T&T

Maria

o, Artur

tiel Vitorino

ibuia,

es, Dalton Paula,

cimento, Djanira

O, Heitor dos

nha, Ivens

nio da Silva, Lidia

Santos Reinbolt,

BAHÍA

Terra e Temperatura
Curadoria Germano Dushá — Almeida e Dale
ISBN 978-65-992394-2-7

ARTISTAS

Agnaldo dos Santos, Anna Maria Maiolino, Artur Barrio, Artur Pereira, Carybé, Castiel Vitorino Brasileiro, Chico Tabibuia, Conceição dos Bugres, Dalton Paula, Davi de Jesus do Nascimento, Djanira da Motta e Silva, GTO, Heitor dos Prazeres, Ione Saldanha, Ivens Machado, José Antônio da Silva, Lidia Lisbôa, Madalena dos Santos Reinbolt, Maria Martins, Mestre Didi, Mestre Guarany, Mira Schendel, Miriam Inez da Silva, Niobe Xandó, Paulo Monteiro, Paulo Pires, Solange Pessoa, Sonia Gomes, Syro, Tarsila do Amaral, Thiago Martins de Melo, Tunga, Anônimos (ex-votos).

Esta publicação documenta e desdobra a exposição *Terra e Temperatura*, que se deu entre junho e agosto de 2021, na Almeida e Dale Galeria de Arte, em São Paulo. Foi escrita, editada e desenhada entre o dia 1º e o dia 15 de julho de 2021, num processo impulsionado pelas toadas de Mestre Felipe (São Vicente Férrer, 1924 - São Luís, 2008) na coletânea O calor do Tambor de Crioula do Maranhão dá o tom à Cultura Popular (2002).

A essa "onça para tambor":
um profundo agradecimento.

A ideia original desdobra-se por meio da linguagem. É pelo verbo que pega nas coisas, chacoalha a matéria. Quem sabe chamar a terra tem o poder de intuir a força que mobiliza toda a criação, que dá o alento, que põe tudo em movimento. Percebe, assim, que nenhum corpo transita duas vezes em um mesmo solo. Na segunda vez, o solo já não será mais o mesmo: floresce, dissipa-se, vira água ou vira pó. Tampouco será o corpo: embalado pelo ritmo da experiência, transforma-se a cada passo do caminho.

Terra e Temperatura é o chão e também as massas em transmutação. É a manifestação em curso sob a luz quente que desceu do azul. É a substância cósmica derramada, a energia que se propaga como o som, que vem do bumbo, que se verte no sopro, que faz surgir as formas e as cores... E elas se organizam e se desorganizam; correm soltas e sobem ladeiras; atiram-se em mergulhos, cantam suas melodias, pulam suas folias, alçam seus voos; viram plantas, viram bichos, viram gente, ou logo ascendem em encantaria. Aos poucos ou aos muitos, as formas e as cores se encontram em abraços; compõem os horizontes e as amizades, as florestas e as cidades, que ficam de pé ou se desmancham de vez, indo e vindo na coreografia das dinâmicas atômicas.

Numa jornada não linear, livre de caminhos definidos, *Terra e Temperatura* propõe um jogo de corpo tórrido, labiríntico, que às vezes se aproxima, tira um fino, e outras toma distância em direção à ampliação de perspectivas — sejam elas visuais, mentais ou espirituais. Do embrião aos arquétipos; dos estímulos mínimos às aparições radicais; dos espaços interiores e psicológicos aos palcos abertos; das agremiações às dissoluções; dos transes à mansidão, o projeto expõe aspectos de um imaginário social, sua cultura e sua memória, interessado sobretudo em seus pontos de flexão, em sua complexidade fractal, em sua multiplicidade borbulhante, em sua *ultravitalidade*.

Mediante uma combinação energética aberta, sem fim nem começo, *Terra e Temperatura* cria um ecossistema desses testemunhos da vida, que são trazidos à tona por meio das escutas da tinta ou do lápis, da madeira ou da pedra, do concreto ou do barro. Deles emergem registros genuínos do cotidiano, das lutas, dos festejos e das devoções nucleares de um país que só pode ser entendido por meio das expressões de uma multitude de existências, confluências e corporificações. Não há que se falar, portanto, num método de aproximação definido. O que chama atenção dos sentidos é um vigor compartilhado, que nos põe diante da liberdade de conformação e dissociação do substrato em seus sotaques locais. O que arrebata a percepção é a dança da criação que toma terreno com a mais alta intensidade, alterando tudo o tempo todo, e sempre de maneira típica, peculiar, oferecendo a real dimensão da natureza maior que nos compõe e que nos contém, tornando nítida a intenção comum, anterior. A partir do que é único, revela-se o que é universal.

Onde arde o sol nos troncos
e nos lombos, banhando de
amarelo-avermelhado os
morros, as baías e as planícies,
as rochas derretem, cresce o
verde, iluminam-se os rostos.
Por toda parte saltam os riscos
da travessia e das mudanças
inexoráveis, não obstante todo
perigo ser encarado de frente
— ou de viés —, com a postura
firme e a cintura solta, afiando as
intuições, exercitando os dribles.
É por aí que fluem os enigmas,
os feitiços e as sugestões da
língua; as fendas que provocam
bifurcações de sentido.
Tudo o que é inapreensível,
inerentemente incompleto, e cuja
vivacidade jamais se permite
dizer com exatidão.

As energias, atmosferas, paisagens e corpos aqui presentes firmam-se como aberturas para as pulsões vitais em suas inúmeras possibilidades de mundo. No cruzamento entre os discursos literal e figurativo e as sensações, deduções e abstrações, costuram o convite à experiência de fenômenos esotéricos, intangíveis e subjetivos em toda sua inventividade material e estética. Assim, ficam registrados em talhos próprios o fulgor do êxtase, o senso de urgência, o calor específico.

I. Terra e Temperatura 38

Artistas 68

Expografia 82

Programa 97

II. Trabalhos 160

Anexo 209
Kum’tum Akroá Gamela:
Uma conversa em três tempos

Mestiçagem, identidade e luta na ficção homogeneizadora do Brasil 211

Espiritualidade, ancestralidade, subjetividade e território (diante do dito progresso) 213

Visões sobre os fenômenos correntes: violências, violações, urgências e potências 217

English translations 223

5844
ARGILA

5845

5850
ARGILA

5838

87
MIPA

AL Acer
0000

Artistas;

Germano Dushá; Fabricia Ramos;

AGNALDO DOS SANTOS
☼ Ilha de Itaparica, 1926
† Salvador, 1962

Agnaldo Manoel dos Santos nasceu em Fonte de Beber, um vilarejo da Gamboa, Mar Grande, na Ilha de Itaparica. A partir de suas intensas experiências de trabalho com lenha e blocos de arenito calcário, aprofundou o trato com a matéria, dominando uma técnica que chamou de "corte cego". Sob o desígnio da vocação desenvolvida — de certo, desde a vida na Ilha de Itaparica —, partiu para Salvador e passou a travar experiências com diversos artistas. Essas experiências o levaram a desenvolver novas habilidades e a absorver múltiplas referências. Ao deparar com fotografias de figuras, máscaras africanas, por exemplo, viveu um reencontro que imprimiu tônus ao que ele já conhecia, pois havia visto dentro de si e na vida afora — nas cidades, nas estradas, nos fogos, nos matos e nos mares. No início da vida adulta, a imaginação correu solta, então, no gesto preciso sobre a madeira.

Sua profunda subjetividade e a elegância de seu pensamento confluem num acontecimento escultórico magnético, cuja potência oferece testemunho não apenas da magia da Bahia e da complexa formação cultural do Brasil, mas da jornada humana universal. No curto período em que produziu — cerca de uma década —, Agnaldo legou uma explosão estética extraordinária, de raízes fortes, que transpassa qualquer possível demarcação histórica rígida ou filiação estilística única. A mágica harmoniosa que passou por suas mãos encontrou nos cortes duros e amplos uma solução formal exímia, de elã próprio, incutindo mistérios em suas criações. Ao menor contato, essas figuras produzem uma poderosa experiência espacial, conduzindo o observador atento por inesgotáveis narrativas e infinitas dimensões espirituais.

TT01; TT07; TT17; TT26; TT27; TT28

ANNA MARIA MAIOLINO
☼ Scalea, 1942

"Porque eu acho que a arte, pelo menos a minha, se move em espiral sobre certos argumentos da alma, da psique e do conceito, que estão sempre na base. Você parte deles e retorna a estes conceitos, formas mentais, que pertencem a toda a humanidade [...] percebi que não existe o novo, mas que você pode dar sua pequena contribuição que torna as coisas diferentes."

Anna Maria Maiolino nasceu na Itália em plena Segunda Guerra Mundial e se mudou ainda jovem com a família para Caracas, Venezuela, diante das duras condições do pós-guerra. Começou cedo seus estudos em artes, num contexto de efervescência política. Em 1960, aos 18 anos, mudou-se para o Rio de Janeiro, cidade que formou sua brasilidade e na qual estudou na Escola Nacional de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, participando de importantes movimentos de vanguarda. A partir de então, desenvolveu seu trabalho entre a sensibilidade para a vida cotidiana e a profunda dimensão filosófica, experimentando sua obra em diversas mídias: gravura, pintura, escultura, performance, fotografia, filme e poesia experimental.

Seu trabalho se dá na fronteira movediça que embaralha o plano mental — em que correm livres as ideias — e o da matéria — no qual a energia se adensa, ganhando corpos variados. É assim que um afeto se transforma em ingrediente, um pensamento se torna insumo, uma experiência psíquica se faz imagem. Seja em suas formas embrionárias — Sem título (2014) —, seja nas Cobrinhas (2013) ou na série A Sombra do Outro (décadas de 1990 a 2010), sua obra carrega sempre um enorme poder de síntese, cuja intenção fugaz nunca se permite apreender em sua completude, não obstante sua firme resolução. Ainda que não se possa dizer com exatidão o que "se vê" em sua obra, ao observar demoradamente o enigma desses trabalhos se experimentam sensações extasiantes que, de modo ambíguo, alimentam e devoram. Assim, suas obras mobilizam o observador entre o incômodo do desconhecido e o sussurro familiar que convoca a seus mistérios. A provocação e a dureza trazidas pelos comentários sociais e políticos — jamais óbvios e sempre sensíveis às complexidades da vida — não deixam de abrir possibilidades poéticas por vias pouco usuais. Mulher, imigrante e mãe na segunda metade do século XX, a artista contribuiu somando às formas universais suas vivências biográficas, encontrando em gestos conceituais um manejo próprio da matéria.

