da força e do ritmo do movimento do conjunto *skatista-skate*, enquanto o plano visual nos desorienta ao mesmo tempo que promove a compreensão de um equilíbrio precário que se consegue justamente entregando-se ao movimento. A escuta desse vídeo, ou melhor, a combinação entre “ver desde baixo” e “sentir” o atrito, nos permite refletir sobre a percepção corporal do praticante que “escuta através dos pés” o seu próprio movimento como parte desse conjunto com *skate* e pista (STABELINI, 2016, p. 90). As sonoridades nos informam sobre os movimentos e os gestos do *skatista* e sobre a percepção háptica de estar acoplado ao *skate*, perseguindo o *flow* através das *affordances* do ambiente. Se considerarmos que Julio Stabelini é também um praticante do *skate*, podemos compreender sua opção por esse posicionamento da câmera como uma forma de reconstruir o *flow*, de se aproximar pela imagem audiovisual da experiência desse gesto.

Quando o *skatista* executa uma volta ou uma linha, ele se coloca em movimento ao mesmo tempo que é movido neste processo: há um fluxo no qual ele está inserido, algo motivador impulsiona, contagia os movimentos que se desencadeiam com *flow*. Percebe-se o ritmo (pulso) que se impõe enquanto a linha se estende pelo ambiente, um diálogo impetuoso, rico em expressão, sentidos e habilidades. Mas esse ritmo não é algo metronômico: os intervalos não são constantes, porque os movimentos, executados de forma contínua e fluente, são respostas do praticante a um monitoramento perceptual contínuo do chão à sua frente e,

portanto, nunca são exatamente os mesmos no desdobramento da linha. (STABELINI, 2016, p. 75).

O que essa peça audiovisual nos diz é que o som não é percebido apenas pelo sistema auditivo, mas pela forma como reverbera no *skate* (de madeira) e no corpo do *skatista*. Se seguimos com Gibson através de Stabelini, notamos que é justamente essa qualidade a mais central no caso do funcionamento do sistema auditivo, ou seja, sua possibilidade de perceber a vibração das ondulações do ar. Além disso, o sistema auditivo está diretamente ligado ao sistema básico de orientação (GIBSON, 1966), que especifica informações importantes para movimento e equilíbrio. A sonoridade dessa peça audiovisual apresentada na dissertação de Julio Stabelini explicita o gesto cinematográfico de aproximação com a experiência da instabilidade do praticante e seus modos de atenção ao seu corpo no ambiente.

É reconhecida a importância do som nos filmes que buscam deslocar experiências perceptuais, seja na abordagem sensorial, seja na abordagem ecológica, na medida em que aquilo que costuma ser o “fundo” sonoro do documentário assume o primeiro plano, em detrimento da voz ou da música, propondo assim outras formas de se perceber determinado fenômeno. Mas gostaríamos de destacar, também, que, em uma abordagem ecológica tal qual argumentamos neste texto, a relação ou o encontro audiovisual é muito mais do que a soma de estímulos sonoros e visuais. Sua combinação evoca as demais percepções, sobretudo hápticas, implicadas na percepção do movimento, conforme vimos com o exemplo da pesquisa de Julio Stabelini. Os sentidos são solidários entre si, ou seja, não atuam separadamente, mas sim de forma sistêmica.

A “leveza” necessária para a execução das manobras exige habilidades ligadas à percepção e apreensão das forças físicas que estão em jogo: forças de atrito, impulso, aterrissagem, questões aerodinâmicas e de posicionamento do corpo. E a *linha*, por sua vez, aparece como uma marca registrada de cada praticante: uma combinação específica de manobras que revela o estilo, a criatividade e ousadia de cada um em suas performances. (STABELINI, 2016, p. 114-115, grifo do autor).

Outra pesquisa etnográfica que nos leva a experimentar outros movimentos é a de Larissa Schwedersky, *Habilidades, técnicas e movimento: uma abordagem ecológica dos ciclo-entregadores de*

Florianópolis-SC (2019), já mencionada no início deste texto. Em sua investigação, Schwedersky segue os cicloentregadores em seus percursos diários pela cidade de Florianópolis. Nesses caminhos, em sua bicicleta, a pesquisadora observa e experimenta como se desenvolvem as habilidades técnicas desses ciclistas em seu acoplamento ao sistema chão-bicicleta-ciclista-mochila. Através de imagens gravadas com uma câmera de ação acoplada em seu capacete, ou mesmo em partes das bicicletas de outros ciclistas, apresenta movimentos, equilíbrios, velocidades e ritmos desses trabalhadores em suas jornadas. O argumento de Schwedersky avança na compreensão da prática dos ciclo-entregadores de seguir pelas ruas da cidade, com um ritmo de corrida intenso e ao mesmo tempo com uma atenção às encomendas que carregam, como uma forma de conhecimento da cidade. Para a autora, portanto, pedalar é conhecer.

A ideia de acoplamento tem papel fundamental para que seja possível compreender o que envolve a prática do ciclista-entregador. Primeiro, o acoplamento estabelecido entre corpo e bicicleta (compreendida como objeto técnico que modifica a percepção do ciclista). Segundo, o acoplamento deste corpo-na-bicicleta aos diversos objetos, ferramentas e componentes utilizados no cotidiano do entregador. E por fim, o acoplamento entre ciclista-na-bicicleta (corpo híbrido) e o ambiente da cidade, que também deve ser considerado. (SCHWEDERSKY, 2019, p. 30).

Para nos permitir experimentar sua “etnografia em movimento” (SCHWEDERSKY, 2019, p. 14) e conhecer a cidade através das pedaladas de seus interlocutores, em um dos vídeos que acompanham a dissertação, a pesquisadora conecta a câmera na roda da bicicleta de um dos ciclo-entregadores. No primeiro plano, temos o pé e a perna do ciclista, e em segundo plano o chão, a cidade e seus obstáculos. Estamos novamente, como na pesquisa de Stabelini, vendo a partir do chão. No entanto, as sensações de acompanhar essas imagens da bicicleta são diferentes justamente porque o objeto técnico também é outro, e assim propicia ao ciclista experiências corporais diversas daquelas dos *skatistas*. No vídeo apresentado por Schwedersky, podemos seguir as mudanças de ritmo e de velocidade do pedalar, bem como as mudanças de direção do ciclista ao encontrar obstáculos no seu caminho, além, é claro, de observarmos “de perto” carros, motos e pedestres que estão no caminho do ciclista. Diferentemente do atrito do *skate* com o chão, como vimos

nas imagens de Stabelini, aqui nos conectamos com as linhas sinuosas que o conjunto ciclista-bicicleta propõe em seu movimento.

Figura 8.8 – *Kayo (firma-pé)*



Fonte: Schwedersky (2019).

Habilidades perceptuais e artes de notar

As imagens da prática do *skate* e o protagonismo do som na narrativa nos mostram que a impressão do movimento, na forma do engajamento em que é percebido, é mais importante para o filme do que uma objetividade que permitisse delimitar os corpos em ação.

Voltando ao texto de Sautchuk (2013) sobre a *poiesis* de filmar e pescar, o autor reflete sobre o fato de ter se concentrado principalmente no campo operatório das ações que envolviam o pescador lidando com sinais visíveis na superfície da água. Sautchuk descreve esse campo operatório a partir de três eixos. Num primeiro momento, limitado pelas condições de sua própria etnografia a bordo da embarcação do pescador, segue as ações deste a partir de um “eixo aéreo”, ou horizontal, projetado para a proa da canoa. Sautchuk está observando a observação ou a atenção do pescador ao lago, e ao fazer isso pode conhecer as relações entre os sinais visíveis na água que indicam a presença do peixe e a localização deste. É importante pontuar que o peixe não está exatamente onde aparecem esses sinais. O que os sinais revelam é a movimentação

do peixe. A percepção desses sinais, pelo pescador e pelo etnógrafo, revela ao pesquisador o que ele chamou de “eixo aquático”, ou vertical, que se projeta em direção ao fundo do lago, onde a movimentação do peixe acontece, mesmo que não possa ser diretamente vista. O terceiro eixo observado pelo autor seria a relação entre arpoador e pirarucu, eixo este consolidado no ato de arpoar e que pôde ser mostrado apenas em parte no seu filme, antes que o arpão ingressasse na água e alcançasse o peixe (SAUTCHUK, 2013). É esse momento não visto pelo arpoador (e tampouco pelo etnógrafo, que também está na embarcação) que produz uma reflexão fundamental sobre a ética dessa prática: o último gesto decisivo é o gesto do peixe, que pode ou não continuar o movimento na direção em que o arpão é lançado, consentindo ou não com a predação.

Voltamos aqui à questão inicial do texto sobre filmar o protagonismo de outros seres vivos, objetos, materiais e agentes ambientais nas ações técnicas humanas que o audiovisual permite descobrir. Podemos dizer que, inspirados na maneira como Sautchuk evidencia seu desafio, nas pesquisas mencionadas, são explorados, além dos dois primeiros eixos da filmagem, também essa dimensão menos visível do terceiro eixo, que corresponde ao contato e suas percussões – no caso de *Ver peixe*, entre rede e peixes, e, no caso do *flow*, o atrito entre *skate* e pista.

Antes de apresentar mais um gesto que segue essa mesma ideia, podemos destacar dois filmes produzidos por colegas de Sautchuk no laboratório IRIS,¹⁴ produções que também investem nesse modo de aproximar-se com a câmera da alteridade protagonizada por outros agentes mais-que-humanos nos processos técnicos, experimentando esse terceiro eixo em que o visível se mostra como háptico.

O filme *Sangria* (2015), dirigido por Eduardo Di Deus, apresenta o trabalho dos sangradores, que extraem diariamente o látex em uma plantação de centenas de seringueiras, destacando as habilidades da sangria. O filme experimenta diferentes pontos de contato em que se destaca o conhecimento dos sangradores sobre as diversas camadas do tronco da seringueira para a realização do corte preciso sem “ferir” a árvore, mantendo sua capacidade produtiva. Alternando-se entre o ponto de vista do sangrador, suas mãos e a faca utilizada, sentimos esse atrito como contato com a seringueira, assim como o ritmo do trabalho na rápida alternância entre fileiras de árvores num dia de trabalho.

¹⁴ IRIS é o Laboratório de Imagem e Registro de Interações Sociais, ligado ao Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília.

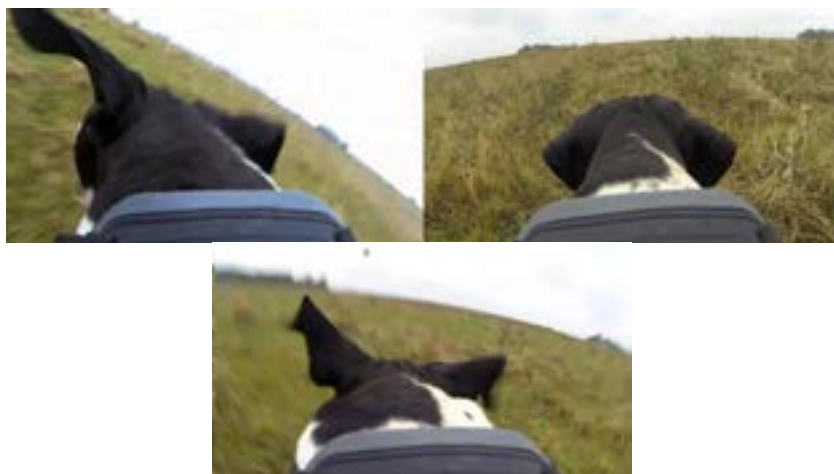
Já no filme *Outro fogo* (2017), dirigido por Guilherme Moura Fagundes, vemos o mesmo investimento no registro de técnicas – nesse caso, de manipulação do fogo e de luta contra incêndios no Cerrado brasileiro, praticadas por brigadistas que empregam conhecimentos de povos habitantes da região no manejo da paisagem. É no mesmo eixo, para alcançar a relação entre pessoas e fogo, que as imagens nos permitem conhecer outras forças em jogo para além do controle humano, quando fumaça, calor, vento e suas sonoridades distorcem os contornos das presenças em cena. Citando a própria sinopse do filme, percebemos como *Outro fogo*, na captação das imagens e na montagem, investe nessas outras alteridades:

Um registro sensorial das relações de afinidade e inimizade com o fogo na conservação do bioma Cerrado. Na companhia de moradores locais contratados para atuarem como brigadistas e, mais recentemente, como agentes de manejo, o curta-metragem explora os afetos estabelecidos com o fogo em meio às pirofobias do combate e às pirofilias do manejo. Além de documentar a luta contra incêndios e as técnicas de manipulação, o experimento cinematográfico aponta para uma antropologia visual mais que humana, onde forças ambientais como o calor, a vegetação e o vento compõem uma alteridade cuja condição permanece ambígua. (FAGUNDES, 2017, s. p.).

Em ambos os filmes (e pesquisas), a proposta de Carole Ferret (2012) os inspira a entender essas diferentes manipulações em jogo como parte de um processo no qual ferramentas, plantas, materiais, forças ambientais e humanos alternam-se nos lugares sintáticos de sujeitos e de objetos da ação. Através dessa abordagem semiótica sobre a técnica, investigam a manipulação como ação mais-que-humana, sem precisar recorrer a ontologias animistas, mantendo o foco da pesquisa nas operações técnicas em sua dimensão prática. A alternância entre tais lugares sintáticos de sujeito e de objeto é perceptível nas escolhas cinematográficas de ambos os filmes.

Gesto 3: *lacet-amarrada*

Figura 8.9 – *Brina*



Fonte: Rodrigues (2016).

O último exemplo de gesto com que fizemos alguns experimentos vem de uma pesquisa de iniciação científica que se tornou um trabalho de conclusão de graduação em antropologia, publicado também como artigo (RODRIGUES, 2019). Por isso mesmo, seu caráter experimental merece destaque. Paulo Olivier Ramos Rodrigues acompanhou algumas práticas de caçadores e de cadelas perdigueiras durante a caça esportiva à perdiz em campos uruguaios. Paulo utilizou uma câmera DSLR para acompanhar a dupla caçador e cadela e uma câmera de ação acoplada na cachorra para observar sua participação na caçada. Assim como Julio Stabelini, Rodrigues inseriu sequências audiovisuais em meio ao seu texto para entender como uma habilidade de percepção é desenvolvida de maneira compartilhada por homens e cães (RODRIGUES, 2019).

De forma resumida, a sequência de gestos em questão envolve o que os caçadores chamam de *lacet*, *amarrada*, *levantar a perdiz*, *atirar* e *retrieve*. O *lacet* é descrito por Rodrigues como um movimento em ziguezague que a cachorra faz à medida que persegue o faro da perdiz que caminha escondida em meio à vegetação, o que indica uma direção na amplitude do gesto da cachorra. A *amarrada* é quando a cadela indica ao caçador a presença da perdiz ao interromper bruscamente

seu movimento. Quando o caçador se aproxima, a cachorra corre em direção à ave para levantá-la, permitindo o tiro e o abate. Resta então o gesto de *retrieve*, de trazer ao caçador a presa sem danificá-la (RODRIGUES, 2019).

Sem retomar aqui outros conceitos já mencionados, que dizem respeito ao campo operatório e à ecossemiótica que Rodrigues investiga através de um referencial semelhante ao que apresentamos, gostaríamos de destacar algumas descobertas que o pesquisador pode fazer ao produzir e ao assistir às imagens captadas na pesquisa, quanto à comunicação recursiva entre os protagonistas dessa prática:

Voltemos ao *lacet*. Como já dito, é por meio desse gesto que as cachorras Asta, Chispa e Brina vinham a rastrear as aves (perdizes). Ao detectarem um faro, o índice da perdiz, essas amarravam, ou seja, paravam bruscamente o movimento do *lacet*, e ficavam com os músculos do corpo tensionados apontando para a direção onde se encontrava o índice da perdiz. A amarrada é o signo que estabelece a relação de índice com o objeto, ou seja, o corpo da cachorra é o signo que elas apresentavam para os caçadores. Essa ação é o que vinha estabelecer a comunicação da presença da perdiz nas proximidades. Essa linguagem cinésica, que tem como meio comunicativo o corpo das cachorras, seria o dialeto perdigueiro de comunicação estabelecido entre cadelas e caçador para a caçada acontecer. Num primeiro momento, pensei que a comunicação estabelecida entre a cadela e o caçador para sinalizar a perdiz estaria relegada apenas ao gesto em si de amarrar, ou seja, o tensionar dos músculos das cadelas. Porém, ao pensar melhor a questão, a partir de minha observação e prática em campo, bem como a partir dos vídeos que vim a produzir, pude concluir que o caráter comunicativo da amarrada seria uma quebra de ritmo no *lacet*, e que seria por essa quebra rítmica, e logo pela combinação desses dois gestos, que emergiria o signo comunicativo que informaria ao caçador a existência da perdiz. Essa quebra rítmica feita no *lacet* pela amarrada não deixa de ser uma esfera da linguagem cinésica. (RODRIGUES, 2019, p. 62).

Na sequência que escolhemos para comentar, não vemos de forma tão distinta os demais gestos, que aparecem melhor de outros ângulos em outras sequências que Rodrigues gravou acompanhando o caçador. Mas é nessa sequência com a câmera acoplada na cachorra que se revela a quebra rítmica, a alternância entre *lacet* e amarrada, em que o tempo entre um gesto e outro vai diminuindo, permitindo ao caçador

se aproximar da perdiz quando esta se insere no campo operatório da cadela. Ao levantar a perdiz sem “estourar” (assustá-la antes de o caçador se aproximar), a cadela faz a perdiz entrar no campo operacional do tiro do caçador (RODRIGUES, 2019). Essa percepção compartilhada e treinada entre a cadela e o caçador é, na pesquisa de Rodrigues, revelada por imagens da ritmicidade de seus movimentos como signos hápticos, apresentando-os como seres que se constituem através desses lugares relacionais. Diferentemente de documentários sobre a “vida selvagem” em que se buscaria representar um comportamento natural das espécies em uma natureza-cenário, a *mise en scène* das cadelas Asta, Brina e Chispa, e das próprias perdizes escondendo-se na vegetação, é feita através dessa cadeia de signos expressos de forma cinésica (com gestos) que permite a percepção hábil de seus lugares relacionais.

A questão do ritmo, que já estava anunciada nessa estética de contato e de atrito dos demais exemplos citados, concede um elemento fundamental ao problema inicial do texto, sobre como, no filme, conferir o protagonismo da ação a seres e forças outros que humanos. Quando Claudine de France (1998) menciona essa possibilidade, está se referindo sobretudo a ângulos e enquadramentos que sugerem tal protagonismo. Com o ritmo, temos um elemento a mais a inferir dessa animação em que se engajam forças e seres, pois os enquadramentos não nos mostram com nitidez seus corpos, mas sim a percepção háptica da forma como se relacionam com o ambiente e os efeitos de suas ações.

Podemos citar uma última referência aqui a respeito do ritmo, que é um experimento feito pelas antropólogas Yen-Ling Tsai e Anna Tsing em conjunto com a cineasta Isabelle Carbonell e a agricultora e pesquisadora Joelle Chevrier, chamado “Golden snail opera: the more-than-human performance of friendly farming on Taiwan’s Lanyang Plain” (TSAI *et al.*, 2016). Trata-se de um artigo que combina textos e sequências audiovisuais apresentando diferentes presenças em uma assembleia de agricultoras, pesquisadoras, arrozais, caramujos e espíritos do lugar. O texto mostra essas diferentes vozes comentando os movimentos que fazem a paisagem local, enquanto as imagens adotam seus lugares de percepção. A inovação do experimento, ao adotar tais posicionamentos das câmeras, inclusive utilizando microcâmeras acopladas em caramujos, não é tanto a de simular o que “enxergam” ou “escutam” tais vozes dessa ópera, mas de permitir a percepção de diferentes ritmos e temporalidades da paisagem. O arroz lentamente florescendo, o sol e as sombras se alternando ao chegarem às plantas, o cruzar de limites entre água e terra por parte dos caramujos, pontuam

o tempo humano das práticas agrícolas com os ritmos mais-que-humanos que fazem a paisagem. É nesse sentido que Tsing (2015) fornece um outro conceito que nos é útil nesses experimentos com habilidades de percepção, entendidas como “artes de notar”. As artes de notar são práticas de pesquisadores, agricultores, coletores e outros praticantes que desenvolvem maneiras de investigar movimentos aparentemente invisíveis na paisagem pela sua duração estendida ou muito breve, que se registra em marcas e formas diversas expressas pela maneira como crescem plantas, bosques, roças, pântanos e outros lugares relacionais.

O ritmo como qualidade do movimento nos permite observá-lo como um fenômeno que não é próprio dos corpos, mas como uma manifestação das suas possibilidades de relações com outros corpos e ambientes. Podemos então retornar ao “acidente controlado”, a pista sugerida por Deren (1960), como uma forma de entender essa escolha cinematográfica em que se adota, para além de um ponto de vista (ou escuta) de onde observar os gestos, um lugar a partir do qual participar do movimento enquanto processo que implica deslocamentos espaciais e temporais, encontros e transformações.

Referências

- AUMONT, J. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2002.
- BATESON, G. *Steps to an ecology of mind*. São Francisco: Chandler Pub. Co., 1987 [1972].
- DEREN, M. The creative use of reality. *Daedalus*, [S. l.], v. 89, n. 1, p. 150-167, 1960.
- DEVOS, R. V.; BARBOSA, G. C.; VEDANA, V. La production du paysage: pratiques de pêcheurs en bord de mer (Santa Catarina, Brésil). *Études Rurales*, [S. l.], n. 196, p. 57-72, jul./dez. 2015.
- DEVOS, R. V.; BARBOSA, G. C.; VEDANA, V. Da temporada da tainha à temporalidade da paisagem. In: MONTARDO, D. L. O.; RUFINO, M. R. C. F. (org.). *Saberes e ciência plural: diálogos e interculturalidade em antropologia*. Florianópolis: EdUFSC, 2017. p. 173-190.
- DEVOS, R. V.; BARBOSA, G. C.; VEDANA, V. Fish news: perceptual skills, technique and distributed cognition in mullet fishing. *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, Brasília, v. 16, p. 1-23, 2019.
- DEVOS, R. V.; VEDANA, V.; BARBOSA, G. C. Paisagens como panoramas e ritmos audiovisuais: percepção ambiental na pesca da tainha. *GIS – Gesto*,

Imagem e Som – Revista de Antropologia USP, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 41-58, 2016.

FERRET, C. Vers une anthropologie de l'action: André-Georges Haudricourt et l'efficacité technique. *L'Homme*, [S. l.], n. 202, p. 113-140, 2012.

FRANCE, C. de. *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

GIBSON, J. J. *The senses considered as perceptual systems*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1966.

GIBSON, J. J. *The ecological approach to visual perception*. Nova Iorque: Psychology Press, 1986.

GINSBURG, F. Não necessariamente o filme etnográfico: traçando um futuro para a antropologia visual. In: ECKERT, C.; MONTE-MÓR, P. (org.). *Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999. p. 31-54.

GONÇALVES, M. A. Sensorial thought: cinema, perspective and anthropology. *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, Brasília, v. 9, n. 2, p. 161-183, jul./dez. 2012.

HARAWAY, D. *When species meet*. Mineápolis/Londres: University of Minesota Press, 2007.

HELMREICH, S. An anthropologist underwater: immersive soundscapes, submarine cyborgs, and transductive ethnography. *American Ethnologist*, [S. l.], v. 34, n. 4, p. 621-641, nov. 2007.

INGOLD, T. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2000.

INGOLD, T. *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2011.

LEROI-GOURHAN, A. *O gesto e a palavra*. Lisboa: Perspectivas do Homem; Edições 70, 2002.

MACHADO, A. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. São Paulo: Papirus, 1997.

MAREY, E. *Le mouvement*. Paris: G. Masson, 1894.

MAUSS, M. As técnicas do corpo. In: MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 399-422.

MERLEAU-PONTY, M. *Merleau-Ponty*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Coleção Os Pensadores).

PINK, S. *Doing sensory ethnography*. Londres: Sage Publications, 2009.

RODRIGUES, P. Caçadas perdigueiras: um estudo etnográfico sobre a técnica e comunicação entre homens e cadelas. *Equatorial*, Natal, v. 6, n. 10, p. 50-80, jan./jun. 2019.

- ROUCH, J. Conversa com Jean Rouch: poesia, dislexia e câmera na mão. *Cinemais* – Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais, [S. l.], n. 8, p. 7-34, nov./dez. 1997.
- SAUTCHUK, C. *O arpão e o anzol: técnica e pessoa no estuário do Amazonas* (Vila Sucuriju, Amapá). 2007. 402 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.
- SAUTCHUK, C. Cine-armas: a poiesis de filmar e pescar. *Série Antropológica*, Brasília, n. 440, p. 1-32, 2013.
- SCHWEDERSKY, L. *Habilidades, técnicas e movimento: uma abordagem ecológica dos ciclo-entregadores de Florianópolis-SC*. 2019. 168 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.
- STABELINI, J. *O skate na prática: etnografia visual, habilidades e affordances em um circuito urbano*. 2016. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.
- TSAI, Y.; CARBONELL, I.; CHEVRIER, J.; TSING, A. L. Golden snail opera: the more-than-human performance of friendly farming on Taiwan's Lanyang Plain. *Cultural Anthropology*, [S. l.], v. 31, n. 4, p. 520-554, 2016.
- TSING, A. L. *The mushroom at the end of the world: on the possibility of life in capitalist ruins*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2015.
- TSING, A. L. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no antropoceno*. Brasília: Mil Folhas, 2019.
- UEXKULL, J. von. *A foray into the worlds of animals and humans: with a theory of meaning*. Mineápolis/Londres: University of Minnesota Press, 2010.
- WESTMORELAND, M.; LUVAAS, B. Introduction: Leviathan and the entangled lives of species. *Visual Anthropology Review*, [S. l.], v. 31, n. 1, p. 1-3, 2015.

Referências audiovisuais

- A COBRA. Direção, roteiro, imagens e pesquisa: Carlos Sautchuk. Montagem, roteiro e finalização: Pedro Branco. Edição de som e mixagem: Olivia Hernández. Coordenação de pós-produção: André Leão. Brasília: IRIS/UnB, 2016. 19 min, son., color. Disponível em: <https://vimeo.com/canaliris/acobra>. Acesso em: 4 ago. 2020.
- A STUDY in choreography for câmera. Direção: Maya Deren e Talley Beatty. [S. l.: s. n.], 1945. 4 min, não sonoro, preto e branco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dk4okMGiGic>. Acesso em: 4 ago. 2020.

AT land. Direção: Maya Deren. [S. l.: s. n.], 1944. 15 min, não sonoro, preto e branco. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Et_0AwbJs7E. Acesso em: 4 ago. 2020.

BATTAILE sur le grand fleuve [Batalha no grande rio]. Direção: Jean Rouch. Assistência: Roger Rosfelder. Intérpretes: Damoure Zika, Illo Gaoudel e Le Chef Oumarou. Níger: IFAN; CFE; CNRS, 1951. 33 min, son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AJ4N_oy_4TY&t=81s. Acesso em: 4 ago. 2020.

BRINA. Direção: Paulo Olivier Ramos Rodrigues. [S. l.: s. n.], 2016. 1min49s, son., color. Disponível em: <https://vimeo.com/181510568>. Acesso em: 4 ago. 2020.

FOREST of bliss. Direção: Robert Gardner. Produção: Maria Sendra. Câmera: Ned Johnston. Som: Michel Chalofour e Ned Johnston. Varanasi: Film Studio Center, 1986. 90 min, son., color.

LEVIATHAN. Direção e imagens: Véréna Paravel e Lucien Castaing-Taylor. Composição, edição e mixagem de som: Ernst Karel e Jacob Ribicoff. [S. l.]: Harvard/Sensory Ethnography Lab, 2012. 87 min, son., color.

LOGÍSTICA de entregas no Centro (qualidades temporais do movimento colocadas em prática). Direção e produção: L. Schwedersky. Florianópolis: [s. n.], 2019. 8min46s, son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EnD1j1_VJRI. Acesso em: 4 ago. 2020.

KAYO (firma-pé). Direção e produção: L. Schwedersky. Florianópolis: [s. n.], 2019. 1min24s, son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZN_0bt-_rVs&feature=youtu.be. Acesso em: 4 ago. 2020.

MESHES of the afternoon. Direção: Maya Deren e Alexander Hammid. [S. l.: s. n.], 1943. 14 min, não sonoro, preto e branco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SueyBP-EqT8>. Acesso em: 4 ago. 2020.

NANOOK of the north [Nanook, o esquimó]. Direção: Robert Flaherty. [S. l.]: Les Frères Revillon; Pathé Exchange, 1922. 78 min, mudo, preto e branco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v-dQbuW4kY4>. Acesso em: 4 ago. 2020.

OUTRO fogo. Direção, roteiro, imagens e pesquisa: Guilherme Moura Fagundes. Roteiro e montagem: Pedro Branco. [S. l.]: IRIS/UnB, 2017. 21 min, son., color. Disponível em: <https://vimeo.com/237654773>. Acesso em: 4 ago. 2020.

PISTA Sarandi Gibson affordances. Direção e produção: J. Stabelini. Florianópolis: [s. n.], 2016. 3 min, son., color. Disponível em: <https://vimeo.com/155741725>. Acesso em: 4 ago. 2020.

POUR le mistral [Pelo Mistral, segundo <https://43.mostra.org/br/filme/5813-Pelo-Mistral>]. Direção: Joris Ivens. Roteiro: René Guyonnet

e Joris Ivens. Fotografia: Gilbert Duhalde, André Dumaitre e Pierre Lhomme. Música: Antoine Duhamel e Luc Ferrari. [S. l.]: CECRT, 1965. 32 min, son., preto e branco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0zY0hCKrZVI&t=543s>. Acesso em: 4 ago. 2020.

REGEN [Chuva]. Direção: Mannus Franken e Joris Ivens. Amsterdã: [s. n.], 1929. 22 min, mudo, preto e branco. Disponível em: <https://vimeo.com/austerlitzfilmgallery/regen>. Acesso em: 4 ago. 2020.

RITUAL in transfigured time. Direção: Maya Deren e Alexander Hammid. [S. l.: s. n.], 1946. 15 min, mudo, preto e branco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nkBx7vaCbic>. Acesso em: 4 ago. 2020.

SANGRIA. Direção, roteiro e fotografia: Eduardo Di Deus. Montagem: IRIS/UnB. Pós-produção de som: João Vasconcelos/Estúdio Cambuci Roots. Colorização: Erica de Sousa. Noroeste Paulista/Brasília: IRIS/UnB, 2015. 11 min, son., color. Disponível em: <https://vimeo.com/canaliris/sangria>. Acesso em: 4 ago. 2020.

VER peixe. Direção: Rafael Devos. Pesquisa e roteiro: Rafael Devos, Viviane Vedana, Gabriel Coutinho Barbosa. Imagens: Rafael Devos, Gabriel Coutinho Barbosa. Som direto: Viviane Vedana. Montagem: Rafael Devos. Edição de som: Viviane Vedana, Julio Cesar Stabelini. Florianópolis: CANOA/UFSC, 2017. 46 min, son., color. Disponível em: <https://vimeo.com/user5092748/verpeixe>. Acesso em: 4 ago. 2020.

O Coletivo Afro-Floripa e as práticas afrocentradas dentro e fora da universidade

Alexandra E. V. Alencar
Charles Raimundo da Silva

Introdução

Falar de matriz africana, ou mesmo de práticas afrocentradas, requer um esforço de visualizar a amplitude que essas ideias carregam, tendo em vista que são milhares de anos de composição no continente africano, além de seus arranjos na diáspora africana em diversas partes do mundo, a exemplo das Américas, em especial no Brasil. A partir dessa conjuntura, especificamente no contexto sul-brasileiro, se formaram os grupos que compõem o Coletivo Afro-Floripa, atuantes no *campus* da UFSC e em comunidades fora dela desde 2002. Os grupos são: Maracatu Arrasta Ilha (fundado em 2002), Coletivo Abayomi de dança e percussão afro (2010), Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô (2003) e Capoeira Angola Ginga Erê (2017). Tais grupos têm suas práticas e pesquisas voltadas às culturas afro-brasileira e africana, e com estas desenvolvem e compartilham conhecimentos acerca de práticas da capoeira, ritmos populares, maracatu de baque virado, ou maracatu nação, dança e percussão africana. Em seus currículos, elencam centenas de apresentações artísticas, encontros, oficinas, seminários, destacando-se em 2017 e 2018

os eventos denominados Alapalá:¹ Encontro com Mestres da Cultura Popular de Matriz Africana, na UFSC, reunindo mestres(as), estudantes e comunidade em torno da temática da cultura negra.

O objetivo principal do Coletivo Afro-Floripa é fortalecer e ampliar o trabalho de pesquisa, formação, criação e difusão de práticas artísticas e culturais afro-brasileiras e africanas desenvolvidas pelos grupos que o integram. Tal objetivo se constitui principalmente em um contexto de invisibilidade histórica da população e da cultura negras existentes no sul do país² e dentro da própria universidade, no qual se faz necessária a realização de ações de reconhecimento, visibilidade e valorização dessa parcela da população e de suas manifestações artísticas/culturais.

Nesse propósito, as práticas artísticas e culturais afro-brasileiras e africanas desenvolvidas pelo Coletivo Afro-Floripa em seu raio de ação vêm cumprir esse papel de possibilitar aos participantes uma aprendizagem musical e corporal referenciada nessa matriz. Assim, é objetivo deste artigo descrever as ações desse coletivo, bem como refletir sobre os modos como leva adiante formas de arte engajada, tendo a diversidade como princípio formativo.

O afro no Coletivo Afro-Floripa

Relatos de origem e histórias da arte africana produzidas em diferentes períodos; matrizes culturais africanas de distintas etnias nas diferentes linguagens artísticas (teatro, artesanatos, dança, música, pintura, máscaras, tranças, vestuários, indumentárias, artefatos) – tudo isso valoriza a estética negra.

¹ *Alapalá*, em iorubá, significa espírito ancestral.

² No texto “Descendentes de africanos em Santa Catarina: invisibilidade histórica e segregação”, Ilka Boaventura Leite apresenta a invisibilidade do negro como um dos suportes da ideologia do branqueamento, podendo essa invisibilidade ser identificada por diferentes práticas e representações. Tal noção foi utilizada pela primeira vez na literatura ficcional americana por Ralph Ellison (1990) para descrever o mecanismo de manifestação do racismo nos Estados Unidos, sobretudo a entrada dos(as) escravos(as) e de seus descendentes no mercado de trabalho assalariado e as relações sociais decorrentes de sua nova condição e de seu novo *status*. Ellison procura demonstrar que o mecanismo da invisibilidade se processa pela produção de certo olhar que nega sua existência como forma de resolver a impossibilidade de bani-lo(la) totalmente da sociedade. “Ou seja, não é que o negro não seja visto, mas sim que ele é visto como não existente” (LEITE, 1996, p. 41).

Ao longo do século XX, seguindo a trilha aberta pelo antropólogo norte-americano Franz Boas (1966 [1927]), a relação arte-antropologia tem passado por transformações que produziram um deslocamento da análise da cultura material para o exame dos contextos sociais da arte, no que tange à sua produção, circulação e recepção. A antropóloga Ilka Boaventura Leite (2007) acrescenta que um dos desdobramentos dessas transformações consiste na análise do fenômeno artístico e estético nas suas inter-relações com as dinâmicas identitárias. Isso nos leva a formular os seguintes questionamentos: de que modos as rotas diaspóricas se entrelaçam às raízes? Quais são as produções estéticas oriundas dos fluxos diaspóricos? Que relações e implicações essas produções têm na construção das identidades negras? E, dentro do contexto do Coletivo Afro-Floripa, o que essa noção de afro abrange?

Na obra *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*, o historiador negro britânico Paul Gilroy (2001) trata das formas culturais originadas pelos negros, mas não mais como propriedade exclusiva destes. Ao estudar as artes negras na diáspora, nos diz o autor, contribuímos para elucidar as estruturas transnacionais que se desenvolvem e se articulam em um sistema de comunicações globais, constituindo fluxos que transportam imagens, ideias e símbolos negros por todo o Atlântico. Com o termo “diáspora negra”, a proposta é debater a correlação entre narrativas e experiências dos africanos e de seus descendentes em diversas partes do mundo, seja para onde foram levados no passado como escravos, seja na atualidade, em movimentos decorrentes da descolonização, ou ainda pelos imperativos da migração em busca de trabalho, refúgio ou repatriação. Embora mais comumente associada ao deslocamento forçado, à vitimização, à alienação e às perdas, essas experiências incorporam e introduzem novas imagens, registradas em muitas obras de arte e práticas artístico-culturais, sobretudo as que se encontram efetivamente inseridas nos diversos trânsitos que o mundo colonial produziu.

Gilroy utiliza a metáfora da imagem dos navios se movendo entre a Europa, a América, a África e o Caribe. O navio é uma imagem especialmente importante, por razões históricas e teóricas, pois representa as trocas ocorridas dentro dos sistemas circulatórios que abrangem os países do Atlântico Negro, cujas origens coincidem com o período da escravidão, quando mulheres e homens negros de diferentes etnias passaram a ser identificados genericamente como “africanos” e em seguida como “negros”. Dentro desse contexto, o autor afirma que as práticas culturais e sociais, bem como a estética

de origem africana, mas também criada nos fluxos diaspóricos, são portadoras, ao mesmo tempo, da utopia de um mundo melhor e de uma crítica profunda ao capitalismo e ao Ocidente.

Desde a colonização do Novo Mundo e com a dispersão de africanos escravizados, a África tornou-se a principal fonte de inspiração para as chamadas culturas negras que se criam e se recriam por toda a diáspora. A África da qual se fala aqui não é o imenso continente africano, que abriga diferentes países e povos. É uma África que pode ser muitas Áfricas, mas permanece uma, tribal, vinculada ao passado e aos ancestrais.

Foi em finais do século XIX que se multiplicaram as organizações de africanos e de seus descendentes na diáspora, ampliando aos poucos o seu papel como sujeitos históricos que compartilham uma identificação específica. Nesse contexto, os movimentos sociais negros marcaram presença na construção histórica das nações americanas. As ideias do pan-africanismo começaram a ser divulgadas na primeira década do século XX, primeiramente na Europa e, depois, em várias partes da América, reivindicando a unificação do continente africano numa cultura da diáspora (MUNANGA, 2016). Kabengele Munanga também aponta que, na década de 1930, o movimento da Negritude ganhava adeptos na Europa, na África e nas Américas. Dentre as diversas reivindicações, a Negritude pregava o resgate dos valores da civilização africana, recuperando sua memória para trazer orgulho aos negros da Europa e das Américas. O movimento Negritude da cultura europeia tornava-se uma tentativa de retorno àquilo que seria característica da então chamada “raça negra”, representada por tradições e valores africanos. Por meio da literatura, a Negritude se espalha para outras áreas da cultura, adquirindo novos significados e influenciando as manifestações culturais negras que seguem por todo o século XX. A música, a literatura, o teatro, entre outros âmbitos, tornaram-se cenários importantes para as demonstrações públicas de identidade e de orgulho negros.

Para a cientista social negra brasileira Patrícia de Santana Pinho, na obra *Reinvenções da África na Bahia*, publicada em 2004, as tradições inventadas, revividas ou reformuladas exercem um papel central, desde que sejam vistas como processos sempre inacabados e inseridos na modernidade. As “tradições” africanas são inventadas, assim como também foi o próprio conceito de “África” e outras expressões que hoje são consideradas corriqueiras, como os termos, “negro”, “raça negra” e “africano”. A explicação de uma identidade essencialista pela autora aplica-se ao processo brasileiro singularmente complexo e multifacetado.

A teoria da miscigenação diluiu o aspecto “reativo” da maioria da população brasileira, inibindo qualquer reação ou contraposição.

Nesse sentido, criticando as teorias unicentristas, Gilroy (2001) defende que a diáspora negra, antes de situar-se na África como terra-mãe, ou nos Estados Unidos como polo exportador dos modelos de etnicidade, possui vários centros espalhados pelo Atlântico Negro. O autor desenha uma diáspora multicentrada e constituída de variações de cultura negra, impossíveis de serem reduzidas a tradições étnicas ou nacionais. Dessa forma, ele combate o paradigma do “absolutismo étnico” e contesta a centralidade dos discursos afro-americanos ao colocar a importância do Caribe e da Europa no contexto da diáspora africana.

O absolutismo étnico tem por consequências os processos de essencialização e de mercantilização. No que tange aos de essencialização, Patrícia de Santana Pinho (2004) argumenta que fixar significados cria estereótipos em torno das imagens das pessoas. Ao “negro”, por exemplo, associam-se determinados valores, e espera-se que todas as pessoas negras tomem atitudes de acordo com os modelos estabelecidos. É possível, contudo, transformar as representações e substituir imagens negativas por imagens positivas, o que vem sendo realizado por muitos movimentos negros, tais como o Ilê Ayê – grupo pesquisado pela autora. Ainda assim, as ditas imagens positivas também fixam significados e forjam uma suposta essência com base na aparência.

Para o teórico cultural negro jamaicano Stuart Hall (1998), uma das categorias principais para tornar as culturas negras em “negras” consiste no uso estratégico do corpo como elemento central do capital cultural possuído pelos escravos, por seus descendentes e pelos destituídos, de um modo geral. A centralidade da música e de certos gêneros tidos como representativos da música negra completa a caracterização das culturas negras. De modo semelhante, para Gilroy (2001), as diferentes culturas negras que se formam mundo afora possuem suas próprias especificidades definidas de acordo com os contextos locais em que são produzidas, mas todas elas compartilham algumas características comuns, quais sejam: a crença em uma mesma origem ou em um mesmo passado; a produção dos sentidos dados à África; e a manipulação do corpo como lócus de construção da negritude, para a qual a estética opera um papel fundamental.

No que tange aos processos de mercantilização, Pinho (2004) também adverte que as imagens relacionadas ao mito da Mama África e a própria experiência da diáspora, embora podendo gerar ideias

utópicas e libertárias, não estão isentas de se tornar parte de processos de mercantilização. O desenvolvimento do mito e mesmo as trocas do Atlântico Negro podem desembocar tanto em um processo libertador de povos historicamente oprimidos quanto em um estereótipo aprisionador que transforma culturas em mercadorias, e imagens apoloéticas, em ideias fixas.

No contexto nacional, a criação de uma África brasileira fez com que a noção de “afro” se tornasse cada vez mais importante para as organizações negras. Sendo o termo empregado como adjetivo que descreve objetos considerados carregados de africanidade, com o tempo foram se multiplicando os seus possíveis usos. Com efeito, é possível falar de “roupa afro”, “maquiagem afro”, “cabelo afro”, “permanente afro”, “artesanato afro”, “bijuteria afro” e mais recentemente “unhas afro”. Pinho (2004) ressalta que a africanidade dos objetos considerados “afro” no Brasil é conferida com base em intuições, importando mais o sentido de africanidade atribuído. O adjetivo “afro” denota o sentido de pertencimento das nossas experiências e aquilo que somos pela incorporação de elementos propiciadores de significados tanto individuais como coletivos.