TT20; TT34; TT35; TT79; TT80

ARTUR BARRIO
☼ Porto, 1945

"Eu não penso no meu trabalho unicamente como uma coisa política, eu penso também como uma dimensão possível da arte. [...] A arte para mim é isso, uma descentralização dela mesma e dos conceitos do retorno."

A obra de Artur Barrio pode ser lida por muitos vieses. Carrega sempre, no entanto, um certo peso, calor e agudeza. Nascido em Portugal, chegou ao Brasil aos 10 anos, em 1955. O artista começou a trabalhar com desenhos e pinturas em meados da década de 1960, logo desenvolvendo outras linguagens utilizando materiais orgânicos e intervenções públicas. Envolvendo-se cada vez mais com as questões sistêmicas que marcaram o espectro sociopolítico da América Latina, ele manteve o elemento da mobilidade ao longo dos anos, realizando inúmeras viagens e baseando-se em diferentes continentes.

Para o artista, seu trabalho "tem um caráter efêmero que resulta de viajar sem bagagem", desdobrando-se em fotografias, filmes, objetos, instalações, performances e cadernos de artista. Sua teia de caminhos costura, sempre sob alta pressão, a estratégia da arte povera, a experimentação da arte conceitual e a performance do corpo em estado radical. Artur estabeleceu o gesto cru, as combinações improváveis e o grito do cotidiano, para além de ferramentas poéticas, como ética geral de trabalho. Elegeu como mote a crítica frontal da domesticação da vida — e, consequentemente, da arte —, as opressões políticas e os absurdos socialmente gestados. Produzidos mais recentemente, seus Transportáveis (década de 2000) não apenas colocam o observador diante do composto de saco, substância e instrumento — arranjo que causa estranhamento e atormenta por sua indefinição como tentativa de remendo e de acomodação —, assim como remetem às possíveis situações transitórias e as paisagens a que se destinam. Condensam em si a possibilidade da ação como vetor de transformação e a poesia dos insumos cotidianos, sempre ao alcance das mãos. Servem, assim, como ícones mentais para condições-limite: massas disformes para livre ativação ou kits de sobrevivência para enfrentar as incertezas da jornada.

TT09; TT19

ARTUR PEREIRA
☼ Cachoeira do Brumado, 1920
† Mariana, 2003

"Nunca aconteceu de eu terminar uma peça diferente do que pensei. Termino do jeito que veio na cabeça. Não modifico. Se vier outra coisa na ideia, eu pego outra peça e faço aquilo que tô pensando, que veio na ideia. Mas aquela que eu comecei, eu tenho que arrematar."

Uma profunda percepção ecológica caracteriza o trabalho de Artur Pereira desde seus primeiros trabalhos, quando, ainda jovem, moldou com barro pequenos animais, em geral destinados a presépios. Mais tarde, elegeu a madeira como matéria-prima, especialmente o cedro, impulsionado pelo ofício de lenhador e carvoeiro, o que lhe proporcionou a destreza e a intimidade com a matéria. E o artista então a manejou como bem quis: a madeira estica, acomoda, enrola ou dobra em massas densas, roliças e indefinidas, seguindo os desígnios da imaginação. Sua inteligência animista experimenta a morfologia dos seres e das coisas, pela concentração e torção dos gestos, numa economia estética que evita os excessos. É no limite do necessário que cria suas feras indiscerníveis, onças-bois, antas-cachorros, que logo podem sair andando, rugindo e rosnando.

Em uma de suas peças, o tamanho diminuto choca-se com a expressividade disforme do bicho, que se contorce de modo desafiador e sem aparente objetivo: não olha para trás, não morde o próprio lombo, nem lambe o rabo. É a pura síntese da linguagem: um drible dialético. E onde se espera encontrar a face tênue do animal, um afiado olhar antropomórfico bifurca a compreensão. A outra peça, bicho grande e altivo, de semblante imperturbável, parece impor seu próprio ritmo de movimento, resoluto, firme e seguro, sem deixar de sinalizar, no entanto, seu caráter flexível. Com o mais leve saracoteio pode mudar completamente seu rumo. Na ecologia de Pereira, as formas incorporam o equilíbrio entre o sacral e o telúrico, entre a disciplina, a justeza e a mágica fabular, lúdica e expansiva.

TT14; TT36

CARYBÉ
☼ Lanús, 1911 † Salvador, 1997

"Diga[m] o que quiserem, eu pinto o que eu gosto."

Hector Julio Páride Bernabó, o Carybé, foi um versátil artista argentino: pintor, ilustrador, desenhista, mosaicista, muralista, ceramista e entalhador. Viveu entre Argentina, Brasil e outros países da América do Sul pelos quais viajou entre as décadas de 1920 e 1940, relacionando-se com artistas, escritores, jornalistas e outros intelectuais. Em 1950, se estabeleceu em Salvador, consagrando seu fascínio pela vida na Bahia. Apesar de estrangeiro e branco, Carybé foi responsável por produzir uma extensa iconografia que ainda domina o imaginário sobre o Brasil, retratando as cenas cotidianas das cidades e os elementos das culturas de matriz africana. Nos debates contemporâneos, seu trabalho deve ser também entendido à luz dos sistemas que lhe concederam protagonismo em detrimento de outras figuras e outros discursos enraizados com os objetos com os quais trabalhou. Importa também pensar nos riscos de fetichizar e exotizar aquilo que é fundamentalmente alheio.

Em Dia de Domingo (1967), o artista registra, ou reimagina, a ecologia de um recorte da Bahia, observado de cima e de longe. No vácuo aberto por um desfiladeiro, que se pode entender como ponto de vista de uma janela panorâmica ou de uma posição onipresente, a luz específica ilumina uma roda de capoeira perfeitamente cortante. É o jogo que dá o tom e o pique de tudo mais o que acontece a seu redor, criando um espaço magnético, palco de múltiplas agendas, permeado por diferentes grupos — todos em franca atividade dialética. A vista em escala permite sentir a atmosfera, ouvir o som afiado dos instrumentos e o ruído das conversas, a serenata no telhado, o tintilar dos copos nas mesas de bar e os passos nas calçadas. A amplitude ainda favorece o testemunho da multiplicidade inerente de qualquer complexo urbano. Com aguçada antena e mão forte, o artista abre para o observador uma porção do mundo que jamais se esgota, por onde infinitas narrativas e assuntos correm de boca em boca, de mão em mão. Como acontecimento emblemático, a pintura de tons rebaixados carrega uma densidade energética, torna viva a paisagem e faz reluzir seus símbolos e complexos circuitos semânticos.

TT03

CASTIEL VITORINO BRASILEIRO
☼ Vitória, 1996

"[Castiel] vive a Transmutação como um designo inevitável. Dribla, incorpora e mergulha em sua ontologia Bantu. Assume a cura como um momento perecível de liberdade. Estuda e constrói espiritualidade e ancestralidade interespecífica."

Artista, escritora e psicóloga, seus trabalhos transcendem de uma dupla dimensão: da cura nos campos existencial e corporal, e da reterritorialização do corpo e dos espaços em que circula e os quais habita. Sua obra articula-se entre performance, vídeo, fotografia, instalação, situação e práticas pictóricas, transitando num espectro aberto entre tradições comuns ao campo da arte, da cura, do encontro, da macumba e da dimensão psíquico-espiritual. Suas ideias-imagens, magnéticas e estonteantes, trazem alta intensidade energética, provocando deslocamentos cognitivos que diluem dicotomias entre cultura e natureza, e desautorizam as estruturas que racializam e sequestram a fluidez das experiências. Seus atos dão nome aos traumas, para que tomem rumo.

Entrelaçando saberes diversos, sugere trocas e torções de todas as ordens. E, dessas práticas, emergem movimentos de um ritual próprio, mobilizados pela astúcia da língua, pela ginga da cintura e pelo cuidado da alma. Da sua inventividade elementar para corpos e transes esotéricos, transcorrem ações e vibram elementos daqui e de lá. É o que sintetiza sua série de desenhos Chegaram pelos céus, pousaram nas águas (2021): seres que flutuam como gérmens de mundo, experimentando sua morfologia entre planos, reinos e paisagens.

TT48; TT49

CHICO TABIBUIA
☼ Silva Jardim, 1936 † Casemiro de Abreu/Barra de São João, 2007

"Meu estudo veio do berço e quem está acompanhando são os anjos do céu. Durmo e tem um Velho que ensina, que é Deus."

Francisco Moraes da Silva, conhecido como Chico Tabibuia em alusão à madeira leve da Mata Atlântica, trabalhou predominantemente com cedro. Vivendo no interior do Rio de

Janeiro, sua obra se revelou um evento fascinante que resgata aspectos da memória primordial humana. Sempre em contato com a dimensão cósmica da vida, Tabibuia sublimou a energia criativa que o acometeu no trato com a madeira. Sua vocação manifestou-se ainda criança, e era em sonho que lhe chegavam as visões e as demandas para criar suas peças. Ao acordar, a ética de trabalho manifestava-se com estilo próprio e em ritmo incessante, sempre em movimento e evolução. Com talha, martelo e toda a destreza do ofício de lenhador, soube mediar a vinda do oculto à superfície. Por meio de formas antropomórficas, emprestou seu traço a arquétipos que carregam a magia da criação, a duplicidade sexual da natureza, o erotismo sagrado, o poder do falo.

Do lúdico ao luciferino, a realização religiosa em seu grau mais profundo dá contornos a um universo ricamente povoado. Exu Pilão (década de 1980), cabelo e barba em impecável beca, quase levita. Sua postura infinita e a gamela no meio sintetizam a força centrífuga cósmica, sugerindo o preparo do alento — que alimenta as almas e mobiliza os corpos. Um tripé fundamental, Sem título (sem data) emerge do solo e desenvolve-se em tronco que carrega embriões de vida — do broto ao rosto definido. A anamorfose salta: a coisa transforma-se de acordo com o ponto de vista. No verso e embaixo, surge uma nova face; em cima e de lado, uma cabeça de outra natureza desponta. Com uma perna que acende e outra que apaga, Saci Fêmea (década de 1980) encara firme o observador: ser místico de pronúncia atrevida, de beleza curvilínea, de elã irrefreável. Cada um é singular na medida em que revela a matriz fundamental que o artista cunhou, ele mesmo tendo sido "feito dum boneco" pelas mãos do espírito criador. A intenção marcada, absolutamente reconhecível em suas variações mínimas, apenas reforça o dinamismo de sua senda, que nunca se imita. "Meu trabalho tem segredo. Só faço por adivinhação. Não sei repetir". E completa: "Chico Tabibuia cada dia que faz uma arte mais suspiração ele tem para fazer mais arte e sua história".

TT29; TT30; TT47

CONCEIÇÃO DOS BUGRES
☼ Povinho de Santiago, 1914 † Campo Grande, 1984

"Um dia me pus sentada embaixo de uma árvore. Perto de mim tinha uma cepa de mandioca. A cepa da mandioca tinha cara de gente. Pensei em fazer uma pessoa e fiz. Aí a mandioca foi secando e foi ficando com uma cara de velha. Gostei muito. Depois eu passei para a madeira."

Conceição Freitas da Silva dedicou-se a criar uma obra poderosa, a partir de um gesto original. Tendo se mudado do Rio Grande do Sul para diferentes localidades do Mato Grosso do Sul, sua experiência foi marcada pelo cotidiano do campo, pela tradição e imaginário indígenas e pelo profundo manejo dos materiais oriundos da natureza. Frutos de sua fé no estilo, seus bugres manifestam traços próprios para falar de suas origens, de si e de seu povo. A consistência de sua criação reverencia a sabedoria já talhada no tronco: os monoblocos de madeira indicam fundamentalmente o corpo que receberá a solução da cabeça reta, e das feições do rosto e membros rentes cravados por sulcos firmes. Com ritmo intenso e inventivo, conduzido por variações sutis e precisas, produziu, ao longo de três décadas, um universo místico manifesto numa revigorante economia monotemática.

É por meio dessas mínimas ações, acrescidas do banho de cera e das pontuações com tinta preta, que a artista imprime aos bugres posturas indefectíveis e personalidades marcantes. Cabelos, sobrancelhas, olhos, narizes, braços e pernas: a cada um se confere uma autonomia energética, completando sua densidade específica com atributos antropomórficos. A visão dos sonhos, o conhecimento mítico, a intimidade com a matéria e o poder da repetição dão a todos uma origem comum. Como singularidades de uma ecologia total, os bugres firmam-se em seu testemunho da igualdade nas diferenças, isto é, da matriz universal que revela o sentido único que mobiliza toda criação.

TT24; TT25

DALTON PAULA
☼ Brasília, 1982

"A pintura, a cor em si, essas propriedades da pintura, ela vem muito forte como um conceito para o trabalho. Então a cor, por exemplo, é uma coisa muito importante, que vai fazer metáforas com questões sociais, históricas. Quando eu coloco branco no trabalho, existe uma relação com branquitude. Os personagens de cura, relação com a medicina. Esse branco pode ir também para as religiões de matriz africana, fazendo referência a Oxalá. Uma cor não está à toa e ela sempre vai ter uma vertente, um caminho para trazer uma referência simbólica."

Dalton Paula vive em Goiânia desde a adolescência, quando iniciou sua formação até se graduar no curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Sua prática orienta-se pelo estudo das sociabilidades raciais, religiosas e idiossincráticas, sobretudo os festejos populares como Folia de Reis, Catira e Congada. Da performance à pintura sobre tela ou objetos, passando pela instalação, fotografia e vídeo, a obra do artista constitui-se de síntese e invenção, criando metáforas e jogos de linguagem por meio da combinação entre temas e cores. Seus trabalhos cruzam, circundam e sobrepõem elementos diversos a fim de desenvolver novas narrativas para tradições e personagens históricos, invocando a memória, celebrando as alegrias, acolhendo as dores, amparando as angústias, impulsionando as subjetividades.

Em sua série de Ex-votos — que parte das imagens dos objetos votivos depositários da mais profunda fé —, o artista reverencia a força dessa tradição sob a luz das urgências contemporâneas. Ressignifica símbolos de ontem e de hoje para falar do corpo silenciado como enfermidade e resgata os mistérios que se movem entre este mundo e o de lá, para conjecturar a sua cura. Sobre um chão de terra batida e com uma pesada cortina ao fundo, em Ex-votos D (2016) se enxerga uma paisagem interior carregada da dualidade de um entremundos: corpóreo e espiritual, material e mental, doméstico e público.

TT75

DAVI DE JESUS DO NASCIMENTO
☼ Pirapora, 1997

"Quando nasci, em 1997, no fulgor norte-mineiro, banharam-me com o mesmo nome de meu pai, Davi de Jesus do Nascimento. Sou artista barranqueiro curimatá, arrimo de muvuca e escritor fiado. Gerado às margens do rio São Francisco — curso-d'água de minha pesquisa —, trabalho coletando afetos da ancestralidade ribeirinha e percebendo 'quase-rios' no árido. Fui criado dentro do emboloso da cumbuca de carranqueiros, pescadores e lavadeiras. O peso de carregar o rio nas costas bebe da nascente dos primeiros sóis que chorei na vida. Preciso entrar para nunca mais sair. Sustentar na cacunda a carranca tem feito eu sentir a força do vento de minha taboca envergada no seguimento da rabiola solta que desceu em espiral gongo caracol envoltório para o calcanhar direito como cobra, isca, peixe e pedra."

Os trabalhos de Nascimento experimentam-se com vídeos, fotografias, textos, pinturas e desenhos, orientados pela escuta da família, da comunidade e da terra, e também dos seres dos planos de lá. Resgatam memórias e tradições para banhá-las sob águas novas, correntes que inundam o presente propondo fluxos para suas urgências. Na série de desenhos Gritos de alerta (2020), desenhos miniatura de carrancas as desdobram num campo imaginário impraticável na madeira, em infinitas possibilidades de caracteres, posições, relações e semânticas, revelando um universo linguístico em movimento. Mantêm em comum a vibração do berro, indicando o calor de sua demanda, trazendo à tona o grito do rio, de suas criaturas e de seus povos.

TT44; TT45

DJANIRA DA MOTA E SILVA
☼ Avaré, 1914 † Rio de Janeiro, 1979

"Comecei a pintar desenhando o mundo modesto que me cercava: meus animais, minha varanda, o interior da casa, retratos de vizinhos. Estudos de observações amorosas das coisas que estimava. Tudo em preparação lenta, porque, graças a Deus, nunca fui habilidosa. [...] Tenho raízes plantadas na terra, não traio minha origem nem me envergonho de ser uma nativa. Confio no desenvolvimento de uma arte autenticamente nossa."

A tradição da pintura engajada com a paisagem encontra na obra de Djanira uma profunda expressão. Chamada frequentemente de autodidata e tendo vivido da costura e de outros trabalhos, a artista teria começado a pintar após a estadia em um hospital para enfermos de tuberculose, diagnóstico que recebeu ainda jovem, já viúva do primeiro marido. Recuperada, a despeito das expectativas médicas, mudou-se em 1938 para o Rio de Janeiro, onde abriu a Pensão Mauá, local em que suas atividades artísticas se intensificaram. Djanira encontrou nas cores vibrantes, na disposição cuidadosa de formas e em cenas e motivos populares, frequentemente ligados às culturas afro-brasileiras e caipiras, seu maior interesse. Com os fios da memória e da imaginação do que se vê passar cotidianamente nas ruas e nos festejos Brasil afora, a artista teceu um universo próprio sem deixar de dar testemunho de seu tempo e de sua gente.

Na tela Sem título (1950), a espirituosidade da cena é colhida de mão cheia, ou de miúdo, em seus detalhes. Manifesta-se no céu de azul brilhante, no chão amarronzado e forte, no rococó das igrejas espremidas entre edificações comuns que constituem o pano de fundo e palco para uma intensa vida urbana. Emerge também, aos poucos, nos detalhes: alguém que passa no fundo; os observadores em suas janelas; uma conversa fiada na esquina; o tombo de um transeunte que muito parece um turista; uma mão que encontra a outra. Tudo muito vivo, tudo ao mesmo tempo e com força suficiente para se alçar ao universal.

TT04

GTO
☼ Itapecerica, 1913 † Divinópolis, 1990

"Foi coisa que existiu há mais de cinquenta mil anos antes de Cristo. Diz esses cientistas estrangeiros que vêm aqui em casa falar comigo que eu nasci sendo artista, mas Deus me deu essa vocação por meio da idade. [...] Eu ainda mostro pro povo o que que é um primitivo e um criador. Primitivo é o sonho, né? É o que Deus me deu. E a criação é eu que crio cá com meus pensamentos. Vou pensando em uma coisa que existiu, que tá existindo, que nunca existiu, que ainda vai existir mais tarde."

Geraldo Teles de Oliveira, conhecido como GTO, fundou como poucos uma cultura ao redor de sua obra, influenciando de forma radical o imaginário social das regiões centrais do Brasil; e abriu caminho para uma profusão de artistas por todos os cantos do país. Apesar de ter crescido e vivido a maior parte da vida em Divinópolis, passou dez anos no Rio de Janeiro, entre 1941 e 1951, onde trabalhou como fundidor, funileiro e moldador. Mais outra década foi necessária para o artista se revelar em sonho e madeira, começando a produzir intensamente desde meados da década de 1960, sob desígnio divino e já com mais de 50 anos de idade.