A multiplicação dos usos do adjetivo “afro” também pode ter seu lado problemático pelo não reconhecimento de que se trata de cultura negra. Como sugere o antropólogo brasileiro João Baptista Borges Pereira (1984), a desvinculação da cultura de seu grupo étnico ou racial coincide, geralmente, com um processo de folclorização dessa cultura. Esse processo dá-se quando expressões culturais negras se desadjetivam, espriam-se e passam a ser consideradas como parte integrante da cultura nacional.

Esse fenômeno pode ser caracterizado como originado do surgimento de novos protagonistas da cultura negra (ALENCAR, 2009). Esses novos protagonismos, que em geral não são de negros e negras, têm experiências de aspectos positivos da cultura negra, sem, contudo, terem identificação direta com os processos políticos que levaram a essa positivação da identidade negra. Essa desvinculação pode conduzir a um processo homogeneizador quando esses novos protagonistas não entendem as práticas como cultura negra, e sim como cultura brasileira. Relacionado a isso, e ao racismo que é inerente ao capitalismo do modo como o conhecemos, é possível identificar o fenômeno de apropriação cultural, no qual gêneros ou formas que resultam da contribuição criativa das culturas negras tendem a circular no mundo e a proporcionar retorno material a um protagonismo não negro.

A partir dessas múltiplas formas que assumem as produções estéticas negras diaspóricas, Gilroy (2001) afirma que o “absolutismo étnico”, baseado na crença em um determinado pertencimento afrocentrado, não apenas serve como marca distintiva, mas adquire um sentido de prioridade sobre as demais dimensões da identidade. Esse autor, que antes se colocava entre os pensadores autodenominados “antiessencialistas”, realiza uma crítica ao “antiessencialismo” que, segundo ele, tem assumido uma postura simplista ao atribuir às culturas negras uma tendência automática a uma pluralização que negaria sua especificidade.

É fato que a particularidade negra seja construída local, social e historicamente; contudo, não é possível conceber, em nome de um antiessencialismo ou de um rigor teórico, que a busca de qualquer estrutura dinâmica unificadora ou subjacente de sentimentos nas culturas negras contemporâneas seja inadequada. Para o autor, existe sim uma particularidade negra, definida por práticas culturais e agendas políticas que conectam entre si os negros dispersos. É necessário, portanto, que as análises da cultura negra transcendam a oposição bipolar e simplista entre as perspectivas rígidas do essencialismo e do antiessencialismo, que têm se tornado um obstáculo à teorização crítica. O autor recomenda, para a superação dessa dicotomia, a adoção de uma postura “antiantiessencialista”, que abandone o “absolutismo étnico”, mas não ignore a particularidade negra.

Nesse sentido, o *afro* dentro do Coletivo Afro-Floripa enaltece essa particularidade, bem como os valores afrocivilizatórios de respeito à ancestralidade, à coletividade, à oralidade, à circularidade, à corporeidade, à musicalidade, ao comunitarismo, à memória, à ludicidade e à religiosidade.

Clifford (1999), Miguel Almeida (2000) e Gilroy (2001) afirmam que a *raiz* só se dá mediante a *rota* que a leva. Assim, a partir das *rotas* ou das motivações que levaram os integrantes a se dedicarem às práticas culturais realizadas pelos grupos do Coletivo Afro-Floripa e aos sentidos construídos no processo de vivência junto a esses grupos, a *raiz* aparece em seus depoimentos no sentido de *matriz*, de reconhecimento de uma fonte inspiradora que retroalimenta o imaginário dos grupos pesquisados. Através desse contato com a *raiz*, que geralmente ocorre por meio de aulas semanais, oficinas com mestres e mestras e apresentações no carnaval, essa *matriz* afro-brasileira vai aos poucos promovendo a transformação do que pode ter começado como uma atividade lúdico-terapêutica numa prática artística negra que gera consciência de um passado e promove um tipo de cultura.

Dessa forma, essas africanidades que passam a ser produzidas na vivência dessas práticas são tidas como “sentimentos” de identificação com a cultura negra que não se constroem a partir de uma “essência” ou de uma “aparência”, mas em diálogo com as experiências vividas nos grupos do Coletivo Afro-Floripa.

A diversidade como princípio formativo

O Coletivo Afro-Floripa projeta nos integrantes de seus grupos o valor da diversidade com igualdade, na perspectiva de superação de uma diversidade que apenas ameniza conflitos dentro do Estado estruturalmente racista (ALMEIDA, 2019). Portanto, o coletivo, em seus grupos constituintes, é aberto a todos(as) dispostos(as) a encontrar, respeitar e valorizar a trajetória da população negra em África e na diáspora. Assim, as práticas culturais do Coletivo Afro-Floripa proporcionam acesso a uma arte engajada³ política e socialmente, oferecendo aos seus e às suas praticantes um saber outro que tem a diversidade como princípio formativo, que há anos é negligenciada, e mesmo perseguida, pela estrutura colonial de base eurocêntrica, presente nos fundamentos da universidade desde a sua constituição.

Dessa maneira, ao identificar mecanismos institucionais que barram o conhecimento outro, não eurocêntrico, é premissa buscar a realização da diversidade com igualdade enquanto prática. Toda vinculação com o saber está permeada por uma relação de valores, sentidos e poder, que envolve um âmbito mais geral da sociedade, em que podemos encontrar saberes apreciados de diversas origens, bem como depreciações, muitas endossadas pelo academicismo de discursos científicos cartesianos. Importante dentro dessa percepção é que ninguém se apropria do conhecimento se não faz sentido para si (FREIRE, 1996). Pensar os saberes, suas formas de apreensão e suas configurações é entender que, se não há sentido na relação com os saberes, não há relação com o saber, abrindo caminhos para um conhecimento hegemônico produzido por grupos elitizados restritos.

³ Em termos gerais, a noção de arte engajada encontra-se em Sartre (1993) como uma evocação ao intelectual para que este participe da sua contemporaneidade, posicionando-se no mundo e fazendo da obra de arte um apelo ao espectador, de modo que este tome consciência de sua realidade e seja instigado a transformá-la.

Nesse sentido, como é possível que o cânone do pensamento em todas as disciplinas nas universidades ocidentalizadas se baseie no conhecimento produzido por uns poucos homens de cinco países da Europa Ocidental? Essa é uma das questões que o sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel evoca em seu artigo “A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI” (2016). Na trilha desse questionamento, o autor aborda os genocídios/epistemicídios ocorridos ao longo do século XVI contra muçulmanos e judeus na conquista de Al-Andalus (Península Ibérica); contra povos nativos na conquista das Américas, denominados depois por colonizadores europeus de povos indígenas; contra povos africanos na conquista da África e a posterior escravização desses povos nas Américas; e, finalmente, contra as mulheres europeias queimadas vivas acusadas de bruxaria.

Estaria aí a gema do privilégio epistêmico do homem ocidental, construído à custa desses genocídios/epistemicídios, nos quais figurava inicialmente o racismo religioso que, em meio às viagens europeias de exploração e conquista, foi aos poucos sendo substituído pelo racismo contra “povos sem religião”, leia-se, aqui, nativos da América pré-colombiana. Tal compreensão levava a uma lógica em que “povos sem religião” são “povos sem Deus”; se são sem Deus, não possuem “alma”; e, se não têm alma, são colocados fora do escopo de humanidade, logo, passíveis de processos de inferiorização e de dominação.

Nesse sentido:

Após 500 anos de colonização do saber, não existe qualquer tradição cultural ou epistêmica, em um sentido absoluto, que esteja fora da Modernidade eurocêntrica. [...] e muitos aspectos do eurocentrismo foram engessados nessas novas epistemologias” (GROSFOGUEL, 2016, p. 44).

Contudo, o autor argumenta que, se, por um lado, o projeto colonial ocidental de genocídio/epistemicídio foi, em alguma extensão, bem-sucedido, em espaços particulares do mundo, por outro, fracassou totalmente. O pensamento de indígenas, muçulmanos, judeus, negros e mulheres críticos desse projeto continua vivo, ao lado do pensamento de outros(as) críticos(as) do Sul. Poderíamos incluir o argumento de que *jamaís fomos modernos* (LATOUR, 1994) acerca do projeto euromoderno em sua tentativa de onipresença civilizatória.

Esses saberes subalternizados (SPIVAK, 2010) – no caso brasileiro, mas é possível estender a outras populações do mundo – sempre tiveram seus espaços de aplicação, estruturação e atualização, que poderíamos seguir através de terreiros, maracatus e capoeiras, entre outros, colocados à margem da produção cultural eurocentrada hegemônica. No entanto, saberes outros começam a ter visibilidade dentro da academia à medida que as universidades implementam políticas de ação afirmativa, que abrem vagas para negros(as), indígenas, pessoas de baixa renda, quilombolas, populações LGBTQ+, entre outras. Ao mesmo tempo, consolidam-se iniciativas que utilizam o espaço universitário para propor esses outros conhecimentos e essas outras práticas colocados, até então, à margem do processo civilizador brasileiro. Nesta última categoria, se enquadram as práticas culturais realizadas pelos grupos do Coletivo Afro-Floripa.

Essas presenças diversas no contexto universitário brasileiro nos convidam ao exercício reflexivo crítico oriundo das experiências plurais provenientes das relações constituídas entre a educação intercultural e a universidade e ao reconhecimento de saberes advindos de epistemologias e trajetórias de vida centradas em conhecimento ancestral negro, práticas tradicionais indígenas e vivências de grupos marginalizados.

Assim, a interculturalidade crítica, nos termos de Catherine Walsh (2012), se constitui enquanto projeto político, social, ético e epistêmico que questiona a racionalidade ocidental que se arroga como único caminho epistemológico constitutivo de conhecimento legítimo. Trata-se de questionar as diferenças e as desigualdades construídas ao longo da história entre diferentes grupos socioculturais, étnico-raciais, de gênero, de orientação sexual, entre outros. Parte-se da afirmação de que a interculturalidade aponta para a construção de sociedades que assumam as diferenças como constitutivas da democracia e sejam capazes de construir relações novas, verdadeiramente igualitárias, entre os diferentes grupos socioculturais, o que supõe empoderar aqueles que foram historicamente inferiorizados.

Nesse sentido, o trabalho artístico/cultural empreendido pelos grupos que compõem o Coletivo Afro-Floripa tende a ir na contramão dessa lógica eurocentrada, fundamentando-se em aspectos que estariam mais alinhados a uma perspectiva de uma práxis decolonial⁴

⁴ Joaze Bernardino-Costa e Ramón Grosfoguel, na apresentação do dossiê *Decolonialidade e perspectiva negra*, publicado em 2016, argumentam que o pós-colonialismo como termo originou-se nas discussões sobre a decolonização de

à medida que busca esses outros lugares de enunciação para seus agentes históricos.

Nesse rastro, ao contrário de se afirmar que no Brasil houve uma escravidão mais branda, denuncia-se a violência sofrida no cotidiano. Além das tarefas extenuantes a que eram obrigados(as) os(as) escravizados(as) diariamente por longas horas, sendo por si só violências, existia também todo um aparato psicológico amparado em “didáticas” de opressão na tentativa de submeter o(a) trabalhador(a) escravo(a) aos desmandos de senhores em sua estrutura colonial (SCHWARCZ, 2015). Logo, podemos perceber que tais práticas se transformam ao longo do tempo e que ainda hoje as verificamos através de violências de toda sorte contra afrodescendentes no Brasil. Vão desde a arquitetura excludente (quartos de empregadas, em sua maioria negras, são um bom exemplo disso, bem como a distribuição geográfica da cidade) à brutalidade policial que tem o corpo negro como alvo.

Contudo, a escravidão proporcionou a criação de um universo de “contra-ataque” em que disfarces, fugas, associativismos e negociações foram implantados desde o princípio. A luta por liberdade e mesmo o enfrentamento por melhores condições de trabalho foram constantes.⁵

colônias africanas e asiáticas depois da Segunda Guerra Mundial, tendo sido produzido, principalmente, por intelectuais do Terceiro Mundo que estavam radicados nos departamentos de estudos culturais e de língua inglesa das universidades inglesas, e posteriormente das universidades norte-americanas. A consequência mais óbvia disso foi o fato de o pós-colonialismo ter uma língua de nascença, o inglês, e ter também um espaço de circulação no mundo anglófono. Segundo os autores, apesar de uma longa história colonial na América Latina e de reações aos efeitos da colonização, efeitos estes que podemos chamar de colonialidade, intelectuais dessa região não figuraram e não figuram no campo de estudos pós-coloniais. Em decorrência desses fatos, mas não somente, na virada dos anos 2000 se constituiu uma rede de investigação de intelectuais latino-americanos em torno da decolonialidade – uma importante diferença entre o projeto decolonial e as teorias pós-coloniais. Essas propostas tematizam a fronteira ou o entre-lugar como espaço que rompe com os binarismos, isto é, onde se percebem os limites das ideias que pressupõem essências pré-estabelecidas e fixas. Na perspectiva do projeto decolonial, as fronteiras não são somente esse espaço onde as diferenças são reinventadas, mas são também lócus enunciativos de onde são formulados conhecimentos a partir das perspectivas de cosmovisões ou de experiências dos sujeitos subalternos. O que está implícito nessa afirmação é uma conexão entre o lugar e o pensamento.

⁵ Sobre este último, ver: “Tratado proposto a Manuel da Silva Ferreira pelos seus escravos durante o tempo em que se conservaram levantados”, de 1789. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/impressoesrebeldes/wp-content/uploads/2013/07/SAN1789.1-Tratado-proposto-por-escravos.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2020.

Para escapar da condição de bens semoventes, manter ativa sua humanidade, escravizados encontravam, no sistema, brechas em que recriavam suas culturas, inventavam desejos, sonhavam com liberdade e reação (SCHWARCZ, 2015).

É nesse aprendizado para sermos senhores(as) de nossa própria vida que desenvolvemos estratégias para cultuar orixás africanos e católicos; que praticamos uma dança que é luta; e que tocamos tambores de guerra comandados por reis e rainhas negros. Nessa linha, inscrevemos nossa prática enquanto escola afrocentrada em saberes ancestrais de luta e conhecimento, que gingam corpos e tocam tambores através das adversidades, encontrando formas únicas de ser e estar na construção de uma sociedade diversa e igualitária.

O Coletivo Afro-Floripa e sua atuação na universidade e fora dela

É pensando na construção de identidades diaspóricas que utilizavam a lembrança de suas raízes culturais africanas como forma de gerar resistência ao sistema escravista no Brasil, proporcionando, em certa medida, transformações e recriações através de uma vida religiosa e lúdica, que o coletivo Afro-Floripa embasa suas ações e suas perspectivas nesse conhecimento criado e acumulado ao longo dos séculos. A liberdade hoje se coloca de outras formas. A emancipação da opressão capitalista do “cada um por si” é perseguida pelas dinâmicas coletivas promovidas pelo grupo, que realiza o exercício de ir além do que está posto no Estado liberal racista da contemporaneidade.

Por esse e por outros motivos, metodologicamente, é também um espaço diferenciado na UFSC, pois prioriza a experiência, a vivência, que não está associada aos métodos cartesianos de compreensão/divisão/especialização do conteúdo administrado em uma sala de aula. A prática se estabelece no fazer/viver, que se baseia didaticamente no processo de ensino/aprendizagem em que o dançar, o tocar e o gingar não são apenas partituras corporais inscritas em monólogos. É o diálogo a tônica das relações de ensino/aprendizagem que se constituem no fazer semanal e na integração dentro do sistema organizacional do Coletivo Afro-Floripa e de seus grupos.

Muitas escolas empregam a metodologia de educação bancária, apresentada por Paulo Freire (1987) no livro *Pedagogia do oprimido*. Nas palavras de Paulo Freire:

Desta maneira, a educação se torna um ato de depositar, em que os educandos são os depositários e o educador o depositante. [...] Eis aí a concepção “bancária” da educação, em que a única margem de ação que se oferece aos educandos é a de receberem os depósitos, guardá-los e arquivá-los. (FREIRE, 1987, p. 33).

Essa metodologia não abre espaço para que os(as) estudantes sejam agentes e participem ativamente na sala de aula; além disso, também não é aberto espaço para que sejam abordados determinados assuntos. Freire diz que nessa visão “bancária” da educação os(as) educandos(as) são exercitados(as) ao ajustamento, e, quanto mais isso acontece, menos desenvolvem consciência crítica, que lhes daria autonomia e inserção no mundo “como transformadores dele. Como sujeitos” (FREIRE, 1987 p. 34).

Freire (1996), ao criticar a metodologia bancária, desenvolve a pedagogia da autonomia. Segundo ele, o conhecimento não é transferível, mas uma possibilidade de produção ou de construção.

bell hooks (2017), apoiando-se em Paulo Freire, afirma que isso não deve ser impedimento para a apreensão de suas percepções. “A ênfase na educação como necessária para a libertação, que os negros afirmavam na época da escravidão e depois durante a reconstrução, informava nossa vida. E por isso a ênfase de Freire na educação como prática da liberdade fez sentido imediatamente pra mim” (hooks, 2017, p. 72). Assim, a autora enfatiza a necessidade de que o(a) professor(a) valorize a verdade e a presença de cada um(uma) para criar uma comunidade aberta de aprendizado.

Comunidade esta que pode ser interpretada a partir dos valores afro-brasileiros, por meio de uma pedagogia das encruzilhadas, nos termos de Luiz Rufino (2019). Nas palavras do autor:

A Pedagogia das Encruzilhadas reage com cisma e desconfiança aos regimes de verdades entoados pela razão ocidental. [...] Não é somente buscar um caminho tido como “alternativo”, mas eleger o que foi negado porque é necessário a descolonização, já que é anticolonial. Porém, assumi-lo significa contestar não somente a demonização de Exu, mas também a santificação de outros referenciais, e isso justamente em uma terra onde ninguém é santo. (RUFINO, 2019, p. 40-53).

Dessa maneira, os grupos que compõem o Coletivo Afro-Floripa tentam, por meio das práticas culturais negras que realizam, fomentar essa comunidade de aprendizado fundamentada em outros referenciais

de saberes. Por meio da vivência, todos e todas participam da construção desse conhecimento. Outro aspecto do Coletivo Afro-Floripa é que muitas pessoas que ingressam nos grupos fazem, por esse caminho, a sua primeira “entrada” na universidade. Esse acesso acaba por colocá-las em contato com a instituição pública de educação superior, promovendo a partir de então acesso para centenas de pessoas que passam a enxergar a UFSC como uma possibilidade também em cursos de graduação e de pós-graduação, reconhecendo esse espaço de formação para si.

Dentro da comunidade universitária, podemos visualizar o potencial que esses coletivos, centrados na cultura e no conhecimento de matriz africana, possuem enquanto espaços de apoio à permanência desses(as) estudantes universitários(as), pois em tempos de adoecimento acadêmico promovem uma noção de bem viver, fundamentada pelos valores afrocivilizatórios, que ajuda na saúde física e emocional de seus(suas) participantes, contribuindo para a finalização de suas formações acadêmicas. Muitos(as) dos(das) estudantes que procuram os grupos são pessoas de outras cidades que têm pouca vida social fora da sala de aula, sendo esses momentos semanais oportunidades de sociabilidades. Assim, tais grupos contribuem para os processos de empoderamento dos seus e de suas participantes.

Para a autora Joyce Berth (2018), falar em empoderamento significa:

Quando assumimos que estamos dando poder, em verdade, estamos falando na condução articulada de indivíduos e grupos por diversos estágios de autoafirmação, autovalorização, autorreconhecimento e autoconhecimento de si mesmo e de suas habilidades humanas, de sua história, principalmente, um entendimento sobre a sua condição social e política e, por sua vez, um estado psicológico perceptivo do que se passa ao seu redor. Seria estimular, em algum nível, a autoaceitação de suas características culturais e estéticas herdadas pela ancestralidade que lhe é inerente para que possa, devidamente munido de informações e novas percepções críticas sobre si mesmo e sobre o mundo que o cerca, e, ainda, de suas habilidades e características próprias, criar ou descobrir em si mesmos ferramentas ou poderes de atuação no meio em que vive e em prol da coletividade. (BERTH, 2018, p. 14).

Assim, empoderamento é principalmente algo que pode ser posto em prática; não para benefício de um indivíduo, mas, sobretudo, como benefício de um coletivo.

Por fim, na UFSC, os grupos do Coletivo Afro-Floripa também contribuem para a preservação do patrimônio público, cuidando e restaurando o Centro de Convivência, promovendo dessa forma a criação de espaços culturais, dentro dessa instituição de ensino superior, agora intitulados Banca de Arte-Ocupação e Sala Espaço Aruanda, com uma programação regular de atividades culturais. Tal preservação desses espaços públicos permite aos e às participantes dos grupos do Coletivo Afro-Floripa desenvolverem o que Manuel Ferreira Lima Filho (2015) denomina cidadania patrimonial. Ela está associada à capacidade operativa, dotada de alto poder de elasticidade de ação social por parte de grupos sociais e étnicos, em suas dimensões coletivas ou individualizadas, de construir estratégias de interação (de adesão à resistência/negação) com as políticas patrimoniais tanto no âmbito internacional como nos âmbitos nacional ou local, a fim de marcar um campo constitutivo identitário pelo alinhamento dos(as) iguais ou pela radicalidade da diferença.

Para além da UFSC, os grupos do Coletivo Afro-Floripa atuam na cidade de Florianópolis por meio de oficinas dessas práticas culturais negras nas comunidades do Maciço do Morro da Cruz, na Escola Básica Municipal Brigadeiro Eduardo Gomes, localizada no bairro Campeche, e no bairro do Rio Vermelho.

Através da parceria com essas instâncias, ampliam o acesso a essas práticas para crianças, jovens, adultos e idosos. As práticas não têm restrições de gênero, idade ou religião, um aprendizado adquirido com mestres(as) colaboradores(as): “Como você sabe que a nossa nação [maracatu] tem esse vínculo forte com a religião [candomblé] não podemos de jeito nenhum recusar de receber componentes nem visitantes! Ok, o que é sempre bom” (mestre Afonso, do Maracatu Leão Coroado, fundado em 1863).⁶ Quem vier para somar é bem chegado(a).

Além dessas oficinas de formação de base, é destaque o carnaval de alguns grupos do Coletivo Afro-Floripa, que fomenta a folia em diferentes bairros da cidade, promovendo cortejos de rua livres e gratuitos. Nessa ocasião, os festejos de Momo tornam-se palco para a disseminação da cultura de matriz africana interseccionada com outras demandas sociais. Pois, ao comporem suas músicas e seus temas para o ano, suas letras e seus enredos procuram demonstrar

⁶ Trecho extraído da tese de Charles Raimundo da Silva, intitulada *O mestre apitou: mestres, apitos, nações de maracatu e suas ações religiosas, culturais e políticas* (2018, p. 83), UFSC.

a contribuição e a importância da população negra na construção do Brasil, e, dentro desta, as armadilhas colocadas a essa população e a suas expressões ancestrais no cotidiano racista. O enfrentamento e a disputa pela cidade enquanto território também são pauta, e manifestações como maracatu e capoeira têm a rua como lugar de excelência. Em contraponto à administração municipal, quando trata a cidade enquanto “balcão de negócios”, essas manifestações culturais acabam por deflagrar protestos contra a higienização e a exclusão deliberadas pela prefeitura, que têm como alvo o corpo negro/índio. Assim, a capital “cartão postal” tenta cercear grupos subalternizados, bem como o carnaval, mostrando que há muitas opressões em meio à divulgação da magia. “[...] *Caboclo negro, índio africano. Flecha contra a sanha podre do interesse capital* [...]” (MARACATU ARRASTA ILHA, 2017, s. p., grifo dos autores).

Esse movimento de produção e de difusão da cultura negra no período do carnaval acaba por retroalimentar e influenciar os grupos do Coletivo Afro-Floripa. E como resultado houve no último carnaval de 2020 – na realização do 2º Desfile dos Blocos Afros de Floripa, que aconteceu na sexta-feira de carnaval, no bairro Centro – a inserção do Bloco Ikanawa, cuja base é o trabalho realizado pelo Coletivo Abayomi há mais de dez anos. Além disso, integrantes dos grupos de capoeira Angoleiro Sim Sinhô e Ginga Erê também participam desse momento do carnaval, seja integrando o Maracatu Arrasta Ilha ou o Bloco Ikanawa no ciclo carnavalesco, seja acompanhando como espectadores as atividades que são realizadas pelos grupos do Coletivo Afro-Floripa. Assim, há um sentimento de pertencimento que vem sendo construído entre os grupos do Coletivo Afro-Floripa e que implica um processo de comprometimento com o reconhecimento e com a valorização da população e da cultura negras em suas práticas cotidianas.

Uma das ações que ilustram muito bem esse sentimento de pertencimento e de comprometimento pode ser observada nas duas edições do Alapalá: Encontro com Mestres da Cultura Popular de Matriz Africana, realizadas na UFSC em 2017 e em 2018.

Alapalá: Encontro com Mestres da Cultura Popular de Matriz Africana, na UFSC

Em setembro de 2017, aconteceu em Florianópolis o evento Alapalá: 1º Encontro com Mestres da Cultura Popular de Matriz Africana.⁷ O evento se iniciou com uma festa de abertura numa casa noturna da cidade, localizada no bairro Lagoa da Conceição. Tal momento contou com a apresentação de alguns mestres envolvidos no projeto, além do *show* de forró e de samba com Tião Carvalho, outro mestre que é referência nacional em práticas culturais afro-brasileiras como o tambor de crioula e o bumba meu boi, originários do Maranhão.

Além disso, tivemos três dias de vivências de cultura popular de matriz africana, totalizando carga horária de 18h com a presença dos seguintes mestres: o mestre Walter França e a Baiana Rica Maurício Soares, da Nação de Maracatu Estrela Brilhante do Recife, que realizaram respectivamente a vivência em percussão e em dança do maracatu nação de baque virado, originário de Pernambuco. O mestre Moa do Katendê⁸ (Bahia), fundador dos Afoxés Badauê e Amigos de Katendê, e o treinel Chocolate, capoeirista do grupo Angoleiro Sim Sinhô, que realizaram respectivamente a vivência de percussão, a dança de afoxé e a Capoeira Angola. Os mestres Sekouba Oularê e Djanko Camara, músico percussionista e bailarino de importantes balés da Guiné, nessa ordem, que realizaram respectivamente vivência de percussão e dança tradicional da cultura *mandèn*. Além disso, tivemos pela primeira vez no sul do Brasil a presença de uma rainha de maracatu, Marivalda Santos, participando da intervenção cultural junto à comunidade das Areias do Campeche e da mostra cultural de encerramento do evento na UFSC. Esse projeto envolveu 135 pessoas, entre participantes das oficinas, mestres das culturas africana e afro-brasileira e equipe de produção executiva, além de cerca de 400 pessoas que acompanharam as atividades na festa de abertura, a intervenção na comunidade das Areias do Campeche e no *campus* da UFSC durante a mostra cultural, totalizando cerca de 535 pessoas atingidas.

⁷ Projeto vinculado ao projeto de extensão “Coletivo Afro-Floripa: práticas percussivas e corporais da cultura africana e afro-brasileira na Grande Florianópolis”. Esse projeto foi aprovado no Edital 01/2017 Procultura 2017 – Apoio às Ações de Cultura.

⁸ Jamais esperaríamos que seria nossa última oportunidade de encontrar mestre Moa do Katendê, que foi brutalmente assassinado, em outubro de 2018, por causa de conflitos relacionados às eleições presidenciais.

Os resultados obtidos com esse projeto superaram todas as expectativas. Primeiramente, porque cumprimos nossos objetivos iniciais – realizar oficinas com mestres(as) das culturas populares afro-brasileira e africana na UFSC; promover o acesso do público a bens imateriais das culturas africana e afro-brasileira; possibilitar o aprendizado rítmico, musical e corporal dos participantes por meio de vivências com mestres(as) das culturas africana e afro-brasileira; promover o intercâmbio entre os(as) mestres(as) das culturas africana e afro-brasileira com artistas e grupos que compõem o cenário cultural local; promover uma ação cultural anual com a presença dos grupos do Coletivo Afro-Floripa e de mestres(as) das culturas africana e afro-brasileira; e promover uma mostra cultural envolvendo os grupos do Coletivo Afro-Floripa e mestres(as) convidados(as). Além disso, tal projeto possibilitou a ocupação de espaços públicos com cultura, como as ruas e a praça da comunidade Areias do Campeche, ou mesmo o *campus* da UFSC, e trouxe várias ações de reconhecimento e de valorização da população e da cultura negras para a cidade não apenas no 13 de maio ou no 20 de novembro, mas durante outros períodos do ano, pois acreditamos que a consciência negra é um exercício de todos e todas e deve ser realizada diariamente.

Figura 9.1 – Mestre Moa do Katendê (no centro, em pé) na Vivência do Alapalá 2017



Fonte: Fotografia de Nicolas Cintra.

Figura 9.2 – Rainha Marivalda (à direita) durante apresentação da Mostra Cultural Alapalá 2017



Fonte: Fotografia de Nicolas Cintra.

Figura 9.3 – Intervenção do Coletivo Afro-Floripa durante o Alapalá 2017 na Comunidade das Areias do Campeche



Fonte: Fotografia de Nicolas Cintra.

Já o Alapalá: 2º Encontro com Mestres da Cultura Popular de Matriz Africana, ocorrido em setembro de 2018 sob o mesmo formato, mas com a presença de outros mestres,⁹ teve como diferencial o intercâmbio efetivo entre os próprios mestres e a mestra presentes por meio de uma roda de conversa realizada na UFSC, na qual cada um pôde falar de sua trajetória de vida e descobrir que enfrentam muitos desafios em comum, seja em Pernambuco, seja em São Paulo, seja na Guiné-Conacri.

Figura 9.4 – Mestre Sekouba Oularê (no canto à esquerda) na vivência durante o Alapalá 2018



Fonte: Fotografia de Vanissi Araújo.

⁹ Mestre Tião Carvalho, do Grupo Cupuaçu de tradições de ritmos afro-maranhenses; mestre Plínio, do Grupo de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô; mestre Chacon Viana, da Nação de Maracatu Porto Rico; Mestre Sekouba Oularê, percussionista, e mestra Koría Konatê, dançarina, ambos guineenses que trabalham com ritmos *mandèn*.

Figura 9.5 – Mestre Tião Carvalho (de chapéu) na roda de tambor de crioula durante o Alapalá 2018



Fonte: Fotografia de Vanissi Araújo.

Consideramos esses eventos, os quais denominamos ações culturais, verdadeiras imersões na cultura de matriz africana que proporcionam outras possibilidades de *re-existências*, fundamentadas nos valores afro-brasileiros.

Considerações finais

Assim, o Coletivo Afro-Floripa formou-se na intenção de ampliar e de conectar potências de grupos que trabalham com cultura e epistemologias baseadas na matriz africana e que têm a UFSC como espaço de atuação privilegiado. Essa parceria já se dava de forma não oficial através de encontros, festas e eventos realizados pelos grupos. A partir de 2016, configurou-se como projeto de extensão para estreitar os vínculos com a universidade, com o intuito de assegurar suas práticas, ampliar o acesso a uma maior parcela da comunidade universitária, bem como de seu entorno.

O Coletivo Afro-Floripa, como o próprio nome diz, traz como premissa a visibilidade dessas práticas afrocentradas na cidade de Florianópolis. Também se coloca como espaço de ocupação da

universidade enquanto lugar público de direito de todos e de todas, bem como na linha de frente por uma educação pública, gratuita e de qualidade. Sabemos que a universidade ainda exerce violências simbólicas que excluem de sua estrutura partes marginalizadas da sociedade, que não enxergam esse espaço como delas, deixando assim caminhos abertos para estereótipos e para a ocupação desse espaço por elites tacanhas. Somos a favor da universidade enquanto espaço de pesquisa que deve ser atualizado e inclusivo, ainda mais em tempos em que esta sofre ataques de desqualificação justamente por seu grande poder transformador.

Referências

- ALENCAR, A. E. V. *Dançando novas africanidades: diálogos com praticantes do maracatu e da dança afro em Florianópolis-SC*. 2009. 134 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.
- ALMEIDA, M. V. de. *Um mar da cor da terra: “raça”, cultura e política da identidade*. Oeiras: Celta, 2000.
- ALMEIDA, S. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen, 2019.
- BERNARDINO-COSTA, J.; GROSGOUEL, R. Decolonialidade e perspectiva negra. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, p. 15-24, jan./abr. 2016.
- BERTH, J. *O que é empoderamento?*. Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2018.
- BOAS, F. *Arte primitiva*. Lisboa: Fenda, 1996 [1927].
- CLIFFORD, J. *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. 17. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1987.
- FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GILROY, P. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: 34, 2001.
- GROSGOUEL, R. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, p. 25-49, jan./abr. 2016.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1998.

- hooks, b. *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade*. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- LATOUR, B. *Jamais fomos modernos: ensaios de antropologia simétrica*. São Paulo: 34, 1994.
- LEITE, I. B. Descendentes africanos em Santa Catarina: invisibilidade histórica e segregação. In: LEITE, I. B. (org.). *Negros no Sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996.
- LEITE, I. B. Olhares de África: lugares e entre-lugares da arte na diáspora. *TOMO: Revista do Núcleo de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais da Universidade Federal de Sergipe*, São Cristóvão, n. 11, p. 59-75, jul./dez. 2007.
- LIMA FILHO, M. F. Cidadania patrimonial. *Revista Antropológicas*, Recife, v. 26, n. 2, p. 134-155, 2015.
- MARACATU ARRASTA ILHA. *Afro-índio*. Toada criada pelo grupo para o carnaval de 2017. Florianópolis: Maracatu Arrasta Ilha, 2017.
- MUNANGA, K. Pan-africanismo, negritude e teatro experimental do negro. *Ilha – Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 18, n. 1, p. 107-120, 2016.
- PEREIRA, J. B. B. A cultura negra: resistência de cultura à cultura de resistência. *Dédalo*, São Paulo, v. 23, n. 1, p. 177-188, 1984.
- PINHO, P. de S. *Reinvenções da África na Bahia*. São Paulo: Annablume, 2004.
- RAIMUNDO, C. *O mestre apitou: mestres, apitos, nações de maracatu e suas ações religiosas, culturais e políticas*. 2018. 255 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.
- RUFINO, L. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019 [1987].
- SARTRE, J. *Que é a literatura?*. São Paulo: Ática, 1993.
- SCHWARCZ, L. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.
- SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010 [1985].
- WALSH, C. Interculturalidad y (de)colonialidad: perspectivas críticas y políticas. *Visão Global*, Joaçaba, v. 15, n. 1-2, p. 61-75, jan./dez. 2012.

Artes e políticas de coletivos negros no Centro-Oeste: sonoridades, coreografias e cosmopolíticas afroquilombolas

Sonia Regina Lourenço

Este texto versa sobre meu percurso de pesquisa com os coletivos negros e quilombolas no estado de Mato Grosso. Há nove anos, desenvolvo pesquisa e extensão com comunidades quilombolas com vistas a estudar territórios e cosmologias desses coletivos. O que apresento é uma parte do que a experiência etnográfica suscitou em três situações concretas que chamei de “Artes e políticas de coletivos negros no Centro-Oeste: sonoridades, coreografias e cosmopolíticas afroquilombolas”, tomando como foco a dança dos mascarados e a congada de Vila Bela da Santíssima Trindade. Pretendo mostrar que as sonoridades e as coreografias afroquilombolas podem ser pensadas como gêneros vocais, instrumentais e coreográficos de uma “linha cruzada” (ANJOS, 2006) em que as instâncias molares de instituições como a igreja católica não exercem domínio sobre os coletivos afroquilombolas.

Contrapondo-se ao termo afro-brasileiro, Antônio Bispo dos Santos, quilombola, lavrador, escritor, formado por mestres e mestras de ofícios, líder e morador do Quilombo Saco-Curtume, no município de São João do Piauí, no Piauí, criou o conceito de afroquilombola para “contrariar o afro-brasileiro” e dar conta de expressar os pensamentos, as artes e os modos de vida dos quilombos das Américas, povos originários

de África que durante séculos resistiram ao processo de expropriação e de aniquilamento perpetrado pelo regime colonial (SANTOS, 2016). O termo “contra colonização”, segundo Antônio Bispo dos Santos (2015, p. 48), compreende “todos os processos de resistência e luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nestes territórios”. Isto é, as congadas, a dança dos mascarados, assim como outras *performances* e outros ritos que outrora foram classificados como “folclore negro do Brasil” (RAMOS, 2007) e considerados, desde uma perspectiva da aculturação, “sobrevivências” do Brasil colonial.

O estado de Mato Grosso é um grande território multiétnico, com a presença de 43 povos indígenas, e estima-se a existência de 101 comunidades quilombolas e ribeirinhas, além de cidades com população de maioria negra e quilombola, tais como Vila Bela da Santíssima Trindade, Santo Antônio de Leverger, Cuiabá, Chapada dos Guimarães, Poconé e Nossa Senhora do Livramento. A população afrodescendente das comunidades quilombolas é originária da diáspora compulsória africana para as Américas. O Atlântico negro que chegou às margens do Guaporé trouxe um contingente de coletivos originários da África Ocidental e da África Central, com descendentes de Guiné-Bissau, República do Congo, Nigéria, entre outras regiões, descendentes de reis e rainhas, de sacerdotes e artistas, que delinearam novos contornos nos territórios da Amazônia e do Cerrado.

A nova configuração sociocultural, simultânea ao sistema que escravizava africanos e ameríndios, produziria relações, composições e perspectivas que ainda estão para ser etnografadas. Em vez de pensá-las pelo tríptico no qual a variável majoritária dominante de “brancos” encapsularia os devires-minoritários na chave da identidade e da mestiçagem, a perspectiva proposta é pensá-las nas “relações transversais” entre coletivos ameríndios e afrodescendentes que “interagem entre si” (GOLDMAN, 2015, p. 649). Essas relações se compõem pelos encontros entre coletivos africanos e ameríndios de regiões de territórios originários de povos Boé-Bororo, Umutina, Karib (Kurâ-Bakairi), Aruak (Halíti/Paresí, Salumã/Enawene Nawe), Guató, Chiquitano e Nambikwára.

Nesta comunicação, apresentarei três situações concretas de encontros etnográficos que aconteceram em três municípios do estado de Mato Grosso: Poconé, Vila Bela da Santíssima Trindade e Chapada dos Guimarães. São contextos de grande efervescência social, religiosa e política do calendário anual de festas e celebrações das redes de

irmandades de santo e das comunidades quilombolas. Nesses cenários, circulam dádivas, refazem-se alianças, mobilizam-se pessoas, bens e palavras para evocar a dimensão agonística constitutiva dos circuitos das dádivas, como formulado por Marcel Mauss (2003).

Os circuitos de pessoas, bens, palavras e devoção só são possíveis nesses cenários porque são os coletivos afroquilombolas que agenciam e produzem as sonoridades e as coreografias que conferem às festas os contornos, as intensidades, as vocalidades, as danças, as ladainhas a santos e ornamentos, territorializando corpos e territórios. É nesse sentido que as artes descritas adiante podem ser reconhecidas como “força territorializante” (ANJOS, 2006) de coletivos negros afroquilombolas.

1º cenário – a dança dos mascarados

A dança dos mascarados compõe as comemorações da Festa do Divino Espírito Santo e de São Benedito, embora tenha seu próprio circuito de apresentações para além das festas de santo e dos palcos locais. Essa dança seria o equivalente carnavalesco, um modo contrapontístico às rezas e às missas que acontecem após as *performances* dos mascarados e a encenação da cavalcada. É uma dança carnavalesca no sentido bakhtiniano do termo (BAKHTIN, 1987) ao colocar em cena corpos carnavalizados. Os dançarinos não falam ou cantam. Acompanhados da banda musical de instrumentos de sopro, dançam fazendo um percurso que segue da rua principal do centro da cidade até a praça da igreja local, com palco improvisado para receber festeiros, convidados, fiéis e turistas. Na festa que acompanhei, em 2014, instalaram uma estrutura feita de bambus e de cordas na frente da igreja para que os fiéis pudessem ofertar as velas para São Benedito.

Às mulheres é proibida a participação na dança. Os personagens principais são homens que encenam uma inversão de gênero ao se travestirem com vestidos e adereços femininos numa forma lúdica e jocosa. As mulheres não são exiladas da *performance* porque estão na banda musical e nas rezas cantadas realizadas após a dança. O mestre de dança João Benedito da Silva conta que:

Figura 10.1 – Devota de São Benedito, Poconé, 24 de junho de 2014



Fonte: Acervo da autora.

Antigamente, os componentes que dançavam de dama emprestavam os vestidos da mãe, da irmã, da cunhada ou da tia, enquanto aqueles que dançavam de galã faziam sua roupa. Hoje, tem o trabalho de Dona Maria, que costura as roupas de quem não sabe ou não pode costurar.¹

No encontro com o mestre João Benedito da Silva, ele ressaltou que o impedimento das mulheres na dança seria por razões físicas e culturais, ou seja, que as mulheres não teriam força física para aguentar a dança e porque, “antigamente, ficavam mais em casa”. Há um discurso na cidade em torno da dança dos mascarados que produz um ar de mistério sobre a criação da dança e sobre as razões de proibição da participação das mulheres. Por um lado, tal exclusão deve-se às relações de gênero em vigor no final do século XIX e no início do século XX, que restringiam a participação delas em diversos espaços públicos;

¹ Encontro e conversa realizados no dia 3 de junho de 2016, na Casa da Cultura de Poconé.

por outro, pode-se pensar na hipótese de que, se a *performance* é uma criação do encontro entre africanos e ameríndios, como falam os componentes da dança, essa proibição pode ter alguma relação com as práticas indígenas Umutina ou Boé-Bororo, ou de outros povos do tronco linguístico Macro-Jê, que interdita a participação das mulheres na casa cerimonial, a casa dos homens. Não vem ao caso, nesta comunicação, buscar as origens de como tudo começou. O que importa pensar sobre a dança dos mascarados é a sua composição, a coreografia e os sentidos que tem para aqueles que a praticam.

A dança dos mascarados é classificada na *Revista da Comissão Mineira de Folclore* (PASSARELLI, 2002, p. 15) como uma variação dos diversos gêneros de “contradança” existentes no Vale do Jequitinhonha, no Espírito Santo e em Goiás:

No Estado de Mato Grosso é secular em Poconé, com características bem singulares. De roupas muito coloridas e vistosas, as saias das personagens femininas lembram as das Quadrilhas. São todos mascarados e o chapéu vistosamente adornado com espelhos, plumas, paetês e lantejoulas. Tradicionalmente é dançada só por homens, que se dividem entre “Damas” e “Galãs”. Compõe-se de dez partes assim nominadas: Cavalinho (entrada), Dança-das-Fitas, Joaquina, Harpajada, Caradura, Maxixe do Umberto, Carango, Lundu, Vilão e Retirada. Trazem uma bandeira com a estampa de São Benedito.