A profundidade da experiência religiosa e a firmeza com que cumpria sua missão certamente colaboraram para a infinita dimensão de sua criação artística. Por meio do gesto simples, crava certeiramente a mensagem que merece se revelar ao mundo das coisas. É assim que suas imagens, bem acabadas na imaginação, descem de modo exímio até a madeira. Ao cavucar os troncos, GTO abre vazios para fazer nascer, com sotaque próprio, formas arquetípicas originárias, paisagens totais e a emergência primeira das gentes e de suas culturas. Na ecologia das coisas todas, os cenários e as figuras amontoam-se, surgem a roda da vida, a máquina do mundo, a luta dos povos, as dinâmicas dos acontecimentos cotidianos. No lugar das narrativas conduzidas por protagonistas, aqui são muitos os Atlas e os maquinistas que carregam o mundo nas costas ou que operam suas engrenagens, produzindo suas energias, inventando suas atividades.

TT57

HEITOR DOS PRAZERES
☼ Rio de Janeiro, 1898 † Rio de Janeiro, 1966

"Eu sou Heitor dos Prazeres, Heitor dos Prazeres é meu nome. Este prazer que eu tenho no nome é o prazer que eu divido com o povo. Este povo que eu reparto esse prazer, este povo que sofre, esse povo que trabalha, esse povo alegre que eu compartilho com a alegria desse povo. A alegria deste povo, o sofrimento deste povo é que me obriga a trabalhar, é que me faz transportar para a tela esse sofrimento do povo. Este povo que sou eu, o homem do povo. Não há nada mais sublime do que a massa humana, o povo é a massa humana. É a voz do sangue, o povo é a carne humana, o povo é o aconchego, o povo é tudo. Eu para o povo represento um pedaço, eu sou o ovo e o povo é a chocadeira."

O que teria vindo antes, então: Heitor dos Prazeres ou os seus lugares: a praça XI, o Rio de Janeiro e o Brasil? Heitor dos Prazeres, Mano Heitor do Cavaco, Mano Heitor do Estácio é uma dessas figuras maiores que uma vida só. Compositor e pintor fundamental, cujas

mãos estiveram na gênese da criação dos mundos em que viveu. Instaurou consigo, portanto, um sistema cultural inteiro, um imaginário de bairro, de cidade e mesmo de todo o país. Heitor dos Prazeres trabalhou entre notas e pinceladas com o peito aberto, o olhar atento e o espírito sensível. Sua pintura oferece uma rota de fuga às suas "dores, mágoas, sofrimentos, paixões". É um trabalho sofredor e gozador; transmutador da dor; reverenciador da alegria, afiador da ginga. É uma obra feita de sonho livre, de desejo insubmisso, de deleite irascível. Tem sua origem nos "bailes, macumbas, sambas" pelos quais o artista passou, ou que passaram por ele. Desses momentos que existem, que foram registrados e que povoam a memória de quem vê, dando combustível às imaginações.

Sua Roda de Samba (1964) põe o observador diante daquele que talvez seja o mais importante símbolo da sociabilidade em solo brasileiro. Espaço magnético, imantado por natureza, do amor e da amizade em sua manifestação musical mais enérgica. O suingue local corre sob céu festivo — azul e branco salpicado de amarelo e vermelho — e sobre um efervescente chão de terra batida. Entre o farfalhar do vento nas árvores, em becas impecáveis e sapatos lustrados, ninguém trabalha em meio a um canavial, que se torna diminuto sob o embalo da brincadeira. Os personagens se movimentam em completa elegância, cabeça inclinada para cima, olhos abertos em um ritmo total. Aquele que atentar consegue ouvir o som do pandeiro, das risadas e, enfim, sentir a energia da atmosfera extasiante, criadora de mundos.

TT56

IONE SALDANHA
☼ Alegrete, 1919 † Rio de Janeiro, 2001

"Sempre, sempre eu fui muito apaixonada por cor, a cor é o que me leva a pintar. Eu vejo uma cor, eu fico feliz, eu vibro, é uma coisa incrível."

Na obra de Ione Saldanha, a liberdade da invenção se manifestou desde o princípio com singularidade. Seus traços marcantes, a predileção pelas formas soltas, pela cor em movimento, encontrando seus lugares no plano, e também correndo pelo espaço, transgredindo suportes, costurando encontros insólitos. Sua formação artística teve início em 1948, no Rio de Janeiro; depois, viajou para a Europa no início da década de 1950, onde aperfeiçoou técnicas em afresco e em obras figurativas. A partir de então, seu estilo assume cada vez mais soluções geométricas e um caráter abstrato, passando a experimentar com outras superfícies, agora tridimensionais, incluindo ripas, carretéis e bambus. Com um vocabulário elaborado como assimilação do modernismo europeu, a artista encontrou sua pronúncia na sensibilidade com a qual trabalhou seus temas: a costura das coisas; o jogo rítmico das cores; o magnetismo das vistas e a memória da paisagem; os corpos em plena atividade; os encontros e as suturas; os desarranjos e as dissoluções.

Sua Pintura (década de 1960) revela uma paisagem verticalizada, concentrada no centro da tela sob um fundo adensado, terroso, quase monocromático, quase sólido. Funciona como ícone da expressividade abstrata, da capacidade de síntese, da profundidade metafísica, do equilíbrio entre suavidade e densa firmeza. Atesta a criação de um traço arredio que dança com disciplina, sempre certeiro, sempre surpreendente. Na sua série Bambus (sem data), as peças funcionam como vetores de cor por excelência, refletindo a "necessidade de volume, forma", para além da atração da artista por sua beleza exuberante. "Agora, eu me apropriei, seccionei o bambu e desse modo já se tornou uma apropriação, uma escultura." É então que o acontecimento corpóreo daquela mesma verticalização da paisagem que foi observada na pintura atinge seu ápice. Essa poesia musical-totêmica, que serpenteia de modo rítmico, alastra sua expressividade para a frente e para trás, embalando possibilidades cromáticas para todo o espaço.

TT02; TT37

IVENS MACHADO
☼ Florianópolis, 1942 † Rio de Janeiro, 2015

"Construir o visível, ato nem sempre gratificante, exige um jogo de encobrimento e aparência elaborado em instâncias quase sempre inacessíveis. O corpo da obra em si não contém arte, mas uma gestualidade que muitas vezes a afasta."

Entre dureza e flexibilidade, densidade e sugestão, a obra de Ivens Machado desliza sobre o fio de uma lâmina. O artista encontrou na gramática da arquitetura e da construção civil a metaestrutura para dar corpo a determinados jogos de linguagem e metáforas estabelecidos entre diferentes materiais e seus atributos físicos, interessado sobretudo por açular os contrastes instalados no contexto das experiências sensoriais. Vindo do Sul para o Sudeste, Machado inicia sua formação em gravura no Rio de Janeiro, realizando seus primeiros trabalhos na década de 1970. Desde o princípio, o artista imprime o traço particular que percorre com coesão toda sua obra.

Pedra, cimento, vidro, ferro e vazios a serviço de um um gesto forte, de um vocabulário escultórico singular, cru mas elegante, solto, dinâmico, e de inteligência cortante. Seu Boomerang (1979) tem uma brutalidade frontal, mas insinua alta leveza. Propõe-se, assim, como paradoxo entre a matéria densa, pesada e a pronúncia da forma, que intenciona voar com o vento, ir e voltar. À sua massa amorfa — inacabada por natureza e sempre aberta para ser reformulada — soma-se a projeção tátil de cacos de vidro, sugerindo a existência de um ponto ambíguo entre controle e liberação de seu perigo.

TT11

JOSÉ ANTÔNIO DA SILVA
☼ Sales de Oliveira, 1909 † São Paulo, 1996

"Quem não conhece o Silva? Silva sou eu. O Silva é a vida rural. O Silva é a vida do campo. O Silva é essa beleza dessas verdes campinas. É essa árvores; todo o verde verdejante. Pássaro avoando. O vento tocando nas copas das árvores. Os coqueiros balançando seus leques à luz. O gado espalhado no meio do pasto. Cerca de arames. Árvore caída. Enfim, é esta lindeza, é esse mundo sublime, essa imensidão [...] Isto é a minha pintura. Isto é a minha religião. Isto é Deus. [...] A natureza, ela está comigo, e estou com a natureza. Natureza é meu Deus. E eu sou o Silva."

Pintor de cabeça livre e mão cheia, foi também escultor, escritor, violeiro, contador de causo e fundador do Museu de Arte Contemporânea de Rio Preto. Sua formação nas fazendas foi o que lhe proporcionou "a grande quantidade de motivos para pintar a vida". Mas, se não tivesse se tornado artista, sem dúvida teria sido "palhaço de circo", dominando os picadeiros. Espírito igualmente complexo e simples, espirituoso, inventivo, sofredor, mas sempre vitorioso e confiante de si, afirmou: "Único pintor que coloca três estilos numa tela só: realismo, primitivismo e pontilhismo. Somente o Silva pode fazer isso". Nem ele mesmo dizia entender, mas mantinha a certeza de estar mobilizado pelo implacável imperativo da arte. São emblemas da ética da vida caipira, que não se separa de seu meio e vive o trabalho, a arte, o lazer e a religião ao mesmo tempo e o tempo todo. Certo é que poucos souberam dar forma e cor ao imaginário social brasileiro como Silva, produzindo imagens fundamentais que também foram absorvidas mundo afora.

Observador consciencioso dos ritos mundanos, afiou profunda percepção ecológica e estética. "A própria natureza já é um artista", dizia ao comentar a transmutação da folha de café, que, ao secar, vai formando "cada desenho de animais, de casa, desenho de paisagem". A agilidade de suas pinceladas largas e ligeiras produz formas livres muito características, sempre em movimento, em expansão. É assim que o artista se exercita na imaginação da paisagem rural e das atividades de suas gentes — seja no cultivo da terra ou no lazer. Sua pintura Sem título (1981) constitui um profundo testemunho de sua luta. Nela, seus temas aparecem na escolha cromática, na pressão dos gestos e também na soltura dos corpos: lavradores saltitantes no plano de fundo denso e ainda espumoso da plantação de algodão. Os notórios galhos retorcidos e a justaposição de infinitos pontos de cor completam o dinamismo orgânico do roçado.

TT43

LIDIA LISBÔA
☼ Guaíra, 1970

"Me emociono ao me lembrar dos cupinzeiros de minha infância. Me vem à mente a casa de chão batido, de dois cômodos, em que vivia minha família, na Vila Guarani, em Guaíra, cercada por um pasto repleto de cupinzeiros. Um abacateiro era a única árvore que se sobressaía naquele cenário."

Nascida no interior do Paraná, quase na fronteira com o Paraguai, Lidia Lisbôa se mudou para São Paulo em 1986, onde começou sua formação artística intuitiva e prática, produzindo peças e expondo no final da década de 1990. Das gravuras e pinturas à cerâmica, passando por esculturas feitas da costura de pedaços de tecido, miçangas e botões, a artista tem construído um imaginário de luta e liberdade, que resgata memória e sensações correntes para as imbuir no caldo da invenção. "Não estou presa a nada. Sou livre no meu trabalho. Não tenho de agradar ninguém. Só tenho de agradar a mim mesma."

Seu trabalho dá forma e oferece caminho para o cruzamento de lembranças biográficas e da terra. Muito mais do que representações, seus Cupinzeiros reelaboram sentimentos gestados na infância, época em que morou com a família numa casa rodeada por ninhos de terra esculpidos pelos insetos. Esses volumes brotavam com fulgor, enfeitando o solo. Ao inscreverem seus corpos na paisagem, trazendo à superfície as energias profundas do solo e de suas formas de vida subterrâneas, despertavam magneticamente a curiosidade infantil. Com a mão que faz cerâmica, como quem monta uma poesia, a artista articula o estudo dos atributos espirituais e formais desses fenômenos telúricos como narrativa lúdica, metáfora e amuleto para sua própria história.

TT39; TT40

MADALENA DOS SANTOS REINBOLT
☼ Vitória da Conquista, 1919 † Petrópolis, 1977

"Era de noite, de dia, a hora que eu dava vontade. Era de manhã, era levantava de noite, ia lá, dava uma pinceladinha num bicho qualquer. Passei pro tapete porque dá mais trabalho, mas vale mais a pena [...] enquanto eu faço onze quadro de lã, era capaz de fazer trinta de tinta..."

O trabalho de Maria Madalena dos Santos Reinbolt sintetiza a beleza revigorante e inesgotável de uma compreensão ecológica da estética em constante expansão. Nascida no interior da Bahia, em uma família de agricultores, desenhava, pintava e bordava desde a infância. Tendo que trabalhar como doméstica em Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro, sua formação autodidata e experimental recebeu incentivos das patroas quando viveu em Petrópolis, a partir de 1949. Mas logo a dedicação à prática artística lhe custou o emprego. Seguiu para outras casas de veraneio e permaneceu ativa em seu trabalho artístico, sendo reconhecida por suas obras-primas a partir de 1974. Suas composições pincelam e costuram a memória e a imaginação de um Brasil rural e sertanejo, por onde a artista encontra sua chave de compreensão do mundo.

É possível dividir sua obra em dois períodos. O primeiro, entre 1950 e 1969, quando produz pinturas a óleo que concentram paisagens e cenas vistas em perspectiva, retratadas com alta intensidade, densa carga atmosférica e iluminação particular. Em seguida, ao longo da década de 1970, se dedica à criação de tapeçarias, que preservam a verve das telas agora bordadas com linhas de lã em fundo de estopa. É nessa organização expressiva que se inserem, respectivamente, os trabalhos Cascata, da década de 1960, e o posterior Sem título, do qual se desconhece a data. Em comum, as duas obras invocam a reconstrução dos fenômenos do mundo a partir da visão singular da artista, como testemunho de uma mesma energia cósmica correndo em seus fluxos cotidianos pelas vilas, morros, praias e rios; amalgamando as gentes, os bichos, as plantas e as coisas todas, numa natureza sistêmica. Na tela, vê-se um cenário em franca morfologia sob o sol ardente, com suas casas deslizando sobre o desfiladeiro, liquefeitas nas contenções da forma que põe tudo em movimento. Na tapeçaria, correm 154 fios de cor no lugar das pinceladas a óleo, criando o avolumamento da textura e entrecruzando todos os elementos de uma só vez. Faz transbordar a matéria, deixando que as coisas se organizem e se desorganizem na busca por seu lugar no mundo.

TT05; TT23

MARIA MARTINS
☼ Campanha, 1894 † Rio de Janeiro, 1973

"[A arte] só existe quando vivida apaixonadamente, quando feita do próprio sangue e da própria alma."

Crescendo numa família influente, com laços políticos e literários, Maria de Lourdes Martins Pereira de Souza se interessou de forma descompromissada pela escrita, música e pintura, até encontrar na escultura um eco mais profundo na década de 1920. Tinha uma vida pouco convencional para a época, que incluiu um divórcio e um segundo casamento com um diplomata reconhecido. O fato não só a aproximou

de figuras políticas, como a fez viajar pelo mundo, vivendo em diversos países da Europa, em Nova York e no Japão. Nos dez anos seguintes, aprendeu primeiro a trabalhar com madeira, depois com terracota, mármore e cera perdida, até que, no final da década de 1930, passou a fundir sua imaginação em bronze, a partir do aprendizado que desenvolveu nos Estados Unidos. Nessa fase, travou contato com os maiores articuladores das vanguardas artísticas da época, quando devorou o dadaísmo e o surrealismo a seu modo. Mais tarde, passou a infundi-los no fulgor brasileiro, marcadamente a potência amazônica, valendo-se da energia, de mitos, arquétipos e temas esotéricos.

Sua obra fundou um vocabulário ultrassingular, mergulhado na dimensão psíquica e religiosa da experiência humana, que perfura o pensamento moderno desde seu interior, permitindo o escorrimento, de fora para dentro, de outras elaboração de mundo. Ao absurdo metafísico e aos aspectos selvagens da alma, somam-se as dinâmicas de constrição, expansão e dissolução do calor úmido dos trópicos. Massas disformes irascíveis, quentes nos afetos, que torcem seus membros, que vivem relações impossíveis, que permitem o total dilaceramento diante das sensações. São situações-limite e seres antropomórficos, de hibridismo sincrético, exuberantes, metamorfoseando-se a seu bel prazer. O Estudo do Uirapuru, da década de 1940, desenha o esquema de uma de suas esculturas mais importantes em traços fortes sobre cartão. De provável origem tupi-guarani e disseminada em diferentes versões pela região da Amazônia, a lenda que inspirou a obra conta que Tupã teria transformado um índio guerreiro atormentado por uma paixão proibida nesse pássaro de canto e cores exuberantes, para poder então visitá-la e enganar o cacique, pai da amada, que o impedia de viver seu amor. O mito na obra dá conta da forma humana arrebatada por um desígnio radical.

TT55

MESTRE DIDI
☼ Salvador, 1917 † Salvador, 2013

"Eu só tenho paciência mesmo para fazer meus trabalhos, fora disso não tenho muita paciência não. Aqui eu fico todo o tempo sozinho, converso com ninguém, aí vou pensando... E nada, não penso nada, a não ser no que eu estou fazendo."

A estatura de Deoscóredes Maximiliano dos Santos, o Mestre Didi, não encontra régua. Figura maior da arte brasileira, foi pesquisador e escritor sobre a cultura afro-brasileira. Viajou à África Ociental em 1966, com o apoio da Unesco, publicou diversos livros entre 1946 e 1989 e também assumiu cargos de peso em instituições representativas, acadêmicas e religiosas. Filho biológico de Mãe Senhora — uma das mais importantes ialorixás da Bahia —, Mestre Didi assumiu as posições sacerdotais de Alapini (cargo mais alto do Culto aos Egungun) e Asobá do Opô Afonjá (Casa de Obaluaiyê). Essas posições lhe conferiram o poder e a autorização para confeccionar objetos ritualísticos como o ibiri, insígnia de Nanã, Orixá associada à matéria-prima da vida e à terra molhada. Desenvolvendo as habilidades reveladas desde a infância, essa prática se torna a base de toda a sua obra, que se caracteriza por um cruzamento próprio entre ancestralidade e emergências contemporâneas, atento às complexidades do século XX.

Com títulos potentes, dignos das formas exuberantes e magistrais, seus trabalhos são fruto de alta precisão e elegância. Se conectam fundamentalmente ao universo Nagô e às tradições iorubás, expandindo seus significados e suas compreensões por manifestações que ecoam, por certo, em todo o Brasil, para o outro lado do Atlântico e além. Sua obra potencializa um rico vocabulário ligado às práticas religiosas e filosóficas de matrizes africanas que se desenvolveram em solo brasileiro. As esculturas em riste corporificam-se nos elementos materiais ligados às essas tradições, como fibras vegetais, miçangas, contas, sementes, couro e búzios. No entrelaço do mestre, surge a invenção de uma linguagem própria, que desemboca em posturas verticais e que dispensam soluções figurativas antropomórficas em nome da sugestão simbólica. Emergem como alusão sugestiva, como fulgor espectral. Essa potência é incutida a todas as peças, independentemente da escala e das escolhas combinatórias entre gesto e materiais. XAXARÁ IONA — Xarará que abre os caminhos (década de 1960) ergue-se singelo, mas afiado, pronto para desobstruir o que houver pela frente e ativar um espaço-tempo de transformação. OPA ALAGBARA — Cetro de Força Mística (década de 1980) flutua, soberano, sugerindo profundo esquema energético.

TT10; TT31

MESTRE GUARANY
☼ Santa Maria da Vitória, 1884 † Santa Maria da Vitória, 1985

"Na figura, tudo que está de um lado deve estar do outro e tudo que está por cima deve ser diferente do que fica por baixo."; "A figura deve ter um olhar para um ponto que ninguém sabe o que é, nem sabe onde está."; "A boca deve olhar para quem aprecia."; "O trabalho deve ser castigado."; "O corte tem que ser forte para aguentar com as mãos de tinta."; "A carranca bem feita é aquela que quando é vista no espelho das águas se mexe como coisa viva." Esses são registros de Agnaldo dos Santos sobre os ensinamentos de Mestre Guarany, de quem foi aprendiz."