O mesmo autor destaca que a “contradança” é composta por mulheres vestidas de branco, e uma delas, de vermelho e azul, na *performance* de dança das fitas. No estado de Minas Gerais, no Vale do Jequitinhonha e em Mucuri, executam a dança dos quatro (PASSARELLI, 2002). Em Presidente Olegário, segundo o registro de Passarelli, são dez pares que executam as coreografias cana-verde, Rússia, engenho, passeio (ou pirraça), benzinho, vai-vém, entre outras. Nessas coreografias, apenas homens dançam, divididos de forma semelhante aos mascarados de Poconé. São valetes e damas trajadas com vestidos coloridos, chapéus e lenços, duas delas portando bastões. Na frente das dançarinas, se exhibe o Palhaço Bidu. Nessa localidade, o instrumento musical que acompanha e confere ritmo à dança é a sanfona. Outras danças são encontradas no sudoeste do estado de Minas Gerais: canoa, ciranda, catira, recortado, batuque, lundu, cana-verde, sapecado, Maria-rata, calango, gambá e siriguia.

A composição do coletivo de dançarinos mascarados de damas e galãs é exclusivamente masculina. São vestidos com trajes confeccionados com tecidos coloridos de seda e de cetim nas cores vermelho, rosa, azul, carmesim, verde e amarelo, ornamentados com chapéus, lantejoulas, plumas e máscaras. Os moldes das máscaras são confeccionados em madeira, depois em tela de arame, e as tintas darão o colorido às expressões faciais de damas e de galãs. Para fazer a máscara, cortam uma tela com martelo de madeira, pintam de rosa as máscaras para as damas, e de preto aquelas para os galãs, em seguida essa tela é aplicada em um recorte de tecido. Alguns dançarinos usam brilho, base e cabelo para diferenciar as máscaras. Décadas atrás, as máscaras eram feitas com papelão, depois com tecidos, mas os dançarinos reclamavam que esse material fazia transpirar demais. Assim, adotaram a tela de arame, considerada mais confortável pelo grupo (Figuras 10.2 e 10.3).

Figura 10.2 – Máscaras do acervo da Casa da Cultura de Poconé, 3 de junho de 2016



Fonte: Acervo da autora.

Figura 10.3 – Detalhe do chapéu, Poconé, 4 de junho de 2016



Fonte: Acervo da autora.

Na Casa da Cultura de Poconé, encontra-se um acervo de máscaras, vestidos e fotografias dos primeiros coletivos de mascarados. Os itens estão distribuídos nas salas com outros objetos, retratos e móveis considerados significativos para a cidade (Figura 10.4). Nas paredes da Casa da Cultura, há fotografias da cavallhada, coreografia realizada pelas famílias ligadas ao poder local, associado ao comércio, às fazendas e à política municipal, dias depois da festa de São Benedito. A Casa da Cultura tem, suspensos nas paredes, fotografias e retratos das duas *performances*, dos mascarados e da cavallhada, que criam aproximações entre segmentos sociais e étnico-raciais que, em outras esferas das relações sociais, vivem conflitos e dinâmicas envolvendo as terras de quilombo.

Figura 10.4 – Estandarte dos mascarados de Poconé, acervo da Casa da Cultura de Poconé, 3 de junho de 2016



Fonte: Acervo da autora.

A coreografia da dança possui uma sequência de 12 atos para sua execução: cavalinho; primeira quadrilha; segunda quadrilha; trança-fitas; Joaquina, harpejada; cara-dura; maxixe de Humberto; carango; lundu; vilão; e retirada.

O mestre de dança e música João Benedito da Silva explica que a coreografia cavalinho faz uma homenagem a São Benedito; a trança-fitas, considerada “mais difícil”, é a dança com fitas no mastro ao centro do palco ou da praça; o nome da coreografia Joaquina é o de uma mulher indígena “dos tempos antigos” dos índios Beripoconé (ou Peripoconé), provavelmente; a coreografia harpejada é uma dança na forma de fila, que mistura ritmo de samba com rasqueado e tem presença mais forte dos instrumentos de sopro; a sétima dança, cara-dura, faz referência à

moldura em que fazem as máscaras. Na sequência, maxixe de Humberto é a dança em homenagem ao antigo mestre da banda de músicos, Humberto, o artista que criou o maxixe para os mascarados dançarem.

Figura 10.5 – Dança trança-fita, 28 de junho de 2016, Poconé



Fonte: Acervo da autora.

A nona dança, em forma de roda, é o carango. Depois entra o lundu, a dança de roda considerada pelo mestre de dança “muito chique e animada”. Em seguida, executam a coreografia vilão, caracterizada como uma marcha carnavalesca “que dança as marchinhas antigas”. E o grande final, com a retirada, quando os dançarinos acenam para a plateia com lenços coloridos, despedindo-se.

Essa sequência coreográfica é acompanhada pela banda de músicos, que tocam seis instrumentos de sopro da família dos metais – trompetes, saxofones (sax alto, sax tenor e sax baixo) e tubas ornamentadas com tranças de fitas multicoloridas; quatro membranofones – surdo, contrassurdo, caixa tarol, um tambor chamado *dundun* (da família de tambores originários da África Ocidental, que o tamborileiro suspende no ombro esquerdo); além de baquetas e pratos.

Figura 10.6 – Chegada da banda musical, Poconé, 4 de junho de 2016



Fonte: Acervo da autora.

As duas coreografias, maxixe e lundu, remontam aos fins do século XVII. O lundu foi dançado e cantado no Brasil e em Lisboa, persistindo durante o século XIX. O estudo de Menezes Bastos (2014, p. 10) mostra que a modinha e o lundu tornaram-se

um gênero de música e dança largamente disseminado no Brasil no século XIX, tanto na esfera popular quanto na erudita. Através de seu encontro com a polca e com a valsa, ambos tendo chegado ao país por volta de 1840, o lundu transformou-se primeiro, nos anos 1860, em polca-lundu, e logo num novo gênero de música popular de dança chamado maxixe.

Nessa perspectiva, o lundu e o maxixe são gêneros musicais dinâmicos e heterogêneos, abertos, “cuja estabilidade – temática, estilística e composicional-estrutural – é dialética” (MENEZES BASTOS, 2014, p. 8). O maxixe e o lundu foram tomados pelo coletivo negro de mascarados como uma dança da elite para ser recolocada em ruas, praças, quintais e outros palcos. Há uma segmentação racial e econômica que atravessa a configuração da *performance*. Os dançarinos mascarados são negros, e muitos deles são descendentes de quilombos, como a maioria da população do município de Poconé.

A banda musical de metais que acompanha o coletivo mascarado também. A cidade de Poconé possui 32 comunidades quilombolas, e nenhuma delas recebeu a titulação de seus territórios.²

A dança dos mascarados é uma *performance* multissensorial que entrelaça música instrumental, dança, máscaras e redes de irmandades, que, por sua vez, articulam parentesco e religiosidade dos dançarinos, dos músicos e das coletividades da plateia (LANGDON, 2006). Os sentidos da dança emergem de sua conexão com a festa de devoção a São Benedito, o santo negro e protetor do coletivo de mascarados, segundo o mestre dos dançarinos, João Benedito da Silva, e com a festa do Divino Espírito Santo.

A plateia e o próprio coletivo de dançarinos esperam que a exibição da dança – e, especialmente, a coreografia trança-fita – não tenha erro. Para o mestre João Benedito da Silva, “há todo um mistério” na coreografia trança-fita, e é preciso evitar erros em sua execução. Dos dançarinos, damas e galãs, espera-se competência no engajamento corporal e na atuação em toda a sequência coreográfica. A dança dos mascarados é um evento musical e coreográfico que põe em relevo a dinâmica e a recriação constante de sons, lugares, pessoas e significados em circunstâncias religiosas, políticas e históricas.

Há outras questões envolvidas na *performance* dos mascarados, as quais exploro a partir dos conceitos de imitação e de máscara com vistas a acessar possíveis sentidos dessa forma de arte. Do sentido grego, mimese significa imitação, a ação ou a faculdade de imitar, a cópia, a reprodução ou a representação da natureza. O conceito aristotélico de mimese compreende diversos gêneros de arte, como a epopeia, a tragédia, a comédia e o ditirambo, a música e a dança. Nesses gêneros, segundo Aristóteles, a arte do poeta “não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer”, de acordo com o princípio da “verossimilhança ou da necessidade” (ARISTÓTELES, 1997, p. 28). A arte do poeta exprime o que poderia ter acontecido, ou o que poderia ter sido, um devir, não uma cópia do real. A *poiética* cria mundos possíveis (SOUSA, 1966).

² Comunidades quilombolas de Poconé: Capão Verde, Laranjal, Cágado, Jejum, Varal, Sete Porcos, Campinas 2, Exu, Monjolo, Morrinhos, Coitinho, Morro Cortado Aranha, São Benedito, Curralinho, Canto do Agostinho, Jacaré, Passagem de Carro, Imbé, Rodeio, Campina de Pedra, Céu Azul, Chafariz/Urubamba, Retiro, Pantanalzinho, Minadouro 2, Chumbo, Pedra Viva, Espinhal, Cangas, Boi de Carro, Tanque do Padre, Pinhal. Todas elas possuem certidão de reconhecimento da Fundação Cultural Palmares.

Figura 10.7 – Registros fotográficos da Casa da Cultura de Poconé, 28 de junho de 2016



Fonte: Acervo da autora.

Nesse sentido que Taussig mostra como a mimese “é a compulsão ou um modo de se tornar outro” (TAUSSIG, 1993, p. xviii). Em outras palavras, travestir-se e dançar como mulher no lugar das mulheres é um devir outro, um aspecto carnavalesco de se tornar outro de forma jocosa, transitória e temporária. Uma certa ideia de feminino é territorializada nos corpos masculinos, como se a *performance* articulasse a convenção – por meio das alianças, das irmandades, da teatralização de danças de duplas femininas e masculinas – e a diferenciação – ao extravasar o excesso, o burlesco e o cômico. A dança parece produzir uma mudança de escala nas posições convencionalizadas de homens e de mulheres por meio da travestilidade masculina. Ou seja, a coreografia dos mascarados opera a relação entre convenção e diferenciação, figura e fundo, nos termos de Roy Wagner (2010).

As análises de Lagrou (2011) sobre as artes ameríndias nos convidam a olhar para a *performance* dos mascarados e de outras artes como formas de construção de corpos e de artefatos, criações que mobilizam figura e fundo, fluxos e agenciamentos:

Se olharmos para a Arte como uma arte de construir corpos que habitam mundos, e não mais como um fenômeno a ser distinguido do artefato, ou como uma esfera do fazer associada ao extraordinário, que para manter sua sacralidade precisa ser separada do cotidiano, a relação cognitiva é invertida. Ao inverter figura e fundo, revela-se outra figura, outro fundo. Nada na forma nem no sentido ou no contexto das coisas as predispõe a uma classificação como arte ou não. Deste modo, podem ser obras de arte corpos humanos produzidos pela intervenção ritual, na qual a forma é esculpida e modelada tanto pelo canto quanto pelo banho medicinal, a dieta, as provações e os testes de resistência, como as inscrições, as perfurações. O resultado é que o corpo se torna artefato conceitual e o artefato um quase corpo, e os caminhos seguidos por corpos e artefatos nas sociedades vão se assemelhando cada vez mais. Outro resultado é que agentividade, agenciamento e contemplação se tornam inseparáveis, resultando a eficácia estética na capacidade de uma imagem ou forma de agir sobre e, deste modo, criar e transformar o mundo. (LAGROU, 2011, p. 748-749).

A relação de mimese e alteridade vista nas inversões de gênero e nas brincadeiras de imitação de branco está presente em outras socialidades ameríndias, como mostra a etnografia de Els Lagrou (2006) entre os Kaxinawá, povo da família linguística Pano que habita a floresta tropical no leste peruano, do pé dos Andes até a fronteira com o Brasil, no estado do Acre e no sul do Amazonas. Para esse povo, importa “partilhar com seus parentes pano uma particular obsessão pela mimese enquanto brincadeira, para experimentar com o ponto de vista do outro” (LAGROU, 2006, p. 59). A coreografia dos mascarados, disfarçados, imitadores, por sua vez, é uma forma expressiva que conecta o plástico e o gráfico, o rosto e o vestuário, a pessoa e o personagem, vários desdobramentos da representação, conforme a análise seminal de Lévi-Strauss (2003). Assim, quando o elemento plástico é formado pelo rosto ou pelo corpo humano, e o elemento gráfico, pela decoração facial ou corporal, é a noção de máscara que “fornece uma série de formas intermediárias que asseguram a passagem do símbolo à significação, do mágico ao normal, do sobrenatural ao social” (LÉVI-STRAUSS, 2003, p. 299).

A contribuição de Lévi-Strauss (2003) é fundamental para compreender a máscara e as congadas em diversos cenários etnográficos, como esse dos mascarados, ao mostrar que as máscaras ilustram o elo entre o desdobramento da representação e o mascaramento, a relação

entre a ordem social e a sobrenatural, o dado e o feito. De um lado, a máscara, diz Lévi-Strauss (1989), é o próprio ser social mascarado ao portar nomes, linhagens, pertencimento clânico ou de casta, ou seja, uma série de pertencimentos. De outro, a máscara, animada por seu portador, atesta sua existência social codificada nos símbolos (LÉVI-STRAUSS, 1989).

Para construir uma análise, Lévi-Strauss chama a atenção para o fato de que seria ilusório considerar uma máscara, uma escultura ou um quadro “cada um por si, pelo que representam ou pelo uso estético ou ritual a que se destinam” (LÉVI-STRAUSS, 1979, p. 124). A partir da análise das máscaras entre os Salish e os Kwakiutl e sua significação mítica, Lévi-Strauss ressalta que

uma máscara não é, principalmente, aquilo que representa, mas aquilo que transforma, isto é, que escolhe não representar. Como um mito, uma máscara nega tanto quanto afirma; não é feita somente daquilo que diz ou julga dizer, mas daquilo que exclui. (LÉVI-STRAUSS, 1979, p. 124).

Outras *performances* afroquilombolas ajudam a pensar os sentidos das máscaras no que elas transformam, invertem, imitam, dramatizam ou não representam, em um jogo relacional entre ocultar e revelar, visibilizar e invisibilizar (LAGROU, 2011). As *performances* podem dramatizar conflitos e políticas, como o lambe-sujo, no município de Laranjeiras, estado de Sergipe, definido pelos participantes, segundo Monteiro (2010, p. 242), “como a teatralização de uma guerra de índios contra negros quilombolas, encenação de episódios que de fato ocorriam em tempos passados”, e entre quilombolas e escravocratas. Para a autora, há dois conflitos que se entrecruzam:

O da guerra de índios contra um quilombo constituído, conflito sob a liderança de chefias, o Rei e o Príncipe dos Caboclos (índios), contra o Rei e o Príncipe dos Lambe-Sujos (negros) e o da revolta escrava, em que o antagonismo se dá entre feitores (empregados dos senhores brancos) e escravos. A articulação entre dois conflitos dramáticos, no interior de um mesmo folguedo, situava os índios como aliados dos brancos e os escravos como potenciais quilombolas. (MONTEIRO, 2010, p. 244).

O lambe-sujo é uma fabulação sobre a história e os conflitos entre africanos escravizados, afroquilombolas e o regime colonial, a

expressão do encontro entre diferenças envolvendo negros e indígenas, e a sujeira como um agenciamento de contaminação e de suspensão de práticas sociais diversas.

Na semana seguinte à festa de São Benedito, aberta com a dança dos mascarados, a cidade continua a se preparar para outras coreografias, mobilizando outros coletivos para a cavalhada, que dramatiza a luta entre mouros, vestidos de vermelho, e cristãos, vestidos de azul, *performance* originária da Península Ibérica do período colonial. Os cavaleiros, montados em seus cavalos, se apresentam armados com espadas, garruchas e lanças. Na teatralização, os mouros sempre perdem a luta e acabam “convertidos” ao cristianismo. Em seguida, executam uma série de competições equestres.

Figura 10.8 – Mouros e cristãos – cavalhada, Poconé, 2016



Fonte: Acervo da autora.

Essa encenação de mouros e cristãos é realizada logo após a festa de São Benedito, santo dos pretos e padroeiro da dança dos mascarados. A cavalhada opera como um contraponto às sonoridades e às coreografias negras e quilombolas, pois quem entra em cena são homens brancos, herdeiros de grandes propriedades de terras, comerciantes, políticos, considerados “herdeiros” de nomes das famílias locais. No início da cavalhada, são anunciados quem são os cavaleiros, os nomes das famílias patrocinadoras do evento, as mesmas proprietárias do

comércio local, das fazendas, aquelas que ocupam também o poder político local. Na chegada para a festa, os cavaleiros são apresentados a partir de sua filiação e do nome da família, muitas delas oriundas das primeiras que colonizaram a região de Poconé.

2º cenário – congada em Vila Bela

As danças do congo e do chorado, e os ritos das irmandades do Divino Espírito Santo, do Glorioso São Benedito e das Três Pessoas da Santíssima Trindade, não são apenas folguedos católicos, definição que simplifica as intensidades e as singularidades que constituem modos de existência de coletivos afroquilombolas. Embora pareçam uma festa estritamente católica, as irmandades de santo conectam as irmandades negras, as irmandades quilombolas, as redes de parentesco e a sociabilidade. Ali, encontram-se os descendentes diretos da rainha negra Tereza de Benguela, do quilombo Quariterê, um dos maiores do século XVIII no estado de Mato Grosso, região de fronteira com o Vale do Guaporé e a Bolívia.

O quilombo Quariterê, ou Piolho, e o quilombo de Sepotuba, na região de Vila Bela da Santíssima Trindade, sofreram constantes ataques durante o regime colonizador do governador da província, Luís Pinto de Souza Coutinho. No ano de 1770, as constantes notícias de fugas de escravos para os matos ou para o quilombo Grande Quariterê fizeram com que o governador da província criasse uma companhia de soldados, ordenando a destruição do quilombo, recomendando ao sargento-mor “o inviolável segredo que devia haver na saída para o tal quilombo, a fim de que os negros não tivessem notícia dessa nunca pensada determinação” (AMADO; ANZAI, 2006, p. 138).

Assim, na noite de 22 de julho do ano de 1770, a companhia de soldados partiu para a aniquilação do quilombo Grande, conforme a narrativa oficial, registrada nos Anais de Vila Bela. Desse encontro fatal, 37 fugiram pelas matas, 41 foram presos e nove foram mortos. A diligência entregou ao Senado 18 orelhas como provas do aniquilamento do quilombo. Registraram ainda a presença de 30 mulheres indígenas, mas não informaram se estas foram mortas ou permaneceram presas. O quilombo de Sepotuba localizava-se nos territórios dos Umutina, que viviam na margem direita do rio Paraguai, entre os rios Sepotuba e Bugres, estendendo-se até as proximidades do rio Cuiabá.

As mulheres encontradas pelas bandeiras coloniais no quilombo Sepotuba eram, provavelmente, dos grupos Umutina.

O quilombo Grande ficou conhecido como Quariterê ou Piolho e foi liderado por Tereza, da nação Benguela, a rainha negra e ex-escrava do capitão Timóteo Pereira Gomes. Tereza de Benguela governou o quilombo após a morte do seu esposo, José Piolho, assassinado com tiros numa emboscada de soldados da corte. Antes de ser executada, Tereza de Benguela foi aprisionada e permaneceu em silêncio até o dia em que lhe cortaram a cabeça e a penduraram num poste no meio da praça do quilombo como exemplo da ação da coroa contra a resistência. Esse quilombo era constituído de “índios caborés” (como chamavam os indivíduos filhos das relações entre negros e indígenas, os “misturados”) e por negros que sobreviveram à primeira expedição bandeirante nos rios Guaporé e São José (Piolho). Os sobreviventes se reorganizaram em outro assentamento, chamado Aldeia Carlota. Nesse lugar, teriam sido tomados como exemplo do regime disciplinar do poder colonial para controlar os “ataques” de indígenas e evitar novas fugas e retaliações de escravos. Em 1768, o governador exigia “a restituição dos escravos que tinham fugido para os domínios do Peru, em conformidade com as leis da boa correspondência, subsistente entre as duas monarquias” (AMADO; ANZAI, 2006, p. 125). Em 1773, consta o registro da fuga de 51 escravos para os domínios de terras espanholas.

Seis anos depois, em 23 de fevereiro de 1779, o governador e capitão-general Luís Pinto de Souza Coutinho ordenou que um grupo de cinco soldados examinasse o rio Barbados e todas as cabeceiras, até onde fosse possível navegar, em busca de negros aquilombados. No dia seguinte, os capitães do mato chegaram com 13 escravos que foram aprisionados no quilombo do rio Sepotuba (AMADO; ANZAI, 2006). Os quilombos localizados na Chapada dos Parecis, nos rios da Galera, Sararé, Mutuca e Pindaituba, além do quilombo Quariterê, foram todos atacados e destruídos pelas companhias de soldados, as Bandeiras, que seguiam ordens do governador da província, desejoso de consolidar o domínio sobre os territórios no interior do estado de Mato Grosso (BANDEIRA, 1988).

No jantar com a realeza de Vila Bela, no dia 18 de novembro de 2014, Nazário Frazão de Almeida, Amância Frazão e Berschamn Leite Ribeiro mencionaram que ainda está para ser escrita “a história dos antigos arraiais em que moravam os africanos, nossos ancestrais, aqueles que construíram essa cidade. Por isso que nós consideramos que Vila Bela é uma cidade de pretos, de pretos quilombolas”.

Hoje, as irmandades estão organizadas no Instituto Tereza de Benguela, criado para desenvolver projetos e ações culturais em prol das comunidades negras que dão as feições singulares à cidade, majoritariamente constituída de afrodescendentes. O nome atribuído ao quilombo do Piolho ou Quariterê, liderado pela rainha Tereza de Benguela no território de Vila Bela, é resultado do encontro entre africanos e ameríndios, possivelmente encontros que aconteceram sem a mediação dos brancos colonizadores. O nome Quariterê refere-se aos Guariteré, grupo Nambiquara, ancestral dos Enawene Nawe. Na etnografia de Ana P. Ratto de Lima Rodgers (2014) sobre os rituais musicais dos Enawene Nawe, há uma referência sobre a origem do nome Quariterê atribuída ao grande quilombo do rio Piolho, região do Vale do Guaporé.³ A presença dos quilombos naquela região do noroeste de Mato Grosso foi muito sentida entre diversas populações indígenas; os Enawene Nawe mencionam o *kianere* (“negros”) como contato de longo prazo. Outras narrativas quilombolas e indígenas (Boé-Bororo e Kurâ-Bakairi) mencionam a existência de encontros entre africanos e ameríndios nos “tempos de antigamente” e em tempos mais recentes nas regiões de Chapada dos Guimarães, Poconé e Barra dos Bugres. Esses encontros entre africanos e ameríndios são considerados momentos de diplomacia política, ao estabelecerem trocas e alianças, e territorializantes, ao propiciar a formação de quilombos no interior das matas e nas margens de rios como o rio Quilombo e o rio Manso, em Chapada dos Guimarães.

A cidade de Vila Bela da Santíssima Trindade possui dez comunidades quilombolas: Bela Cor, Manga, Boqueirão, Acorebela, Capão Negro, Vale do Alegre (Valentim e Martinho), Vale do Rio Alegre, Boa Sorte, Várzea São José, Porto Bananal. Anualmente, no

³ O nome Quariterê atribuído ao quilombo do rio Piolho pode ser uma variação linguística do nome Guariterés, que se refere a um grupo indígena Nambiquara que teve contato com um “homem negro, provavelmente nativo do povo bantu de Angola”, escravizado nas minas instaladas dentro do território Nambiquara, após o declínio do garimpo na cidade de Cuiabá – conforme consta na tese de Ana Paula Rodgers (2014, p. 78), nota de rodapé 92, ao se referir ao estudo de Eberhard (2009), ao qual não tive acesso.

Essa referência etnográfica ressalta que nem todas as relações interétnicas entre povos indígenas e não indígenas foram mediadas por “homens brancos”. As narrativas das comunidades quilombolas de Chapada dos Guimarães também fazem referência a encontros com indígenas não mediados por “brancos”. Alguns até se referem a si mesmos como descendentes de índios quando dizem ser da “raça de índios” (Vanilde Oliveira Valentim, quilombo Lagoinha de Cima, durante pesquisa de campo em 2012).

mês de julho, acontece a *festança*, que reúne as festas dedicadas a São Benedito, ao Divino Espírito Santo e às Três Pessoas da Santíssima Trindade. Durante as celebrações, acontecem as danças do congo e do chorado, intercaladas por eventos rituais com rezas cantadas, missas e procissão que antecedem essas *performances*. A festança é regada pela bebida *kanjinjin*, feita de cachaça, gengibre, mel, canela e ervas aromáticas, acompanhada de bolinhos preparados pelas mulheres. *Kanjinjin* é o nome de um príncipe africano filho do rei do Congo. As refeições de cada festa são coletivas, produzidas a partir das trocas entre as irmandades e pelo circuito de dádivas que envolvem vários segmentos e coletivos da região.

O material fotográfico e etnográfico sobre a congada em Vila Bela foi registrado entre os dias 18 e 22 de julho de 2013, durante o ciclo da festança, nome atribuído ao ciclo de festas, danças, cantos, comensalidades e missas realizados no mês de julho. A primeira pesquisa antropológica que menciona a estrutura da festança é a de Maria Lourdes Bandeira (1988), no estudo publicado no livro *Território negro em espaço branco*, sua tese de doutorado em antropologia na Universidade de São Paulo (USP). Bandeira (1988, p. 212) destaca dois períodos interdependentes da festança: “o período preparatório, de mobilização da comunidade através da folia do divino e dos ensaios do Congo, abrangendo entre 30 e 40 dias, e o período de realização das festas, com duração de 8 dias”. Na década de 1980, as celebrações eram realizadas na segunda quinzena dos meses de setembro e outubro. Após 40 anos, reorganizaram as celebrações da festança para 15 dias no mês de julho. É certo que há um ciclo de atividades, reciprocidades, missas, percursos e preparatórios que antecede as celebrações da festança. Mas, para os propósitos deste texto, focalizo a congada realizada entre os dias 18 e 22 de julho de 2013.

Em 19 de julho de 2013, fiz um registro fotográfico da congada, que começou com o percurso dos soldados do rei do Congo pelas ruas da cidade em visita à casa do juiz de São Benedito a fim de receberem a chave simbólica da cidade, além de receberem também conselhos para o dia seguinte, para o encontro dos soldados com o rei do Congo, o rei de Bamba, o secretário de guerra e o príncipe Kanjinjin. Encontrei no estudo de Lima (2000, p. 177-179) uma transcrição do canto executado como um convite ao festeiro que deseja compor o cortejo do desfile na dança do Congo. No canto, as falas *ingome* e *engomerê*, cantadas para convidar os outros para a dança, são uma variação das congadas mineiras e vinculadas a tambores de matrizes afro-brasileiras e africanas (LUCAS, 2014, p. 144).

I

*Sai, sai o ingome sai
Saia do caminho
Sai engomerê.*

II

*Chegou, chegou enganaiaí
Chegou, chegou enganaiaí*

*Pra fazer a nossa festa de São Benedito
Pra fazer a nossa festa de São Benedito.*

Na manhã do dia 22 de julho, o cortejo formado por soldados, secretário de guerra e pelo príncipe Kanjinjin desfila pelas ruas da cidade ao encontro do rei do Congo. Após a missa em louvor a São Benedito, o rei do Congo, o embaixador do rei de Bamba e os soldados fazem uma refeição que antecede a dança da congada. O prato principal é *afogadão*, cozido de mandioca com carne bovina e temperos, servido com arroz e farofa de banana.

Figura 10.9 – Rei de Bamba e rei do Congo no encontro da comensalidade com os soldados, Vila Bela da Santíssima Trindade, 22 de julho de 2013



Fonte: Acervo da autora.

Enquanto eles fazem a refeição e se preparam para percorrer as ruas até o local de realização da missa, os festeiros e o coletivo de mulheres cantam para São Benedito (LIMA, 2000, p. 203-204, grifos nossos).

Abertura

Somos gente nova, vivendo
A união, *somos povo-semente*
Da nova nação, é, é!
Somos gente nova, vivendo o amor,
Somos comunidade,
Povo do Senhor, é, é!

I

Vou convidar os meus irmãos
trabalhadores, operários, lavradores, biscateiros e outros mais;
e, juntos, vamos celebrar
a confiança, nossa luta, na
esperança de Ter terra, pão e paz, é, é!

II

Vou convidar os índios que ainda existem,
As tribos que ainda insistem no direito de viver.
E, juntos, vamos reunidos na memória,
Celebrar nossa vitória,
Que vai Ter que acontecer, é, é!

III

Convido os *negros, irmãos no sangue e na sina*, seu gingado nos
ensina a dança da redenção.
De braços dados, no terreiro da Irmandade, vamos sambar de
verdade,
Enquanto chega à razão, é, é!

IV

Vou convidar Conceição e Ana Maria a
Mulher que noite e dia luta e faz nascer o amor.
E, reunidos no altar da liberdade, vamos
Cantar a verdade, vamos pisar sobre a dor, é, é!

V

Vou convidar a criança e juventude, tocadores nos ajudem,
vamos cantar por aí. O nosso canto vai encher todo o país,
Velho vai dançar feliz, quem chorou
Vai Ter que rir, é, é!

VI

Desempregados, pescadores, desprezados e os marginalizados,
venham todos se ajuntar a nossa marcha para a nova sociedade.
Quem nos ama de verdade, pode vir
Tem um lugar, é, é!

A composição da congada inclui, além do rei do Congo, o secretário de guerra e o príncipe Kanjinjin, 24 soldados alinhados em duas filas, com o embaixador do rei de Bamba à frente, entre uma fila e outra, cantando o canto de saudação ao rei:

I

Sinhô Rei, Rei Sinhô
Sinhô Rei, Rei Sinhô
Sinhô Rei, Rei Sinhô

Figura 10.10 – Soldados e o príncipe no percurso da rua ao encontro do rei do Congo, Vila Bela da Santíssima Trindade, 22 de julho de 2013



Fonte: Acervo da autora.

Os cantos são cantados no início da embaixada:

I

Bateram o sino respondeu lá vidraça
Bateram o sino respondeu lá vidraça
Viva Benedito Santo que ganhou a sua graça
Viva Benedito Santo que ganhou a sua graça.

II

Mais é ô Mariá
Mais é ô Mariá
Viva Benedito Santo que ganhou a sua graça.

III

Sinhô Rei, sinhô rei enganaiaí
Sinhô Rei, sinhô rei enganaiaí
Digno nosso Rei Rei
Digno nosso lar.

Figura 10.11 – Secretário de guerra diante do rei do Congo e do príncipe Kanjinjin, Vila Bela da Santíssima Trindade, 22 de julho de 2013



Fonte: Acervo da autora.

Figura 10.12 – Soldados e o secretário de guerra, Vila Bela da Santíssima Trindade, 22 de julho de 2013



Fonte: Acervo da autora.

Na descrição de Bandeira (1988), o congo de Vila Bela dramatiza uma luta entre reinados negros do Congo e de Bamba. Ramos (2007) registrou que as festas dos reis congos se difundiram por todo o Brasil durante o século XIX, em Cuba e em Portugal, ligadas às instituições das confrarias, às associações negras e às relações de parentesco. Mário de Andrade (1938) fez uma das primeiras pesquisas associando os congos e o coroamento dos reis negros e as relações entre Brasil e África.

Nas congadas da Lapa, os personagens na corte do rei do Congo são 12 componentes: a rainha, o príncipezinho, o príncipe, o secretário, o marquês, o duque e mais seis fidalgos, com nomes africanos, conforme o registro de Loureiro Fernandes:

Ganaiaime, o Rei, precedido sempre do título senhorial de zumbi; Ganatoiza, o Secretário; Guiziame, o Duque; de outros quatro fidalgos conhecem-se também nomes exóticos: Boeniziam, Nanquim, Suboam, Kantor. Não mais se recordam do nome

africano do Príncipe, do Marquês, e dos dois últimos fidalgos. Afirmaram-nos, no entanto, que a Rainha, em outro texto da congada, chama-se Totoiza ou Totoiza-Name. (FERNANDES, 2002, p. 13).

A presença indígena nas congadas da Lapa em 1951 foi registrada por Fernandes (2002, p. 14). Na embaixada da rainha Ginga, encontravam-se “dois caciques ameríndios, elementos estranhos não-identificados por nomes que lhes sejam próprios”, que o autor associou a um possível “sincretismo”. Na congada de Vila Bela, não há figurantes indígenas, mas isso não quer dizer que os ameríndios estejam ausentes das celebrações e dos cantos. O Vale do Guaporé é território imemorial do povo Chiquitano, que convive com as comunidades quilombolas há mais de 300 anos.

Na primeira noite da festança, um grupo de três crianças indígenas, uma afrodescendente e uma cantora chiquitana cantou e dançou na abertura realizada na praça da cidade, em um grande palco para apresentações das irmandades religiosas. Outro momento central em que os ameríndios são reconhecidos em sua humanidade e em sua diferença é no canto de abertura para São Benedito, que convida “os índios que ainda existem, / As tribos que ainda insistem no direito de viver. / E, juntos, vamos reunidos na memória, / Celebrar nossa vitória, / Que vai Ter que acontecer, é, é!”.

Outras interpretações sobre as coroações de rei do Congo e as danças que as constituem em contexto de louvor a São Benedito, à Nossa Senhora do Rosário ou a outros santos padroeiros de comunidades negras consideram que a escolha do Congo se trata de “símbolo maior da conversão e da vivência” de um catolicismo diferente do catolicismo africano (SOUZA, 2006, p. 323). Talvez seja apressado dizer que as congadas seriam um símbolo da conversão dos afrodescendentes ao catolicismo inventado no Brasil. O estudo de Dalva Maria Soares (2016) sobre a trajetória e os percursos da congadeira Pedrina, da cidade de Oliveira, Minas Gerais, mostra como o congado na vida de Pedrina “é o lugar da encruzilhada”, de intersecção de todas as experiências religiosas analisadas, sem reduzi-las a uma unidade e reconhecidas em sua multiplicidade e em suas diferenças. A etnografia de Dalva M. Soares (2016) vai ao encontro da análise de Anjos (2006) ao mostrar que as linhas cruzadas são como linhas de fuga de multiplicidades que se distanciam do princípio da identidade.

Apreender as congadas e suas variações no território brasileiro pela perspectiva das linhas cruzadas e das multiplicidades é buscar uma referência de ligação com o continente africano via criação estética e política e os processos de territorialização afroquilombola. A etnografia de Prass (2013) sobre as musicalidades quilombolas do sul do Brasil argumenta pela indissociabilidade de música, dança e territórios negros entre os congadeiros.

3º cenário – as festas de santo

A arte afroquilombola se conecta aos santos católicos como uma força territorializante de sua economia política. As festas de santo colocam em circulação promessas, dívidas, dádivas, comida, parentesco e devoção. Algo se passa nos circuitos das festas de santo que remete à ideia de substâncias partilhadas, comidas assadas e cozidas, rezas e cantos mobilizados e compartilhados pelos comensais: os anfitriões, os festeiros donos das festas e dos assentamentos dos santos e os convidados. As comunidades quilombolas em Chapada dos Guimarães criaram um circuito de festas de irmandades de parentesco e irmandades de santo, redes intercambiáveis que apresentam o pleno circuito das dádivas pelo qual transitam pessoas, palavras e coisas (MAUSS, 2003), prestações e contraprestações que restabelecem e criam novas alianças.

As narrativas das comunidades quilombolas Morro do Cambambi, Itambé e Lagoinha de Cima descrevem as festas de santo como práticas que conectam e consolidam as redes de irmandade. A cosmologia quilombola aparece relacionada à devoção aos santos católicos, cultuados durante o ano inteiro. Cada festa de santo mobiliza mais de 300 pessoas que chegam de outras localidades e de outros municípios para apreciar a festa, pagar promessas, visitar as irmandades, reencontrar os parentes e participar do ritual que amalgama comensalidade, devoção, parentesco, dádivas e dívidas, reatualizando a territorialidade e a cosmologia.

A experiência etnográfica propiciou observar uma relação possível entre a territorialidade e os santos por meio da rede de irmandades de parentes e irmandades de santo. A terra aparece evocada na relação entre terras de santo e terras de uso comum. A primeira noção se refere à cosmologia que inclui as festas de santo, as noções de irmandade religiosa e irmandade de parentes; a segunda se refere à perspectiva histórica do grupo sobre a ocupação da terra de uso comum

e à noção de irmandade de santos. Enquanto no quilombo Nossa Senhora do Carmo, localizado no município de São Roque, a “origem comum” é “definida pela descendência direta da Santa, considerada a proprietária de todas as terras e a mãe de todos – *gente de uma reza só*” (STUCCHI; FERREIRA, 2014, p. 93, grifos das autoras) –, no contexto sociocultural de Cambambi, a territorialidade é definida pela vinculação das irmandades de parentes como irmandades associadas a santos tais como São Benedito, São José, São João, Santo Antônio, Nossa Senhora Aparecida e Nossa Senhora da Guia.

As festas de santo são realizadas nas casas dos festeiros, que devem fornecer toda a carne que será servida aos convidados, os acompanhamentos, a bebida, e preparar o cenário para a reza cantada e a instalação do mastro, considerado o momento central do rito. O oratório é preparado pelas mulheres durante a manhã na sala principal da residência, enquanto o mastro é preparado no lado de fora da casa, no quintal, próximo dos preparativos culinários. O título de “festeira” é uma prerrogativa conferida principalmente às mulheres nos quilombos de Chapada dos Guimarães, mas não exclusivamente a elas. As referências às mulheres como “festeiras” são constantes nas comunidades de Biquinha, Mata do Cipó, Água-Fria, Itambé, Lagoinha de Cima, Pingador, Cachoeira Bom Jardim e Varginha.

Figura 10.13 – Oratório dos santos, residência de Dona Josefa Sabino Dias, localidade Biquinha, quilombo Morro do Cambambi, 10 de junho de 2018



Fonte: Acervo da autora.

As festas de santo e as danças de siriri, as modas de cururu e a catira são concebidas como festas de negros e como diferentes das festas que acontecem na cidade de Cuiabá. As festas de santo e as danças de siriri, a catira e as modas de cururu aconteciam nos quintais das casas das famílias negras e dos vizinhos, devotos que propiciavam os encontros de parentes, a comensalidade e a religiosidade, mobilizando o circuito de dádivas.

Quadro 10.1 – Calendários das festas de santo nos quilombos de Chapada dos Guimarães

Festa/Santo	Período	Comunidade
Nossa Senhora da Conceição	Dezembro	Itambé
São Sebastião	Janeiro	Itambé
São Benedito	Julho	Itambé
Divino Espírito Santo	Maio	Itambé
São Benedito	Julho/ Agosto	Biquinha – Quilombo Morro do Cambambi
Nossa Senhora da Guia	Agosto	Biquinha – Quilombo Morro do Cambambi
Nossa Senhora do Bom Despacho	Setembro	Biquinha – Quilombo Morro do Cambambi
Glorioso São Gonçalo	Janeiro	Lagoinha de Cima
Nossa Senhora da Guia	Maio	Lagoinha de Cima
Glorioso São Benedito	Julho	Cachoeira Bom Jardim Bocaina do Aguaçu – Quilombo Morro do Cambambi
Glorioso Santo Antônio	Julho	Água-Fria – Quilombo Morro do Cambambi
Nossa Senhora Aparecida	Agosto	Mata do Cipó – Quilombo Morro do Cambambi
Santa Luzia	Agosto	Mata do Cipó – Quilombo Morro do Cambambi
Glorioso Santo Antônio	Julho	Varginha – Quilombo Morro do Cambambi
Glorioso São Benedito	Julho	Varginha – Quilombo Morro do Cambambi

Glorioso São João	Agosto	Pingador – Quilombo Morro do Cambambi
Glorioso São Pedro	Agosto	Pingador – Quilombo Morro do Cambambi
São Benedito, Santo Antônio e Nossa Senhora Aparecida	Agosto	João Carro – Quilombo Morro do Cambambi

Fonte: Elaborado pela autora (2021).

No estudo etnográfico de Mário de Andrade, realizado nos períodos de 1930 a 1940 em várias regiões do Brasil, as festas de santo, o siriri, o cururu e a catira são considerados “danças dramáticas do Brasil”, bailados em forma de suítes:

Reúno sob o nome genérico de “danças dramáticas” não só os bailados que desenvolvem uma ação dramática propriamente dita, como também os bailados coletivos que, junto com obedecerem a um tema dado tradicional e caracterizador, respeitam o princípio formal da Suíte, isto é, obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas. (ANDRADE, 1982, p. 71).

A festa do Divino Espírito Santo é uma das mais antigas festas religiosas de origem ibérica. Está relacionada à data de Pentecostes, celebrado 50 dias depois da Páscoa, conforme o calendário católico. São Gonçalo é considerado um santo protetor dos “benzedeiros”, e a dança, coreografada em fileiras de homens e mulheres, ritmada com os passos dos pés e das mãos, é acompanhada por viola de cocho e ganzá. Ela é realizada após a reza cantada e o pagamento das promessas.

A devoção aos santos é uma dimensão central na vida religiosa das famílias quilombolas de Ribeirão Itambé e Morro do Cambambi. As festas de santo, as imagens, os oratórios, as rezas cantadas e as comidas, que mobilizam o circuito das dádivas entre as comunidades, os vizinhos, os parentes consanguíneos e afins, os amigos e os aliados políticos, constituem o fundamento de suas vidas.

A trama do tecido social do quilombo é feita desses laços religiosos, fiéis aos santos do catolicismo popular, que não dependem, para a realização das festas, da presença da instituição religiosa da igreja católica. Outros moradores, no entanto, se tornaram evangélicos, devotos na igreja Assembleia de Deus, na Mundial e na Universal do Reino de Deus.

As festas de santo são a conexão religiosa que associa ao seu território uma cosmologia singular constituída de seres mais próximos dos humanos. Os santos não figuram, por exemplo, como intermediários de uma relação entre humanos e uma divindade superior – esta inclusive raras vezes apareceu nas narrativas ouvidas. Nas festas de santo, a igreja católica não desempenha uma posição determinante, nem é considerada necessária para a realização de rezas e de cantorias. São os festeiros e o capelão ou a capelã que se responsabilizam pela orquestra da festa, das rezas e da condução de todo o roteiro simbólico do pagamento das dívidas ao santo.

Os santos ocupam um lugar central nas relações sociais dos quilombos. O estudo realizado no quilombo do Carmo por Stucchi e Ferreira (2014) descreve a existência de redes e conexões entre o *parentesco*, a *religiosidade* e o *território*:

Os demais santos que desfilam na procissão ligam-se a uma família específica, responsável pelos enfeites do respectivo andor: “cada família tem o seu santo”. Nas reuniões preparatórias da festa verificam-se e analisam-se as graças alcançadas, transferindo-se a cada agraciado a responsabilidade pela preparação do andor do respectivo santo concessor. A família responsável pelo santo cederá a tarefa de enfeitar o andor ao agraciado como pagamento da promessa. O mecanismo evidencia a rede de obrigações formada entre as famílias e os santos. Por um lado, o parentesco entre as famílias assenta-se no plano sagrado, na medida em que elas reproduzem o parentesco entre os santos. Por outro lado, os santos das famílias representam a extensão das próprias relações sociais. (STUCCHI; FERREIRA, 2014, p. 100).

Os santos são agentes e intercedem nas relações dos humanos entre si para a resolução de seus problemas. Por isso, a devoção a eles tem relação direta com suas qualidades específicas em razão de determinados eventos ou infortúnios, tais como a cura de doenças, a resolução de conflitos familiares e a proteção espiritual contra seres não humanos (tais como o lobisomem, o negro d’água, as almas ou as visagens) e contra a *ofensa* de mau olhado, inveja e feitiçaria (sutilmente verbalizada).

Figura 10.14 – Reza cantada, Poconé, 3 de junho de 2016



Fonte: Acervo da autora.

É em torno da cozinha e do *muxirum* (prática de trabalho e troca coletiva) que as festas de santo acontecem. A casa de quilombo inclui o quintal, a roça, o buritizal e o corregozinho de água fresca. A cozinha opera como uma matriz relacional por onde circulam histórias, contos, causos, devoção, risos, fofocas e políticas. A segunda parte da casa abriga o fogão a lenha feito de barro, a pia, os armários para a louça e as panelas, os potes e as moringas de água, e, em algumas dessas casas, a cozinha se torna uma extensão que abriga outro fogão de barro e o tacho de cobre para a produção de rapadura, farinha, queijos e doces.

A cozinha inclui o girau para destrinchar o porco após o abate e um grande fogão de barro para aquecer panelas maiores de água para a preparação da banha de porco ou para a preparação do cardápio das festas de santo: sarapatel, afogadão (cozido de carne bovina com mandioca e muitos temperos), arroz e farofa de banana-da-terra com toucinho. O churrasco de chão é preparado no dia seguinte pelos homens. No período da manhã que antecede a festa, enquanto um grupo de mulheres e jovens se encontra no ritmo da organização, os homens preparam o corte da carne bovina, dividindo o quarto traseiro

e o quarto dianteiro para o assado, os miúdos para o sarapatel e a cabeça, cozida e assada, apreciada como uma iguaria pelos adultos.

O corte, a divisão e a distribuição da carne são feitos pelos homens, os responsáveis pelo assado dos cortes principais, que serão distribuídos no segundo dia da festa, e pelo preparo da cabeça do boi, que assa discretamente, separada do churrasco de chão, em outro fogo próximo da cozinha. Se o assado é uma atribuição dos homens, as mulheres, por sua vez, preparam todos os pratos principais dos dois dias de festa: o sarapatel, o afogadão, o escaldado, o arroz e as saladas.

Nos territórios quilombolas, a comida constitui a dimensão mais ampla da comensalidade, entendida como uma matriz relacional que conecta todos os seres, homens e mulheres, crianças e adultos, humanos e santos, humanos e animais, humanos e terra, arte e ancestralidade. As festas de santo acionam fluxos e agenciamentos que envolvem irmandades de santo e de parentesco, vocalidades nas formas de rezas, ladainhas e cantos, coreografias e danças que territorializam os quilombos como “territórios existenciais” (GUATTARI, 2008, p. 29).

Considerações finais

A literatura antropológica recente procura diluir as perspectivas que classificavam as congadas, ou festas das irmandades negras, como reminiscências ou arcaísmos do Brasil colonial. Macêdo (2014, p. 339) mostra que a formação das Irmandades de Nossa Senhora do Rosário, em Seridó, no estado do Rio Grande do Norte, remonta ao “coroamento festivo datado em 1773 na Vila do Príncipe (hoje Caicó)” das realezas negras, uma formação permeada de tensão entre as irmandades e o clero no Seridó. As irmandades estão registradas em documentos históricos de arquivos e na memória de músicos e de dançarinos, integrantes desses coletivos negros. As irmandades atuais guardam semelhanças entre si que remontam às confrarias coloniais, a “corte composta por reis, juízes e súditos” (MACÊDO, 2014, p. 340), conduzida para a igreja “pelos lanceiros, bandeiras, tambores e pífaros” que dançam e cantam músicas instrumentais em *performances* músico-coreográficas realizadas em datas comemorativas diversas por cada comunidade. São, como enfatiza o autor, “monumentos” da memória afro-brasileira no sertão.

É importante destacar que estudos sobre *performances* e música têm apontado a existência de redes de congadas, jongos, festas de santo e umbigadas, redes tais realizadas por comunidades de afrodescendentes

e afroquilombolas de diversos estados brasileiros, nas quais os repertórios musicais são as formas pelas quais territorializam os modos de existência de africanos e de afrodescendentes na América do Sul. O “terço cantado”, executado pelas rezadeiras da comunidade negra rural nas festas de santo e na folia de Reis em Pombal, no estado de Goiás, é um gênero vocal estilizado pelo “velamento fonemático, a mudança tímbrica na qual o fonema é velado e parafraseado por efeitos vários, como vibratos e trêmulos” (VILAS, 2005, p. 193).

Tudo parece indicar que as *performances* afroquilombolas, incluem no rol a dança dos mascarados de Poconé e a dança do congo de Vila Bela da Santíssima Trindade, são variações de um grupo de transformações de formas expressivas criadas no encontro entre africanos e ameríndios, tais como as “religiões de matriz africana no Brasil”, expressão que contém o termo “matriz” relacionado às religiões africanas, não no sentido imaginário ou simbólico, mas “em seu sentido existencial”, conforme a proposição analítica de Goldman a partir do conceito de territórios existenciais de Félix Guattari (GOLDMAN, 2015, p. 644-645).

As artes afroquilombolas seriam, portanto, modos existenciais ético-estéticos que codificam história, resistência, arte e política. Em outras palavras, a congada, a dança dos mascarados, os “terços cantados” ou as ladainhas nas festas de santo são os modos perspectivos dos coletivos negros do Centro-Oeste pelos quais contam sua história e atualizam suas formas de existência.

Se subtrairmos o elemento hegemônico cristão, temos uma variação da religião de matriz africana católica. Seria uma variação da “linha cruzada” de que fala José Carlos Gomes dos Anjos (2006), a cosmopolítica brasileira que nada tem de subalternidade ou de reminiscências do Brasil colonial. Contra a mestiçagem, “a religiosidade afro-brasileira tem um outro modelo para o encontro das diferenças que é rizomático: a encruzilhada como ponto de encontro de diferentes caminhos que não se fundem numa unidade, mas seguem como pluralidades” (ANJOS, 2006, p. 20). As linhas cruzadas são como linhas de fuga de multiplicidades que se distanciam do princípio da identidade.

As sonoridades coreografadas desses coletivos negros, os mascarados, as festas de santo e a congada, territorializam as ruas e as cidades. José C. Gomes dos Anjos ressalta o poder da memória como “força territorializante” na medida em que “só é possível falar de territórios se houver memória enraizada no corpo social ligando afetivamente os ocupantes à ‘localidade de origem’” (ANJOS, 2006, p. 45).

A existência e a resistência das artes afroquilombolas vocalizam e coreografam acontecimentos e devires, rompendo com os clichês da perspectiva colonial e da tentação de classificá-las como formas expressivas de um país mestiço. As artes afroquilombolas vocalizam a resistência e os modos de existir como devires, no sentido pensado, segundo Zourabichvili, por Gilles Deleuze:

A ruptura dos esquemas, ou a fuga para fora dos clichês, não conduz, certamente, a um estado de resignação ou de revolta meramente interior: resistir se distingue de reagir. Resistir é o próprio de uma vontade derivada do acontecimento, se alimenta do intolerável. O acontecimento é o próprio “potencial revolucionário”, que se esgota quando rebatido sobre as imagens já feitas (clichês da miséria e da reivindicação). (ZOURABICHVILI, 2000, p. 353).

Referências

- ACSELRAD, M. Dançando contra o estado: análise descoreográfica das forças em movimento entre os caboclinhos de Goiana/Pernambuco. *Revista Ñanduty*, Dourados, v. 5, n. 6, p. 146-166, set. 2017. Disponível em: <http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/nanduty/article/view/6878>. Acesso em: 1 set. 2020.
- AMADO, J.; ANZAI, L. C. (org.). *Anais de Vila Bela: 1734-1789*. Cuiabá: Carlini & Caniato; EdUFMT, 2006. (Coleção Documentos Preciosos).
- ANDRADE, M. de. *Danças dramáticas do Brasil*. Organização: Oneyda Alvarenga. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982. v. 1.
- ANJOS, J. C. G. dos. *No território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira*. Porto Alegre: Editora da UFRGS; Fundação Cultural Palmares, 2006. 126 p.
- ARIANO, H. A. *Festa de Vila Bela da Santíssima Trindade: caminhos, portas e pontes*. 2018. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Tradução: Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec, 1987. 428 p.
- BANDEIRA, M. de L. *Território negro em espaço branco: estudo antropológico de Vila Bela*. São Paulo: Brasiliense, 1988. 346 p.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. *Acervo de pesquisas folclóricas de Mário de Andrade: 1935-1938*. Divisão de Bibliotecas. Discoteca Oneyda Alvarenga. Banco de dados. São Paulo: CCSP, 2000. 304 p.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. v. 3, 144 p.

FERNANDES, J. L. *Congadas paranaenses*. Revisão de texto: Renato Bittencourt Gomes. 2. ed. Curitiba: Editora da UFPR; Imprensa Oficial do Paraná, 2002. 96 p.

GOLDMAN, M. “Quinhentos anos de contato”: por uma teoria etnográfica da (contra)mestiçagem. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 641-659, dez. 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132015000300641&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 1 set. 2020.

GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2008. 208 p.

HUNI Kuin (Kaxinawá). *Povos Indígenas do Brasil*, [S. l.], [jan. 2021]. Disponível em: [https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin_\(Kaxinawá\)](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin_(Kaxinawá)). Acesso em: 1 ago. 2020.

LAGROU, E. Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e performances Kaxinawa. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 49, n. 1, p. 55-90, jun. 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012006000100003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 24 nov. 2019.

LAGROU, E. Existiria uma arte das sociedades contra o Estado?. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 54, n. 2, p. 747-780, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/39645>. Acesso em: 10 jan. 2021.

LANGDON, E. J. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. *Ilha – Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 8, n. 1/2, p. 162-183, jan. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18229>. Acesso em: 1 set. 2020.

LÉVI-STRAUSS, C. *A via das máscaras*. Lisboa: Editorial Presença, 1979. 217 p.

LÉVI-STRAUSS, C. *Des symboles et leurs doubles*. Paris: Plon, 1989. 270 p.

LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003. 456 p.

LUCAS, G. Palavras, sons e uma “penca de ideias”: a dinâmica dos significados em músicas afrodescendentes. In: MATOS, C.; MEDEIROS, F. T. de; OLIVEIRA, L. D. de. *Palavra cantada: estudos transdisciplinares*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2014. p. 143-160.

MACÊDO, M. K. de. Majestades negras: irmandades de Nossa Senhora do Rosário no Seridó. In: CAVIGNAC, J; MACÊDO, M. K. de (org.). *Tronco, ramos e raízes!:* história e patrimônio cultural do Seridó negro. Brasília/Natal: ABA; EDUFRN, 2014. p. 331-351.

MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 536 p.

MENEZES BASTOS, R. de. Para uma antropologia histórica da música popular brasileira. *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis, v. 142, p. 1-61, 2014. Disponível em: https://antropologiaprimeiramao.paginas.ufsc.br/files/2014/12/142_Menezes_Bastos_Brasil.pdf. Acesso em: 1 set. 2020.

MÍMESIS OU MIMESSE. In: E-DICIONÁRIO de termos literários de Carlos Ceia. Lisboa: FCT, 2010. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mimesis-mimesse/>. Acesso em: 1 set. 2020.

MONTEIRO, M. F. M. Samba negro, branco vem cá. In: FERREIRA, F. C. B.; MÜLLER, R. P. (org.). *Performance, arte e antropologia*. São Paulo: Hucitec, 2010. 304 p.

PASSARELLI, U. Contra-dança. *Revista da Comissão Mineira de Folclore*, Belo Horizonte, n. 23, p. 15-22, ago. 2002. Disponível em: <http://www.folcloreminas.com.br/RevistasAntigasN23.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2020.

PRASS, L. *Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa:* musicalidades quilombolas do Sul do Brasil. Porto Alegre: Sulina, 2013. 303 p.

QUEIROZ, P. J. “Bora agitar?!”: as crianças na dança dos mascarados de Poconé-MT. 2016. 121 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2016.

RAMOS, A. *O folclore negro do Brasil:* demopsicologia e psicanálise. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 231 p.

RODGERS, A. P. R. de L. *O ferro e as flautas:* regimes de captura e perecibilidade no Iyaõkwa Enawene Nawe. 2014. 482 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

SANTOS, A. B. *Colonização, quilombos, modos e significações*. Brasília: INCT/CNPq; UnB, 2015. 150 p.

SANTOS, A. B. Modos quilombolas. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, n. 9, p. 58-65, 2016. Disponível em: <https://piseagrama.org/modos-quilombolas/>. Acesso em: 17 ago. 2020.

SARDO, S. Proud to be a Goan: memórias coloniais, identidades poscoloniais e música. *Migrações*, Lisboa, n. 7, p. 55-71, out. 2010. (Número Temático Música e Migração).

SOARES, D. M. “Muita religião, seu moço!”: os caminhos de uma congadeira.

2016. 171 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

SOUSA, E. de. Arte e escatologia. *Espiral*, Lisboa, n. 10, p. 22-35, 1966.

SOUZA, M. de M. e. *Reis negros no Brasil escravocrata: história da festa de coroação de rei Congo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006. 387 p.

STUCCHI, D. S.; FERREIRA, R. C. O quilombo de Nossa Senhora do Carmo e os paradoxos da adequação no processo de reconhecimento de direitos. *RURIS* – Revista do Centro de Estudos Rurais – UNICAMP, Campinas, v. 8, n. 2, p. 91-119, set. 2014. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ruris/article/view/1989>. Acesso em: 20 ago. 2020.

TRAVASSOS, E. Tradição oral e história. *Revista de História*, São Paulo, n. 157, p. 129-152, 2007. (Dossiê – História e Música). DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i157p129-152>. Acesso em: 13 abr. 2021.

TAUSSIG, M. T. *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*. Nova Iorque: Routledge, 1993. 320 p.

VILAS, P. C. A voz dos quilombos: na senda das vocalidades afro-brasileiras. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, v. 11, n. 24, p. 185-197, dez. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000200009&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 10 jan. 2021.

VILAS, P. C. Vozes entre festas: a performance vocal, da etnografia à cena. In: MATOS, C. N. de; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. de. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras; FAPERJ, 2008. p. 278-297.

WAGNER, R. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 253 p.

ZOURABICHVILI, F. Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política). In: ALLIEZ, E. (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000. 160 p.

Referências audiovisuais

METAFÍSICA na rede debate: cosmopolítica e cosmofofia. [S. l.: s. n.], ago. 2020. Publicado pelo canal PPGμ UnB. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IBlhkKzzHmo>. Acesso em: 5 ago. 2020.

O poder das palavras, as palavras de poder, a *performance* e a melodia no ritual *Pepcahàc* dos Ràmkkôkamêkra/Canela

Lígia Raquel Rodrigues Soares

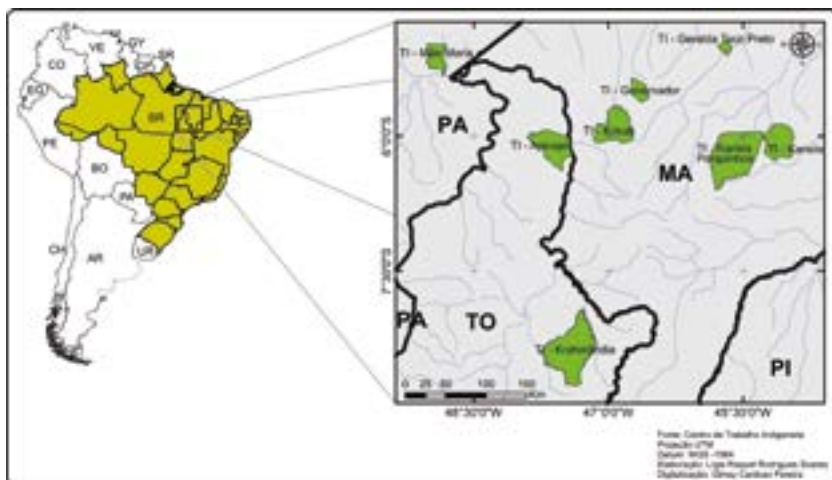
A música é, a um só tempo, séria e engraçada, secular e sacra, boa para pensar e boa para comer (como sugeriu Lévi-Strauss ([1962] 1976), com respeito aos totens), boa para cantar e importante de ouvir.

(SEEGER, 2015, p. 36)

Introdução

Os Ràmkkôkamêkra/Canela são conhecidos na literatura antropológica como um dos povos Timbira, e suas terras estão localizadas no centro-sul do estado do Maranhão, como pode-se observar no mapa a seguir.

Figura 11.1 – Mapa das terras indígenas dos Povos Timbira (MA, TO e PA)



Fonte: Soares (2015).

O *amji kîn*¹ do *Pepcahàc* é considerado um dos grandes rituais de formação dos jovens Ràmókamêkra/Canela. Primeiro, por ser um *amji kîn* que tem uma longa duração (tanto de planejamento quanto de execução, chegando a ser realizado durante anos) e que necessita de muita comida, gerando muitas despesas quando comparado aos outros *amji kîn*; segundo, por ser considerado por esse povo um de seus rituais mais bem elaborados – do ponto de vista musical, performático, transformacional – e de uma beleza exuberante, tanto em relação ao passo a passo do *amji kîn* quanto ao poder de transformação e de embelezamento dos corpos adquiridos durante o processo de execução do ritual.

Esse *amji kîn* possui uma estrutura fixa de execução, com uma fase inicial, uma outra intermediária e, por último, um término. O início sempre acontece com a apresentação e posteriormente a prisão dos jovens participantes do ritual. Esse momento ocorre em público no pátio da aldeia, onde a participação dos familiares é sempre solicitada. Os jovens são colocados, no pátio, nos caminhos radiais, aos quais estão

¹ Expressão utilizada pelos povos Timbira para designar os grandes rituais. A palavra literalmente significa “alegrar-se” (reflexivo), “alegram-se uns aos outros” (SOARES, 2010). A maioria das palavras escritas em Ràmókamêkra/Canela neste texto foi conferida com o dicionário Canela na versão mais recente, atualizada por Grupp (2015), a quem agradeço imensamente por ter cedido uma cópia.

ligadas suas matricasas de nascimento. Durante esse momento, eles recebem os primeiros conselhos referentes à sua prisão, à importância de manter o ritual e a como ele será fundamental para o seu processo de crescimento. Em seguida, há o banho inicial com água limpa, ali mesmo, no pátio, dado por suas parentes maternas jovens (tias, mães etc.). Esse banho implica ter um corpo sem preguiça, esperto, rápido, que possa crescer e se fortalecer durante o período de reclusão.

Ao término da apresentação pública dos jovens no ritual do *Pepcahàc* e do adulto que acompanhará dia a dia os *pepcahàc* na casa de reclusão coletiva, todos seguem em fileira para o local onde será construída a casa de reclusão. Essa fileira tem a seguinte formação: um adulto responsável pelos jovens (chamado de quebrador de cabeças), os jovens *pepcahàc* reclusos, dois *mamkjêhti*² (um mais velho e outro mais novo), duas moças associadas a cada uma das metades (*Atykmākra* e *Càmākra*), dois *mē capôn catê*³ e dois *crat-re*.⁴

Tal tarefa de construção de sua própria moradia cabe a esses jovens reclusos. Os jovens constroem a casa de reclusão, e esta passa a ser a morada deles até a finalização do *amji kîn*.

O período que denomino fase intermediária é restrito àquele em que os jovens passam pela reclusão, pela preparação e pela transformação de seus corpos e das suas mentes através dos cantos recitados/enunciados todas as noites, enquanto durar o ritual. Isso é parte dos aprendizados, dos aconselhamentos, dos resguardos por meio de restrições alimentares e sexuais e, por vezes, dos castigos físicos destinados aos reclusos, processo necessário para a formação e o amadurecimento do corpo e da mente do recluso e de seu aprendizado. Durante esse período, a vida

² Líder da fila e chefe do *amji kîn*. Chefe que mostra aos seus seguidores como praticar o bem, corrige os erros com palavras duras, mas não com castigos. Geralmente, se destacam futuramente como chefes políticos, *pahhi* da aldeia, major ou outros cargos ligados ao pátio. Em cada um dos *mē amji kîn* de iniciação e formação masculina – *Pejê, Kêtuwajê* e *Pepcahàc* – existem dois *mamkjêhti*. Na formação dos reclusos, existem dois desses líderes: um mais velho, que já passou por outras reclusões; e um mais jovem, como forma de estimular o aprendizado entre esses companheiros.

³ Dois jovens do grupo de reclusos colocados como comandantes dos grupos, que seguirão nessa condição com seu grupo após o final do ritual de iniciação e de formação. Os *mē capôn catê* são preparados para serem conhecedores da cultura, aqueles que deverão saber como conduzir futuramente um ritual.

⁴ São dois jovens recolhedores de cuias e outros utensílios utilizados na alimentação dos reclusos. Mas eles também servem para levar e trazer recados e para outros fins referentes a esse ritual. Cada um desses jovens rapazes pertence a um grupo diferente dos envolvidos na reclusão (*Atykmākra* e *Càmākra*).

da comunidade transcorre em seu cotidiano – os cuidados com a roça (primordiais para a finalização desses rituais), o fim dos resguardos de mulheres paridas, e pessoas que estavam doentes são reapresentadas à comunidade. As reuniões da classe *Prohkam* (conselho de anciões, os quais têm a prerrogativa da decisão final em qualquer questão da vida social da aldeia) acontecem de forma mais intensa, estabelecendo as demandas necessárias para a comunidade em relação ao andamento do *amji kîn* que está em curso. Por isso, há a necessidade de um tempo prolongado entre o início e a finalização do ritual, pois todos precisam estar muito bem preparados para as inúmeras demandas vindas do pátio (pelos *Prohkam*, que possuem todo o controle sobre esse *amji kîn*).

Já o término é composto pela reapresentação dos reclusos à sua comunidade e ao seio de sua família, mas agora em um novo corpo, formado, fortalecido, preparado, bonito e adequado à estética dos Ràmkkôkamêkra/Canela. A finalização do *amji kîn* do *Pepcahàc* é uma das mais demoradas e acontece durante oito dias de intensos preparativos cerimoniais que requerem uma ampla participação da comunidade, especialmente dos familiares e dos amigos formais dos reclusos, os quais possuem um papel fundamental em todo o ritual. Este é composto por um longo sistema que reúne momentos cerimoniais constituídos de cantos.

A estrutura dos cantos do *Pepcahàc* nos remete ao que Menezes Bastos (1996, 2004, 2007, 2013) propõe: que tais canções são organizadas em blocos, frequentemente identificadas com partes do dia. Esse ponto de identificação lembra muito os cantos do *krîcape* (rua circular) que são identificados da mesma forma, mas esse é apenas um conjunto dentro de um sistema maior. Todos os conjuntos cancionais do *Pepcahàc* têm as suas estruturas pensadas em blocos sequenciais inalteráveis. Pode até ser que aconteça de o cantador não cantar algum canto desse bloco, mas isso acontece muito mais por esquecimento, pois os cantos para os Ràmkkôkamêkra/Canela possuem uma estrutura que dificilmente pode ser quebrada ou alterada. Segue-se nesse caso uma rigidez sequencial dos cantos. Menezes Bastos destaca ainda a música como chave da *performance*, a sequencialidade dos cantos com motivos e vinhetas, e uma organização musical dos rituais com planos intercancionais (cadeia de cantos com sequências cronológicas e temporais restritas ao dia ou à noite).

O sistema cancional do *Pepcahàc*: transformando e embelezando corpos, construindo pessoas e fortalecendo coletividades

O universo músico-ritual dos Ràmkôkamêkra/Canela é instituído por um robusto sistema de rituais compostos de sistemas cancionais.⁵ Estes são compostos, por sua vez, de esferas ainda mais diversas, complexas e de uma exigência operacional muito detalhada, que conta com a participação de vários agentes para que o sistema cancional possa ocorrer de forma satisfatória e cumprir a demanda estabelecida por aqueles que comandam o ritual, os quais estudam por anos para obter o referido conhecimento.

Esse sistema está intimamente conectado com o sistema cancional *cà-kricape-wyhtỳ* (SOARES, 2015; GIRALDIN, SOARES, 2019a). O sistema cancional *pepcahàc* é composto pelo conjunto cancional *pepcahàc* (cantos noturnos) e pelos demais conjuntos cancionais, que classifiquei como conjunto cancional diurno, como uma forma de abordar todos esses cantos que são executados em momentos específicos ao longo do *amji kìn*.

O conjunto cancional *pepcahàc* (cantos noturnos) é formado por 116 cantos, enquanto o conjunto cancional diurno é formado por 21 conjuntos cancionais, totalizando 107 cantos. O ritual do *Pepcahàc* possui, assim, 223 cantos no total.

Os 116 cantos do conjunto cancional *pepcahàc* (cantos noturnos) estão divididos em três partes, segundo a pulsação ou o andamento de

⁵ Cada povo Timbira possui seu universo músico-ritual. Esse universo músico-ritual é composto por sistemas cancionais os quais, por sua vez, têm por base conjuntos cancionais (conjuntos de cantos ligados a determinados momentos rituais) específicos de um determinado ritual. Esses conjuntos cancionais são constituídos de planos ou esferas cancionais. O universo músico-ritual Timbira constitui a base desses sistemas que têm categorias próprias e que contrastam entre si através de traços distintivos e em conjunto com outros sistemas. Todo esse universo é composto por uma refinada teoria musical expressa através de inúmeras conceitualizações e categorias nativas de classificação para o fenômeno acústico. O refinamento de todo esse conhecimento musical passa por duração, altura, timbre, intensidade, consistência, densidade, extensão e tamanho do som. Esse conhecimento possui diferentes efeitos e ornamentos vocais, mas um dos principais é o vibrato, muito utilizado em boa parte do repertório Timbira. Para mais informações, consultar Soares (2015).

tais cantos: *Ihkên pôc*, *Ihkyjkyj* e *Ihkên pej*. Esse conjunto é executado pelo *increr catê* (cantador mestre), pelos reclusos *pepcahàc* e pelas *mêhcujxwỳ*. Tais cantos noturnos são executados todos os dias durante o período de reclusão, começando por volta das 19 horas. São cantos inicialmente executados pelo mestre cantador, que os inicia sentado em sua esteira, com as pernas dobradas, segurando o seu bastão *kô*, sempre com o olhar voltado para baixo e numa postura de profunda concentração. Os cantos que integram a primeira parte do conjunto noturno são recitados com andamento lento, iniciando-se pelo cantador mestre, em seguida acompanhado pelos reclusos e pelas *mêhcujxwỳ*. Estas o seguem com uma voz aguda e baixa, e os cantos são executados em uníssono por todos que ali se encontram.

Os conjuntos cancionais executados durante o dia se diferenciam do conjunto cancional *pepcahàc*, executado no período noturno, pelas letras, mas também pela melodia. Dos cantos executados durante o dia, poucos são em primeira pessoa, ponto central ao analisar as letras dos cantos noturnos, em que me deterei adiante.

O conjunto cancional diurno é composto por cantos que proporcionam a interação das pessoas, a relação social, a política interna da aldeia. São cantos que tratam das dinâmicas sociais, da interação entre os grupos e das relações entre aqueles que podem ser possíveis cônjuges, como o conjunto cancional referente à cerimônia do *amji pôl*.

As *performances* musicais expressam as relações sociais dentro da comunidade e tratam dos comportamentos esperados especialmente dos casais, bem como dos valores primados por essas sociedades. Um bom exemplo são os *mêhkên* (“palhaços”), sociedade de festa composta por homens e mulheres que performatizam, principalmente no pátio, situações e comportamentos considerados inadequados, como castigos físicos e ciúmes ou atitudes de mesquinharia. Os *mêhkên* são protótipos da antítese social, ou protótipos de como não deve ser uma pessoa Ràmkkamêkra/Canela, reforçando comportamentos ideais. Dessa forma, as *performances* musicais relacionadas aos conjuntos cancionais diurnos partem do processo de ênfase às relações sociais e reforçam a vida em comunidade, a vida em coletividade, ressaltando assim aspectos da interação social.

Esses pontos colocados aqui, diferenciando os dois principais conjuntos cancionais do sistema cancional *pepcahàc*, estão bastante relacionados ao que Seeger (2004 [1987]) argumentou sobre os cantos entre os Kisêdjê. Para ele, o canto *akia* possui características musicais que favorecem a diferenciação individual, enquanto os cantos *ngere*,

cantos coletivos dos grupos cerimoniais, reforçam a interação social. Possuem, dessa forma, características musicais opostas: enquanto o *akia* favorece a heterofonia e os repertórios individuais (voz aguda e tensa), o *ngere* prima pelo som uníssono e pela homogeneidade dos timbres vocais. Essas características musicais apontadas por Seeger não ocorrem entre os Ràmkkàmèkra/Canela, muito embora eu interprete os cantos noturnos como ligados à personalidade dos reclusos, e os cantos diurnos, como ligados à coletividade, porém sem essas características sonoras apontadas pelo autor.

Os cantos do sistema cancional *pepcahàc* possuem como característica central a polifonia,⁶ sobretudo nos cantos diurnos. Essa característica é capaz de proporcionar uma malha sonora que não só oferece suporte à voz do cantador, mas combina e intercala as vozes graves do *incred catê* (cantador) com as vozes agudas das *hòkrepôj* (conjunto de vozes femininas). Os cantos executados conjuntamente por homens e mulheres são considerados pelos Ràmkkàmèkra/Canela como ideais. Segundo eles, os cantos esteticamente perfeitos reúnem as diferenças vocais que se complementam. Aqui, percebemos a presença da dualidade que é apontada como uma das características das organizações sociocosmológicas timbira e que também se reflete nos cantos executados entre o solista e o conjunto de mulheres, dualidade que implica complementaridade.

Enquanto o cantador, na maioria das vezes, utiliza a sua voz de peito, o conjunto de cantoras tem boa parte das vozes centrada na região da caixa acústica da cabeça, entremeando com vozes mistas (cabeça e peito) e voz de peito (BOZEMAN, 2013), o que faz o conjunto de vozes femininas possuir um tipo de beleza sonora que os Ràmkkàmèkra/Canela consideram algo característico da estética sonora timbira.

Apesar dos passos ritmados e dos movimentos dos braços coordenados de forma conjunta pelas cantoras, as vozes não obedecem e não seguem essa mesma coordenação. Elas seguem timbres diferentes, os quais sejam mais adequados à voz de cada uma delas. Mas não estão tão distantes uma da outra, provocando uma harmonia entre as diferentes vozes sem eliminação de nenhuma delas. Como coloca Setti (1997, p. 185), parece haver uma “polifonia premeditada, intencional”, sendo esse um dos padrões estéticos dos diferentes povos timbira.

⁶ Quando a melodia é acompanhada de uma ou mais melodias simultâneas.

As dinâmicas e os andamentos⁷ dos cantos enfatizam o momento ritual vivenciado pelos Ràmkôkamêkra/Canela, como pode ser observado nas diferenças de sonoridade entre o conjunto cancional *pepcahàc* (noturno) e os conjuntos cancionais diurnos desse *amji kîn*. O conjunto cancional *pepcahàc* possui andamentos entre lento, moderado e rápido. Possui também, sobretudo nos cantos iniciais (andamento *ihkên pôc*), um cromatismo ascendente ao longo de todo o canto, ficando claro que o cantador mestre sobe a afinação de forma gradativa, possivelmente de meio em meio tom. Essa característica está relacionada aos objetivos almejados pelos cantos como instrumento de inter-relação entre os reclusos e os seres do mundo, alcançáveis através da estrutura discursiva dos cantos associada à melodia e à execução exemplar de uma determinada *performance*.

Cantar e apreender: colocando corpos emparelhados com a finalidade de transformação

O fato de esses cantos não serem tão conhecidos na sua amplitude não se deve a esse universo se restringir a poucos, mas, ao contrário, à vastidão dele, quantitativamente extenso (SOARES, 2015). De acordo com relatos de jovens aprendizes e de cantadores experientes, o universo musical e seus repertórios exigem muita dedicação do aprendiz. Segundo eles, para ser um cantador mestre, é preciso se preparar para entrar nesses repertórios e permitir que os repertórios entrem em si. Exigem-se coragem, preparação do corpo e da mente, seja através dos resguardos alimentares e sexuais, seja através de uma mente que pense o tempo todo nesses cantos. Ou ainda através das infusões passadas e tomadas para preparar o corpo durante os períodos de reclusão, além da utilização de alguns elementos (como o dente do tatu-peba dentro do maracá) como forma de ajudar no processo de memorização. Utiliza-se, da mesma maneira, a pena de papagaio na orelha, o que também tem a função de ajudar na memorização dos cantos (GIRALDIN; SOARES, 2020).

De fato, nenhum desses fazeres corporais (os resguardos) existe exclusivamente para preparar um bom cantador Ràmkôkamêkra/

⁷ “[...] indica a duração absoluta do som e do silêncio determinando precisamente o valor das figuras e indicação de velocidade que se imprime à execução de um trecho musical” (MED, 1996, p. 187).

Canela. Mas todo bom cantador é aquele que cumpriu adequadamente os resguardos corporais durante os períodos de reclusão (*kêtuwajê*, *pepjê* e *pepcahàc*).

Entre os Timbira, memorizar ou não os cantos passa também pela preparação do corpo. Geralmente, os bons cantores foram ou são bons caçadores, bons corredores e por vezes até mesmo bons *caj* (xamãs). Os grandes mestres entre os Ràmkkôkamêkra/Canela podem até não ser bons *caj*, como ocorre em outros povos, como os Wauja (MELLO, 1999) ou Akwê/Xerente. Para esse povo Jê Central, o chefe ritual precisa ser um cantador e necessariamente um xamã (*sekwa*), e jamais um canto será executado numa cerimônia por outra pessoa além daquela que também é responsável pelos atos de cura. No entanto, o saber do cantador Ràmkkôkamêkra/Canela passa muito perto do saber e do comportamento do *caj*, apesar de ele não efetivar rituais de cura e de, aparentemente, não se comunicar com os espíritos. Mas o fato de o cantador ser um exímio conhecedor dos cantos e ter passado por resguardos extremos, que são veículos de ação agentiva sobre o mundo e sobre os corpos, coloca-o nessa condição de liminaridade.

Os cantos de pátio (*incrêr cati* e *incrêr cahàc*) são os únicos que, apesar de possuírem uma estrutura sequencial fixa, podem, no decorrer dessa estrutura, suprimir ou comprimir outros cantos que estão no mesmo nível. Porém, mesmo nessa situação, poucos cantadores optam por alterar essa sequência conhecida e estruturada. Já os cantos do *incrêr cahàc-re*, que não possui uma sequência fixa e/ou blocos de cantos, podem ser conjugados e alterados seguindo a vontade do cantador. Isso leva vários jovens a iniciarem seus aprendizados por esses cantos que oferecem certa liberdade para serem cantados. Mas também confere ao jovem certa falta de credibilidade, caso esse cantador permaneça por muito tempo executando apenas esse tipo (GIRALDIN; SOARES, 2017).

Até o momento, poucos casos têm sido percebidos de composição ou de inserção de cantos entre os repertórios dos Ràmkkôkamêkra/Canela. No caso do sistema cancional *pepcahàc*, existe a inclusão de alguns relacionados a Deus e a Jesus no final do repertório dos cantos noturnos, como veremos adiante. Além desse caso do *Pepcahàc*, também pode ser verificada essa inclusão nos cantos de pátio do *incrêr-cahàc*, relacionados à religião cristã, atualmente executados principalmente por cantadores mais jovens. Segundo relatos de mestres cantores mais velhos, esses cantos foram compostos por Jacó Luis Canela, um indígena Ràmkkôkamêkra/Canela, e por Jacob Popjês, um missionário alemão, para fazerem parte dessa composição do *incrêr-*

cahàc. Teriam sido incluídos no sistema cancional *pepcahàc* na festa de 1979 pelo cantador Abílio Tàami Canela. Eles possuem a mesma estrutura melódica e o mesmo andamento da terceira parte dos cantos do conjunto cancional *pepcahàc* (no andamento *ihkên pej*). Apesar de tratarem de um tema aparentemente “externo” aos seres abordados no conjunto desses cantos (principalmente aves, mamíferos e vegetais), eles fazem sentido, sobretudo quando sabemos que em alguns há “referência” não a seres animais, mas sim a espíritos (*carô*); e fazem sentido, especialmente, quando nos lembramos de que os cantos, como explicitarei adiante, permitem colocar em contato os jovens reclusos com as forças existentes no mundo, possibilitando o emparelhamento dos seres. Então cantos que falem de Jesus e de Deus não estão fora de lugar ao serem incorporados ao conjunto cancional *pepcahàc*. Deus e Jesus são seres também provenientes dessa alteridade explicitada pelos *cupê* (não indígenas), com cujas forças também buscam se relacionar como forma de fortalecimento da pessoa. Aqui é importante destacar que os cantos não fazem referência a um determinado ser, mas são os cantos daqueles seres, são suas palavras. Portanto, executar os cantos desses seres tem consequências que necessitam de orientação criteriosa que somente os mestres podem oferecer.

Para pensar essas questões, recorri ao que autores tratam por paralelismo ou repetição. Finnegan (1992 [1977]) destaca que o paralelismo é uma característica que ela considera básica na arte verbal tradicional, e desvinculada, em sua origem, da escrita. Estaria vinculada a uma estratégia expressa pela perspectiva de uma estética prazerosa e elegante por parte do narrador.

Franchetto (1989), ao estudar a forma e o significado na poética oral kuikuro, também recorre ao paralelismo, este como um jogo de reflexos e de refrações cujos domínio e controle destacam a arte dos “donos de histórias”. Para analisar essas manifestações de paralelismo, a autora trata de três gêneros verbais dos Kuikuro (narrativas, conversas de chefe e rezas), destacando o contorno entonacional e as variações de altura da voz. Creio que essa forma poética também se faz presente nos cantos Ràmkôkamêkra/Canela, como argumentarei adiante.

Já Cesarino (2006) utiliza o conceito de paralelismo, especialmente dos efeitos de repetição e de justaposição, para analisar as artes verbais xamanísticas na América do Sul. Através da repetição verbal de cantos e de narrativas, iluminada pelos estudos atuais da etnologia americanista, com destaque para Viveiros de Castro (1996, 2002) e Fausto (2002), coloca como eixos centrais as dinâmicas de personificação, agência

sociocósmica e predação. Essas dinâmicas, apontadas por Cesarino, considero pontos centrais no processo de formação da pessoa no *Pepcahàc* e dialogáveis com o caso dos Ràmkkôkamêkra/Canela.

Diante dos cantos dos Ràmkkôkamêkra/Canela e da pesquisa de campo realizada durante um ano, comecei a me debruçar sobre as musicalidades dos Ràmkkôkamêkra/Canela, mais especificamente sobre o sistema cancional do ritual *Pepcahàc*.

Nesse sentido, considero que uma característica marcante dos cantos dos Ràmkkôkamêkra/Canela é o paralelismo, a repetição. E a importância da repetição se constrói nesse contexto como um ato em que a música age sobre o espaço, sobre o mundo e sobre os seres. Há presente nela o sentido da ação através dos cantos. A repetição da letra, e, eu enfatizaria, de uma determinada palavra associada a uma melodia que varia intensamente ao longo do canto, é uma característica marcante nos cantos dos Ràmkkôkamêkra/Canela, pois a mudança melódica é algo recorrente e muito importante nas estruturas cancionais dos povos Timbira. Nesses cantos, considero que “é a intensidade, é a diferença na intensidade que constitui o limite próprio da sensibilidade”, como destaca Deleuze (2006, p. 333), que define o exercício transcendente da sensibilidade. Essa intensidade gera êxtase, característica também marcante nos cantos dos Ràmkkôkamêkra/Canela, que leva o sujeito a um estado de alegria, vital para a continuidade da vida entre esse povo. Mas, para além da repetição de uma determinada palavra e das diferenças melódicas, é importante colocar que o efeito decisivo somente é possível num contexto muito especial para essa ação. É essencial destacar o cuidado que os mestres dos Ràmkkôkamêkra/Canela têm ao orientar a execução de alguns cantos pelos jovens aprendizes e as consequências que esses cantos podem provocar, inclusive fora do contexto ritual.

Ainda nessa perspectiva de tratar sobre a repetição dentro da música, tomei a liberdade de dialogar com Nettl (1968, 1989) e seus estudos que tratam sobre os Blackfoot e a cultura musical deles, apesar de estar ciente das diferenças de contexto que perpassam os dois povos aqui em questão. Entendo que os Blackfoot são povos que viveram intensamente a perda de sua língua, o que os diferencia bastante dos Ràmkkôkamêkra/Canela, que, apesar de estarem em intenso contato com os não indígenas e, por consequência, de terem a língua portuguesa presente em seu contexto cotidiano, ainda empregam sua língua materna. A musicalidade é fruto intenso da referida língua nativa, e os Ràmkkôkamêkra/Canela possuem domínio sobre as letras executadas nos cantos, apesar da poética muito recorrente nessas letras.

Segundo Nettl (1989), a crença dos Blackfoot é de que a melodia é o componente mais importante da música, mais do que a palavra. Nettl observou que a repetição das letras dos cantos se dava de forma incompleta. O informante fornecia um texto que ocasionalmente, ao ser cantado várias vezes, não se mantinha fiel ao que fora transcrito pelo pesquisador. Em certos momentos, Nettl observou que alguns blocos musicais nem mesmo apareciam na canção. Com isso, o pesquisador percebeu ao longo de sua pesquisa que as palavras dos cantos não eram importantes como era a melodia, e que, através dessa melodia, constituía-se uma linguagem usada pelos espíritos para falar com todos os outros seres. Com isso, verificamos o quão importante é a questão melódica entre os Blackfoot. Para esse povo, a música tem as funções de refletir o sistema cultural, e, através dela, é possível estabelecer e mediar as relações com o exterior. Tem-se o poder da música como forma de comunicação com o mundo sobrenatural.