Francisco Biquiba dy Lafuente é o mais notório dos carranqueiros da região do Médio Rio São Francisco. Conhecido como Mestre Guarany, esse nome combina a reverência a sua estatura e o apelido recebido pelo pai, barqueiro, em alusão à ancestralidade indígena. Sua teia familiar sugere a complexidade da formação social brasileira: seu bisavô veio de Barcelona ao Brasil em missão jesuítica e sua bisavó, Biquiba, que era moçambicana livre, o ajudou a fugir de perseguições em direção ao interior da Bahia; seu avô, que participou nos combates da Sabinada e foi alferes em Juazeiro, "roubou Maria", sua avó, também de descendência africana; e seu pai, a fim de evitar o recrutamento à Guerra do Paraguai, em 1865, casou-se com Marcelina, sua mãe, de sangue indígena do Paraguaçu. Foi o pai o responsável por infundir a genealogia da família com a navegação e com o fenômeno das figuras de barca do Velho Chico, que viria a ser ricamente fecundada na obra de Guarany. O Mestre, porém, iniciou seu trabalho artístico com madeira e carpintaria como "imaginário": como artesão responsável pela confecção de ex-votos, santos e outras imagens religiosas.

Desde sua primeira figura de proa, feita em 1901, até a década de 1970/1980, com períodos de até uma década de interrupção, Mestre Guarany deu vida a centenas de carrancas: uma legião de seres místicos e vigorosos, investidos de magia, inclinados à aventura. Em sua fabulação, combinou o profundo domínio do talho em madeira com as influências conhecidas e desconhecidas da história da humanidade e de seu povo. Com maestria não só técnica, mas também espiritual, suas peças e imagens se inseriram no núcleo do imaginário popular brasileiro e seguiram alcançando novos mares, em diversas partes do mundo. Sua obra pode ser entendida organizando-a em três períodos. O primeiro se refere à fase em que produziu carrancas para a navegação nos rios, instaladas na proa das barcas, e se estendeu até o final da década de 1940. Com a suspensão da fabricação das embarcações, o artista só voltou a produzir na década de 1950, primeiro de forma esparsa, constituindo a segunda fase, depois de modo mais prolífico, marcando a fase final. É desse último período que datam as carrancas nas quais se encontram nome, data e/ou assinatura talhados — a mais frequente "F. Guarany" —, que foram feitas como objetos de arte para colecionadores.

Citadas como "peças mais recentes" em texto publicado por Paulo Pardal, em 1974, Futech (s.d.) e Pirajá (s.d.), ao lado de Zurê (1974), são exemplares desse período tardio. Apesar das variações de estilo e essência ao longo dessas fases, observa-se, em todas as suas carrancas, a repetição da solução comum a um povo, a uma região, sendo conduzida pela invenção específica do artista. Bichos indizíveis, guardiões da força: talhados pela esperança para produzir coragem — com dentes à mostra, olhos arregalados, cabeleira de corda ou ondulada e verve bestial —, incorporam a inclinação à aventura e a disposição sempre renovada de encarar de frente todos os perigos da travessia.

TT76 ; TT77; TT78

MIRA SCHENDEL
☼ Zurique, 1919 † São Paulo, 1988

"Eu diria que a linha, na maioria das vezes, apenas estimula o vazio. Não estou certa que a palavra estimular esteja correta. Algo assim. De qualquer modo, o que importa na minha obra é o vazio, ativamente, o vazio."

Nascida Myrrha Dagmar Dub, Mira foi desenhista, pintora e escultora, e viveu entre a Suíça e a Itália, para onde se mudou ainda jovem e estudou arte e filosofia. Depois, mudou-se para o Brasil em 1949, aos 30 anos, logo após o término da Segunda Guerra Mundial. Seu livre trânsito entre diferentes áreas de interesse e disciplinas orientou-se na busca por caminhos que pudessem pavimentar uma linguagem própria, com base em jogos de aparição e ocultamento, pouso e leveza, inscrição e vazio. Ao longo de suas experimentações, desdobrou suas bases conceituais em trabalhos que articularam técnicas, suportes e materiais variados, construindo um léxico rico de soluções mentais, gráficas e formais.

Sua pintura, sobretudo nas décadas de 1950 e 1960, se caracteriza pela dinâmica de criação e preenchimento de vazios, invocando a contemplação dedicada e cuidadosa. Seu sistema de funcionamento interno opera marcadas variações de temperatura e humores, produzindo campos energéticos de alta precisão e voltagem. Na obra Sem título (década de 1960), quadrantes em contraste deslocam planos que simultaneamente acendem e apagam, aterram e elevam, constrangem-se ou transbordam. Ao vigor do vermelho diluído em diferentes graus de intensidade somam-se as linhas precisas — uma dourada embaixo, e uma preta em cima —, que servem, de modo ambíguo, de meio-teto e meio-chão.

TT46

MIRIAM INEZ DA SILVA
☼ Trindade, 1937 † Rio de Janeiro, 1996

"Para mim pintar é vida. Pinto o que amo e sinto no coração. O povo para mim, o Brasil, são uma atração grande demais. Curto ouvir causos, música popular e o mais importante, estou muito com gente."

Influenciada por referências de infância em Goiás, tendo depois desenvolvido um treinamento artístico formal, Miriam Inez da Silva foi reconhecida ainda no início da sua carreira, na década de 1960, por xilogravuras. Logo enveredando para a pintura — que assinava apenas como "Miriam" —, assumiu o estilo que marcou grande parte da sua produção. Os pequenos formatos, de cores fortes e geralmente sobre madeira repetem-se numa obra versátil, de sutil sagacidade. Com o meta-enquadramento de seus planos branco e homogêneos, produziu elaborações vigorosas e argutas de paisagens, cenas e figuras arquetípicas que povoam narrativas tradicionais do universo brasileiro. Suas fantasias, temas votivos, anedotas do cotidiano e cenas de sociabilidade nos campos e cidades do país combinam, com rara graça, elementos da tradição arcaica com o advento irrefreável da modernidade. Festeja com esplendor os amores e prazeres, mas também toma nota dos conflitos implacáveis, dos suplícios esquecidos, abrindo-se às complexidades da vida.

Sua pintura Sem título (1968) retrata — com comovente sensibilidade — as belezas rurais brasileiras. O engajamento com uma paisagem real e uma cena menos intensa, respirando num plano livre e de maior profundidade, firma esse trabalho como ponto fora da curva em sua obra. Sua capacidade iconográfica, no entanto, é a mesma. Coloca-se como emblema leve de um imaginário do campo, onde vê-se a harmonia espontânea entre as gentes, a cerca, o gado, as casas e os morros que vão enfileirando-se até o horizonte. Aos olhos mais atentos, a aparente simplicidade do cenário nos abre para a densidade dos elementos da terra e da potência de vida concentrada naquele ponto do mundo, observado desde as margens de uma estrada no interior do Brasil.

TT51

NIOBE XANDÓ
☼ Campos Novos do Paranapanema, 1915 † São Paulo, 2010

"Muita coisa vem do subconsciente, de um modo tão direto, que passa a ser uma surpresa para o próprio artista. Essa minha aparência de calma exagerada pode ser uma forma de autodefesa. Acho que sim, que tenho consciência do mundo. Sinto que o mundo atual me agride e ao mesmo tempo me atrai."

Niobe Nogueira Xandó Bloch nasceu e cresceu no interior de São Paulo, mudando-se para a capital em 1932, onde passa a exprimir sua multiplicidade interna numa variedade de linguagens, estilos e caminhos. Valendo-se intensamente de cores vivas e formas míticas, experimentou a capacidade semântica dos símbolos. Tendo ingressado na vida artística em 1947, quando era casada com um militante do Partido Comunista e mãe, acabou se divorciando e encontrando um novo marido, intelectual tcheco, que apoiou amplamente sua carreira. Seus Totens dão testemunho à combinação

dos diferentes estímulos que a impulsionaram. Em parte, se associam às correntes europeias interessadas na capacidade fonética da grafia dos caracteres, como o letrismo — movimento surgido em Paris, na década de 1950, capitaneado por Maurice LeMaître, a quem Xandó conheceu pessoalmente. Sua genealogia, porém, também bebe da iconografia coletivamente construída ao longo de toda a história da humanidade, desde as pinturas rupestres, os petróglifos e os monumentos megalíticos.

Seus padrões, caracteres, pictogramas e garranchos carregam em si inscrições de infinitas naturezas, como se acumulassem gestos deixados para trás por civilizações de todos os tempos, em árvores, pedras, paredes e placas de metal, por humanos e outros seres que percorreram e ainda circulam nas paisagens do país. É assim que condensam verticalmente aspectos do universalismo brasileiro — o elemento local como chave de compreensão do Todo —, decifrando e recodificando aspectos do imaginário de sua terra. Numa síntese precisa de sua experiência e obra, a artista explica: "tudo está fortemente gravado dentro de mim, e o que sai é brasileiro. [...] Sinto a terra, a natureza, o homem sempre em choque com o avançado, mas ao mesmo tempo buscando este avançado".

TT15; TT16; TT32

PAULO MONTEIRO
☼ São Paulo, 1961

"A questão da fronteira, dos limites e das bordas assim... Tudo isso se relaciona com uma ideia básica [...] Que teria uma atuação meio universal, por exemplo, como cortar uma manteiga, ou cortar um doce de banana, mas ao mesmo tempo que isso se particularizasse de algum jeito [...] O que eu gosto de fazer é trabalhar com essa materialidade, é como minha vontade se relaciona com a matéria [...] Essa frequência... que pode ser uma coisa líquida ou pode ser mais sólida. Enfim, acho que é isso que é minha vontade de fazer arte. Esse embate com essas materialidades."