Com relação aos Ràmkôkamêkra/Canela, os cantos nesse sentido fazem parte de um processo comunicativo e que pressupõe uma finalidade, mas parecem instrumentos para se chegar a um determinado ponto almejado. Além de um caráter de comunicabilidade, a repetição cumpre um importante papel no processo cognitivo para o aprendizado dos jovens cantores, que, por meio dela, tornam os cantos fortes em suas cabeças, introjetando-os da forma correta. Ao verificar os cantos do *Pepcahâc*, compreendemos melhor a relevância dessa forma para o aprendizado dos jovens. Aprender a cantar e cantar publicamente assusta muitos jovens cantores e cantoras. Por isso, o processo de construção desse saber é sempre contínuo e arduamente alcançado (CANELA; SOARES, 2017). Implica uma intensa preparação do corpo e da mente.

Os cantos não só reforçam determinados conhecimentos, epistemologias e detalhes específicos sobre o *pjê* (universo), como também são considerados como um instrumento de sustentação. Por isso, estão para além dos conhecimentos, pois são veículos de sustentação que constantemente produzem e reproduzem seres. O canto é como uma chave de abertura para mundos diferentes, com forças e substâncias reproduzidas a partir das palavras recitadas, que produzem e fortalecem todos os seres do *pjê*. Cantar é encantar, a ponto de transformar seres, adquirir forças e conhecimentos através de pontes em que o canto é o principal elo. É construir corpos capazes e preparados para a vida e para suas adversidades.

Para os Timbira, tanto orientais quanto ocidentais, esse é um universo amplo e grandioso, pois os cantos constroem e alimentam a

vida de inúmeros seres. São a base de sustentação das festas e desses seres, sejam eles *mêhhi*, sejam outros que fazem parte de diferentes aldeias (dos vivos, dos mortos, dos peixes, dos gaviões, das lontras).

Na concepção dos Ràmkkôkamêkra/Canela, todos aqueles que habitam o *pjê* são seres possuidores de intencionalidade, agenciamento e consciência reflexiva. E um dos grandes investimentos, especialmente nos cantos, é proporcionar ao corpo masculino, no caso dos *Pepcahàc*, tomar um princípio exterior de existência e fazê-lo interior, ou seja, dotar o corpo de determinadas características de algumas espécies cantadas. Esse ato, no caso do *Pepcahàc*, é evidenciado através da repetição intensa de cantos, que induz a captura de determinadas características, mas também de *expertises* de alguns seres, como expressou Crocker (1999). Possibilidades essas que podem ser adquiridas através das repetições dos cantos associadas a resguardos e banhos.

Cantar é reproduzir, estabelecer relações, substâncias e comunicação entre seres. Estabelecer e manter uma sintonia imprescindível para a existência da vida e para a preservação do mundo, dos seres, das pessoas e das roças. Cantar é proteger. É proporcionar equilíbrio ao mundo em volta dos Ràmkkôkamêkra/Canela. Não cantar, não executar o que foi aprendido ao longo da vida, é destruir o mundo e os Ràmkkôkamêkra/Canela. Cantar é se construir enquanto pessoa, construir um corpo. É conhecer aquilo que foi deixado pelos antepassados. Cantar é manter o equilíbrio social e cosmológico dos Ràmkkôkamêkra/Canela, mas também do universo que o rodeia.

Os grandes rituais são em sua maioria momentos de preparação de jovens cantadores no universo músico-ritual dos Ràmkkôkamêkrá/Canela. Eles parecem ter muita preocupação em construir pessoas necessárias para a sua comunidade e transformam isso num investimento significativo na preparação dos jovens, especialmente dos homens, para que eles possam desempenhar as suas funções sociais de forma correta e adequada, de acordo com ideais de sujeitos a serem formados.

Há um grande investimento em preparar lideranças e indivíduos que entendam e estudem profundamente as suas especificidades culturais. E isso pode ser verificado especialmente durante o momento dos rituais de iniciação e de formação dos jovens. É o caso, por exemplo, do *mê capôn catê*, líder de uma turma de *pepjê*, no qual se investe para que ele se torne um bom cantador e um amplo conhecedor das festas.⁸

⁸ Nos Krahô, o líder dos rituais é o *padre*. Sempre há algum jovem que é escolhido pela comunidade da aldeia e recebe instruções dos mestres para poder aprender todo o

É também o caso dos cantos executados no *Ketuwayê*, cujo conjunto de cantos tradicionais é praticado pelos jovens iniciando várias vezes no pátio, durante o período inicial de reclusão. No começo, são cantigas que fazem parte de uma série de canções especiais (*Ajỳc*) as quais só podem ser executadas durante esse ritual e nesse momento, pois atraem os espíritos. Portanto, nesse instante, os jovens entram em contato com os espíritos dos ancestrais relacionados ao mundo dos mortos.

Assim como o canto, a *performance* também deve ser obrigatória e rigorosamente desempenhada como foi aprendida, como forma de garantia de uma harmonia com os espíritos e de proporcionar alegria e harmonia para o mundo e para os seres donos originários dos cantos.

O resguardo é um ponto fundamental para construção de um corpo “ideal” para os Ràmkôkamêkra/Canela. Como mencionei anteriormente, não há um resguardo específico para ser um cantador, mas sem um bom resguardo não se faz um bom cantador. Seu desempenho satisfatório está associado ao resguardo rigoroso efetivado durante os períodos de reclusão, de iniciação ou de formação, durante o nascimento de filhos (sobretudo do primogênito), além de estar ligado a algumas ações consideradas importantes para ser cantador, como colocar uma pena de papagaio na orelha e sempre utilizá-la para coçar o ouvido, ou carregar dente de tatu-peba junto às sementes dentro do maracá. São ações que visam a estimular o aprendizado dos cantos com maior facilidade. Portanto, o cantador, assim como o caçador e o *caj*, devido aos bons resguardos, tem seu corpo num nível diferente do daqueles que não cumpriram de forma adequada o resguardo. Isso o coloca numa condição que está além da de uma pessoa comum, que não fez o resguardo e que não tem a preparação realizada para ser um *caj*. O cantador transita num caminho próximo ao do *caj*, revelando-se, dessa forma, um sujeito que pode até não alcançar as viagens e as conversas xamânicas, mas que vive no caminho intermediário. Não chega a ser um “homem sem espírito” (SEEGER, 2015, p. 115), mas passa a ser visto como alguém conhecedor de muitas coisas do mundo e por quem se deve nutrir respeito em razão de suas sabedorias.

Há nos cantos do *Pepcahàc* um grande número deles que tratam diretamente de alguns seres em primeira pessoa do singular, ou em primeira pessoa do plural, proporcionando, àquele que recita tais cantos, capturar, absorver e consequentemente transformar seu corpo

e sua mente naquilo que está sendo recitado (como pode ser observado na Tabela 11.1). Os Ràmkôkamêkra/Canela chegam até mesmo a dizer que esses cantos são um “tipo de reza” que os sustenta, que os transforma e que os alimenta, assim como os resguardos preparam os corpos de forma resistente, bonita e alegre. Esse mesmo argumento foi utilizado por Crocker de forma mais explícita no vídeo “Mending ways: the Canela indians of Brazil” (1999).

Como tenho argumentado ao longo deste texto, os cantos desse sistema cancional *pepcahàc*, mas, sobretudo os do conjunto cancional *pepcahàc*, constituído pelos cantos noturnos, estão intimamente ligados ao processo de interação entre os reclusos e os seres do mundo. E essa inter-relação se expressa sobretudo através do aspecto discursivo presente nos cantos. Como observou Viveiros de Castro (2002, p. 396-397), apoiado em Benveniste, entre o *eu* reflexivo da cultura e o *ele* impessoal da natureza, há a posição do tu, ou a segunda pessoa, ou seja, o outro tomado como outro sujeito, “cujo ponto de vista serve de eco latente ao do eu”. Assim, ao responder a um “tu” (outro), está-se passando para o ponto de vista dele e tornando-se Outro. Viveiros de Castro coloca como exemplo a possibilidade de captura do espírito da pessoa que responde à interlocução de um espírito outro.

No caso dos cantos do sistema cancional *pepcahàc*, como pode ser visto na tabela abaixo, há uma grande quantidade cuja linguagem discursiva está colocada em primeira pessoa do singular (67 do conjunto cancional *pepcahàc* e 11 do conjunto cancional diurno), e uma parte em primeira pessoa do plural (seis e um, respectivamente). Assim, interpreto que, ao executar esses cantos e realizar esse ritual de formação, os Ràmkôkamêkra/Canela não estão promovendo uma relação entre o Eu e o Outro, mas sim uma relação entre Nós. Ao usar a primeira pessoa para o tratamento dos seres do universo, está-se colocando uma relação entre iguais, na qual os jovens reclusos passarão a interagir com capacidades e habilidades simétricas.

Tudo no mundo são seres capazes de agenciamento. Veja que 70 cantos estão ligados a aves. À semelhança dos Xikrin, remetem à questão da força e da beleza que tais aves podem proporcionar aos Ràmkôkamêkra/Canela. Isso pode ser percebido através das pinturas relacionadas a diferentes aves e da empenação em diferentes momentos da vida. Mas, essencialmente, através dos cantos, pois estes possuem o poder de transmissão de tais qualidades e características das aves e de outros seres.

Tabela 11.1 – Temas abordados nos cantos do sistema cancional *pepcahàc*

Tema abordado no canto	Nº de cantos	Conjunto cancional <i>pepcahàc</i> (cantos noturnos)	Conjunto cancional diurno
1ª pessoa (do singular e do plural)	85 cantos	67 (1ª do singular) 6 (1ª do plural)	11 (1ª do singular) 1 (1ª do plural)
Aves	70 cantos	46	24
Mamíferos	57 cantos	34	23
Plantas	30 cantos	12	18
Gavião	14 cantos	5	9
Relação com outros homens	12 cantos	5	7
<i>Pepcahàc</i>	12 cantos	10	2
Insetos	10 cantos	5	5
Papagaio	6 cantos	1	5
Peixes	5 cantos	3	2
Répteis	3 cantos	1	2
Deus	3 cantos	3	-
Astros celestes	2 cantos	-	2

Fonte: Soares (2015).

As palavras são fortes, mas sem o movimento certo do corpo de nada adiantam, diz Francisquinho Tephoto Canela. E adensada a essa dança está a pintura corporal – seja ela de urucum, seja de pau-de-leite, ou mesmo com a empenação, a pintura corporal está associada ao fortalecimento, à proteção do corpo e às práticas terapêuticas essenciais para esses povos. Esse é um ponto central quando se constroem corpos e pessoas, quando se reintroduzem reclusos ao convívio social e quando se quer diferenciar vivos e mortos. Essas são as principais funções das pinturas para os Ràmôkamêkra/Canela, além daquelas estéticas.

Vejamos alguns exemplos referentes aos cantos noturnos:

Jôhênê wýrýý amji cairôni to tēē.
Wajapê quiii nee.

Minha serra, em direção vou me balançando
 Eu sou o furão

Jõ é pronome possessivo de primeira pessoa do singular; *hẽnẽ* é o mesmo que *kên*, que significa pedra, mas nesse caso está referindo-se a serra. Cotidianamente, a serra ou a pedra é denominada apenas de *kên*, mas, na linguagem musical e em sua forma poética, a palavra utilizada é *hẽnẽ*. A explicação dada por Francisquinho Tephoto é de que a palavra *kên* não se encaixaria bem para poder cantar essa música, usando-se então *hẽnẽ*. O que enfatiza a importância da sonoridade da palavra e de sua melodia.

Wajapê quiii nee.

Wa significa “eu” (primeira pessoa do singular); *ja* significa “aqui”, “que está presente”; *pê* é também primeira pessoa do singular, dando então a ênfase necessária para a posição do sujeito.

Quihĩre é o nome do furão (*Mustela putorius furo*) na linguagem cotidiana (sendo que *re* é o sufixo que indica diminutivo). Mas, na forma poética da linguagem musical, ele é chamado de *quiii nee*, com a mesma explicação de que o sufixo *re* não se encaixaria bem no ato de cantar esse canto.

Outros exemplos:

Jõhẽnẽ nãã icàrà tẽẽ.

Crôcrâti te tee! ri icàrà tẽẽ.

Jõhẽnẽ nãã icàrà tẽẽẽẽẽẽẽẽ.

Eu sou queixada, estou passando na minha serra, cantando.

Jõhẽnẽ wỳrỳ (a) mỗrỗ ruwaa.

Wa japê pát-tà nẽ.

Jõhẽnẽ wỳrỳ (a) mỗrỗ ruwaa.

Jõhẽnẽ wỳrỳ (a) mỗrỗ ruwaaaaa.

Sou tamanduá e estou indo para minha serra, escorregando.

Wa japêêê mã pẽpẽ cuca curomo (o) re.

Wa japêêê! mã pẽpẽ cuca curomo (o) re.

Wa japêêê mã pẽpẽ cuca curomo (o) re.

Wa japêêê mã pẽpẽ cuca curomo (o) reeeee.

Eu sou pep e minha cara é cinzenta [pẽpẽ faz referência aos rapazes pepcahàc reclusos].

Wa japêêê mã ropo cuca curomo (o) re.
Wa japêêê! mã ropo cuca curomo (o) re.
Wa japêêê mã ropo cuca curomo (o) re.
Wa japêêê mã ropo cuca curomo (o) reeeee.

Eu sou onça preta e minha cara é cinzenta.

Wa japêêê mã hênê cuca curomo (o) re.
Wa japêêê! mã hênê cuca curomo (o) re.
Wa japêêê mã hênê cuca curomo (o) re.
Wa japêêê mã hênê cuca curomo (o) reeeee.
Jiiiii Jiiiii.

Eu sou serra de pedra e minha cara é cinzenta.

A forma poética diz respeito à maneira como esses povos se referem à linguagem dos cantos. Não se canta com a linguagem que se fala no cotidiano. Segundo eles, a linguagem dos cantos é muito mais elaborada, o que faz com que apenas algumas pessoas possam traduzi-las. Não chega a ser o caso dos Apinaje, em que a linguagem do cotidiano é totalmente diferente da linguagem dos cantos (GIRALDIN; SOARES, 2019b). Mas durante o campo foi possível perceber que não é uma linguagem que todo mundo consegue traduzir de forma livre, com tanta facilidade. Muitas vezes, aquilo que foi traduzido está longe de ser aquilo que realmente o canto está emitindo. Por isso, o trabalho com meu *inxû* Francisquinho Tephoto Canela foi intensivo, e, mesmo assim, houve letras em que a tradução foi realizada, mas o entendimento tornou-se algo impossível, algo parecido ao que Nettl observou entre os Blackfoot.

A poética musical *pepcahàc* prima por uma melodia contínua das palavras e de suas combinações, assim como também pelas figuras de linguagem utilizadas, em que a melodia e a visualização desse som são valorizadas, diferenciando o sentido dessa linguagem da linguagem convencional, utilizada nas relações diárias. A poética musical encontrada nos cantos do *Pepcahàc* valoriza a forma dessa mensagem, mesmo que o sentido não seja autoevidente.

Os cantos funcionam como uma sustentação que, pelo que consegui perceber ao longo do campo, constrói-se de duas maneiras: 1 – pelos cantos que alimentam esses povos através da alegria e da euforia, realizados de forma coletiva; 2 – pelos cantos que sustentam a construção e a formação dos corpos.

Portanto, a importância desses *amji kîn* perpassa também os atos comunicativos. São formas de estabelecer contato, comunicação, com os seres do universo, através dos cantos que são seus próprios atos verbais. Alegando-se, os Ràmkkôkamêkra/Canela alegram os demais seres do mundo e contribuem para que eles possam se reproduzir com mais amplitude e vigor. Mas é importante frisar e repetir uma vez mais que essa reprodução do *pjê cunêa* também se estende aos Ràmkkôkamêkra/Canela, pois sem *amji kîn* não há reprodução deles. Estabelece-se, nesse contexto, uma imersa identidade, com todos os seres existentes, seres estes que são vistos, percebidos e considerados repletos de uma mesma condição.

Para pensar essa agencialidade, mas também o paralelismo relacionado aos cantos, recorro a uma categoria nativa explicada por Crocker (1990). Para ele, existem dois termos na língua daquele povo que exprimem a concepção deles da relação entre elementos. Trata-se de *aypên katê* (traduzidos para o inglês como *paired*), que Crocker afirma serem algo relacionado a “em par” (no português: pareado; emparelhado). Explica Crocker: “quando dois itens são ‘similares’ em algum aspecto, são aceitáveis culturalmente como estando empareados, os Canela dizem que estes itens são *aypên katê*” (CROCKER, 1990, p. 323).

Assim, Crocker argumenta que os itens em relação de *aypên katê* podem estar relacionados a dois tipos. *Ipipror*: trata-se de emparelhamento em relação de complementaridade, como quando dois corredores de tora correm lado a lado. *Ajpên cunã mã*: trata-se de emparelhamento em oposição, como quando dois corredores correm no *krîcape* (rua em frente às casas), um em cada sentido, de tal forma que se encontrarão em algum ponto. Crocker (1990) aponta diversas situações em que esses emparelhamentos podem ser verificados, variando em sua extensão. Entretanto, aqui chamo a atenção para a aplicação dessa análise para a relação que se estabelece entre os diferentes seres que compõem o *pjê* e para os cantos.

Crocker utiliza essas categorias para pensar os processos de transformação nas formas (estado) e de transformação na consciência (ideia). Para ele, um item, quando transformado de estado, é percebido como estando em oposição a seu estado anterior à transformação, isto é, ao próprio item modificado. Cita como exemplo a carne crua e a carne cozida, que estão em oposição por representarem “natureza e cultura” (CROCKER, 1990, p. 333). Já a relação entre lenha e carne é compreendida como em complementaridade com a carne cozida. Assim, fogo e madeira são agentes de transformação. Mas, na presença

do elemento transformador, a carne continua o mesmo pedaço, embora mude de estado (de crua para cozida). Quando se trata de “transformação na consciência”, um terceiro elemento agindo como modificador dos itens em oposição fica em paralelo com o primeiro item do par, possibilitando a este primeiro item, às vezes, estar em relação de emparelhamento complementar com o segundo, com o qual inicialmente estava em oposição. Para explicar, Crocker recorre a um exemplo: a relação dos *mehhĩ* com os animais de caça (*pry-re*). Eles estão em oposição uns aos outros. Um caçador e sua arma (*katōk*) estão em relação de emparelhamento complementar. Da mesma forma, um caçador está em relação de emparelhamento complementar com seu resguardo para caça (*Mē Ipiyakri-xà*), assim como com os “medicamentos” que utiliza em sua preparação para ser caçador. A estrita observação desse resguardo e de suas restrições transforma o caçador e o coloca em relação de emparelhamento complementar com a caça à qual estava inicialmente em oposição.

Considero que os cantos também possuem essa capacidade transformacional através da possibilidade de colocar o sujeito emparelhado com o que está sendo cantado e de fazer com que esse sujeito adquira as forças e as características que ali são recitadas repetitivamente. No momento do recital dos cantos, o sujeito adentra uma outra esfera que lhe possibilitará o contato com diferentes sujeitos que ali fazem do cantador apenas uma porta de saída cancional. Mas essa porta de saída recita os cantos que apresentam palavras extremamente fortes ao serem executados. Os cantos possuem forças e proporcionam ações que devem ser previamente pensadas em sua realização.

O fato de esses seres (animais e plantas) possuírem a personitude é o que os leva a exercer a atividade de ensinamento aos xamãs, ação que tem como consequência o aprendizado de diferentes rituais hoje executados entre os Ràmkôkamêkra/Canela. Além dessas ações externalizadas por plantas e animais, as plantas são classificadas levando-se em consideração características aplicáveis aos gêneros masculino e feminino. Diante dessas capacidades de agência e de intencionalidade, as plantas podem ocasionar a morte, como é o caso da mandioca e da pimenta ardida ou da fava amarga (SOARES, 2010).

A ideia de emparelhamento entre esses seres, associada aos seus agenciamentos, é de que todos os seres (plantas, animais, doenças etc.) são dotados de personitude, de consciência e de intencionalidade, e isso faz com que seus *amji kîn* busquem estabelecer relações com esses

diferentes seres que compõem o *pjê*, além das relações efetivadas com os espíritos de forma muito cuidadosa dentro de alguns rituais.

Conjugada a esse universo, existe uma grande quantidade de músicas e de momentos musicais com uma determinada função para a vida social e cosmológica, que necessitam ser realizados dentro de um sistema pensado e refletido pelos Ràmkôkamêkrá/Canela com cuidado e muita atenção aos acontecimentos dentro da sociedade.

Nos cantos do *Pepcahàc*, percebemos uma alteração de ritmo e de sonoridade (intensidade, duração, densidade, altura do som) de forma constante. A estrutura da mensagem tem importância para o emissor e para o receptor, que a recebe enquanto um veículo com efeito agetivo (CESARINO, 2003). Não estou colocando os cantos aqui em análise enquanto cantos de cura, como faz Cesarino. Mas interpreto que eles têm por excelência o poder de ação sobre as pessoas e sobre o mundo, e, por isso, são vistos enquanto agentes de sustentação. Essa parece ser uma qualidade particular de muitos sistemas cancionais desses povos, especialmente daqueles relacionados à iniciação e à formação masculina.

Os cantos do *Pepcahàc* são utilizados nesse sentido, e uma das funções da repetição é a ação e a força desses cantos sobre o espaço, sobre o mundo e sobre os sujeitos. Percebemos essa ação nos cantos do *Pepcahàc* através dos próprios versos. Eles são “carregados” de expressividade e de força a ser adquirida, seja da pedra, seja da onça. Os cantos exemplificam o que significa transformar-se num *pepcahàc*: ser individualista, forte, guerreiro. Ser forte como uma pedra e feroz como uma onça ou ter a vocalização gutural do macaco guariba, que pode ser ouvida a quilômetros de distância.

Por isso, os cantos do *Pepcahàc* visam a proporcionar aos reclusos corpos fortes e preparados para lidar com os *mê carô* (espíritos), pois durante toda a sua vida os reclusos estarão sempre no limite entre as aldeias dos vivos e a aldeia dos mortos. A isso se deve a necessidade de enfrentar e de ordenar que o *carô* vá embora, como podemos ver em um canto.

Outra observação importante é com relação aos cantos referentes às aves existentes no sistema cancional do *Pepcahàc*. Dos 116 cantos noturnos, 70 deles são referentes a diversas aves. Entre elas, estão algumas admiradas por esses povos, como é o caso das araras. Outras são temidas, como o pica-pau e o *xic-xic* (conhecido regionalmente como pássaro-saci), além de outros pássaros que são associados ao *carô* de pessoas mortas que voltam com a intenção de levar familiares. E esses

pássaros, ao serem avistados próximos às aldeias, trazem muito temor a todos que estão por perto.

Existem ainda alguns cantos nesse repertório referentes a outros pássaros que são temidos, mas também admirados. Aqui, os Ràmkkamêkra/Canela destacam os gaviões, aqueles que possuem mais poder, que são corajosos, considerados os verdadeiros chefes de todos. São temidos e admirados, assim como devem ser os reclusos *pepcahàc*.

Os cantos agem como instrumentos para adquirir atributos e características passíveis de serem utilizados para constituir os corpos e as mentes dos *pepcahàc*, preparando-os para lidar com as adversidades. As ações expressas e realizadas com a execução de cada um dos cantos nos levam a perceber como ações parecidas são executadas pelos *pepcahàc* reclusos. O que fazem os *hàc* (gaviões) em sua relação com as comidas também fazem os *pepcahàc*. Por exemplo, a relação entre cantar o canto do milho branco, com o uso desse milho como alimento nas práticas dos resguardos. Ou a importância do canto da fava e o seu uso no pulso, sob uma pulseira, para tornar a flecha leve e certa. Todas as ações, como o cuidado e a vigília constante com aqueles que podem estar por perto, numa referência aos inimigos, estão presentes em vários cantos. Por isso, é importante ficar sempre atento a todo e qualquer barulho e ao rastro que pode ser deixado. Tais ações revelam a mesma lógica que vale para as habilidades do bom caçador.

Entre esses cantos, também podemos observar alguns relacionados a Deus e a Jesus (que mencionei anteriormente), incorporados em momento relativamente recente. Os cantores com quem conversei falaram de quando esses cantos foram elaborados para o repertório do *Pepcahàc*; aparentemente, não houve questionamento ao serem incluídos. E não se questionou a inclusão provavelmente porque o objetivo do sistema cancional do *Pepcahàc* é o acesso a esses poderes agentivos do que é cantado. Por isso, inserir cantos ligados a Deus e a Jesus é cabível. Pois no *Pepcahàc* é quando se pode ter acesso a todos os tipos de poderes agentivos, os quais também estão presentes nos princípios da formulação religiosa cristã. Vale a pena enfatizar, outra vez, que talvez esse lugar seja o ideal para essa possibilidade de inserção de cantos cristãos, pelo fato de consistir em um sistema que possui cantos que funcionam com um determinado tipo agentivo sobre o mundo e sobre os seres. Deus e Jesus, nesse sentido, configuram-se como “outros” com cujos poderes pode ser bom ter relação no processo de formação da pessoa.

Os cantos em rituais como o *Pepcahàc* estão sempre em oposição aos *mêcarõ* (espíritos, almas, sombras e reflexos), indicando que o

contato com esses seres durante tal período é vital para a construção e a transformação do corpo e da pessoa. Como coloca Souza (2002, p. 536), “os índios [aqui no caso os Jê], não encaram o karô como uma questão de doutrina, mas como algo aberto a inspeção empírica: denotando não uma substância, mas um modo de ação”; ou seja, seres com os quais não se descarta por completo o contato por fazerem-se fundamentais nessa relação de alteridade entre vivos e mortos e na formação, na construção e na transformação dos jovens em adultos fortes, resistentes e guerreiros para a vida.

Considerações finais

Segundo Tugny (2011), são necessários outros caminhos analíticos que permitam uma real possibilidade de escuta em relação às músicas indígenas. Uma escuta atenta e analítica dos cantos dos Ràmkkàmêkra/Canela foi a proposta deste artigo ao tratar das palavras de poder e do poder das palavras. Agência, efeito e autonomia que perpassam a *performance* corporal, as melodias, as repetições que fabricam e constroem corpos e pessoas, que constituem modelos perfeitos de seres fortes, sábios, resilientes, perseverantes e alegres.

Os *amji kîn*, com seus cantos, suas pinturas e suas danças, são ações fundamentais para a vida dos Ràmkkàmêkra/Canela, pois não consistem apenas em “festas” para os humanos, mas em veículos de comunicabilidade para todos os seres do *pjê cunêa*, para que estes possam se reproduzir. Tais eventos são fortes elementos de sua identidade como forma de atualização de momentos passados e necessitam ser realizados e investidos por operações de complexidade e de rigor extremos, pois só dessa forma é possível construir e fortalecer corpos, pessoas e o mundo. Assim como Tugny (2009a) aponta a música como a ciência maxakali, considero que esse é também o *status* da música para os Ràmkkàmêkra/Canela.

Proporcionar a existência de comunicabilidade entre todos os seres que vivem no *pjê cunêa* (universo) possibilita que os *amji kîn* promovam a alegria e a reprodução de todos eles. Essa condição decorre da concepção amplamente verificada nos povos ameríndios de que todos os seres que vivem no *pjê cunêa* possuem agencialidade, o que garante a todos eles a capacidade de serem sujeitos ou de terem uma perspectiva, como sugere Viveiros de Castro (1996) para alguns povos indígenas.

Neste artigo, enfatizei aspectos importantes que se entrecruzam com essa agencialidade e que merecem muita atenção, um olhar refinado e atento dos pesquisadores, pois os cantos ainda são territórios pouco conhecidos, mas extremamente importantes para a continuidade dos mundos, dos povos e de suas aldeias. Cantar e alegrar são as únicas formas de manter esse universo se reproduzindo e funcionando de fato.

Referências

- BLACKING, J. *How musical is man?*. Seattle: University of Washington Press, 1973.
- BLACKING, J. *The anthropology of the body*. Londres: Academic Press; ASA, 1977.
- BOZEMAN, K. W. *Practical vocal acoustics: pedagogic applications for teachers and singers*. Massachusetts: Pendragon Press, 2013.
- CANELA, R. K.; SOARES, L. R. R. Processos e ornamentos: como formar uma nova hõkrepoj (cantora) entre os Ràmkôkamêkra/Canela. *Articulando e Construindo Saberes*, Goiânia, v. 2, n. 1, p. 240-250, 2017.
- CANELA, R. K.; SOARES, L. R. R. O processo de formação de cantadores Ràmkôkamêkra/Canela. *Articulando e Construindo Saberes*, Goiânia, v. 3, n. 1, p. 314-344, 2018.
- CESARINO, P. de N. *Palavras torcidas, metáfora e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios*. 2003. 260 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.
- CESARINO, P. de N. De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 105-134, 2006.
- CROCKER, W. H. *The Canela (Eastern Timbira), I: an ethnographic introduction*. Washington, D. C.: Smithsonian Institution Press, 1990. (Smithsonian Contributions to Anthropology, n. 33).
- DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- FAUSTO, C. Banquete de gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 7-44, 2002.
- FINNEGAN, R. *Oral poetry: its nature, significance, and social context*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- FRANCHETTO, B. Forma e significado na poética oral kuikúro. *Ameríndia*, [S. l.], n. 14, s. p., 1989.

GIANNINI, I. V. *A ave resgatada*: “a impossibilidade da leveza do ser”.

1991. 205 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

GIRALDIN, O. Indigenous school education and specific teaching-learning processes: reflections based on particular cases of the Jê tribes. *Revista Brasileira de Linguística Antropológica*, Brasília, v. 2, n. 2, p. 265-284, 2010.

GIRALDIN, O.; SOARES, L. R. R. “Você quer mesmo escutar e cantar increr cahãc-re?”: as classificações dos cantos de cà (pátio) para os Rãmkkãmêkra/ Canela. In: MONTARDO, D. L. O.; RUFINO, M. C. F. (org.). *Saberes e ciência plural*: diálogos e interculturalidade em antropologia. Florianópolis: EdUFSC, 2017. p. 77-98.

GIRALDIN, O.; SOARES, L. R. R. Cantar é encantar: corpos, ritos e cantos do Pep-cahãc Rãmkkãmêkra/Canela. In: TASSINARI, A. M. I.; MONTARDO, D. L. O.; VIEIRA, G. (org.). *Antropologia e educação*: refletindo sobre processos educativos em contextos escolares, não escolares e de políticas públicas. Tubarão: Copiart, 2019a. p. 50-77.

GIRALDIN, O.; SOARES, L. R. R. Cantos de pátio Timbira: um idioma musical em rede. *Revista de @ntropologia da UFSCar*, São Carlos, v. 11, n. 2, p. 87-109, jul./dez. 2019b.

GIRALDIN, O.; SOARES, L. R. R. Da prática ao pátio: performances e gênero no processo de aprendizagem-ensino dos cantos Timbira. *Wamon – Revista dos Alunos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFAM*, Manaus, v. 5, n. 1, p. 49-62, 2020.

GRUPP, B. *Dicionário Canela*. 2. ed. rev. [S. l.]: MICEB, 2015. 400 p.

MED, B. *Teoria da música*. Brasília: Musimed, 1996.

MELLO, M. I. C. *Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu*. 1999. 214 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.

MENEZES BASTOS, R. J. de. Música nas terras baixas da América do Sul: ensaio a partir da escuta de um disco de música xikrín. *Anuário Antropológico*, Rio de Janeiro, n. 95, p. 251-263, 1996.

MENEZES BASTOS, R. J. de. Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje. *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis, v. 67, p. 4-17, 2004.

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

MENEZES BASTOS, R. J. de. *A festa da jaguatirica*: uma partitura crítico-interpretativa. Florianópolis: EdUFSC, 2013.

NETTL, B. Studies in Blackfoot indian musical culture, part IV: notes on composition, text settings, and performance. *Ethnomusicology*, [S. l.], v. 12, n. 2, p. 192-207, maio 1968. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/849929>. Acesso em: 20 dez. 2020.

NETTL, B. *Blackfoot musical thought: comparative perspectives*. Kent: The Kent State University Press, 1989.

NIMUENDAJÚ, C. *The Eastern Timbira*. Berkeley/Los Angeles: University of California, 1946.

ROLANDE, J. F. *Moços feitos, moços bonitos: a ornamentação na prática Canela de construir corpos*. São Leopoldo: Oikos, 2017.

SEEGER, A. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Champaign: University of Illinois Press, 2004 [1987].

SEEGER, A. Etnografia da música. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 17, p. 237-259, 2008.

SEEGER, A. *Por que cantam os Kĩsêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SEEGER, A.; DAMATTA, R.; VIVEIROS DE CASTRO, E. A construção da pessoa nas sociedades indígenas. *Boletim do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 2-19, maio 1979.

SETTI, K. Os sons do Përekahë no Rio Vermelho – um ensaio etnográfico dos fatos musicais Krahó. In: OVERATH, J. (ed.). *Musices Aptatio/Jahrbuch 1994/95*. Colônia: Luthe-Druck, 1997. p. 183-239.

SOARES, L. R. R. *Amjikĩn e pjêh cunêa: cosmologia e meio ambiente para os Rãmkkãmêkra/Canela*. 2010. 180 f. Dissertação (Mestrado em Ciências do Ambiente) – Universidade Federal do Tocantins, Palmas, 2010.

SOARES, L. R. R. *“Eu sou o gavião e peguei a minha caça”: o ritual Pepcahàc dos Rãmkkãmêkra/Canela e seus cantos*. 2015. 371 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2015.

SOUZA, M. C. S. *O traço e o círculo: o conceito de parentesco entre os Jê e seus antropólogos*. 2002. 668 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

SOUZA, M. C. S. A cultura invisível: conhecimento indígena e patrimônio imaterial. *Anuário Antropológico*, Brasília, v. 35, n. 1, p. 149-174, 2010.

SOUZA, M. C. S. Conhecimento indígena e seus conhecedores: uma ciência duas vezes concreta. In: CUNHA, M. C. da; CESARINO, P. de N. (org.). *Políticas culturais e povos indígenas*. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 2016. p. 195-239.

TUGNY, R. P. *Cantos e histórias do gavião-espírito*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009a.

TUGNY, R. P. de. *Cantos e histórias do morcego-espírito*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009b.

TUGNY, R. P. de. *Escuta e poder na estética Tikmũ'ũn Maxakali*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, E. O nativo relativo. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 113-149, 2002.

Referências audiovisuais

MENDING ways: the Canela indians of Brazil. Direção: William H. Crocker. Washington, D. C.: Schecter Filmes, Inc.; National Human Studies Film Center; Smithsonian Institution, 1999. DVD (53 min), son., color.

Músicas nas terras baixas da América do Sul, uma breve atualização¹

Rafael José de Menezes Bastos

Em 2007, publiquei um artigo sobre as características da produção intelectual acerca das músicas das sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul e sobre as características dessas músicas conforme a produção em tela. Essa dualidade – entre a produção e seu objeto – é interessante, mas não a abordarei aqui. A primeira característica que levantei sobre a produção foi a de sua origem predominante na etnologia. A segunda foi a verificação de que ela quase sempre recusava o rótulo de “etnomusicologia”, tendo preferência pelos de “antropologia da música”, “antropologia musical” e similares. Sugiro hoje que essa preferência tem a ver com a diplomacia dos campos intelectuais envolvidos – tipicamente, antropologia e música (veja meu texto de 2005). Hoje entendo que a segunda característica é subsidiária da primeira.

Em seguida, observei que a produção referida estava sendo realizada em instituições acadêmicas de vários países, envolvendo

¹ O presente texto é uma atualização da conferência que apresentei no colóquio internacional “La música y los pueblos indígenas de América”, realizado em Montevidéu em 2015, promovido pelo Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán. Na atualização, servi-me também de meu artigo de 2017. Obrigado ao finado Coriún Aharonián, organizador do colóquio, e à equipe do Centro, pelas gentilezas em Montevidéu. Sou grato também à audiência do evento pelos comentários. Evidentemente, a responsabilidade pela conferência e por este texto é toda minha.

igualmente profissionais que eram nacionais de países diversos. Isso concedia uma forte marca internacional à etnomusicologia em análise. O Brasil detinha em relação a esse aspecto posição de destaque, sendo o país onde, ao que parecia, a literatura em foco era mais numerosa – particularmente a partir dos anos 1990 –, em razão da produção cada vez mais expressiva e abundante dos programas de pós-graduação em antropologia social, que – entre outros itens – produziam dissertações de mestrado e teses de doutorado (veja BEAUDET, 1993; MENEZES BASTOS, 2005; COELHO, 2007). Agora diria que essa afirmação merece ser revista com base em levantamentos mais detalhados (conforme MENEZES BASTOS, 2007).

A perspectiva comparativa, constituída a partir do interior da etnografia, era a quarta característica da produção em consideração, segundo o artigo em análise. Ela se sustentava na convicção teórico-metodológica, partilhada pelos americanistas de extrações as mais diferentes entre si, de que as terras baixas da América do Sul constituíam um grande sistema relacional, comunicante inclusive com os Andes. Apesar de hoje essa convicção não parecer estar sendo contestada, vale ter em conta que aparentemente os estudos comparativos em consideração sempre foram baseados em etnografias particulares ou em generalizações sub-regionais – conforme tipicamente o caso xinguano, base das minhas próprias investigações.

Por fim, a quinta característica apontava para o reconhecimento, no período, do interesse que os estudos etnomusicológicos nas terras baixas encontravam no nível político das relações das sociedades da região com o “mundo dos brancos”, a musicalidade e a artisticidade em geral, tão fortes entre esses povos, sendo, elas mesmas, importantes alavancas de sensibilização e de solidariedade dos não índios no sentido de sua arregimentação como aliados dos índios em suas lutas por cidadania. Entendo que agora essa marca é muito mais forte, tendendo inclusive em alguns casos – como o brasileiro (MENEZES BASTOS, 2011) – a condicionar a natureza mesma dos estudos.

Quanto às características da música da região, levantadas com base na literatura citada, considerarei aqui centralmente duas – deixando para trabalho futuro as demais –, que retomo a seguir, procurando trazer maior substância etnográfica para elas. A primeira característica aponta para o papel desempenhado pela música na cadeia intersemiótica do ritual. Isso foi originalmente estudado em áreas bem diferentes da região e afastadas entre si: na Amazônia peruana, entre os Amuesha (Aruaque), conforme Smith (1977); e no Alto Xingu

(MENEZES BASTOS, 1999 [1978]), entre os xinguanos Kamayurá (Tupi-Guarani). Para Smith, o papel da música no ritual amuesha é o de centro integrador dos discursos nele presentes. De forma similar, o caso kamayurá estabelece a música como um sistema *pivot* que faz a intermediação, no rito, entre os universos das artes verbais (poética, mito) e aqueles ligados às expressões plástico-visuais (grafismo, iconografia, adereços) e coreológicas (dança, teatro).

Integração e intermediação seriam, assim, os sentidos que, a partir dessas fontes dos anos 1970, tipificariam o papel da música na cadeia em análise. Basso (1985), estudando os também xinguanos Kalapalo (Caribe), confirma esses sentidos, desenvolvendo-os: para ela, a natureza da *performance* ritual kalapalo é musical – daí seu conceito seminal de ritual musical –, a música constituindo a chave (*key*) da *performance*. Gebhardt-Sayer (1986, 1987), abordando os Shipibo-Conibo (Pano) da Amazônia peruana, leva adiante esses nexos. Para ela, a relação entre a música e os desenhos visuais é de tradução, as canções ali sendo a tradução sonora, reversível, de motivos pictóricos. Brabec de Mori e Mori Silvano de Brabec (2009) dão sustentação à existência dessa relação entre o grafismo e a música, mas não concordam com a autora que tal relação seria de tradução. Um nexo próximo aos comentados parece fazer sentido também entre os Caribe Yekuana da Venezuela, envolvendo a cestaria e o canto (GUSS, 1990).

Sumarizando, de acordo com o meu texto de 2007 – o que também o artigo de 2017 torna válido –, parece ser razoável falar de uma generalidade do papel da música na cadeia intersemiótica do ritual na região, apontando para um lugar semântico que compreende os nexos de integração, intermediação, desencadeamento e similares, em suma, tradução. Noto que, em 2001, sugeri que o sentido de tradução salientava a relação semântica interdependente entre os subsistemas presentes na referida cadeia, mas de forma antes tautegórica que alegórica, isto é, a tradução não deveria ser pensada em termos da reprodução dos mesmos significados pelos diferentes subsistemas significantes. Tal sentido de tradução aproxima-se daquele de evocação, preconizado por Benjamin (1968).

De 2007 para cá, muito material teórico-etnográfico tem vindo reforçar, desenvolver e expandir a teoria que resumi acima sobre a cadeia intersemiótica do ritual. Começo com a investigação de Barcelos Neto (veja 2008, 2011) sobre os Wauja – conhecidos também como Waurá –, povo xinguanos falantes de uma língua Aruaque (veja também PIEDADE, 2004; MELLO, 2005). No texto de 2011, retomando as

minhas elaborações sobre a cadeia em tela – que ele considera ter um profundo interesse para a compreensão das terras baixas como um todo –, o autor elabora a tese de que a natureza intrínseca da arte do trançado é simultaneamente musical e iconográfica. Faz isso com base na narrativa mítica. A contribuição, entretanto, que me parece mais forte de seu estudo está na resposta que ele oferece à sua grave pergunta: “como esta teoria etnográfica – a de minha autoria –, que tem a música como pivô, relaciona-se com as artes visuais?” (BARCELOS NETO, 2011, p. 988). Passando a palavra a um dos seus interlocutores indígenas, este responde: “o mito vira música e este se transforma em dança e que sobre esta estão as coisas, e que não há dança sem tais ‘coisas’” (BARCELOS NETO, 2011, p. 988). Note-se que nessa resposta – diz o autor – “coisas” significa aquilo que torna o corpo dançável, isto é, adornos e pintura corporal. Essa impressionante afirmação do plano explicitamente etnográfico lembra uma outra que, no português de contato dos índios Kamayurá, ouvi de um interlocutor quando lhe perguntei sobre a natureza do ritual – “tem história (mito), tem música e tem dança” (veja MENEZES BASTOS, 1978). Observe-se que aí o meu interlocutor apontava para a composição em cadeia do ritual, tendo âncora na narrativa mítica e expressando-se nas artes do corpo, tudo passando pela música, espécie de pivô que por assim dizer converte o mito na dança. Esse nexos está profundamente presente na etnografia do ritual do *Yawari* (veja meu texto de 2013).

Outra investigação que considerarei é a de Cesarino (2011, 2013) sobre os índios Marubo, falantes de uma língua Pano, habitantes do Vale do Javari (veja também WERLANG, 2001). Sua investigação tem como foco as artes verbais (mito, poesia, narrativa, mas também canto), seu artigo de 2013 tematizando especificamente as relações entre essas artes, a iconografia e os desenhos – em termos gerais, entre os planos verbal (incluindo o canto) e o visual. Note-se que esse autor, por motivos não explicitados, prefere não usar a categoria música – tipicamente, no caso, música vocal –, mas canto, incluindo essa categoria na geral de artes verbais. Consistente com tal escolha, sua análise desses cantos tem por objeto tão somente as letras, não atingindo as músicas. A relação entre os dois planos referidos – o verbal (canto sem música incluída) e o visual – é patente nas formulações desse autor, e seu encadeamento também, tipicamente para os xamãs (glosados pelo autor de cantadores) e as mulheres desenhistas dos desenhos do tipo *kene*. Brevemente falando, para os índios Kaxinawa (também de língua Pano), *kene* são

padrões gráficos expressamente não figurativos desenhados somente pelos homens (veja LAGROU, 2007).

Finalmente, comento o trabalho de Severi (2014). Seu texto estuda três grupos habitantes do Alto Orinoco, dois de língua Caribe, os Yekuana (veja GUSS, 1990), mencionados anteriormente, e os Wayana (VELTHEM, 2003); e um de língua Tupi-Guarani, os Wayapi (BEAUDET, 1997). Seu estudo parte do clássico de Jakobson (1959) e das suas definições de seus três tipos de tradução: intralinguística, interlinguística e transmutação. Recordo que, de acordo com Jakobson,

tradução intralinguística ou “reformulação” é uma interpretação dos signos verbais por meio de significados de outros signos da mesma linguagem, [...] tradução interlinguística é uma interpretação dos signos verbais através de outra linguagem [...] tradução intersemiótica ou transmutação é uma interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais (JAKOBSON, 2008, p. 233 *apud* SEVERI, 2014, p. 46).²

Severi usa o seu primeiro caso etnográfico (o trançado yekuana) para identificar alguns traços formais (que ele equaciona como semióticos) da transmutação como uma forma de tradução não arbitrária ou subjetiva de signos verbais em não verbais. Conforme adiante, esse é um ponto de excepcional interesse de seu artigo. Quanto aos seus segundo e terceiro casos – iconografias wayana (para Severi, um desenvolvimento da tradição visual yekuana) – e a música wayapi confirmam os traços formais da transmutação. De acordo com o autor, o que distingue a iconografia wayana da yekuana é a complexidade do discurso verbal sobre a representação visual. Na música dos Wayapi, sempre segundo o autor, existe uma forma muito similar às dos Yekuana e Wayana de representar a natureza real dos predadores invisíveis como seres coletivos. Os músicos wayapi tocam a partir dos nomes dos espíritos (aqueles usados nas narrativas mitológicas) da mesma maneira através da qual os Wayana e os Yekuana os representam no plano visual. Na verdade, executar uma música em um instrumento, como flauta ou clarinete, é para os Wayapi um ato de comunicação definido com muita

² No original: *intralinguistic translation or “rewording” is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language, [...] interlingual translation or translation proper is an interpretation of verbal signs by means of some other language [...] intersemiotic translation or transmutation is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems.*

precisão, dirigido tipicamente para seres não humanos – recorro que Piedade (2004) e Mello (2005) apontam para algo muito similar entre os xinguanos Wauja. Acrescento eu, dessa maneira, que a pragmática das *performances* rituais musicais wayapi – e, eu diria, de muitos outros grupos ameríndios – é ao mesmo tempo complexa e explícita, não estando ligada, por outro lado, a nenhuma ideologia da inefabilidade. Considero esse ponto de funda importância para a continuidade dos estudos sobre a cadeia intersemiótica do ritual no mundo ameríndio, estando fortemente presente em minha etnografia do *Yawari* (2013).

No artigo de 2007 (ver também 2017), anotei como segunda característica da música nas terras baixas da América do Sul a sequencialidade. Ela distingue a organização musical dos rituais da região no plano intercancional, isto é, no plano composto pela articulação entre as canções (ou peças instrumentais ou vocoinstrumentais) componentes. A sequencialidade explicita-se pelo fato de que os repertórios musicais da região – quase sempre, conforme visto acima, parte de complexas cadeias intersemióticas – organizam-se em sequências (ou sequências de sequências) de cânticos (que podem ser canções ou vinhetas), de peças instrumentais ou vocoinstrumentais. Essas sequências, ou sequências de sequências, frequentemente apontam para a cronologia das partes do dia e da noite e são por elas ancoradas, sendo possível que também o façam em relação àquelas de outros ciclos temporais, como meses e estações. Observe-se que ainda no artigo, em comentário, levantei a ideia de que peças musicais solitárias não pareciam fazer muito sentido na região em estudo. Note-se que em outro trabalho (2009) eu avancei a ideia de que em uma região do planeta famosa por descurar o tempo histórico – as terras baixas da América do Sul –, a música, vista no Ocidente como a arte que cancela o tempo, trabalha a longa duração. Sugeri então, nesse texto – e agora o faço de novo –, que tudo se passa como se a música fosse nas terras baixas uma espécie de arquivo. Quer dizer, as célebres sociedades frias amazônicas seriam quentes quanto à sua música.

Essa sequencialidade no plano intercancional tem uma organização similar à da suíte ocidental (FULLER, 2007). De começo foi estudada por mim a dos Tupi-Guarani Kamayurá do Alto Xingu (MENEZES BASTOS, 1990, 1994, 1996, 2004a, 2004b; MENEZES BASTOS; PIEDADE, 1999). Depois, foi abordada a dos Aruaque Kulina (SILVA, 1997), a dos Tucano Yepamasa (PIEADADE, 1997), a dos Aruaque xinguanos Wauja (PIEADADE, 2004; MELLO, 1999, 2005), a dos Tupi-Guarani Guaranis do Sul e do Centro-Oeste brasileiros (MONTARDO,

2009), a dos Caribe Arara (COELHO, 2003) e a dos Kalankó de Alagoas (HERBETTA, 2006, 2013). Disse em 2007 (e reafirmei em 2017) minha hipótese de trabalho de que esse tipo de organização era muito mais disseminado do que a abrangência da amostra bibliográfica utilizada daria a entender, acrescentando que tudo parecia apontar para o fato de que a sequencialidade se apresentava como um dos *rationales* da organização dos rituais da região no plano intercancional. Registrei também que no caso kamayurá por mim investigado, a sequencialidade assume uma elaboração muito complexa, seguindo um padrão que chamei de estrutura sequencial, de grande interesse do ponto de vista cognitivo. Sugeri que esse padrão estaria muito mais para típico do que para especial na região (veja MENEZES BASTOS, 1990, 2004a, 2004b e enfaticamente 2013 e 2017).

Uma considerável massa de material teórico-etnográfico, de autores de origens e de orientações as mais diferenciadas, abordando casos igualmente bem diferentes, tem evidenciado, de 2007 para cá, a consistência e o interesse do acima levantado sobre a sequencialidade como característica fundamental da música nas terras baixas da América do Sul. Se bem que, de maneira inespecífica, a sequencialidade está presente em obras coletivas, como aquelas editadas por Brabec de Mori (2013) e por Brabec de Mori, Lewy e García (2015). Sua presença mais forte, porém, é verificada em outras fontes. O trabalho de Domínguez (2016) sobre os Chané do Chaco argentino (que a autora caracteriza como Aruaque guaranizados) é uma delas, sendo prenhe quanto à sequencialidade (e aos processos de variação e de repetição).

Observe-se que também apontei, em comentário, a variação – assim como a repetição (e a diferenciação) –, em meu texto de 2007, como marca relevante da música, hoje eu diria talvez a mais importante de todas.³ Voltarei a isso adiante (veja 2017). Os Chané, considerados na etnologia como “mestiços puros” (COMBÊS; VILLAR, 2007), são estudados por Domínguez de maneira aguda, através de vídeos feitos por ela da música ritual para flautas, partilhados com os músicos indígenas e por estes usados como instrumentos de análise. Nas finas exegeses feitas em campo pelos nativos, com bases nos vídeos, resultou muito forte a sequencialidade como princípio da organização das peças de música, assim como sua elaboração sutil através do processo de variação, que exhibe uma fina dialética entre repetição e diferenciação.

³ Baseei-me em Deleuze (2007 [1968]) quanto ao par de conceitos de repetição e diferença – que elaborei como processo, ou *diferenciação*.

Outra etnografia em que a sequencialidade está consistentemente presente é aquela sobre o sistema cancional do ritual *Pepcahàc* dos Ràmkkókamekra/Canela, índios (Timbira) de língua Jê, do Brasil Central (veja SOARES, 2015). Nessa etnografia, a autora aponta de que modo a sequencialidade está conectada às ideias da música como pivô e como chave da *performance* na cadeia intersemiótica do ritual e como sua tradução sonora. Ela também registra que as sequências, e as sequências de sequências, apontam para a cronologia do dia e da noite. Note-se que a ideia de sequencialidade está presente nessa etnografia, desde o conceito de ritual com o qual opera – com origem em Tambiah (1985) –, como sistema cultural de comunicação simbólica, constituído de sequências ordenadas e padronizadas de palavras e de atos.

Para concluir essa consideração sobre a questão da sequencialidade, vale registrar o texto de Seeger (2013), em que ela é tomada como *insight* proveniente do pensamento indígena para iluminar o estudo de tradições musicais de outras partes do planeta. Também recorro o que escrevi em meu texto de 2013 (p. 227):

[...] os kamaiurá não só cantam e tocam em sequências. Dizer isto seria reinventar a roda. *Tempus fugit*? Não necessariamente, embora isto entre eles também possa acontecer. Os kamaiurá cantam em sequências de sequências concertadas entre si. E assim constituem os tempos. Com ou sem setas – pois o seu planeta não os condena a somente um deles, futuro ou passado (que, sabe-se, não ex-istem) –, o *rationale* desse concerto sendo a transformação (ou repetição diferenciada).

Vale enfatizar que a sequencialidade opera o tempo, sendo um fato teórico, e não exclusivamente empírico. Entre os Kamayurá, descortinei três formas básicas de constituição das setas do tempo: para o futuro, para o passado e a estagnação. Em 2013, estudo isso em detalhe. Em estudos futuros, voltarei à temática.

Encerro este texto retomando brevemente o que elaborei em 2007 (ver também 2017) sobre o processo de variação como uma terceira (naquele artigo, quarta) marca da música nas terras baixas da América do Sul. Disse ali que se trata, a variação, do processo predominante, na região, de composição de peças musicais, apontando que nele o material temático – os motivos tipicamente –, na maioria das vezes exposto no começo das peças, é elaborado através de vários procedimentos, entre eles os de repetição, aumento, diminuição, transposição, retrogradação e muitos outros. Disse ali, ainda, que as mudanças resultantes dessa

elaboração não seriam de tal ordem a cancelar as características básicas daquele material. Anotei por fim que neste último caso – quando as características em referência são dissolvidas – ter-se-ia desenvolvimento, e não variação (não deixei de colocar, entretanto, que essa diferenciação é polêmica). Nos textos em comentário, a variação é entendida como atuando no nível micro da composição, envolvendo tipicamente os motivos, apontando como os estudos detalhados de Menezes Bastos (1990, 2013), Piedade (2004) e Mello (2005) “lançam luz sobre como o processo de variação está na base da composição musical em nível intracancional entre os xinguanos” (MENEZES BASTOS, 2007, p. 304). Hoje o que eu diria (ver também 2017) é que, além de o processo de variação distinguir o processo de composição intracancional na região – ou seja, o seu nível micro –, ele também parece marcá-lo no plano intercancional, aquele das sequências, conforme o anteriormente estudado, e naquele das sequências de sequências, atingindo, assim, também o nível macro. Nesse sentido, cada uma das sequências integrantes de um mesmo universo de sequências seria, por via de regra, variante da respectiva sequência de referência. Na base de tudo isso estaria, como já disse, uma fina dialética entre repetição e diferenciação (MENEZES BASTOS, 2013). Recordo, por fim, que em vários textos tenho apontado para o interesse da aproximação entre o conceito de Lévi-Strauss de transformação e o musicológico de variação.

Referências

- BARCELOS NETO, A. B. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. São Paulo: Edusp, 2008.
- BARCELOS NETO, A. B. A serpente de corpo repleto de canções: um tema amazônico sobre a arte do trançado. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 54, n. 2, p. 981-1012, 2011.
- BASSO, E. B. *A musical view of the universe: kalapalo myth and ritual performances*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- BEAUDET, J. L'ethnomusicologie de l'Amazonie. *L'Homme*, [S. l.], n. 126-128, p. 527-533, 1993.
- BEAUDET, J. *Souffles d'Amazonie: les orchestres tule des Wayãpi*. Nanterre: Société d'Ethnologie, 1997. v. 3.
- BENJAMIN, W. The task of the translator: an introduction to the translation of Baudelaire's "Tableaux Parisiens". In: BENJAMIN, W. *Illuminations*. Nova Iorque: Schocken Books, 1968. p. 69-82.

BRABEC DE MORI, B. Shipibo laughing songs and the transformative faculty: performing or becoming the other. *Ethnomusicology Forum*, [S. l.], v. 22, n. 3, p. 343-361, 2013.

BRABEC DE MORI, B.; DE BRABEC, L. M. S. La corona de la inspiración. Los diseños geométricos de los Shipibo-Konibo y sus relaciones con cosmovisión y música. *Indiana*, [S. l.], v. 26, p. 105-134, 2009.

BRABEC DE MORI, B.; LEWY, M.; GARCÍA, M. A. (ed.). *Sudamérica y sus mundos audibles: cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Berlim: Ibero-Amerikanisches Institut, 2015. v. 8. (Coleção Estudos Indiana).

CESARINO, P. de N. *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva 2011.

CESARINO, P. de N. Cartografias do cosmo: conhecimento, iconografia e artes verbais entre os Marubo. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 437-471, 2013.

COELHO, L. F. H. *Para uma antropologia da música arara (Caribe): um estudo do sistema das músicas vocais*. 2003. 133 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

COELHO, L. F. H. A nova edição de Why Suyá Sing, de Anthony Seeger, e alguns estudos recentes sobre música indígena nas terras baixas da América do Sul. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 237-249, 2007.

COMBÈS, I.; VILLAR, D. Os mestiços mais puros: representações chiriguano e chané da mestiçagem. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 41-62, 2007.

DELEUZE, G. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 2007.

DOMÍNGUEZ, M. E. Western Chaco flutes and flute players revisited. In: CÁMARA DE LANDA, E. et al. (ed.). *Ethnomusicology and audiovisual communication*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2015. p. 115-131.

FULLER, D. Suite. In: MACY, L. (org.). *Grove music online*, [S. l.], 2007. Disponível em: <http://www.grovemusic.com>. Acesso em: 7 abr. 2007.

GEBHARDT-SAYER, A. Una terapia estética: los diseños visionários de ayahuasca entre los Shipibo-Conibo. *América Indígena*, [S. l.], v. 46, n. 1, p. 189-218, 1986.

GEBHARDT-SAYER, A. *Die Spitze des Bewusstseins. Untersuchungen zu Weltbild und Kunst der Shipibo-Conibo*. Hohenschäftlarn: Klaus Renner Verlag, 1987.

GUSS, D. M. *To weave and sing: art, symbol, and narrative in the South American rainforest*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1990.

HERBETTA, A. F. “A *idioma*” dos índios Kalankó: por uma etnografia da música no alto sertão alagoano. 2006. 204 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

HERBETTA, A. F. *Peles braiadas*: modos de ser Kalankó. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2013.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2008 [1959]. p. 63-72.

LAGROU, E. *A fluidez da forma*: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Top Books, 2007.

MELLO, M. I. C. *Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu*. 1999. 214 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.

MELLO, M. I. C. *Iamurikuma*: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu. 2005. 335 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

MENEZES BASTOS, R. J. de. *A musicológica Kamayurá*: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. Brasília: Funai, 1978.

MENEZES BASTOS, R. J. de. *A festa da jaguatirica*: uma partitura crítico-interpretativa. 1990. 607 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

MENEZES BASTOS, R. J. de. Aspects of music in Amazonia: comparative perspectives from the study of kamayurá music (Apùap/ UpperXingu). In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS, 48., 1994, Estocolmo/Uppsala. [Trabalhos apresentados]. Estocolmo/Uppsala: [s. n.], 1994.

MENEZES BASTOS, R. J. de. *A musicológica Kamayurá*: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu. 2. ed. Florianópolis: EdUFSC, 1999.

MENEZES BASTOS, R. J. de. Ritual, história e política no Alto Xingu: observações a partir dos Kamayurá e do estudo da festa da jaguatirica (Jawari). In: FRANCHETTO, B.; HECKENBERGER, M. (org.). *Os povos do Alto Xingu*: história e cultura. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001. p. 335-357.

MENEZES BASTOS, R. J. de. Estrutura sequencial como rationale dos rituais musicais das terras baixas da América do Sul: uma hipótese de trabalho a partir do estudo do Yawari kamayurá. In: REUNIÃO BRASILEIRA

DE ANTROPOLOGIA, 24., 2004a, Recife. *Anais [...]*. Recife: Centro de Convenções de Pernambuco; ABA, 2004a.

MENEZES BASTOS, R. J. de. The Yawari ritual of the Kamayurá: a xinguanó epic. In: KUSS, M. (org.). *Music in Latin America and the Caribbean: an encyclopedic history*. Austin: University of Texas Press, 2004b. v. 1, p. 77-99. (Coleção Performing Beliefs).

MENEZES BASTOS, R. J. de. Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje. In: LÜHNING, A.; ROSA, L. A. C. (org.). *Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos*. Anais do 2º Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Salvador: Contexto, 2005. p. 89-103.

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

MENEZES BASTOS, R. J. de. Claude Lévi-Strauss, o mito ameríndio e a música ocidental. *Comunidade Virtual de Antropologia*, São Paulo, art. 50, [s. p.], 2009. Disponível em: <http://www.antropologia.com.br/>. Acesso: em 22 abr. 2016.

MENEZES BASTOS, R. J. de. Etnomusicología, producción de conocimiento y apropiación indígena de la fonografía: el caso brasileño hoy en día. *Trans: Revista Transcultural de Música*, Barcelona, n. 15, p. 1-8, 2011.

MENEZES BASTOS, R. J. de. *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Florianópolis: EdUFSC, 2013.

MENEZES BASTOS, R. J. de. Tradução intersemiótica, sequencialidade e variação nos rituais musicais das terras baixas da América do Sul. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 60, n. 2, p. 342-355, 2017.

MENEZES BASTOS, R. J. de; PIEDADE, A. T. de C. Sopros da Amazônia: sobre as músicas das sociedades Tupi-Guarani. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 125-143, 1999.

MONTARDO, D. L. O. *Através do Mbaraka: música, dança e xamanismo guarani*. São Paulo: Edusp, 2009.

PIEADADE, A. T. de C. *Música ye'pâ-masa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro*. 1997. 209 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

PIEADADE, A. T. de C. *O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. 2004. 254 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

SEEGER, A. Fazendo parte: sequências musicais e bons sentimentos. *Revista Antropológicas*, Recife, v. 24, n. 2, p. 7-42, 2013.

SEVERI, C. Transmutating beings: a proposal for an anthropology of thought. *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, Londres, v. 4, n. 2, p. 41-71, 2014.

SILVA, D. A. B. da. *Música e pessoalidade*: por uma antropologia da música entre os Kulina do Alto Purús. 1997. 167 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

SMITH, R. C. *Deliverance from chaos for a song*: a social and religious interpretation of the ritual performance of Amuesha music. 1977. 326 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Cornell University, Ithaca, 1977.

SOARES, L. R. R. “*Eu sou o gavião e peguei a minha caça*”: o ritual Pepcahàc dos Ràmkôkamekra/Canela e seus cantos. 2015. 360 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2015.

TAMBIAH, S. *Culture, thought, and social action*: an anthropological perspective. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.

VELTHEM, L. van. *O belo é a fera*: a estética da produção e da predação entre os Wayana. Lisboa: Assírio e Alvim Werlang, 2003.

WERLANG, G. *Emerging peoples*: Marubo myth-chants. 2001. 509 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de St. Andrews, St. Andrews, 2001.

Desde os Índios Tabajaras ao YBY Festival de música indígena contemporânea: rompendo barreiras do silenciamento¹

Deise Lucy Oliveira Montardo

No início de 2019, li nas redes sociais um anúncio de que se realizaria naquele ano, em São Paulo, o YBY, o primeiro festival de música indígena contemporânea. Em seguida, veio o anúncio de um financiamento coletivo, ao qual atendi. Não mencionava data nem local. A divulgação seguiu assim. Em meados do ano, escrevi perguntando sobre a data, pois queria deixar minha agenda preparada para assistir ao evento.

Há algum tempo, tenho me interessado em acompanhar o que estava chamando de música popular indígena, que no Brasil somente nos últimos anos tem tido alguma visibilidade. Não poderia deixar de apoiar e de comparecer ao evento.

Obtive como resposta que a data seria entre o final de novembro e o início de dezembro. Outra campanha de financiamento coletivo foi divulgada, dessa vez já com a data indicada, 29 de novembro a 1º de dezembro. Nessa ocasião, viajei para São Paulo e tive o prazer de acompanhar o YBY. Foi uma experiência incrível. Foram três dias de muita música, muita emoção, encontros, feira, desfile de modas, rodas

¹ Parte desta pesquisa foi realizada durante Estágio Sênior como bolsista da CAPES – Proc. Nº EST-SENIOR 99999.000029/2015-07.

de conversa, enfim, uma programação intensa realizada na União Brasileiro-Israelita do Bem-Estar Social (Unibes), situada ao lado da estação de metrô Perdizes, localização privilegiada na cidade de São Paulo.

O evento reuniu um público bom para o tamanho do local. A programação era toda gratuita, e cheguei a temer não conseguir entrar. Inocência minha. Apesar do interesse nas questões indígenas estar em alta entre uma parte do meio artístico e intelectual, e de reunirem-se ali os nomes mais importantes da cena da arte indígena, segue sendo um público pequeno. O local era muito bonito, com auditório e terraço de tamanhos compatíveis com o público que compareceu.

Os idealizadores e apresentadores do evento foram os fundadores da Rádio Yandê, criada em 13 de novembro de 2013. Renata Tupinambá, Anápuaka Tupinambá e Denilson Baniwa iniciaram entregando o prêmio em homenagem ao Galdino Pataxó, indígena que foi morto em Brasília, queimado por jovens da elite, no dia 21 de abril de 1997. Fazia, na ocasião, 22 anos da morte. Anápuaka e Renata se revezaram ao microfone, chamando os artistas para o palco. Entre uma apresentação e outra, falaram muitas vezes da importância política do evento, com frases que ressaltavam o seu ineditismo.

No Brasil, um país no qual a invisibilização e o silenciamento dos povos indígenas têm sido uma política constante, iniciativas como essa da Rádio Yandê, além de publicação de literatura indígena, participação de artistas indígenas em mostras, debates e outras ações do tipo, ganham um papel importantíssimo. Tenho trabalhado com a hipótese de que muitos artistas indígenas fizeram seus trabalhos, mas o Brasil nunca os tinha acessado. Com o advento da internet e a entrada dos indígenas nas universidades, estes abriram um caminho de visibilidade aliado a outras ações, como a realização de filmes por cineastas indígenas e a publicação dos livros *A queda do céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015), e *Ideias para adiar o fim do mundo*, de Ailton Krenak (2019), por uma grande editora. A Rádio Yandê, por exemplo, foi criada por três indígenas universitários que viviam no Rio de Janeiro. O ativista Jaider Esbell tem grande atuação em interações nas redes sociais, além dos seus outros trabalhos.

A minha impressão é a de que parte disso não é nova. Os indígenas vêm fazendo outros gêneros de música, ou mesclando características, como podemos demonstrar por vários exemplos, registrados nos cinco séculos pós-contato com o mundo europeu. Isso sem mencionar os encontros entre os povos ameríndios, nos quais as linguagens artísticas

sempre tiveram um papel comunicacional muito importante, em contatos de guerra e de trocas entre os mais diversos seres e dimensões. O surgimento do universo, em vários grupos, aconteceu por meios sonoros. Cito aqui os povos tucano, do Alto Rio Negro, que, sobre a criação do mundo, nos contam que *Ye Pá*, a criadora, usou os sons do próprio corpo para criá-lo (GENTIL, 2000; SÁ, 2018; entre outros).

Os Guaraní Mbyá utilizam o termo *mbaraca* para designar o chocalho e o violão há pelo menos 400 anos. O *Tesoro de la lengua Guaraní*, de Montoya (1876 [1639]), o primeiro dicionário de guarani, já menciona esse uso (MONTARDO, 2009). Citarei aqui alguns trabalhos que exploram esses encontros na música.

Miguel Ángel García (2012, p. 25), por exemplo, o faz sob diversos vieses. Por um lado, escreve sobre “a cumbia evangélica pilagá”, buscando as noções estéticas nativas sobre o gênero, contextualizando o surgimento e a transmissão deste entre esse povo indígena do norte argentino. Por outro lado, na mesma obra, García explora os saberes criados sobre a música do outro em diversos momentos de encontros e de circulação dos registros sonoros, muitas vezes exotizantes, simplificadores e descontextualizados.

Seeger (2003) pontua que de alguma maneira a globalização sempre esteve presente entre os indígenas no Brasil. Ele dá o exemplo dos Suyá, autodenominados Kĩsêdjê, de acordo com os quais a música sempre vem de fora da sua comunidade. Mesmo antes da chegada dos europeus, a música e outras práticas culturais vieram de trocas com outros povos ou com os animais. Como Seeger tem um trabalho de longa duração com os Kĩsêdjê, ele pode relatar vários momentos distintos da prática musical deles em relação à música sertaneja, gênero musical fortemente presente na região. O autor nos chama a atenção para o fato de que, nos anos 1970, apesar de os Kĩsêdjê se interessarem por música francesa, música dos antropólogos que os visitavam (estava se referindo a ele próprio e à sua esposa), eles não ouviam a música sertaneja. A interpretação de Seeger (1987) é de que eles estavam se firmando diante do excesso de poder da sociedade envolvente. Outro motivo seria a relação entre a preservação cultural e a luta pela terra. Seeger (2003) relata que, em 1994, os Kĩsêdjê estavam em um confronto com os fazendeiros da região, e nessa época eles passaram a ouvir e a dançar música sertaneja, provavelmente como uma ponte para se relacionar com a sociedade envolvente e até mesmo para aprender a língua portuguesa. É interessante que Seeger aponta que eles ouviam e dançavam, mas não performatizavam a música sertaneja, e tampouco

esta foi incluída ou misturada com as suas próprias músicas. A questão geracional é lembrada também: seria uma esfera em que mudar um pouco a hegemonia dos homens adultos na vida cerimonial e política, bem como a associação entre a música sertaneja e o cortejo. No ano de 2016, em comunicação pessoal, Seeger relatou que, nessa época, voltaram a abolir o gênero, provavelmente pelos mesmos motivos que anteriormente o fizeram, para não exceder a concessão de poder dada aos brancos (SEEGGER, 2016).

Mais adiante, comentarei pesquisas recentes que nos contam sobre essas sonoridades – como as de Vasconcelos, sobre o Kuximawara, no Alto Rio Negro (2019, 2020), e a de Guilherme, sobre o *rap* guarani dos Brô MC's (2017). Antes, no entanto, vou me deter um pouco num caso mais recuado no tempo, dos dois irmãos violonistas, os Índios Tabajaras, que venderam muitos discos e fizeram carreira internacional residindo em Nova Iorque.

Os Índios Tabajaras: para uma etnomusicologia da música popular indígena no Brasil

Trago aqui à memória de alguns e ao conhecimento de outros a dupla de violonistas Índios Tabajaras.² Formada pelos irmãos Natalício e Antenor Moreyra Lima, a dupla teve uma carreira exitosa que abrangeu toda a segunda metade do século XX.

A dupla aparece descrita na Enciclopédia Wikipédia (2011, s. p.), em português, nos seguintes termos:

Os Índios Tabajaras foram uma dupla de violão formada por dois irmãos da tribo Tabajara, do estado do Ceará, no Nordeste do Brasil. Índios nativos do sítio Tucuns, município de Ubajara, na serra da Ibiapaba, divisa entre o Ceará e Piauí, tocando no Rio de Janeiro eles encontraram o sucesso como Natalício e Antenor Lima, vestindo trajes cerimoniais indígenas. Usando violões clássicos e tocando transcrições de violino clássico e obras para piano, eles logo se viram tocando em toda a América do Sul. O single Maria Elena foi um grande sucesso em 1963 alcançando o top 10 das paradas dos EUA e Inglaterra.

² Quero agradecer ao amigo e colega Allan de Paula Oliveira, que me falou sobre os Índios Tabajaras.

A discografia apresentada se inicia com disco de 1953, produzido pela gravadora Continental, chamado *Tambor índio/Acara cary*. Cita mais três obras pela Continental, com datas de 1954 e nomes indígenas, uma delas intitulada *Popular and folks songs of South America*. Depois começam a citar obras de 1964 em diante, produzidas pela RCA Victor, num total de 14 discos.³

As versões em espanhol e em inglês da mesma enciclopédia são mais extensas e detalhadas. Na versão em espanhol, lemos que os Índios Tabajaras são considerados um dos melhores duetos de violão:

Mussapere y Herundy, ambos irmãos, eram o terceiro e o quarto dos trinta filhos de um dos caciques Tabajara, de nome *Mitanga*. [...] Um certo dia, no final da década de trinta, os irmãos Mussapere e Herundy encontraram na selva uma guitarra, no caminho onde havia passado uma expedição de homens brancos. Não sabendo para que servia, a levaram para sua casa e a mantiveram escondida por aproximadamente duas semanas. Ao analisarem o instrumento cautelosamente e ao darem-se conta de que não se tratava de uma arma de fogo, após ser vista pelos demais membros da tribo, os dois jovens indígenas seguiram estudando o instrumento mais detidamente. Os sons que emitiam as cordas quando suas mãos as exploravam acrescentaram ainda mais curiosidade, e de uma maneira inexplicável os irmãos aprenderam a executar o instrumento, tomando por ele imenso carinho, chegando a tomar a decisão de deixar a tribo e entrar na civilização dos homens brancos para saber o lugar de procedência do instrumento musical. Seu ponto inicial foi o Rio de Janeiro, e nessa cidade ganharam rapidamente a simpatia do público interpretando com suas mãos inexperientes as canções típicas de sua tribo. [...] A partir desse instante decidiram deixar de lado suas apresentações para fazer aulas intensivas de violão. Cada um com um professor diferente. Como resultado, Antenor se especializou no acompanhamento, e Natalicio, na melodia. Estudaram posteriormente os clássicos e adicionaram ao seu repertório musical nativo e brasileiro a música de Bach, Beethoven, Frédéric Chopin, Rimsky-Korsakov, Falla y Albéniz. [...] Em 1957, os jovens foram levados à RCA Victor pelo produtor Herman Diaz Jr. para gravar um long play, no qual se dedicaram especialmente à música latino-americana e às melodias do Brasil. O feliz resultado foi sua primeira placa,

³ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Índios_Tabajaras. Acesso em: 9 set. 2020.

“Maria Elena”, que teve mais de 5000 cópias vendidas [...] e chegou a ocupar o 2º e o 4º lugar nas paradas de vendas. [...] O êxito os fez correr o mundo, e suas gravações foram aclamadas por todas as culturas. (LOS INDIOS TABAJARAS, 2010, s. p., grifos do original, tradução nossa).⁴

Na discografia dessa versão, aparecem 20 títulos.⁵ Ainda sobre o período inicial da vida dos irmãos, lemos no *Portal Luis Nassif* (2009, s. p.) que, em “1933, a família migrou a pé rumo ao Rio de Janeiro. A caminhada durou cerca de três anos nos quais a dupla entrou em contato com cantadores e violeiros das regiões pelas quais passaram”. Macedo, a autora do texto, relata que, “em torno de 1945, fizeram uma primeira apresentação na Rádio Cruzeiro do Sul do Rio de Janeiro utilizando o nome de Índios Tabajaras”. Na matéria, há uma nota de

⁴ No original: “Mussapere y Herundy, ambos hermanos, eran el tercer y cuarto de los treinta hijos de uno de los caciques Tabajara, de nombre Mitanga. [...] Un buen día a finales de la década del treinta, los hermanos Mussapere y Herundy, encontraron en la tupida selva una guitarra, en el camino donde justamente había pasado una expedición de hombres blancos. No sabiendo la utilidad que tenía, la llevaron a su vivienda y la tuvieron escondida aproximadamente dos semanas. Al analizar el instrumento cautelosamente y al darse cuenta de que no se trataba de un arma de fuego, luego de ser vista por los demás miembros de la tribu, los dos jóvenes indígenas la siguieron estudiando más detenidamente. Los sonidos que emitían las cuerdas mientras sus manos la exploraban, acrecentaron aún más su curiosidad, y de una manera inexplicable, los hermanos aprendieron a ejecutar el instrumento, tomándole mucho cariño, llegando a tomar la decisión de dejar la tribu y adentrarse en la civilización de los hombres blancos, para saber el lugar de procedencia del instrumento musical.

Su punto inicial fue Río de Janeiro, y en esta ciudad se ganaron rápidamente la simpatía del público, interpretando con sus manos inexpertas, las canciones típicas de su tribu. [...] A partir de ese instante, decidieron dejar de lado sus presentaciones para tomar clases intensivas de guitarra. Cada uno tomó distintos profesores. Como resultado: Antenor se especializó en el acompañamiento y Natalicio, en la melodía.

Estudiaron posteriormente a los clásicos, y pronto añadieron a su repertorio musical nativo y brasilero, la música de Bach, Beethoven, Frédéric Chopin, Rimski-Kórsakov, Falla y Albéniz.

[...] En 1957, los jóvenes fueron llevados a la RCA Víctor por el productor Herman Díaz Jr. para que grabaran un larga duración, el que dedicaron especialmente a la música latinoamericana y melodías del Brasil. El feliz resultado fue su primera placa “María Elena”, que tuvo más de 5,000 copias vendidas y [...] llegó a ocupar el 2º y 4º lugar en los cuadros de ventas. [...] El éxito los hizo recorrer el mundo y sus grabaciones se hicieron aclamadas por todas las culturas”.

⁵ Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Los_Indios_Tabajaras. Acesso em: 9 set. 2020.

pesar na ocasião do falecimento de Nato Lima, ocorrido em 2009, em Nova Iorque, onde residia.⁶

Depois de excursionarem pela América Latina e de trabalharem por um tempo no Brasil, a dupla fez muito sucesso nos EUA. Quando lançaram “Maria Elena”, venderam mais discos que os Beatles, na época. Eles foram ao programa de entrevistas *Tonight Show Star* cerca de 35 vezes. Foi esse o programa no qual se inspirou Jô Soares para produzir o seu *Jô Soares Onze e Meia*. Assisti alguns desses programas no Paley Center for Media, em Nova Iorque, durante meu estágio sênior pós-doutoral (CAPES). Em alguns desses programas, eles se apresentavam com cocares, e, em outros, de terno (Figuras 13.1 e 13.2). Anunciavam ali seus *shows* no Carnegie Hall.

Figuras 13.1 e 13.2 – Os Índios Tabajaras no programa *Tonight Show Star*



⁶ Disponível em: <https://blogln.ning.com/profiles/blogs/a-fantastica-historia-dos?id=2189391%3ABlogPost%3A109429&page=1>. Acesso em: 10 set. 2020.



Fonte: Acervo do Paley Center for Media, captura de tela.

No rol de seus admiradores figuram Amanda Cook, Carlos Santana, John McClellan, os brasileiros irmãos Assad e o dueto Abreu, entre outros. No texto de um dos vídeos postados no *Portal Luis Nassif*, Claudeide Oliveira realça que Nato Lima tentou impulsionar sua carreira no Brasil, mas não foi bem-sucedido. Considerado no mundo como um dos violonistas mais importantes, no Brasil ficou restrito à admiração de alguns outros violonistas, e sua morte não chegou a ser anunciada.

O que quero trazer com esta narrativa e principalmente com o final dela? Quero tratar sobre como os músicos indígenas têm sido invisibilizados no Brasil. Quero trazer esse caso como exemplo de que provavelmente eles sempre existiram em grande número, fazendo música, porém invisíveis e inaudíveis. Minha questão ao lembrar essa dupla de irmãos é falar da invisibilidade que acometeu os artistas indígenas no Brasil até bem recentemente. E isso vale também para a literatura e as artes visuais. Esse fenômeno fica mais evidente quando o comparamos com o que ocorreu nos Estados Unidos, por exemplo, onde, na década de 1970, já havia dezenas de *long plays* constituindo uma linha chamada de música popular nativa, participando, inclusive, de premiações como o *Grammy Award*, da Recording Academy.

Por que isso não aconteceu no Brasil? Podemos buscar a explicação naquilo para que Menezes Bastos (2006) chama a atenção, que é o fato de, no mito de formação do Brasil, os indígenas terem sido relegados à

natureza. A música teríamos herdado das raízes afro-brasileiras e dos portugueses. Isso ainda é o que aparece na maioria das enciclopédias e dos livros sobre música brasileira.

Outra característica que pode explicar essa dificuldade em reconhecer o artista indígena, o que foi tão presente no Brasil até recentemente, pode ser a que aponta Calavia Sáez (2006) ao falar das autobiografias indígenas. Esse autor faz a comparação entre centenas de títulos de autobiografias indígenas publicadas nos EUA e a quase ausência dessa literatura no Brasil até cerca de dez anos atrás. Calavia Sáez sugere que o individualismo anglo-saxão com raízes calvinistas naquele país pode ter propiciado que o indivíduo e sua narrativa biográfica tenham sido reconhecidos. No Brasil, o catolicismo teria imprimido ao indígena, no imaginário nacional e no sistema jurídico, o coletivo. Nesse imaginário, o artista indígena não podia existir, não era aceito, nem mesmo em muitas áreas do mundo acadêmico. Exemplos não faltariam, mas não vou me deter aqui neles. Privilegiarei tratar do que está mudando.

Outro fator que temos que considerar é que o Brasil teve em sua história uma política linguística de apagamento da diversidade. Nos anos 1940, foi inclusive criminalizado o uso de línguas outras que não fossem o português. Com a justificativa da Segunda Guerra, visando a constranger os imigrantes alemães, italianos e japoneses, foram proibidos o uso e a veiculação de outras línguas. Acontece que o Brasil é um país no qual são faladas mais de duzentas línguas, a maioria delas indígena. Há grupos, como os Ticuna e os Guarani, que têm mais de 70 mil falantes. Apenas recentemente, após a Constituição de 1988, é que essa diversidade passou a ser contemplada nas políticas públicas.

Vários protagonistas têm contribuído para a mudança desse cenário. Mencionarei alguns, sem ordem hierárquica ou cronológica, pois são todas ações contemporâneas umas às outras.

Antes da internet, gostaria de lembrar que Raoni, uma liderança txukahamãe, junto com o músico Sting, protagonizou, em 1989, um encontro político-artístico. Eles viajaram o mundo, num ato de resistência, para levantar fundos para a proteção dos direitos indígenas na Amazônia. Esse encontro foi etnografado por Rafael de Menezes Bastos (1996, p. 145), o qual chama a atenção justamente para o papel político da música, num “encontro de dois universos sócio-culturais”: “o sistema das Nações-Estados Ocidentais e o indígena xinguenso” – uma nota triste sobre a atualidade das análises feitas pelo autor na época, sobre autoridades brasileiras que questionavam a legitimidade de

Raoni naquela missão. No mês de julho de 2019, o presidente do país, ao ser interrogado pelo presidente da França sobre uma possível reunião entre eles e Raoni, deu uma resposta negativa, dizendo que Raoni não representa o Brasil.

Os e as cineastas indígenas são alguns desses protagonistas a que me refiro. Muitos vêm do maravilhoso e seminal projeto Vídeo nas Aldeias.⁷ Esse projeto tratava de realizar documentários em vários grupos indígenas, mas sempre visando à formação de realizadores no próprio grupo. Muitos outros projetos se inspiraram nele, diversos cineastas indígenas surgiram e têm levado esses olhares para o mundo do audiovisual. Alguns deles são Divino Tserewahú Xavante, Ariel Ortega Mbyá-Guarani, Israel e Sueli Maxacali, Kamikia Kĩsêdjê, só para mencionar alguns nomes.

Os escritores e as escritoras indígenas têm tido um papel fundamental também nessa crescente visibilidade. Vou citar aqui apenas Daniel Munduruku, autor, até o momento, de 52 obras, ganhador de diversos prêmios e articulador que tem reunido, em encontros, os escritores e as escritoras indígenas (ver, p. ex., MUNDURUKU, 2016). Um panorama pode ser consultado na revista *Letra Indígena* (2012), que em seu primeiro volume reuniu vários deles e delas, tais como o próprio Daniel Munduruku, Rosi Whaikanã, Olívio Jekupé, Jaime Diakara, entre outros.

O livro lançado em coautoria entre David Kopenawa e Bruce Albert (2015), *A queda do céu*, e os livros lançados por Ailton Krenak – um deles sendo *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019) –, todos pela Companhia das Letras, editora que tem ampla divulgação e alcance, têm despertado o interesse da academia e do grande público. Temos os artistas visuais, *performers* e ativistas – ativistas, como alguns se intitulam – Celia Xakriabá, Denilson Baniwa, Jaider Esbell Macuxi e Daiara Figueiro Tukano, entre outros, que têm conquistado espaço em mostras e exposições nacionais e internacionais, além de sua atuação forte nas redes sociais.⁸

⁷ O projeto Vídeo nas Aldeias foi criado em 1986 pelo indigenista e documentarista Vincent Carelli. Há diversas teses e dissertações sobre esse projeto. Ver, entre outras: ARAÚJO, J. J. de. *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*. 2015. 269 p. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2015. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285321>. Acesso em: 27 ago. 2018.

⁸ Sugiro procurarem os perfis desses artistas nas redes sociais.

Sobre a música popular indígena na literatura e nas redes sociais

Não é nova a música resultante do encontro colonial, como já vimos. Há muitas menções nas etnografias, tanto nas que abordam a música como em trabalhos sobre outros temas que mencionam isso em alguma passagem. Muitas vezes, as interpretações foram apressadas ou feitas sob um viés da aculturação, vistas como exemplos de sobreposição de musicalidades, e não como encontros ou tradução. Vou me deter no trabalho de Lewy, que aprofunda o entendimento de um gênero musical chamado de *areruya*, presente entre os Pemon e outros grupos, na região da fronteira entre Brasil e Venezuela. Lewy trabalhou, em audição com os indígenas Pemon, da mesma região, e que compartilham esse gênero *areruya* com os Macuxi/Taurepang, os registros de Koch-Grünberg, feitos em 2011. Sobre esse gênero, Lewy nos conta que o pesquisador escreveu, como título do cilindro de cera, “Areruya” com o seguinte comentário: “cantos do tempo da missão”, considerando-o como apenas uma “caricatura” da dança original *parishara* (KOCH-GRÜNBERG, 1917, p. 107 *apud* LEWY, 2012, p. 57). O autor menciona que o próprio nome do gênero o levou a esse comentário, aliado à semelhança que seu colega Hornbostel encontrou com hinos escoceses (1923). Lewy (2012) nos apresenta o *areruya* feito entre os Pemon como um ritual da ontologia ameríndia dos dias atuais. O autor analisa detalhadamente o gênero, comparando-o com o *parichara*. Entre outros aspectos levantados, destaco sua versão do *areruya* como um ritual no qual são agenciados os seres ligados ao cristianismo, na mesma chave em que no *parichara* são contactados os seres ligados aos animais de caça. Outro aspecto muito interessante que Lewy traz é que esse gênero se difundiu na região pelas relações entre os grupos indígenas, chegando aos Pemon, por exemplo, bem antes de qualquer contato destes com missionários.