Nascido e criado na capital paulista, Paulo Monteiro iniciou sua formação já na adolescência, desenvolvendo publicações independentes de quadrinhos, inspirado pelos movimentos das zines punks e por grandes chargistas da época. Sua trajetória artística mais organizada se deu junto com um grupo de amigos, que ficou conhecido pelo nome de seu ateliê compartilhado: Casa 7. Influenciados pelo pós-punk e pela new wave, orientavam-se sobretudo pela assimilação de referências vindas da pintura estadunidense e europeia, as quais souberam imergir na atmosfera energética local. Nessa época, surgem suas primeiras pinturas feitas com tintas de pintar porta sobre papel kraft, das quais emergiram massas disformes, quentes, aflitas e sombrias. Logo depois, passou a experimentar suas questões em objetos e instalações feitas com o equilíbrio e acoplação de restos de madeira, canos e fitas encontradas; e enveredou-se a esculpir, num jogo do corpo com a argila e em fundição no metal. A partir daí, sua obra passou a concentrar-se na articulação fronteiriça entre desenho, pintura e gesto escultórico.

Com uma pronúncia marcada e extremo poder de síntese, sua obra lida com a substância primeira do que é ultracomum. Trata daquilo que não podemos dizer ao certo o que é, mas que todos nós trazemos nos nossos nervos, e testemunhamos nas dialéticas das ruas ou nas mesas das cozinhas. Seu assunto, no entanto, nunca é a representação dessa coisa, mas sim o potencial de manifestação da vida em si, a jornada de uma intenção única em sua pluralidade de formas e temperaturas. Mexe assim nos limiares mínimos das condições vitais, das junções e dissoluções, tangenciando o nada da experiência. Um nada, no entanto, que nunca é vazio, mas sempre campo aberto para incontáveis possibilidades.

TT12; TT41; TT42; TT50; TT52; TT53

PAULO PIRES
☼ Poxoréu, 1972

"É um jogo de formas, nem tudo é o que parece ser. Gosto de brincar com a imaginação da pessoa e de desafiar o olhar. Depois a pessoa acaba percebendo que a forma não era aquilo que ela imaginou."

A vocação espontânea de Paulo Pires para a prática artística manifestou-se desde cedo. Aos nove anos, trabalhando em uma marcenaria, aproveitou a destreza adquirida e os restos de madeira que sobravam para fazer seus próprios brinquedos. "Eu não me identifiquei com ninguém para aprender a fazer arte. Fui aprendendo sozinho, sempre trabalhando...", reconta. Vivendo em Rondonópolis desde 1990, seguiu criando ao longo da adolescência e, a partir do início dos anos 2000, passou a trabalhar com arenito, que seria a sua matéria-prima fundamental. A afinidade com a rocha, abundante na região, se fez visível desde a primeira apresentação de suas obras no XX Salão Jovem Arte Mato-grossense, momento em que foi premiado. A desenvoltura do gesto se revela no corte intenso e no manejo habilidoso, que desenha curvas sobre a dureza e a superfície áspera, marcada pelo vermelho-marrom.

Sua relação intensa com os blocos rochosos se dá na zona-limite de sua natureza primordial, imediatamente após a condição elementar da pedra. Quando suas formas ganham tônus, transpõe para a matéria as ideias, desejos e intenções que se movimentam no cotidiano, fazendo surgir os fluxos dos povos; as lutas e tensões gerais; o jogo de corpo pegado; os amontoamentos; as imagens religiosas; e as experiências sensuais. Sempre acaloradas — pronto para se liquefazer ou se reorganizar — suas formações corpóreas emergem numa linha ambígua, desafiando quem chega perto, provocando a cada novo ponto de vista. Em sua complexidade, dão conta do peso e da dureza da vida, mas sobretudo da energia e da elasticidade que funda toda criação.

TT08

SOLANGE PESSOA
☼ Ferros, 1961

"Os materiais existem em conexões com os pensamentos e intuições. São eles que nos chamam e nos escolhem, atraem nossa percepção e curiosidade, exigem pesquisas e observações argutas acerca de suas naturezas intransferíveis e seus mistérios."

Nascida no interior de Minas Gerais e vivendo em Belo Horizonte, Solange Pessoa trabalha o desenvolvimento da natureza como linguagem. Com formação artística na Escola Guignard, da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG), passou a participar ativamente de salões na década de 1980, realizando sua primeira exposição individual em 1988, na capital mineira. Em seus exercícios de síntese aparecem questões que pertencem a todos os períodos e épocas biológicas, manifestas em formas elementares e arquetípicas, mas que sempre partem de suas pulsações locais. Suas leituras da jornada da vida lidam com a morfologia e os mistérios dos minerais, das plantas e dos animais, mexendo com a matéria em vertiginoso estado de transformação. A partir do chamado dos materiais, sua obra media encontros e afinidades, desordens e dissoluções, originando criações que serpenteiam pelos atributos universais da mistura, carregando em seu interior potências dos três reinos.

Na peça da série Mimmesmas (2016), cavada em pedra-sabão — rocha metamórfica compacta e de textura untuosa —, enxergamos a inscrição de um espiral duplo, padrão universal que pode ser observado em todo o universo, das galáxias aos seres telúricos, e que como símbolo atravessou culturas, indo dos megalíticos à matemática. A aparição da obra nos dá a mais perfeita ideia de movimento, ciclo e renovação. É assim que é possível encará-la como uma bacia primordial para fluxos vitais correntes, de modo que apontam uma temporalidade geológica anterior, da gênesis, apenas para nos pôr de frente com nossas próprias urgências.

TT33

SONIA GOMES
☼ Caetanópolis, 1948

"O trabalho é muito orgânico e tem muito movimento. Eu lembro muito de dança... [...] me sinto responsável por cada tecido, por cada material que eu recebo. Eu recebi uma história [...] Então eu acho que o trabalho é essa construção de histórias e de vida. E de tempo."

Sonia Gomes cresceu influenciada pela forte presença de atividades têxteis em Caetanópolis, cidade onde nasceu e cresceu; pela figura da avó materna, que a criou até os cinco anos e lhe deu fortes raízes afetivas; e pelas vivências com a família do pai, quando esteve cercada de livros e teve contato com sua descendência europeia. Seguiu, inicialmente, a formação e ofício da advocacia, mantendo viva sua expressão criativa de forma paralela, personalizando peças próprias. Marcado pelo uso do pano e outros materiais laçados à memória, esse trabalho inicial — que já expressava seu fascínio pelas possibilidades dos nós e das amarrações —, eventualmente desembocou numa franca produção artística. Diz, no entanto, que o reconhecimento do seu trabalho como arte contemporânea se deu a partir do curto período passado nos Estados Unidos. Tendo feito cursos na Escola Guignard (UEMG) e em outras instituições, sua prática artística é intuitiva, tátil e enraizada numa elaboração própria das memórias e das afirmações de identidades. Sua primeira exposição individual, em 1994, abriu um caminho que mais tarde levou seu trabalho a todos os cantos do mundo.

Seus objetos, esculturas e instalações surgem como amálgamas ou teias que fazem emergir simbioses entre materiais e experiências de naturezas distintas, mas conectadas. Sua obra transforma tecidos, peças de roupas e mobiliários vindos de diferentes proveniências, recolhidas pela artista em encontros ou entregues diretamente por pessoas que a procuram. Esses materiais servem como vetores que se cruzam para experimentar maneiras de existir em comunhão. Do olhar apurado e do gesto artesanal rigoroso da artista, surgem torções, suturas e tramados entre muitos elementos, cada qual contribuindo para o todo com seus atributos físicos, mas também com a sua carga social e espiritual. São formas de inventiva e estratégica organicidade; emaranhados em erupção morfológica. A partir de sua expressividade, apontam possibilidades de produzir novos significados, rotas e coreografias para as coisas e seus sentidos e, assim, produzir memória e tecer a vida.

TT21

SYRO

Com intenso poder magnético, a pequena figura de madeira policromada — de marcado antropozoomorfismo —, é a encarnação de uma força protetora que não abre mão da espirituosidade sugestiva e da dialética atrevida, sorvida em malícia. No livro Carrancas do São Francisco (1974), Paulo Pardal descreve sua história pessoal com a obra e comenta sua natureza, afirmando que ela prova a existência de "peças originais no espírito das autênticas figuras de barca" que persistiram naquela época. Sobre suas origens, Pardal relata que "a notável carranquinha, com 16 cm de altura," foi "assinada Syro e adquirida em Recife" no ano de 1980. Indo além, especula que a inspiração que ensejou a peça tenha vindo do Minhocão, figura folclórica que assume a forma de um bicho d'água. Suas observações reforçam o "caráter apotropaico", força capaz de afastar o mal, que estaria evidente nos "olhos esbugalhados e pela forma da boca", cujos contornos são de solução original do artista. Por fim, comenta ainda a sua "mutifacialidade: são diferentes as faces vistas de frente e de cima (ou de lado)" e o vigor conferido pela "simplificação de seus traços e os grandes planos".

Em sua faceirice particular, a "notável carranquinha" traz seus enormes olhos embutidos à curva que vem de um pescoço liso e alongado para projetar seu bico, ou focinho, com um exuberante nariz em relevo, de narinas cavadas . Um vermelho profundo demarca seu rosto, escorrendo para o corpo, enquanto o amarelo ilumina os olhos. Na boca, ao invés de dentes expostos e da língua afiada comum às carrancas, uma outra expressão esfíngica completa sua singularidade. É no tamanho diminuto e nos gestos mínimos que sustenta a força do seu enigma, sublinhando sua capacidade discursiva e sua disposição fugaz. Tudo nessa figura é assobio, é sugestão. Um personagem que, das margens das estradas centrais, pode definir radicalmente os rumos da narrativa. Transformando inclusive a si mesmo.

TT13

TARSILA DO AMARAL
☼ Capivari, 1886 † São Paulo, 1973

"Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaram-me depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado...Mas depois vinguei-me da opressão passando-as para minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes conforme a mistura de branco. Pintura limpa, sobretudo, sem medo de cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que adotava a época moderna. Contornos nítidos, dando a impressão perfeita da distância que separa um objeto de outro."