Instrumentos musicais e gêneros de música popular, litúrgica ou erudita provavelmente circularam e entraram nos repertórios dos grupos indígenas e de seus músicos de muitas maneiras: incorporados em seus rituais, executados em outros espaços e diferenciados claramente dos gêneros tradicionais, entre outras.

Há estudos que apontam para momentos específicos de execução em um ou outro, como é o caso dos Guarani, com os quais trabalhei. Desde minhas primeiras conversas, meus interlocutores no litoral de Santa Catarina, Mbyás, contavam que eles tocavam antigamente,

animando os bailes dos brancos. Seus cantos, no entanto, sempre foram feitos dentro da *opy*, casa cerimonial.

Na minha primeira visita a uma aldeia guarani – que foi *Mbiguaçu*, na Grande Florianópolis, em 1995 –, Wanderlei Moreira, na época com 15 anos de idade, tocou, no violão que levei comigo, *Hey Jude*, de John Lennon, com uma letra em Guarani. Ele estava sem instrumento na época e me contou que compunha imaginando. A letra que fez trabalhava com a sonoridade do Guarani sobreposta à letra em inglês. Por exemplo, *ju* em Guarani é amarelo, amarelo sagrado. A letra falava da terra sagrada, *Yvy ju*.

Estava chamando esses repertórios de música popular indígena. Músicas que são feitas para animar bailes, ou, como os Índios Tabajaras, para apresentações e registro em discos, para divulgar nas redes sociais ou ainda nos *shows* do YBY Festival, o primeiro festival indígena de música contemporânea, maneira que os indígenas estão escolhendo para se referir a essa música.

Dissertações, teses e artigos produzidos sobre essas musicalidades

A poética da luta: rap indígena entre os Kaiowá e Guarani em Mato Grosso do Sul é o título de uma dessas obras. Jacqueline Guilherme (2017) apresenta uma etnografia do fazer musical dos Brô MC's, quatro jovens da Reserva Indígena de Dourados (MS). O grupo é formado por Bruno Veron, Clemerson Batista, Kelvin Peixoto e Charlie Peixoto, juntos desde 2009. Guilherme discute em seu trabalho, entre outros aspectos, a recepção do *rap* pelos próprios indígenas. Os Brô MC's conquistaram diversos fãs no mundo do *rap* não indígena, mas muitos entre os indígenas.

Pelas redes sociais, os Brô MC's conquistaram uma visibilidade inédita até então para jovens indígenas fazendo *rap* no Brasil. Composto em Guarani e em português, com temáticas relacionadas às questões da terra, em seus vídeos mostram a realidade das reservas e a força de sua luta.

Sobre os novos estilos musicais Xavante, grupo de língua Jê que vive no Mato Grosso, Marcos Ramires (2013, p. 1), a partir do seu campo de pesquisa na Terra Indígena Marãiwatsédé, centra sua atenção “na musicalidade xavante, caracterizada tradicionalmente pelo canto coletivo e em coro, mas que, em anos recentes, teve seus limites

ampliados pela incorporação de elementos exógenos, como violões, teclados, microfones, caixas de som e performances individuais”. Do trabalho de Ramires, destaco os números da produção e do consumo regionais, ambos pelos próprios indígenas.

Transcrevo aqui parte da etnografia realizada em 2013 (p. 8).

Desde 2009 sabemos que os CD's e DVD's reproduzidos em Marãiwatsédé vinham de uma loja localizada na cidade de Barra do Garças, chamada Brasson. Com o intuito de entender um pouco mais o circuito de produção e consumo dessa nova música xavante, bem como suas origens, fomos à Barra para conversarmos com o proprietário da dita loja. [...] Há vinte e seis anos no mercado, comercializa a música xavante há treze. No começo da década passada “vendia o material em fitas cassete gravadas pelos indígenas” (JERONYMO, 2013) mas, em 2004, Fabiano Xavante, à época residente na aldeia Namunkurá, Terra Indígena de São Marcos, levou algumas fitas para transformar em CD e logo “os artistas migraram para a nova mídia” (JERONYMO, 2013). A partir daí não parou mais de comercializar os discos que, em sua maioria, tem a produção financiada por ele, em parceria com os cantores.

Ramires segue nos contando sobre a produção feita em pequeno estúdio a baixo custo, e reproduzida em *pen drives* e cartões de memória a custos menores ainda. Perguntado sobre essas cópias, o dono da loja respondeu que não se incomodava, pois o importante era divulgar as músicas *pop* xavante e ter movimento na loja. Na época em que escreveu, em 2013, Ramires levantou “dois estilos de música *pop* xavante, cujo critério para a distinção são os temas das letras: uma trata da ‘cultura, do sonho, do passado e do futuro’, disse Boaventura Xanon, da aldeia Marãiwatsédé, TI Marãiwatsédé, a outra ‘parece sertanejo, fala de namoro e mulherada” (RAMIRES, 2013, p. 9). Gostaria de destacar as considerações do autor no que se refere à existência de um mercado fonográfico informal e específico da música *pop a'uwẽ* (autodenominação dos Xavante) e dos estilos próprios criados, famosos no circuito xavante.

Agenor Vasconcelos Neto tem pesquisado outro gênero de música popular indígena que é característico do Alto Rio Negro, compartilhado por músicos das várias etnias da região. O *kuximauara*, traduzido pelos interlocutores do pesquisador como “música de antigamente”, anima, com teclados e caixas de som, as festas de santo, e os encontros

festivos em geral, do município de São Gabriel da Cachoeira, a cidade mais indígena do Brasil, que reúne moradores e visitantes de 23 etnias. Nessa etnografia, são evidenciadas prescrições de comportamento que fundamentam o ritual cotidiano que envolve a música *kuximawara* e suas conexões com as narrativas cosmológicas do noroeste amazônico. Especial destaque é dado para as teorias musicais nativas relacionadas aos instrumentos musicais (2019, 2020).

Poderia mencionar ainda os músicos ticuna, que animam festas com seus *reguetón*, na região do Alto Solimões e na Colômbia, ou ainda o forró de maloca, na região da Raposa Serra do Sol. Cito aqui o *hit*, o CD *Caxiri na Cuia* (2005), com vários sucessos – como o “Forró da Demarcação”, entre outros. Assim, poderíamos ir passeando pelo Brasil e descobrindo muitas musicalidades indígenas que fazem sucesso na própria região, entre os indígenas. Pereira (2011), pesquisando os Kapinawá, do nordeste do Brasil, levantou a questão: “[...] como dar conta do conjunto de gêneros musicais articulados pelo grupo, que me levavam do indígena ao sertanejo, dos estudos etnológicos aos de catolicismo e cultura populares [...]?”. O autor evidencia o grande número de gêneros musicais, que, vistos de forma ampla e fluída, estiveram presentes naquele contexto desde muito tempo. “Benditos, toantes, sambas de coco e bandas de pífano”, enfim, Pereira (2011, p. 3) nos aponta territórios a serem estudados. Ao aprofundar a questão, o que se percebe é que os gêneros da música popular são, em alguns casos, também indígenas, apesar de invisibilizados na narrativa da construção da autoimagem do Brasil (PEREIRA, 2011; MENEZES BASTOS, 2006).

Não fui exaustiva nesta minha apresentação, há outras pesquisas sobre essas musicalidades.

Mulheres compositoras indígenas

Volto para o YBY, o primeiro festival de música indígena contemporânea, para destacar uma das características que mais me chamou a atenção na sua intensa programação. Sabemos que a última atração da noite geralmente é destinada aos destaques maiores de um evento. As duas noites do festival terminaram com *rap* feito por mulheres, além de muitas outras artistas que participaram da programação. As atrações que fecharam as duas noites foram Katu Mirim e Brisa Flow, com *shows* muito quentes e animados que levantaram a plateia. Várias outras mulheres fizeram apresentações lindas e prestigiadas, como Kaê

Guajajara, Whenna Ticuna, Márcia Kambeba, as mulheres Huni Kuin, que cantaram música tradicional, entre outras.

Vou me deter na trajetória de Djueña Tikuna, cantora, compositora, jornalista, ativista, mulher indígena. Em 2017, foi a primeira protagonista de um *show* feito por indígenas no Teatro Amazonas. Os Ticuna, autodenominados Maguta, são o povo indígena de população mais numerosa no Brasil. Eles vivem na região da fronteira entre o Brasil, o Peru e a Colômbia. No Brasil, são estimados em 53.544 (SIASI/SESAI, 2014). Djueña nasceu no Alto Solimões e foi quando criança para Manaus, tendo crescido na Comunidade Wotchimaucü, na Cidade de Deus, bairro periférico de Manaus. Ela participou do grupo que há 20 anos gravou um CD com músicas ticuna e depois passou a se apresentar com seus irmãos e primos em eventos (CD *Cantigas Tikuna Wotchimaucü*).

Djueña desenvolveu um trabalho autoral, com músicas cantadas na língua Ticuna e inspiradas nas músicas tradicionais. Tem orgulho também de cantar o hino nacional na sua língua, o que a levou a participar de eventos como a abertura da Copa do Mundo de 2014, entre muitos outros. Trabalhando com seu marido, Diego Guajajara, e com assessoria de outros músicos, entre eles Eliberto Barroncas, músico do consagrado grupo regional Raízes Caboclas, Djueña concretizou a gravação do seu primeiro CD, *Tchautchiüâne* (2017). A cantora fez questão de lançar seu disco no Teatro Amazonas e fez o possível para lotá-lo com os parentes. “Parente” é o termo utilizado no Amazonas para chamar os outros indígenas.

No dia 23 de agosto de 2017, a programação se iniciou à tarde, no Largo São Sebastião, em frente ao Teatro Amazonas. À noite, durante o *show*, foram feitos discursos de lideranças; os Sateré-Mawé fizeram uma demonstração do ritual da tucandeira; os Tucano do Alto Rio Negro, uma demonstração do carriço; e os Ticuna, do ritual da moça nova. Djueña fez do seu *show* um ato político que levou a plateia de parceiros da causa indígena às lágrimas. Foi um momento histórico muito emocionante. Pela primeira vez na história do centenário teatro, os indígenas protagonizaram um evento, uma indígena mulher.

Djueña participou de muitas ações, citarei apenas algumas aqui. Primeiramente, o vídeo da campanha pela demarcação das terras indígenas, que teve veiculação internacional, no qual canta ao lado dos músicos brasileiros mais consagrados, em 2017. No ano de 2018, Djueña produziu um Festival de Música indígena contemporânea no Teatro Amazonas, onde, durante dois dias, se alternaram no palco

grupos performando gêneros tradicionais e contemporâneos, como *rap* e *reggaeton*, por exemplo. Em 2019, a artista lançou o *Portal de Notícias Djuena Tikuna: jornalismo indígena – cultura e resistência* (<https://djuenatikuna.com>), no qual está divulgando o seu trabalho, bem como o de outros artistas indígenas. Durante o ano de 2019, percorreu o Brasil com um trabalho produzido com Magda Pucci no projeto Sonora Brasil, do Serviço Social do Comércio (SESC). Paralelamente a isso, ela está produzindo seu segundo CD. No primeiro, integrou arranjos de flautas e percussão. Neste que está para ser lançado, Djuena disse buscar uma sonoridade ambientada em instrumentos ticuna. Optei aqui por destacar o trabalho da Djuena, mas são muitas outras mulheres indígenas com trabalhos fortes.

Considerações finais

Sabemos por nossas experiências de campo e por outros relatos etnográficos que os pensadores indígenas sempre foram críticos a certos comportamentos dos brancos. O que acontece nos dias atuais, me parece, é que há uma geração que está expondo essas críticas a um público um pouco maior. Já mencionei e reitero aqui o papel da Rádio Yandê, dos escritores como Ailton Krenak (que recebeu em setembro de 2020 o prêmio Juca Pato de Literatura), entre outros. A pandemia, no ano de 2020, trouxe um sofrimento muito grande para os povos indígenas, mas trouxe, por outro lado, o que eles estão chamando de ocupação dos territórios digitais. Muitas *lives*, promovidas pela Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB) e por muitos outros coletivos e indivíduos indígenas, estão povoando a internet. Lembro o que Turino (2000) chama de cosmopolitização quando analisa os músicos indígenas na cidade Harare, no Zimbábue, e as lutas nacionalistas, as discussões e os embates entre o “local” e o “global” nas práticas musicais do decorrer do século XX. Ou o que nos conta Samuels (2006) sobre os músicos apache, nos EUA. O autor relata que, nos anos 1950, quando os jovens subiam uma montanha à noite para captar ondas de rádio AM, eles não se importavam com o gênero, mas sim com a qualidade dos sinais para ouvir bem a música. Mas mais adiante, quando formaram sua banda, tiveram motivos para escolher seus repertórios, motivos que foram além do que simplesmente os gêneros aos quais tiveram acesso. Levaram em consideração aqueles gêneros que, de alguma maneira,

despertavam sentimentos de pertencimento neles. Esses músicos se sentem parte de um mundo no qual atuam de modo simétrico, e a comunicação é feita através da música.

Concluo com as palavras de Djuena, na apresentação do seu portal de notícias (<https://djuenatikuna.com/>), e com as de Anápuàka Tupinambá, na apresentação do YBY Festival (2019), respectivamente.

Esse é o Portal de Notícias Djuena Tikuna, um espaço para nos conectarmos em nossos rituais de luta do movimento indígena, bem como as atividades culturais e intervenções que participamos. Que seja um local para ecoar a fala dos povos indígenas e dos seus aliados, bem como a de todos que fazem parte da resistência e muitas das vezes são silenciados. Nada calará a nossa voz, gritemos juntos!

Djuena Tikuna

O futurismo indígena veio para se fazer ouvir.

Anápuàka Tupinambá.

Referências

CALAVIA SÁEZ, O. Autobiografia e sujeito histórico indígena: considerações preliminares. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 76, p. 179-195, 2006. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002006000300009&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 30 set 2020.

GARCÍA, M. A. *Etnografías del encuentro: saberes y relatos sobre otras músicas*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2012.

GENTIL, G. dos S. *Mito tukano: quatro tempos de antiguidades, histórias proibidas do começo do mundo e dos primeiros seres*. [S. l.]: Waldugt, 2000.

GUILHERME, J. C. *A poética da luta: rap indígena entre os Kaiowá e Guarani em Mato Grosso do Sul*. 2017. 231 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

JERONYMO, G. Canções da nossa gente. *Rede Brasil Atual*, n. 46, s. p., abr. 2013. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/revistas/2013/04/cancoes-da-nossa-gente/>. Acesso em: 9 jun. 2013.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEETRA INDÍGENA: Revista do Laboratório LEETRA. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, v. 1, n. 1, 2012.

LEWY, M. Different “seeing” – similar “hearing”: ritual and sound among the Pemón (Gran Sabana/Venezuela). *Indiana*, Berlim, v. 29, p. 53-71, 2012.

MENEZES BASTOS, R. J. de. Musicalidade e ambientalismo na redescoberta do Eldorado e Caraíba: uma antropologia do encontro Raoni-Sting. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 145-189, 1996.

MENEZES BASTOS, R. J. de. O índio na música brasileira: recordando quinhentos anos de esquecimento. In: TUGNY, R. P. de; QUEIROZ, R. C. (org.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006. p. 115-127.

MENEZES BASTOS, R. J. de. Musicality and environmentalism in the rediscovery of Eldorado: an anthropology of the Raoni-Sting encounter. In: WHITE, B. (ed.). *Music and globalization: critical encounters*. Bloomington: Indiana University Press, 2011. p. 75-89.

MONTARDO, D. L. O. *Através do Mbaraka: música, dança e xamanismo guarani*. São Paulo: Edusp, 2009.

MONTOYA, A. R. *Tesoro de la lengua Guaraní*. Leipzig: B. G. Teubner, 1876 [1639].

MUNDURUKU, D. *Vozes ancestrais: dez contos indígenas*. São Paulo: FTD, 2016.

PEREIRA, E. Música indígena, música sertaneja: notas para uma antropologia da música entre os índios do Nordeste brasileiro. *Trans: Revista Transcultural de Música*, Barcelona, v. 15, p. 1-26, 2011.

RAMIRES, M. de M. *Novos estilos musicais xavante: uma breve etnografia* [manuscrito]. Trabalho de conclusão da disciplina “Arte e xamanismo na antropologia”. Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2013.

SÁ, R. B. de. *Uró Bahsamori Bayaroti Wepo: uma voz musical que soava quando não existia nada*. Curitiba: Appris, 2018.

SAMUELS, D. *Putting a song on top of it: expression and identity on the San Carlos Apache reservation*. Tucson: University of Arizona Press, 2006.

SEEGER, A. *Why Suyá sing?: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

SEEGER, A. Globalization from a local perspective in Brazil: the Suyá indians and música sertaneja. In: LOZA, S. (ed.). *Musical cultures of Latin America: global effects, past and present*. Los Angeles: Ethnomusicology Publications,

2003. v. 22, p. 121-128. (Coleção Selected Reports in Ethnomusicology).

SEEGGER, A. Comunicação pessoal durante supervisão no estágio pós-doutoral realizado no Smithsonian Institution. Washington: Smithsonian Institution, 2016.

SIASI/SESAI. Quadro geral dos povos. *Povos Indígenas no Brasil*, [S. l.], 2014. Última modificação: 13 maio 2021. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Quadro_Geral_dos_Povos. Acesso em: 15 out. 2018.

TIKUNA, D. *Portal de notícias Djuena Tikuna – jornalismo indígena*. Disponível em: <https://djuenatikuna.com>. Acesso em: 10 dez. 2020.

TURINO, T. *Nationalists, cosmopolitans, and popular music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

VASCONCELOS NETO, A. C. Música popular indígena: encantar-se ou desencantar-se para entender?. *Mundo Amazônico*, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 209-222, 2019.

VASCONCELOS NETO, A. C. *A música kuximawara: uma etnografia da música popular entre indígenas de São Gabriel da Cachoeira (AM)*. 2020. 247 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2020.

Referências audiovisuais

CANTIGAS Tikuna Wotchimaucü. Produção de Eliberto Barroncas. Manaus: OGPTB; UEA, 2004. 1 CD.

CAXIRI na cuia: o forró da maloca. Produção de Marcos Wesley. Boa Vista: Conselho Indígena de Roraima, 2005. 1 CD.

TCHAUTCHIÜÑANE. Direção geral: Djuena Tikuna e Diego Janatã. Gravação: José Maria Medeiros. Manaus: Estúdio 301, 2017. 1 CD (57 min).

Buraco negro e buraco branco: deslocamentos do olhar desde uma luta dançada em três atos

Scott Head

Primeiro ato: torções incomparáveis do olhar

*O olhar requer um engajamento ativo de quem olha
com aquilo que quer ver, conhecer, e esse engajamento passa,
também, pelo canto e pelo mito.*

(LAGROU, neste volume).

Não há uma introdução ou um prólogo a este ensaio imaginado como atos de uma peça, porque se trata de uma “peça de escrita”, não de um roteiro para a *performance* num palco; se há algo a ser entendido como performado, consiste no próprio desdobramento do texto e nas relações significantes que se propõem entre o texto e o(s) mundo(s) ao(s) qual(is) diz respeito.

Segundo John Austin (1990, p. 36), “um proferimento performativo será, digamos, sempre vazio ou nulo de uma maneira particular se dito por um ator no palco, ou se introduzido em um poema, ou falado em um solilóquio”. Com isso, ele apontava para a diferença entre os usos efetivos da linguagem – como quando alguém declara um casal “casado” ou um acusado “culpado”, e assim passam a ser aquilo que acabou de ser dito – dos usos inefetivos, ou “infelizes”, da linguagem, como no

caso de encenar um casamento ou um tribunal numa peça, e os atores não passam a ser de fato casados ou culpados de algum crime. Como Shoshana Felman (2003) bem aponta, as críticas a essa pretensa distinção rígida e excludente entre o uso sério da linguagem em proferimentos “performativos” – que usam a fala para fazer algo – e usos não sérios de linguagem, associados à “*performance*” e/ou à ficção, deixam de reparar no modo ao mesmo tempo sério e jocoso como Austin escreve e argumenta e desse modo ressalta ou “*performa*” a própria indefinição entre ambos esses usos.

No terceiro e último “ato” deste ensaio, volto a essa articulação performativa do jocoso e do sério, só que neste caso deslocados do enfoque de Austin nos usos da linguagem para a articulação do lúdico e do agonístico na luta dançada e no jogo ritualizado conhecido como Capoeira Angola. Como Mestre Manoel¹ – que foi quem primeiro me iniciou na prática e no estudo dessa arte(-dança) marcial – gostava de dizer, a Capoeira Angola é uma “brincadeira pensada”: uma brincadeira *pensada*, assim como dançada, cantada, ritualizada e até falada, sem nunca deixar de ser *lutada*. Se, desde o ponto de vista do pensamento canônico ocidental ou – para não me esquivar do assunto – *branco* hegemônico, isso parece confundir categorias e/ou modos de agir distintos, há mesmo assim um termo usado para englobar essas múltiplas dimensões: a teatralidade. Não por acaso, tal termo é usado com frequência pelos praticantes da Capoeira Angola também. Nesta peça de escrita, busco aproximar-nos daquilo que torna o ponto de vista multiarticulado, corporificado e teatralizado da Capoeira Angola, assim como qualquer outro ponto de vista, possível: o olhar.

Os pensamentos aqui traçados ganharam forma incipiente como anotações que usei para arriscar um certo diálogo que fui convidado a fazer com o texto apresentado por Els Lagrou – “Revelar e ocultar: políticas estéticas e ontologias relacionais no universo ameríndio” – na palestra que encerrou o Colóquio Arte, Sons e Etnografias (2019). Dado que não tenho conhecimento da arte e do universo ameríndios por ela discutidos, no meu entender, a proposta desse diálogo foi buscar traçar relações mais indiretas entre nossas áreas de pesquisa: questões estéticas direcionadas a práticas artísticas ameríndias, no caso de Lagrou, e questões desde a “antropologia da *performance*” direcionada à Capoeira

¹ Mestre Manoel fundou o grupo de Capoeira Angola Ypiranga de Pastinha nos anos 1990, cuja sede é no Complexo da Maré, Rio de Janeiro.

Angola enquanto prática afro-brasileira e negro-diaspórica, no meu. Se surgiu um enfoque parcialmente compartilhado desse encontro, foi nas opacidades, nos movimentos, nas corporalidades e nas diferenças que constituem o olhar, tanto *sobre* quanto *desde* essas práticas, enquanto um ato estético e político.

Um enfoque no olhar: mais do que uma formulação um tanto redundante, trata-se necessariamente de um encontro entre olhares, como a frase de Lagrou citada acima já indica. Bem antes da noite daquele colóquio, quando a ideia de uma tal conversa acadêmica no futuro ganhou forma incipiente durante uma conversa pessoal, uma das sementes da qual entendo ter germinado a nossa troca no colóquio foi nosso interesse comum na “tatilidade” do olhar. Foi Michael Taussig (1993) que introduziu essa noção no discurso antropológico ao traçar conexões entre comentários de Walter Benjamin sobre cinema e modernidade euro-americana e práticas xamânicas ameríndias por ele pesquisadas na Colômbia. Como Lagrou (neste volume) sintetiza bem a questão: “A ideia de que o ponto de vista está localizado no corpo implica, no ato da visão, um engajamento tátil entre ver e ser visto. O olho toca e é englobado pelas superfícies que explora. Saber e ver envolvem processos radicais de devir-outro”.

Como forma de situar etnograficamente o olhar assim concebido naquele diálogo proposto no colóquio, uma possibilidade promissora teria sido buscar situar a relação entre esses olhares justamente como uma relação já constituída em si – ou seja, como parte constituinte da *relação afroindígena*. Como escreve Marcio Goldman (2014, p. 215) a esse respeito, por muito tempo o olhar acadêmico tendia a “partir de um ponto de vista que subordinava a relação afro-indígena a um terceiro elemento que estruturava o campo de investigação: o ‘branco’ europeu”; tal ponto de vista, longe de ser inócuo, contribuía para o “mito das três raças”, que subordinava tal ideário de “mistura” ao ideal de “embranquecimento” e ao projeto de “nação”. Pior do que isso, mitos como esse, sendo das classes dominantes, “têm o mau costume de produzir efeitos muito reais” (GOLDMAN, 2014, p. 215). Em resposta ao domínio mítico-histórico “dessa variável ‘maior’, os ‘brancos’”, Goldman (2014, p. 215) segue Deleuze (que por sua vez segue o autor de teatro italiano Carmelo Bene) ao afirmar a “subtração” dessa variável como estratégia que permitiria reescrever toda a “trama” da relação mítica-histórica em questão, repensando a relação afroindígena sem a presença “mediadora” – leia-se “civilizatória” – dos brancos/europeus.

Apesar de concordar com a necessidade de reescrever a trama, neste caso subtraindo o “branco” enquanto protagonista desse mito-tornado-história e dessa história-tornada-mito, minha abordagem será um tanto distinta, por duas razões. Primeiro, simplesmente no sentido de que meu enfoque não será a “relação afroindígena” em si ou as práticas ou os grupos em que tal relação já estiver claramente implicada – relação e tradições correspondentes também não especificamente retratadas no artigo de Lagrou. No caso do colóquio, um dos principais temas do debate com o público que assistiu às nossas falas dizia respeito às correlações possíveis entre as figurações respectivas do olhar-em-movimento desde tradições estéticas ameríndias e afrodiaspóricas. Outro tema que perpassou o colóquio como um todo foi a problemática da transdução, seja entre “linguagens verbais e não verbais” (LAGROU, neste volume), seja entre práticas imagético-visuais e práticas cinestésico-gestuais – o destaque à “tatilidade do olhar” já interrompendo as distinções convencionais entre imagem, texto e gesto.

Ao mesmo tempo – e esta é a segunda razão –, índices de um *outro* olhar não deixaram de atravessar o colóquio – índices que apontavam menos para um fundo comum dessas figurações distintas e mais para uma outra figuração, nesse caso fantasmagórica, do olhar: o olhar do *branco* euro-americano. Ou seja, mesmo “subtraindo” o branco enquanto “terceiro elemento que estruturava o campo de investigação” (GOLDMAN, 2014, p. 215), esse olhar não deixou de *voltar*, como se na forma de um “fantasma”: um olhar que se imagina “desencarnado” e transcendente, vigiando, mas quase sem ser visto, aparecendo como se nas sombras dos olhares ameríndios e afrodiaspóricos discutidos naquele colóquio.

Chego, assim, à proposta deste artigo – uma peça de escrita que busca retomar certos temas apresentados e discutidos na noite do colóquio, mas *re-figurando-os* de outras formas: em parte, como uma *peça*, mas sem tratar de qualquer peça teatral, e sim de certas práticas que apresentam vetores incomparáveis de “teatralidade” do olhar, das formas de conhecimento e dos modos de ser/conhecer que implicam. Voltarei a situar a teatralidade, em relação às singularidades respectivas das práticas em que se manifesta, no segundo e no terceiro atos.

Conforme Isabelle Stengers (2011, p. 59, tradução nossa), uma “prática” consiste em “[...] qualquer forma de vida que está fadada a ser destruída pelo imperativo da comparação e pela imposição de um padrão assegurando a equivalência, porque o que faz cada um existir

é também o que o faz divergir”². Ou seja, tal formulação destaca justamente a incompatibilidade desse enfoque em práticas assim concebidas com uma abordagem comparativa. Longe de buscar realizar uma *comparação* entre o olhar ameríndio e o olhar afro-brasileiro e/ou negro-diaspórico (voltarei a essa distinção) tais como se manifestam nas práticas artístico-estéticas relacionadas a esses respectivos olhares, proponho uma pequena intervenção ou interrupção na própria proposta comparativa. Peço licença ao citar as palavras de Stengers de novo, neste caso deslocando a citação desde a intervenção contundente que ela propôs no início do livro *No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima* (STENGERS, 2015, p. 6) e ressitando-as como se fossem minhas, referindo-me ao que disse na noite daquele colóquio:

Tentarei, antes, fazer uma espécie de “intervenção”, ou seja, aquilo que experimentamos quando, durante um debate, um participante toma a palavra e apresenta o que está sendo debatido “de uma maneira um pouco diferente”, provocando uma pequena pausa. Depois, claro, o debate continua como se nada tivesse acontecido; mais tarde, porém, alguns dos presentes que estavam escutando mostrarão que foram tocados.

Cito essas palavras em particular porque a última delas nos leva de volta para a questão da potência transformativa da tatilidade, nesse caso acionada pelo ato de escutar. Como Lagrou (neste volume) afirma, perto do final do texto dela: “É urgente mudarmos nossa ontologia dualista, e para isso precisamos mudar nossos mitos de origem”.

No segundo ato, passarei a associar aquilo a que Lagrou se refere como uma ontologia – ou “modo de ser” – dualista ao que eu trato como um “modo de ver” – o olhar desencarnado e/ou fantasma do “branco”. Desse modo, busco destacar justamente essa *redução* do *ser* ao *ver* e do *ver* a uma forma de olhar que age como se não tivesse corpo ou “cor” (ou seja, branco), como se incapaz de sentir-se tocado no sentido acionado por Stengers, e como se ignorando a violência de suas inscrições (passadas e presentes) em outros corpos. A intervenção que busco realizar contra essa versão de um de “nossos” mitos de origem dependerá do modo de aproximação às *divergências* implicadas nas respectivas práticas de que trato nos próximos dois atos.

² No original: “[...] any form of life that is bound to be destroyed by the imperative of comparison and the imposition of a standard ensuring equivalency, because what makes each one exist is also what makes it diverge”.

Segundo ato: saindo de um buraco branco, caindo num buraco negro

Como se sabe, nem a luz consegue escapar à força da gravidade de um buraco negro. Por essa razão, é impossível observar tal fenômeno astronômico; só sabemos da existência dele através de inferências indiretas, pelos efeitos que provocam em relação a outras entidades e forças cósmicas ao redor, que ainda não atravessaram o “horizonte de eventos” depois do qual não há retorno. Na teoria relativa, também se contempla a existência hipotética de um “buraco branco”: uma região de espaço-tempo desde onde luz e energia-matéria poderiam escapar, mas nada poderia entrar.

No universo humano, há certos seres dotados com visão, mas que não enxergam ninguém para além deles mesmos ou daqueles que veem como seus semelhantes. Esses seres são plenamente capazes de ver para além de suas bolhas – seja para vigiar alguém, seja mesmo para avaliar ou apreciar algo – mas nada os penetra ou os afeta no sentido contrário. Ou seja, no universo humano, buracos brancos são tudo, menos hipotéticos.

Essa abertura um tanto grandiosa do segundo ato, ao fazer referência aos fenômenos astronômicos do buraco negro e do buraco branco, e assim situar-nos nos confins do espaço-tempo e nos limites da percepção-a-distância humana, parece deslocar-nos um tanto para longe do contexto “coloquial” do colóquio que inspirou este ensaio. Neste segundo ato, ao apelar às respectivas figurações tropológicas do buraco negro e do buraco branco, busco seguir, ressaltar e respeitar algo da singularidade do olhar negro-diaspórico, sem torná-lo “equivalente” ao olhar branco-europeu contra o qual trava uma longa luta dançada. Ao acionar esses tropos respectivos, meu enfoque aqui será na prática da *escrita* e na escrita como prática. Figurar a escrita como uma prática implica igualmente a prática do olhar que realiza a leitura.

Se a escrita, enquanto prática, é capaz de articular divergências vitais, no sentido apontado por Stengers, ela é por isso mesmo também capaz de apagar diferenças e mesmo as vidas implicadas por tal prática. O olhar perspicaz e incisivo que Denise Ferreira da Silva (2006, p. 6) traz em relação às escritas de Gilberto Freyre deixa isso claro na sua complexidade:

[N]a escrita de Gilberto Freyre sobre a especificidade brasileira, o sexual e o racial, como significantes de regulação [...] produzem a trajetória temporal do sujeito brasileiro (nacional) como

um movimento dual de apagamento de “índios” e “africanos” e a autoprodução do europeu. Isto é, essa escrita introduz uma articulação de um “eu” transparente (histórico), no qual tanto as ferramentas da sociologia das relações de raça quanto da antropologia do século XX produzem o sujeito nacional privilegiado (branco/português), e o sujeito social subalterno mestiço que, por incorporar os atributos de “desaparecimento” do aspecto racial e cultural do “Outro europeu”, emerge como o sujeito de um desejo destrutivo, o agente de sua própria aniquilação.

A crítica arrasante que Silva oferece nesse trecho ao chamado “ideal de embranquecimento”, já referido acima por Goldman, aponta para os subterrâneos políticos e poéticos que busco figurar através do tropo do buraco branco. Porém, antes de voltarmos a esse tropo ou ao contexto traçado por Silva – um contexto cujas “especificidades”, tais como imaginadas por Freyre, ela põe em questão –, desloco-nos a outro contexto e a outro olhar igualmente *crítico*. No caso, sigo a elaboração tropológica do buraco negro pelo crítico literário Houston Baker Jr., em *Blues, ideology and Afro-American literature: a vernacular theory* (1984), como um caminho que, mesmo torto, nos permitirá “aterrizar” ambos esses tropos sociocósmicos, refigurando-os não só como fenômenos “lá no céu”, mas como outra forma de buraco, capaz de ser encontrado “aqui no chão”.

Baker Jr. (1984) elabora o buraco negro como tropo num sentido conceitual inspirado por Hayden White como uma estratégia de liberar seu objeto de uma série de sobredeterminações conceituais que, uma vez convencionalizadas, tendem a reduzir a multivalência do objeto e seu mundo a um sentido único ou evidente – e aqui, poderíamos acrescentar, lembrando Stengers acima, *comparável*. Importa igualmente lembrar que “negro”, aqui, não se limita a uma “cor” ou a outras marcas fenotípicas em si, e sim a uma *condição*: “É a condição de ser posicionado de modos específicos – de ser racializado – por forças sociais e culturais”³ (TAYLOR, 2010, p. 3, tradução nossa). Ou seja, o buraco negro em ambos os casos – tanto lá no céu quanto aqui na Terra – trata-se de um conjunto singular de luz, matéria e forças – mesmo se as forças em questão são radicalmente distintas.

³ No original: “It is the condition of being positioned in certain specific ways – of being racialized – by social and cultural forces”.

Assim concebido, Baker Jr. primeiro faz uso do tropo do buraco negro para deslocar a economia conceitual implicada na ampla literatura crítico-acadêmica sobre as escritas do romancista negro Richard Wright. Segundo Baker Jr., a crítica convencional dada a Wright é que, apesar do reconhecido impacto social de suas escritas em relação às relações raciais nos Estados Unidos, ele se conteve como “artesão do protesto social”, e por isso teria falhado no seu dever, enquanto romancista, de “transcender o social para se chegar à arte” (1984, p. 151). Ao reler pelo viés desse tropo o romance autobiográfico de Wright, *Black boy* (1945), Baker Jr. argumenta que algo como o inverso aconteceu:

Pois Wright, incontestavelmente, puxou toda a arte para sua própria singularidade e a empregou para alimentar seu projeto de articular o desejo premente de uma vida de *black blues*. Ele, assim, tornou-se um cerne irreduzivelmente negro, poderoso e invisível no centro do universo expressivo (“artístico”?) afro-americano. (BAKER JR., 1984, p. 151, grifo nosso, tradução nossa).⁴

A partir dessa intervenção no campo da crítica literária, Baker Jr. elabora o tropo do buraco negro de tal modo que passa a englobar outras práticas estéticas da cultura popular negra ou “afro-americana”. Contra a compreensão idealista e conservadora da arte como algo que permitiria a seres humanos “transcender” o plano das relações sociais, Baker Jr. faz uso do tropo do buraco negro para inverter tal raciocínio e elaborar uma perspectiva estética que trata práticas artísticas como imanentes à vida (pessoal, social e política) daqueles que são tocados por elas.

Talvez com isso em mente, Baker Jr. passa a inverter igualmente o próprio referente do tropo, buraco negro, ao apelar a outro texto de Wright, um conto chamado “The man who lived underground”, que relata a vida e a morte de um homem negro que um dia – ao escapar da polícia – cai num buraco, que depois descobre ser conectado a uma série de túneis subterrâneos em que ele passa a viver – e onde eventualmente vem a morrer. Ao assim revelar, ressaltar e retraçar esse segundo sentido, Baker Jr. “aterrizza” o próprio tropo, refigurando suas pretensões

⁴ No original: “For Wright uncontestably drew all of art into his own singularity and employed it to fuel his project of articulating a black blues life’s pressing desire. He thus became an irreducibly dark, powerful, and invisible core at the very center of the Afro-American expressive (“artistic”?) universe”.

cosmológicas e literárias em relação à cultura negra e à cultura de rua ou “*street culture*” – e, através do conto, explora alguns dos “subterrâneos” de práticas sociais e artísticas associadas a tal meio. Desse modo, ele chega a reelaborar o tropo da seguinte forma, que agora *conjuga* ambos os sentidos do tropo:

O conteúdo simbólico da cultura expressiva afro-americana pode então ser formulado como o *buraco negro* concebido como uma região subcultural (subterrâneo, marginal ou liminal) em que as representações da cultura dominante, branca, são comprimidas até o volume zero, produzindo uma nova ordem expressiva. (BAKER JR., 1984, p. 152, grifo do autor, tradução nossa).⁵

Aproveito essa referência às representações da cultura branca dominante para voltar-nos agora ao tropo do buraco branco.

Aqui, sigo o segundo sentido do buraco negro ao refigurar o tropo do buraco branco como igualmente implicando um buraco no chão, subterrâneo. Trata-se de uma cena extraída do livro VII de *A República*, envolvendo um diálogo entre Sócrates e Glauco, irmão de Platão, que eventualmente passou a ser referido como “A alegoria da caverna”; essa alegoria, por sua vez, passaria a ser *citada* tantas vezes que se tornaria assim um *clichê* da própria iluminação filosófica. Passo a citar o trecho que estabelece o cenário em questão, que na verdade é muito mais próximo a um monólogo do que a um diálogo:

Imagine, pois, homens que vivem em uma morada subterrânea em forma de caverna. A entrada se abre para a luz em toda a largura da fachada. Os homens estão no interior desde a infância, acorrentados pelas pernas e pelo pescoço, de modo que não podem mudar de lugar nem voltar a cabeça para ver algo que não esteja diante deles. A luz lhes vem de um fogo que queima por trás deles, ao longe, no alto. Entre os prisioneiros e o fogo, há um caminho que sobe. Imagine que esse caminho é cortado por um pequeno muro, semelhante ao tapume que os exibidores de marionetes dispõem entre eles e o público, acima do qual manobram as marionetes e apresentam o espetáculo. (PLATÃO, 2000, p. 514a).

⁵ No original: “The symbolic content of Afro-American expressive culture can thus be formulated in terms of the black hole conceived as a subcultural (underground, marginal, or liminal) region in which a dominant, white culture’s representations are squeezed to zero volume, producing a new expressive order”.

No seguimento da alegoria, Sócrates pede que Glauco considere o que aconteceria se tais pessoas forçadas a serem espectadoras, e assim levadas eventualmente a confundir as sombras que viam por “seres reais”, fossem “libertados de suas correntes e curados de sua desrazão” (PLATÃO, 2000, p. 515b). Ele – e o leitor do texto – é convidado a imaginar-se como fazendo parte do drama de sofrimento e descobrimento, de desilusão e iluminação, que eventualmente levaria um espectador assim libertado ao verdadeiro conhecimento, ao primeiro olhar para o fogo dentro da caverna e eventualmente a se aventurar rumo à luz do sol do lado de fora da caverna. Esse afastamento da ilusão e essa aproximação à verdade, por sua vez, são figurados como um processo de *ascensão* da caverna à superfície e da superfície rumo ao próprio sol. Sócrates passa então a oferecer conselho a seu pupilo: “Quanto à subida e à contemplação do que há no alto, considera que se trata da ascensão da alma até o lugar inteligível”; “Finalmente [...] poderá contemplar o sol, não o seu reflexo nas águas ou em outra superfície lisa, mas o próprio sol, no lugar do sol, o sol tal como é” (PLATÃO, 2000, p. 516c).

Porque caímos nesse buraco já tão velho e conhecido, para quais fins incluí-lo aqui? A primeira razão é para poder apontar a relação paradoxal que essa alegoria estabelece com a *teatralidade*: Platão associa a caverna a um teatro, e, portanto, a encenação com a produção de meras sombras e de ilusão que devem ser superadas para alcançar o verdadeiro conhecimento, mas o roteiro que ele usa para realizar seu argumento é igualmente teatral. Através desse aparato teatral imaginado, ele não só delimita a separação entre o plano do sensível e o do inteligível, mas afirma a hierarquia indispensável do segundo sobre o primeiro, se formos proteger a “clareza” do conhecimento dos *subterfúgios* (e aqui poderíamos acrescentar subterrâneos) das meras crenças, dos sentimentos e das percepções. Ou seja, através desse texto mimético de um espaço teatral, Platão trava uma luta contra a teatralidade, a encenação e a mimese.

Voltarei a essa questão no terceiro ato. Mas, no momento, concentro-me na segunda razão, que é para fazer uso dessa alegoria como modo de dar uma forma a algo que aparece nas entrelinhas da elaboração do buraco negro de Baker Jr., assim também buscando tensionar meu próprio (des)encontro com corporificações singulares do buraco negro, a seguir.

O espaço e o tempo em que tal buraco é situado parecem um tanto longe do buraco negro tal como figurado por Baker Jr. (e certamente bem anteriores à figuração “racial” entre “branco” e “negro”). Assim,

importa notar que, desde o ponto de vista figurado nessa versão do buraco branco, a principal diferença espacial é vertical, não horizontal: entre o subterrâneo e a superfície e a elevação para além da superfície, no caso. Ao associar aquela caverna a um buraco “branco”, faço uma leitura explicitamente anacrônica da alegoria, na medida em que o olhar *européu* nem existia como tal e ainda não havia reinventado-se como “branco” ao inscrever outros como “negros”. Mas entendo tal anacronismo como espelhando fielmente a própria autoficcionalização do olhar europeu/branco como guiado pela luz da razão provinda da filosofia “grega” e “clássica”, assim permitindo a esse olhar imaginar-se como protagonista da inscrição histórica da razão “universal”.

Deslocado um tanto abruptamente desse buraco tal como localizado naquela alegoria da filosofia grega clássica, ou mesmo como alegoria do vir-a-ser da filosofia (ou seja, uma certa filosofia que se toma como universal), passo a *re-situar* o olhar tal como lá imaginado no presente – um deslocamento certamente não mais abrupto do que aquele que as pessoas saindo da caverna teriam experimentado ao logo olhar para o sol depois de ter passado a vida inteira no breu da caverna.

Já faz tempo, Donna Haraway (1995, p. 18) descreveu o olhar em questão de forma bastante sucinta: “Este é o olhar que inscreve miticamente todos os corpos marcados, que permite à categoria não marcada alegar ter o poder de ver sem ser vista, de representar, escapando à representação”. O paradoxo constituinte de quem incorpora esse olhar – aqui releio Haraway por meio do livro *Ghostly matters* (2008 [1997]), de Avery Gordon – é que eles (geralmente homens brancos) passam a achar que já não existem mais fantasmas, ou quaisquer outras entidades fugidias, até mesmo sombras, no mundo: “Sem sombras, nem fantasmas. Numa cultura aparentemente dominada por tecnologias da hipervisibilidade, somos levados a crer não só que tudo pode ser visto, mas que tudo é disponível e acessível para o nosso consumo” (GORDON, 2008, p. 16, tradução nossa).⁶ Tudo se torna visível desde esse olhar, menos o ponto cego de quem olha. Mas é justamente na medida em que pretende dispensar com sombras e fantasmas sem reconhecer o próprio fantasma de um olhar desde “lugar nenhum” (HARAWAY, 1995, p. 18), ou a fantasmagoria da hipervisibilidade (GORDON, 2008), que o olhar desencarnado acaba fabricando os outros que encontra como

⁶ No original: “No shadows, no ghosts. In a culture seemingly ruled by technologies of hypervisibility, we are led to believe not only that everything can be seen, but also that everything is available and accessible for our consumption”.

fantasmas. Esse olhar que pretende tudo ver torna-se, segundo Derrida e Kamuf (1985, p. 292), um olhar que “discrimina” sem “discernir”. Ou seja, ao deixar de ser tocado ou afetado por aquilo que pretende ver, esse olhar se torna algo como um buraco branco: uma região de espaço-tempo desde onde luz e energia-matéria podem “escapar”, mas nada pode “entrar”.

Não faltam índices de buracos brancos no nosso presente: seja a frase inscrita na jaqueta da ex-primeira-dama dos EUA, Melania Trump, quando ela foi visitar um centro de detenção com crianças mexicanas separadas de seus pais na fronteira entre os Estados Unidos e o México: “*I really don’t care, do you?*”; seja o comentário do presidente do Brasil a respeito das dezenas de milhares de vítimas da pandemia em andamento – a maior parte sendo aqueles sem acesso adequado ao sistema de saúde, em risco de esse acesso tornar-se apenas mais um “privilegio” em vez de um direito –, “Alguns vão morrer, lamento, essa é a vida”; seja simplesmente um carro de luxo se deslocando pelas ruas com janelas escurecidas ao ponto de ser impossível perceber se de fato tem alguém humano dentro dele ao passar por aqueles outros seres na rua que nem lar têm. Ou seja, ao sair da caverna, passa a tratar-se de um olhar que se vê como transcendental ao mesmo tempo que age de forma “anestesiada” – mas que não deixa de provocar dor e violência.

De modo a encenar um (des)encontro entre essas respectivas formas de tropos cosmopolíticas, o caso que cito a seguir vem das primeiras páginas do livro de Ralph Ellison, *Homem invisível* (1972) – o título tomado emprestado da novela de H. G. Wells e ressituated como alegoria racial:

Uma noite eu esbarrei acidentalmente em um homem, e talvez pela quase escuridão ele me viu e me insultou. Eu fui pra cima dele, agarrei seu colarinho e exigi desculpas. Ele era um louro alto, e, quando meu rosto chegou próximo ao dele, ele me fitou insolentemente do alto de seus olhos azuis e me xingou, seu bafo quente em meu rosto enquanto ele lutava. Eu puxei seu queixo fortemente para a coroa da minha cabeça, lhe dando uma cabeçada como vi os antilhanos fazerem... (ELLISON, 1972, p. 4, tradução nossa).⁷

⁷ No original: “One night I accidentally bumped into a man, and perhaps because of the near darkness he saw me and called me an insulting name. I sprang at him, seized his cot by the lapels and demanded that he apologize. He was a tall blonde man, and as my face came close to his he looked insolently out of his blue eyes and cursed me, his breath

A cena de luta continua, com o homem “de olhos azuis” continuando a xingar o narrador, o que eventualmente leva este a sacar uma faca e se preparar para cortar o pescoço dele – “quando de repente me ocorreu que o homem não havia me *visto*, de fato; que ele, tanto quanto sabia, estava no meio de um pesadelo andante!”⁸ Portanto, em vez de usar a faca, o narrador – nunca nomeado – empurra seu adversário, que cai para o chão. “Eu o encarei enquanto o farol de um carro apunhalava a escuridão. Ele se deitava ali, gemendo no asfalto; um homem quase morto por um fantasma” (ELLISON, 1972, p. 4, tradução nossa).⁹

Por que nos detenho nessa cena violenta? Primeiro, importa notar que, uma vez situada em relação ao restante do livro de Ellison, fica evidente que a verdadeira violência consiste não na luta em si ou em seu desfecho quase mortal, mas no contexto social assombrado pelo fantasma racial que o olhar branco projeta no “homem negro”. O fato de que no caso dessa cena o protagonista da história encarna o próprio estereótipo de violência “irracional” projetado em pessoas como ele deixa evidente que o problema com que lida certamente não é reduzível a uma questão de imagens negativas e/ou preconceituosas que – se só isso fosse o caso – poderiam ser substituídas por outras imagens, positivas.

Segundo, aqui entendo o próprio jogo de luz e sombra na cena como retomando e contestando hábitos antigos e, ao mesmo tempo, bastante modernos de associação entre conhecimento e esclarecimento. Esses hábitos, ao serem incorporados ao próprio olhar – que por sua vez os projetava sobre o mundo externo como se fossem um fato da percepção –, passaram a produzir uma cegueira seletiva a respeito da existência e da humanidade de certos seres. Acontece que, logo antes da cena descrita, o narrador figura tal situação nestes termos: “A invisibilidade à qual me refiro ocorre por causa de uma disposição peculiar dos olhos daqueles com quem entro em contato. Uma questão da construção de seus olhos interiores, aqueles olhos com que olham

hot in my face as he struggled. I pulled his chin down sharp upon the crown of my head, butting him as I had seen the West Indians do...”

⁸ No original: “*And in my outrage I got out my knife and prepared to slit his throat [...] – when it occurred to me that the man had not seen me, actually; that he, as far as he knew, was in the midst of a walking nightmare!*”.

⁹ No original: “*I stared at him hard as the lights of a car stabbed through the darkness. Hew lay thee, moaning on the asphalt; a man almost killed by a phantom.*”.

através de seus olhos físicos para a realidade” (ELLISON, 1972, p. 3, tradução nossa).¹⁰

Elementos da própria descrição da cena ressaltam ao mesmo tempo, em vez de ocultar, a natureza paradoxal desse olhar, como bem no início do trecho citado, quando é sugerido que foi não apesar da escuridão mas por causa dela que o protagonista acabou sendo visto pelo homem branco; ou no último trecho citado, como a própria luz do farol do carro é descrita como tendo *apunhalado* (“*stabbed*”) a escuridão, assim aludindo ao ato que ele quase realizou com a faca, mas invertendo o vetor racial da violência implicada.

Uma terceira razão que me levou a citar aquela cena aqui foi sua descrição de certos golpes usados na luta, como a cabeçada, que o narrador atribui à técnica de luta “dos antilhanos” – uma referência a uma arte marcial negro-diaspórica não especificada, mas que no caso daquele golpe descrito poderia ter sido atribuída à capoeira. Mesmo que um tanto indiretamente, a referência assim aponta a prática retratada no terceiro ato, logo a seguir. Mas antes de finalizar o presente ato, deixe-me voltar o olhar para um certo buraco negro um tanto singular produzido pela prática da escrita.

Acontece que o narrador de *Homem invisível* se introduz no prólogo como vivendo num buraco – um espaço abandonado por baixo de um prédio (com residentes brancos), que ele descobriu ao cair nesse buraco quando fugia da polícia durante um motim racial no bairro negro de Harlem, em Nova Iorque. É justamente a história do caminho tortuoso que eventualmente levaria o protagonista de *Homem invisível* a cair naquele buraco que o restante das quase 600 páginas do livro passará a contar. Mas, no caso do prólogo, somos introduzidos ao protagonista depois dessa queda no buraco que ele decidiu transformar num lar. Desiludido com as promessas não cumpridas pelo partido pretensamente revolucionário do qual ele tinha sido um membro, seu desejo de transformação passa a ser investido na escrita do livro que contará a sua história. Ele descreve sua vida no buraco como um estado de hibernação – mesmo que de vez em quando ele emerja do buraco para andar na rua, geralmente de noite, como quando aconteceu o incidente da luta já contado. Ou seja, a mesma pessoa que quase torna-se um “assassino” está naquele mesmo momento tornando-se um escritor.

¹⁰ No original: “*That invisibility to which I refer occurs because of a peculiar disposition of the eyes of those with whom I come in contact. A matter of the construction of their inner eyes, those eyes with which they look through their physical eyes upon reality*”.

Se fosse só o caso de o protagonista-e-narrador ter fugido do mundo político e se refugiado no mundo da escrita, o caminho assim traçado poderia ser associado à alegoria da caverna de Platão de dois modos aparentemente opostos. De um lado, ele poderia ser lido como tendo abandonado a realidade da luta à “luz do dia” pelas “sombras” de uma vida ficcionalizada – o avesso aparente da alegoria; do outro, ele estaria deixando as “ilusões” da vida que ele tinha até então levado para seguir o caminho mais difícil e certo da “autoiluminação” pelo viés da escrita e da reflexão. Mas há dois detalhes singulares ligados àquele buraco que logo interrompem a pretensão de se ler o prólogo do livro como uma alegoria linear em um ou outro sentido, ao mesmo tempo que – a meu ver – implodem a própria ontologia dualista (sombra/luz, ficção/realidade) implicada naquela alegoria.

O primeiro detalhe só é revelado no final do livro: ao cair no buraco e encontrar-se no escuro, o protagonista é forçado a queimar, um por um, os papéis que carregava na sua pasta para gerar luz suficiente para se guiar naquele espaço subterrâneo – papéis servindo como índices de vários momentos de sua vida até então contada. Entre esses lampejos, ele subitamente percebe que dois dos papéis tinham sido escritos pela mesma mão, o que revela que tanto ele quanto um “irmão de cor” dele, cuja morte recente contribuíra para o motim racial, tinham sido manipulados pela liderança branca do partido ao qual haviam pertencido: os ideais pretensamente universalistas de igualdade, justiça e liberdade que pregavam não se estendiam do mesmo modo à comunidade negra de Harlem, cuja tensão racial fomentaram de propósito para fins meramente instrumentais. Ou seja, é no próprio breu da caverna, conjugado àqueles lampejos, que o protagonista descobre a verdadeira “cor” da forma de “iluminação” com que pretendia até então transcender sua condição de subalterno.

O segundo detalhe consiste, na verdade, em 1.369 deles: o número de lâmpadas que o protagonista afirma ter colocado no teto de sua caverna, e todas acesas por “gatos”, ligações elétricas clandestinas, ao travar uma luta contra a empresa elétrica Monopolated Light & Power. Para além da surrealidade – ou deveríamos dizer sub-realidade? – dessa cena, o próprio nome da empresa, ao conjugar *luz* não com conhecimento, mas com poder, já anuncia a refiguração da alegoria da caverna num sentido bem mais próximo ao de Foucault do que ao de Platão – e isso mais de duas décadas antes de Foucault.

Baker Jr. (1984), ao comentar esse detalhe do livro de Ellison e ligá-lo ao tropo do buraco negro que ele elaborava a respeito das escritas

de Wright, associa-o à luz *incomparavelmente* brilhante de um *quasar* – outro fenômeno astrológico ligado à transformação súbita de um buraco negro no seu avesso, capaz de emitir mais luz que uma galáxia inteira. Ellison (1972, p. 567, tradução nossa) oferece uma pista de compreensão-na-incompreensão desse detalhe ao fazer o protagonista escrever, no penúltimo parágrafo do livro: “Assim tendo buscado dar um padrão ao caos que vive dentro do padrão de tuas certezas, eu preciso sair, eu preciso emergir”.¹¹ Ao proferir essa frase diretamente ao leitor, ressalta-se como seu significado – e do livro como um todo – depende de como o leitor ou a leitora compreende sua própria identidade e/ou condição social e racial – inclusive ou especialmente no caso daqueles que se imaginam “livres” de uma tal identidade ou de um condicionamento.

Foi na verdade meu próprio encontro com esse buraco que instigou toda a reflexão deste segundo ato. Eu *caí* naquele buraco, pela primeira vez, como acidente de leitura, quando tinha 17 anos e li o romance *Invisible Man*, de Ellison, como parte das atividades realizadas durante o “*Black History Month*” na escola, majoritariamente “branca”, como eu, onde estudava, situada nos arredores da cidade de Filadélfia. Mesmo considerando a distância enorme desde a qual li aquele livro, a forma poderosa de conhecimento implicada naquela escrita me tocou.

Em parte, deve ter sido a discussão de Els Lagrou (neste volume) sobre políticas de visibilidade ameríndias e o papel de práticas artístico-estéticas no dar-a-ver do invisível que me levou a lembrar aquele toque, e mais particularmente o prólogo do livro, com a cena do buraco e a filosofia subterrânea ali contida. Certamente, o apelo de Els Lagrou de que precisamos “mudar nossos mitos de origem”, e nossa “ontologia dualista”, em particular, também me instigou a contrapor o buraco negro de Ellison ao tropo que aqui busquei elaborar como um buraco branco – um buraco que, querendo ou não, eu mesmo já habitava tanto antes da leitura do livro quanto depois, quando me formei em filosofia (ainda não sabia que era apenas *uma* entre outras, apesar de se ver como única e universal) uns seis anos depois.

Mesmo assim, eu sei que nada disso faria sentido para mim (deixando de lado se o faz para o leitor) se não fosse o caso de que, logo depois de me graduar, acabei caindo em mais um buraco negro, agora ao voltar ao Rio de Janeiro (onde morava quando criança) e ser iniciado gradualmente no corpo filosófico da Capoeira Angola. Para

¹¹ No original: “Thus, having tried to give pattern to the chaos which lives within the pattern of your certainties, I must come out, I must emerge”.

deixar claro (?): eu certamente reconheço que permaneço tão “branco” quanto antes de cair nesse novo buraco, independentemente do tempo envolvido na prática dessa arte-em-movimento; assumir algo outro seria apenas ignorar mais um privilégio da brancura. Mas foi nessa prática que aprendi o quanto a alegoria da caverna confundia o *corpo* com as próprias correntes que o prendiam longe da luz da razão, em vez de reconhecer na “razão do corpo” talvez o único modo de se livrar delas.

Terceiro ato: ver como é para contar como foi

Tu te encontras encastelado na contemplação da Ideia que tens do mundo e eu, anjo caído, residente nesse mundo, te convindo a olhá-lo com olhos que te permitam ver nele a tua face refletida

(CARNEIRO, 2005, p. 21)

Talvez inevitavelmente, as forças daqueles fenômenos sociocósmicos acabaram me sugando numa trajetória bem distante daquela na qual inicialmente pretendia caminhar neste artigo. Por isso, este último ato acabou sendo escrito mais como um epílogo, em função do tempo e da energia já investidos no segundo ato. Aqui, volto-nos brevemente à questão da tatilidade teatral do olhar e da forma de conhecimento que isso implica. Ou seja, busco ressituar o olhar no contexto do corpo – mas como contextualizar o corpo desse olhar?

Não vou – e na verdade, não saberia bem como – discutir a riqueza do modo conceitual e descritivo como o artigo de Lagrou cita e situa o olhar. Recomeço, então, voltando-nos ao olhar ameríndio tal como descrito e conceituado por Lagrou (neste volume). Desde as variadas formas artístico-estéticas com que e através das quais Lagrou relata seu contato com tal olhar, limito-me a citar um parágrafo, do qual já citei uma frase no primeiro ato:

Canto e desenho estão intimamente ligados nesse e em outros contextos rituais huni kuin. E é essa relação de tradução ou transdução complexa, intersemiótica e sinestésica que proponho explorar a seguir. Na floresta, muito do que está ali para ser visto não se oferece de forma automática ao olhar, nem a caça nem as conexões entre os fenômenos, nem mesmo o desenho dos raios do sol que serpenteiam por entre as sombras. É preciso aprender a ver. O olhar requer um engajamento ativo de quem olha com

aquilo que quer ver, conhecer, e esse engajamento passa, também, pelo canto e pelo mito. (LAGROU, neste volume).

Desse texto tão rico em detalhes, comento diretamente apenas um: ao referir um desenho que articula ou “serpenteia” os raios do sol com as sombras, em vez de separá-los e opô-los, fica evidente que saímos do buraco branco. Entretanto, o que mais me instigou a citar esse parágrafo é como ele não só aponta para, mas performa o próprio caminho necessário para traçar o olhar em questão, que implica não só a relação entre o olhar e aquilo que é olhado, assim como o visto e o não visto, mas igualmente a temporalidade que tal olhar demanda.¹²

Ao deslocarmo-nos ao olhar negro-diaspórico, não mais como figurado no segundo ato em termos de certas práticas de escrita e das forças cosmo-socio-tropológicas lá traçadas, passo a citar um trecho de um texto como uma certa figuração inicial desse olhar, agora recontextualizada em relação à prática da capoeira tal como descrita num certo momento e lugar. A citação em questão vem de um pequeno artigo publicado na revista literária *Kosmos*, no Rio de Janeiro, em 1906:

A alma da *capoeira* é o olhar, uma esgrima sutil, ágil; firme, atenta, em que a retina é o florete flexível penetrante indo quase devassar a intenção ainda oculta, o desejo apenas pensado, voltada sempre para o adversário apanhando-lhe todos os movimentos, surpreendendo-lhe os mais insignificantes ameaços, para desviá-los, em tempo, com a destreza defensiva dos braços em rebates lépidos ou evitá-los com os desvios laterais e os recuos saltados de corpo, leve, sobre os pés, até facultar e perceber a *aberta* e *entrar, para ver como é para contar como foi*, segundo o calão próprio. (LIMA CAMPO, 1906, p. 58, grifos do autor).

Já usei esse mesmo trecho citado em outra escrita (HEAD, 2009, p. 91) como modo de apontar o engajamento móvel e mutuamente constitutivo dos olhares implicados no jogo.¹³ O que me atrai a essa

¹² Tanto este tema quanto o modo de apresentá-lo têm muito a ver com o ensaio visual de Evelyn Schuler e Alfredo Zea (2017), cujo título é “Tratado do ter a ver: notas a partir de motivos visuais Waiwai”, em que tropo ganha forma e movimento ao ser figurado entre o “nada a ver” e o “tudo a ver”.

¹³ Naquela escrita, a partir do que busquei redescrever como a reciprocidade tanto agonística quanto lúdica entre olhares – nunca um olhar único ou unidirecional –, busquei traçar algumas correlações e mais particularmente *contaminações* possíveis entre o que a citação figura como o *olhar da capoeira* e o “nosso” olhar etnográfico e/

descrição é como ela não se limita a descrever o olhar em questão desde fora; ela segue o movimento daquele olhar desde a perspectiva do olhar em si, como se confundindo ou mesmo fundindo os movimentos do olhar com os do restante do corpo. (A meu ver, parece até prefigurar o conceito e a prática da “câmera-olho” de Dziga Vertov – protagonista do cinema experimental na União Soviética ainda revolucionária dos anos 1920 –, ressonâncias que vejo no modo como a capoeira se manifesta décadas depois em *Barravento*, do Glauber Rocha). Outro elemento imprescindível, a meu ver, é como ela incorpora gírias populares – ou pelo menos não “eruditas” – da época, inclusive a frase ou o “calão” com que finaliza, que pelo jeito transforma o “golpe” evocado num ato de conhecimento tátil: dito de outro modo, é como se o ato de narrar já fosse imanente ao ato narrado.

Esse pequeno trecho certamente não é representativo do artigo de L. C., que situa a capoeira como resultado do “espírito inventivo do mestiço, não é portuguesa nem negra”, e chega a incluir como contribuições “alguns movimentos sambados e simiescos do africano e sobretudo, a agilidade, levedez felina e pasmosa do índio” (LIMA CAMPO, 1906, p. 57). Dado que tanto tal olhar racial quanto o tropo da “mestiçagem”, longe de desaparecerem com a passagem do tempo, vêm tomando outras formas e revelando-se e ocultando-se de outros modos, não vejo a simples “historicização” dessas referências como suficiente. Mesmo assim, em vez de questionar tais referências explicitamente racializadas ou o discurso “mestiço” do qual fazem parte enquanto “marcas da época” em que o artigo foi escrito, sugiro que podemos contrapor tais “marcas” a uma outra forma de marca daquele tempo deixada ou inscrita no artigo em questão. No caso, voltando à figuração da “tatilidade do olhar” de Taussig que Lagrou sintetiza como o “engajamento tátil entre ver e ser visto”, em que o “olho toca e é englobado pelas superfícies que explora”, sugiro que a própria intensidade do trecho descrevendo o olhar como a alma da capoeira pode ser ela mesma lida como efeito do impacto da arte da capoeira no olhar daquele autor – assim invertendo a direção do golpe evocado no final da descrição e seu ato de contar. Mais do que isso, tal descrição, ao envolver um encontro (ou desencontro) entre olhares – o dele como escritor e o “olhar” da capoeira –, trata-se de um olhar “negro” e afrodiaspórico.

O que proponho aqui é a recontextualização daquele olhar como não só uma figuração, mas como um efeito do conhecimento

tátil. Ressituado em relação ao segundo ato, tal conhecimento tátil nos desloca das figurações predominantemente “verticais” do buraco branco e do buraco negro – entre subterrâneo, superfície e céu/cosmos, entre corpos (acorrentados), aparências (sombras) e razão (luz), e as inversões e implosões dessas distinções topográficas pelo buraco negro, tal como figurado em Baker Jr. e Ellison – para uma relação predominantemente “horizontal” de matéria, energia e movimento, como se tensionando forças centrípetas e centrífugas no mesmo plano. Ou seja, tomar a dimensão tátil do conhecimento a sério implica tanto experimentar com outras formas de teatralização ou de dar-a-ver do conhecimento quanto reconhecer outras formas de conhecimento já teatralizados.

Em vez de buscar delimitar ou definir o que quero dizer com “teatralização” ou “teatralidade” do conhecimento, deixe-me finalizar citando e contextualizando dois usos do termo que ajudam a especificar o universo ao qual associo tal termo aqui – que em ambos os casos apontam para além do teatro em si.

O primeiro uso do termo é apenas mencionado no final de um parágrafo, oferecendo uma pequena síntese da história da capoeira, citado de um artigo problematizando um certo “mito de origem” da capoeira que não tenho como discutir aqui:

A capoeira contemporânea se desenvolveu a partir de dois estilos que surgiram na década de 1930: a angola e a regional. Em Salvador, Mestre Bimba (1900-1974) introduziu uma série de inovações na capoeira que existia, visando preservar sua eficácia como arte marcial. Com isso, acabou inventando um novo estilo, que chamou de “luta regional baiana”, depois conhecido simplesmente como regional. Outros mestres baianos defendiam, ao contrário, a preservação de aspectos considerados fundamentais, como a teatralidade e a mandinga. (ASSUNÇÃO; COBRA MANSA, 2009, p. 69).

Aqui, um detalhe importante é como a teatralidade é colocada bem ao lado da *mandinga* – termo nativo da Capoeira Angola e das religiosidades afro-brasileiras. Aqui, a criatividade enigmática da mandinga poderia ser contraposta à forma de sintetizar a história da capoeira: em vez de caracterizar as transformações realizadas que levariam a outros estilos “modernos” da Capoeira Angola como “inovação”, do ponto de vista dos angoleiros com os quais aprendi a arte, esses outros estilos trataram de *padronizar* a inventividade

imane (ou “teatralidade”) do que passou a ser chamado o estilo “tradicional” da capoeira.

O segundo uso vem do livro poderoso de Leda Martins (1995), *A cena em sombras*, que dá corpo ao conceito de “Teatro Negro” ao deslocar-se entre histórias de movimentos negros – movimentos estético-corporais sem deixar de ser políticos – que aconteceram não só no palco, mas também fora dele, no Brasil e nos Estados Unidos:

Outros signos da teatralidade e da teatralização cotidiana do negro brasileiro estampam-se em todos os rituais religiosos de origem africana, nos congados e reinados, nos desfiles e organizações tradicionais do carnaval negro, nas danças, nos jogos verbais e corporais e em variadas outras formas de expressão eminentemente orais, em que se aglutinam os elementos basilares de um Teatro Negro popular de ascendência africana. (MARTINS, 1995, p. 57).

Esse segundo uso estende a noção de teatralidade ao máximo e simultaneamente a articula ao redor de um núcleo especificamente negro. Ao mesmo tempo, não menciona a capoeira em si, a não ser indiretamente, pela referência a danças. A dimensão dançada da capoeira é chamada de ginga. A ginga, como seus praticantes gostam de apontar, envolve *deslocamentos* não só do corpo, mas dos sentidos.

Nesse sentido, chego ao final deste texto através de duas citações – ambas escritas por mestre(as) da Capoeira Angola – que deslocam a ginga e a teatralidade do jogo-em-movimento para a textualidade ao mesmo tempo performativa e política da escrita:

Almas vibrantes em corpos orgulhosos, mesmo quando mutilados, andamos de cabeça para baixo. Põem a cabeça no chão emparafusam-se nas coisas (conhecendo-as por dentro) e no giro, vão dando ideias subterrâneas que servem de guias para a gente se transformar e encarar o mundo. (Mestre Canjiquinha).¹⁴

Assim, sendo este um exercício de enfrentamento à supressão de nossas experiências e subjetividades é que tomamos a capoeira como um campo de conhecimento inserido no contexto das epistemologias africanas no Brasil, dinamizada em seu caráter anticolonialista, antirracista e, mais recentemente, em seu caráter

¹⁴ Esta citação circula tanto em *sites* de internet e em outras mídias (panfletos etc.) de grupos de Capoeira Angola quanto em trabalhos acadêmicos, sem referência a um texto original.

antissexista, entendendo mesmo em seu contexto o feminismo angoleiro como uma evidência de construção da equidade sócio-cognitiva e que posiciona a vida das mulheres negras num gingar que, como num jogo infinito, tem o propósito de nos manter em movimento, lutando-jogando... (ARAÚJO [Mestra Janja], 2017, p. 12).

A primeira citação volta-nos às ideias subterrâneas do buraco negro, elevando-as à superfície ao mesmo tempo que as põe a girar não no céu mas no chão; a segunda recontextualiza essas ideias em relação às epistemologias africanas e feministas de mulheres negras no Brasil. Ambas, citadas aqui, permitem redirecionar o olhar incisivo dessa prática singular para além do(a) parceiro(a) e oponente do jogo e para além da roda em si: um olhar atento ainda para a potência tátil de um golpe do pé, não só “para ver como é, para contar como foi”, mas também para confrontar o mundo como ainda poderá vir a ser.

Referências

- ARAÚJO, R. C. [Mestra Janja]. *Ginga: uma epistemologia feminista*. In: MUNDO DE MULHERES, 13., FAZENDO GÊNERO: TRANSFORMAÇÕES, CONEXÕES, DESLOCAMENTOS, 11., 2017, Florianópolis. *Anais [...]*. Florianópolis: UFSC, 2017. p. 1-14.
- ASSUNÇÃO, M.; MANSA, C. A dança da zebra. In: FIGUEIREDO, L. (org.). *Raízes africanas*. Rio de Janeiro: Sabin, 2009. p. 62-69.
- AUSTIN, J. *Quando dizer é fazer*. Tradução: Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BAKER JR., H. A. *Blues, ideology and Afro-American literature: a vernacular theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- CARNEIRO, S. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. 339 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- DERRIDA, J.; KAMUF, P. Racism's last word. *Critical Inquiry*, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 290-299, 1985.
- ELLISON, Ralph. *Invisible Man*. Nova Iorque: Random House, 1972.
- FELMAN, S. *The scandal of the speaking body: Don Juan with J. L. Austin, or seduction in two languages*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- GOLDMAN, M. A relação afroindígena. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 23, p. 213-222, 2014.

- GORDON, A. F. *Ghostly matters: haunting and the sociological imagination*. Mineápolis: University of Minnessota Press, 2008.
- HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 5, p. 7-41, 1995.
- HEAD, S. Implicações entre olhares: etnografia, fotografia e performance. *Ilha – Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 11, n. 1/2, p. 85-109, 2009.
- LIMA CAMPO, C. C. A capoeira. *Revista Kosmos*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 3, p. 56-59, 1906.
- MARTINS, L. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- PLATÃO. A alegoria da caverna. Tradução de Lucy Magalhães. In: MARCONDES, D. (org.). *Textos básicos de filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- SCHULER, E.; ZEA, A. Tratado do ter a ver: notas a partir de motivos visuais Waiwai. *ClimaCom*, Campinas, v. 4, n. 10, s. p., 2017. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/tratado-do-ter-a-ver-notas-a-partir-de-motivos-visuais-waiwai/>. Acesso em: 20 set. 2020.
- SILVA, D. F. da. À brasileira: racialidade e a escrita de um desejo destrutivo. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 61-83, jan./abr. 2006.
- STENGERS, I. Comparison as a matter of concern. *Common Knowledge*, [S. l.], v. 17, n. 1, p. 48-63, 2011.
- STENGERS, I. *No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- TAUSSIG, M. *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*. Nova Iorque: Routledge, 1993.
- TAYLOR, P. Black aesthetics. *Philosophy Compass*, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 1-15, 2010.

Els Lagrou

Professora titular do Departamento de Antropologia Cultural e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS/UFRJ) e pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Coordena o Núcleo de Arte, Imagem e Pesquisa Etnológica (NAIPE/PPGSA/UFRJ) e o seminário sobre formas agentivas e expressivas (SMARTIE). Atua nas áreas de etnologia e antropologia da arte. Atualmente desenvolve pesquisas sobre a interface entre cosmopolíticas ameríndias, os mundos da(s) arte(s), as viradas ontológicas e o antropoceno. Publicou os livros: *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)* (Topbooks, 2007); *Arte indígena no Brasil* (ComArte, 2009); *No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas* (UNESCO; Funai, 2016) e catálogo da exposição homônima da qual foi curadora. Editou, com Carlo Severi, *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena* (7Letras, 2014), além de artigos em livros e revistas no Brasil e no exterior que podem ser encontrados em <https://ufrj.academia.edu/ElsLagrou>.

Vânia Zikán Cardoso

Professora associada do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e do Departamento de Antropologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFH/UFSC). Formada em antropologia pela Universidade de Minnesota (EUA), é mestre e doutora em antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade do Texas em Austin, nos Estados Unidos (2004). Realizou pós-doutorado (2005-2006) – como bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS/UFRJ), e, como bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), na University College London (2014-2015). Atua nas áreas de pesquisa sobre narrativa e linguagem, religiosidades afro-brasileiras, *performance*, subjetividade. É uma das coordenadoras do Grupo de Estudos em Oralidade e Performance (GESTO/UFSC/CNPq), membro do Comitê Gestor do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural (INCT-IBP/CNPq), no qual é pesquisadora vinculada à Rede Arte, Performance e Sociabilidades, e coordenadora da Coleção Brasil Plural (EdUFSC/IBP).

Wagner Diniz Chaves

Antropólogo, músico e pesquisador das festas e das tradições populares brasileiras, possui graduação (1999) em ciências sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestrado (2003) e doutorado (2009) em

antropologia social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ. Entre março de 2009 e agosto de 2014, foi professor do Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e diretor do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore da mesma universidade. Atualmente, é professor do Departamento de Antropologia Cultural e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (PPGSA/IFSC/UFRJ). Autor de *Na jornada de Santos Reis: conhecimento, ritual e poder na folia do Tachico* (Edufal, 2013). Publicou diversos artigos abordando temas como: cultura popular, religiosidade, ritual e *performance*, etnografia e colecionismo, música e som.

María Eugenia Domínguez

Professora associada do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGAS/UFSC) e do Departamento de Antropologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFH/UFSC). Graduada em antropologia social pela Universidade de Buenos Aires (Argentina); é mestre e doutora em antropologia social pela UFSC (2009). Realizou pós-doutorado na Universidade Autônoma de Barcelona (Espanha) como bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade de São Paulo (USP). Pesquisadora do Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (MUSA/UFSC/CNPq). Pesquisadora do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural (INCT-IBP/CNPq). Tem experiência na área de antropologia, com ênfase nos seguintes temas: arte, ritual e *performance*, música e som, audiovisual e etnografia.

Luiz Davi Vieira Gonçalves

Performer, diretor de teatro e antropólogo-artista. Professor adjunto no curso de teatro da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Pós-doutorando em antropologia social pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Doutor em antropologia social pela UFAM, com a pesquisa intitulada *O(s) corpo(s) kôkâmou: a performatividade do pajé-hekura yanonami da região de Maturacá*. Atualmente, é líder do Diretório de Pesquisa TABIHUNI: Núcleo de Pesquisa e Experimentações das Teatralidades Contemporâneas e suas Interfaces Pedagógicas, da UEA/CNPq. Integra os seguintes grupos de pesquisa: MARACÁ: Grupo de Pesquisa sobre Arte, Cultura e Sociedade (UFAM); ÍMAN: Imagem, Mito e Imaginário nas Artes da Cena, da Universidade Federal de Goiás (UFG); e NAPEDRA: Núcleo de Antropologia, Performance e Drama, da Universidade de São Paulo (USP). É pesquisador do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural (INCT-IBP/CNPq).

Evelyn Schuler Zea

Professora no Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS/UFSC) e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET/UFSC). Tem graduação em ciências humanas (etnologia, filosofia e teoria literária) pela Universidade de Basileia (1997), mestrado em etnologia pela Universidade de Basileia (1999) e doutorado em antropologia social pela Universidade de Berna (2006), reconhecido pela Universidade de São Paulo (USP) em 2010. Em 2017, participou do Programa de Estágio Sênior no Exterior, com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Atualmente, faz parte da equipe de coordenação da licenciatura intercultural indígena do sul da Mata Atlântica, na UFSC; do *advisory board* do International Research Center Interweaving Performance Cultures, da Universidade Livre de Berlim; da equipe de pesquisadores do Grupo de Estudos em Oralidade e Performance (GESTO) e do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural (INCT-IBP/CNPq). Tem experiência na área de antropologia, com ênfase em etnologia indígena e teoria antropológica, e em estudos da tradução, com ênfase em teoria, crítica e história da tradução, atuando principalmente nos seguintes temas: antropologias amazônicas e andinas, *interweaving performance cultures*, pesquisas e produções audiovisuais, tradução e escrita etnográficas.

Tatyana de Alencar Jacques

Mestre e doutora em antropologia social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Possui graduação em música (piano) e pós-doutorado em musicologia/etnomusicologia pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). É pesquisadora do Núcleo de Estudos em Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (MUSA/UFSC). Desenvolve pesquisas sobre técnicas de inscrição do som, fonografia, regimes imagéticos do som, som no cinema, história da música e do cinema no Brasil, música *rock* e música e gênero. Também realizou trabalhos de criação de música e de efeitos sonoros para *games*.

Rafael Victorino Devos

Doutor em antropologia social (2007) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É professor no Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e docente no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS/UFSC). Pesquisador do grupo de pesquisa Coletivo de Estudos em Ambientes, Percepções e Práticas (CANOA/UFSC), do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Pesquisador do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural (INCT-IBP/CNPq). Colaborador do SEACoast Center, da Universidade da Califórnia, Santa Cruz (UCSC). Tem experiência na área de antropologia, com ênfase nos

seguintes temas: percepção ambiental, antropologia da paisagem, itinerários urbanos, documentário etnográfico, antropologia da técnica e memória social. Sua pesquisa atual tem como foco relações multiespécies em paisagens costeiras e habilidades perceptuais em técnicas de pesca.

Viviane Vedana

Professora adjunta no Departamento de Antropologia e no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGAS/UFSC). É doutora em antropologia social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Na UFSC, atua como pesquisadora no Coletivo de Estudos em Ambientes, Percepções e Práticas (CANOA) e no Grupo de Estudos em Oralidade e Performance (GESTO). Participa como *affiliate scholar* do SEACoast Center, na Universidade da Califórnia, Santa Cruz (UCSC). Seus interesses de pesquisa são os sistemas técnicos de produção e de comercialização e as perturbações do capitalismo nas práticas e nas paisagens. Sua pesquisa atual tem como foco os mercados de peixe como sistemas técnicos de conservação e de distribuição e as transformações dos peixes de mercadoria em comida. Também pesquisa sobre som e antropologia visual. Atua principalmente nos campos de antropologia da técnica, antropologia econômica e do trabalho.

Alexandra E. V. Alencar

Professora do Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pesquisadora do Núcleo de Identidades e Relações Interétnicas (NUER/UFSC), do Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades (NIGS/UFSC) e do Instituto de Estudos de Gênero (IEG/UFSC). Rainha do Maracatu Arrasta Ilha, no qual desenvolve trabalhos de produção cultural e na área de dança do maracatu-nação pernambucano desde 2006. Membro fundadora do Fórum Setorial de Cultura Negra de Florianópolis. Atuou como membro da sociedade civil junto ao Conselho Municipal de Política Cultural em 2014. Também é membro fundadora do grupo de maracatu Baque Mulher, em Florianópolis. Além disso, é idealizadora e coordenadora das atividades da Aláfia Casa de Cultura – produtora de ações de reconhecimento e de valorização da população e da cultura negras em Florianópolis.

Charles Raimundo da Silva

Professor de história do Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC – Campus Jaraguá do Sul). Doutor e mestre em antropologia social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Possui bacharelado e licenciatura plena em história pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Mestre do Maracatu Arrasta Ilha. Tem experiência como professor de história na rede pública e privada, onde desenvolve a licenciatura em diferentes modalidades de ensino desde 2003. É pesquisador colaborador do Grupo de Estudos em

Oralidade e Performance (GESTO) e do Núcleo de Estudos de Identidades e Relações Interétnicas (NUER), ambos na UFSC. Lecionou na modalidade Educação para Jovens e Adultos (EJA) pela Secretaria de Educação de Florianópolis, onde aprimorou o planejamento e a docência compartilhada através de um trabalho de equipe interdisciplinar.

Sonia Regina Lourenço

Professora associada no Departamento de Antropologia, na graduação em ciências sociais e no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Graduada (licenciatura e bacharelado) em ciências sociais (1999) pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestre em antropologia social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFPR (2001). Doutora em antropologia social (2009) pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGAS/UFSC). Pós-doutorado (2019-2020) no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Integra o Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (INCT-IBP/CNPq). Tem experiência etnográfica com o povo indígena Javaé (*Itya Mahãdu*), da Ilha do Bananal, em Tocantins, e com comunidades quilombolas no estado de Mato Grosso. Desenvolve projetos de pesquisa e extensão nas áreas de etnologia afro-brasileira, etnologia indígena e antropologia da arte.

Lígia Raquel Rodrigues Soares

Doutora em antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Professora do curso de pedagogia na Universidade Federal do Tocantins (UFT – Campus de Tocantinópolis). Professora formadora do Programa Saberes Indígenas na Escola, na Universidade Federal de Goiás (UFG), na UFT e na Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Pesquisadora do grupo de pesquisa MARACÁ: Grupo de Pesquisa sobre Arte, Cultura e Sociedade (UFAM). Pesquisadora do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (INCT-IBP/CNPq). Pesquisadora do Núcleo de Estudos e Assuntos Indígenas (NEAI/UFT). Pesquisadora colaboradora do Centro Timbira de Ensino e Pesquisa Pënxwyj Hëmpejxà (CTEPH) e do grupo de pesquisa Estado Multicultural e Políticas Públicas (UFMA).

Rafael José de Menezes Bastos

Professor titular, aposentado, voluntário do Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), onde coordena o Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (MUSA). Possui

bacharelado em música (1968) pela Universidade de Brasília (UnB), mestrado em antropologia social pela UnB (1976) e doutorado (1990) em ciência social (antropologia social) pela Universidade de São Paulo (USP). Foi professor e pesquisador visitante de várias universidades europeias (Portugal, França) e norte-americanas (Estados Unidos, Canadá). Publicou cerca de 110 artigos e capítulos de livros, dois livros autorais e uma coletânea. Tem um livro no prelo na Colômbia e um artigo no Brasil. Atua como conselheiro editorial de várias publicações no Brasil e no estrangeiro. Tem experiência na área de antropologia, com ênfase em etnologia e etnomusicologia indígenas, atuando principalmente nos seguintes temas: música nas terras baixas da América do Sul, Alto Xingu, música popular, Santa Catarina e música na América Latina e no Caribe.

Deise Lucy Oliveira Montardo

Graduada em ciências sociais (1989) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), mestre em história, com habilitação em arqueologia (1995) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) e doutora (2002) em ciência social (antropologia social) pela Universidade de São Paulo (USP). Atualmente, é professora colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Foi presidenta da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), na gestão 2013-2015. Tem experiência nas áreas da antropologia e da arte, com ênfase em etnomusicologia, atuando principalmente nos seguintes temas: antropologia da arte, etnologia indígena, etnomusicologia, música e xamanismo.

Scott Head

Doutor em antropologia (2004) pela Universidade do Texas em Austin, possui graduação em filosofia pela Universidade Duke (1989). Faz poucos anos, ultrapassou a idade do pai falecido; talvez por isso sinta mais do que antes que a vida seja passageira. Por ora, faz o papel de antropólogo e de coordenador do Grupo de Estudos em Oralidade e Performance (GESTO) na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, há uma década. Anteriormente, brincava tempo semelhante nas rodas de Capoeira Angola do Rio de Janeiro, onde também brincava de ser fotógrafo. Costuma se sentir mais vivo pegando uma onda no mar ou fazendo parte de uma onda de gente protestando na rua – ondas escassas no momento, mas prometendo ressaca a qualquer hora. Recentemente, redescobriu a noção de “temporalidade” como modo de conjugar alguns de seus interesses recorrentes: *performance*, gesto, narrativa, imagem, corpo, história e etnografia. Cada vez mais, entende a “raça” como condição social e histórica que atravessa, interrompe e transforma os variados cenários etnográficos e performativos sobre os quais e desde os quais vem buscando refletir.

Este livro foi editorado com as fontes
Minion Pro e Roboto Slab. Publicado *on-line*
em: editora.ufsc.br/estante-aberta

A Coleção Brasil Plural tem como objetivo dar visibilidade às pesquisas realizadas pelo Instituto Nacional de Pesquisa Brasil Plural (INCT/CNPq). Busca retratar as diferentes realidades brasileiras em toda a sua complexidade e contribuir para a elaboração de políticas sociais que levem em consideração as perspectivas das populações e comunidades estudadas. Além disso, visa formar pesquisadores e profissionais que atuem com essas populações.



Instituto Nacional de Pesquisa
BRASIL PLURAL

MCTI
Ministério da Ciência,
Tecnologia e Inovação