Foi pelo prisma da infância passada no interior de São Paulo, que Tarsila do Amaral, filha da aristocracia cafeicultora, soube alcançar a arte como vanguarda na compreensão da experiência humana. No início da década 1920, viveu em Paris na companhia de grandes artistas europeus e, valendo-se dessas trocas como combustão, absorveu as energias

gestadas no interior do movimento modernista para então dobrá-las no encontro com as formas e as cores caipiras. Encontrou nesse tramado sua realização espiritual e estética.

Seu Manacá (1927), grande advento da capacidade compositiva da artista, nos oferece um ser imaginado sobre um fundo ideal. Diferente do manacá da biologia terrestre, de uma cor só, aqui variações de rosa e azul se combinam livremente. Há também o ritmo estabelecido pelo jogo de escala desproporcional entre a planta, as pétalas e as montanhas. Essa liberdade ganha sua marca mais forte nos cilíndricos antropofágicos, imperfeitos, sempre inacabados, cujo paradoxo existencial se dá na combinação entre concentração energética e invenção formal. Na composição, cada peça soma à partitura vital: morros graves ao fundo, trombetas em baixo, o florescer no meio, e o ápice da planta proeminente. Um totem biológico.

Essa síntese do insumo universal preparado no caldo regional se manifesta também em seu pequeno desenho de grafite, Sem título (1930). O esquema mínimo parece estudar o interior da paisagem, dos bichos e das plantas antropofágicas: a atmosfera se adensa nas formas curvilíneas: sol, morros em cascata, cactos, arbustos e um bicho que ninguém sabe dizer ao certo o que é.

TT18; TT38

THIAGO MARTINS DE MELO
☼ São Luís, 1981

"Existe sempre uma institucionalização dessa história brasileira a partir de um viés totalmente servil a um ideal, digamos, europeu, que não leva em conta as tradições e as grandes complexidades que este país tem [...] Como se o Brasil fosse algo que só existisse a partir dessa colonização e nada mais houve antes [...] um Estado criado em cima de genocídio, da morte e de opressão. [...] [Meu trabalho é] pensar esses signos, essas imagens que assombram e que fazem a gente se constituir como aquilo que achamos como Brasil."

Toda a obra do artista maranhense Thiago Martins de Melo passa por um fluxo colérico, prolífico, verborrágico, anacrônico, barroco, barulhento e brutal. Influenciado pela produção cultural do Norte e do Nordeste, e informado pela sua formação em psicologia na Universidade Federal do Pará, somou suas pesquisas na área de neuropsicologia às incursões nas artes visuais e aos atravessamentos dos movimentos sociais de base. Dos gestos de mão forte com que carrega as tintas dos séculos, emergem as paisagens-situações mais intensas. Jorram quentes os mitos, enredos, símbolos, figuras, e também as urgências de todos os tempos no contexto do Brasil e da América Latina. Em suas pinturas, esculturas, vídeos e instalações, enxergamos clarões oníricos que concentram a intenção universal e o imaginário social de um país num só ponto de pressão, apontando suas violências e contradições, mas também todo o vigor de sua invenção.

Em Caim (2019), essa complexidade atinge o ápice. Uma história de fratricídio — de irmão que mata irmão — é pintada em escala colossal. No lugar da trama bíblica, fuzis e motosserras totemizam a roda do sacrifício tupinambá em meio a um cerco armado pela tropa de choque — cavaleiros espectrais a serviço do apocalipse. Abre-se a perspectiva do conflito deflagrado sob o calor sertanejo: quem está do lado de cá, pode muito bem estar do lado de lá, e vice-versa. Ao redor, seus Coqueiros de Sete Cabeças emergem como testemunhas e ícones do acontecimento total: antiemblemas do genocídio dos povos originários, reverenciando histórias apagadas pelo rolo compressor colonial, coronelista e governamental. O uso de um sistema de cor em negativo reforça a duplicidade que lhe dá mote: em oposição ao vermelho — do sangue, da luta — o azulado policial e dos corpos marcados para a morte. No contraste limite, a sugestão de sua própria inversão.

TT22

TUNGA
☼ Palmares, 1952 † Rio de Janeiro, 2016

"Eu nasci em Palmares, Pernambuco, ao mesmo tempo em que nasci no Rio de Janeiro, no mesmo dia e hora. Esse fato de nascer em dois lugares simultaneamente já cria um problema de representação. Um lugar representa outro e o outro representa um. Por isso, a ideia de representação sempre esteve muito presente na minha vida."

Nascido em Pernambuco e radicado no Rio de Janeiro, Tunga — "o nome do nome" de Antônio José de Barros Carvalho e Mello Mourão — começou sua trajetória artística no início dos anos 1970, desenvolvendo uma obra extensa e plural por mais de quatro décadas. Formado no curso de Arquitetura e Urbanismo, seus interesses o orientaram por uma enorme gama de áreas do conhecimento, marcadamente a literatura, a filosofia, a psicanálise, a mitologia, o teatro, o cinema, a antropologia, a física, a biologia e a medicina forense. A partir dessas referências, criou uma trama complexa, imbuída de alta atividade mental e sempre aberta às emergências do pensamento. Seu trabalho exercitou-se em diferentes meios, como desenhos, esculturas, instalações, performances e filmes; a todo instante, combinando o rigor intelectual com o método experimental. Nas jornadas investigativas pelos espaços fantasmáticos entre o plano das ideias e o plano das assimilações terrenas, buscou sempre pela "mesma coisa", mas sempre por novos pontos de vista, propondo exercícios livres para se pensar a corporificação dos afetos e desejos. No caminho, manejou com grave reverência questões universais — pensamentos, sensações, símbolos e arquétipos de sempre —, submergindo-os nas urgências contemporâneas e em suas demandas por adensamento da linguagem. "Essa é a tarefa da poesia: pegar a linguagem e tratá-la com sua densidade máxima", sintetizou.

A peça de sua série Morfológicas (2014) é um astuto estudo das formas em trânsito. Em sua anamorfose enigmática, abre e fecha, de modo que um dedo vira viagem, vira falo, vira vulva ou vira cumbuca. Faz ver a natureza dual da criação, bem como sua implacável dinâmica de movimento e transformação, fundidas em bronze profundo e que parecem flutuar.

TT54

ANÔNIMOS (EX-VOTOS)

De etimologia latina, que remete à graça realizada, a abreviação ex-voto designa objetos e imagens entregues como um testemunho de fé. Confeccionados ou intervidos, são a incorporação material do agradecimento por um pedido alcançado, por uma proteção recebida. Fazem tributo à reciprocidade entre o humano e o divino, buscando inscrever nas coisas os canais com os outros planos. Em sua essência, portanto, sua criação é uma prática observada em todas as épocas e culturas, tornando o balizamento rígido de sua origem e desenvolvimento ao longo da humanidade uma tarefa impossível. Porém, é no Renascimento e no Barroco que encontra sua maior difusão, se tornando uma tradição de ampla aderência em Portugal — onde são conhecidos popularmente como "milagres" e assumem a forma mais comum de "tábuas votivas" ou pinturas em madeira — e em outros países como Espanha e México.

Entende-se que sua aparição no Brasil se deu em meados do século XVIII, multiplicando-se e diversificando-se num sincretismo particular, que se conecta e absorve o elemento místico das culturas africanas, indígenas e de outras vertentes populares. Essas peças, investidas com o credo de quem as deposita, povoam densamente salas de milagres e lugares de devoção, cobrindo cômodos inteiros com seus mistérios. Compõem um fenômeno coletivo que dá profundo testemunho do imaginário de um país caracterizado por intenso fervor. Nas peças individuais de madeira e cerâmica, observamos toda sorte de invenção e destreza na mediação das questões da alma no manejo da matéria. Sua introdução no campo da estética, no estatuto de arte, só pode ser feita, é claro, levando em conta a profundidade de sua causa, em reverência às situações e intenções que lhe dão origem. O primor estético e articulado à sua função religiosa é manifesto na meticulosidade inventiva do gesto escultórico.

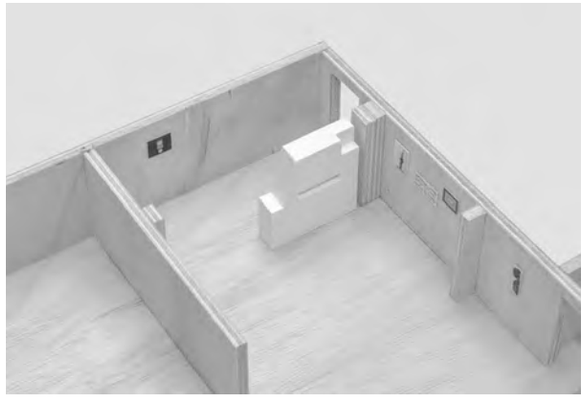
TT06; TT58-TT74

Expografia;

Alberto Rheingantz;
Beatriz Sallowicz; Germano Dushá;

Para além de um suporte de exibição dos trabalhos, a expografia de Terra e Temperatura foi pensada como ambiente total, capaz de estruturar a espacialização de um pensamento. Desse modo, ela reorganiza o espaço da galeria criando uma situação física própria, imersiva, que absorve as imaginações que mobilizam a mostra. Concebida levando em conta as discussões conceituais e materiais das obras e do norte curatorial, e voltada a responder às especificidades locais do campo expositivo, abre mão de um raciocínio modular replicável para propor uma linguagem singular que gera diferentes composições.

Sua criação nasce da ideia de constituir uma família de mobiliários com base em um vocabulário e uma gramática próprios, e ganha forma com a escolha da madeira como matéria-prima e de ações específicas sobre o material. Assim, primeiro buscou-se elaborar blocos como caracteres, cuja combinação poderia formular palavras de um mesmo sistema linguístico, experimentando a produção de diferentes significados para cada momento. Seu estudo foi conduzido por meio de uma maquete física e os primeiros protótipos foram feitos com massa de cerâmica fria, de modo que o desenho das peças emergiu de blocos maciços esculpidos até seu desenho final. Ao longo do processo, estabeleceu-se um exercício de escavações dos volumes aplicado a todo o mobiliário. As dobras das formas, os cortes intencionados e os diferentes níveis de escalonamento



Fotos da maquete de estudo.

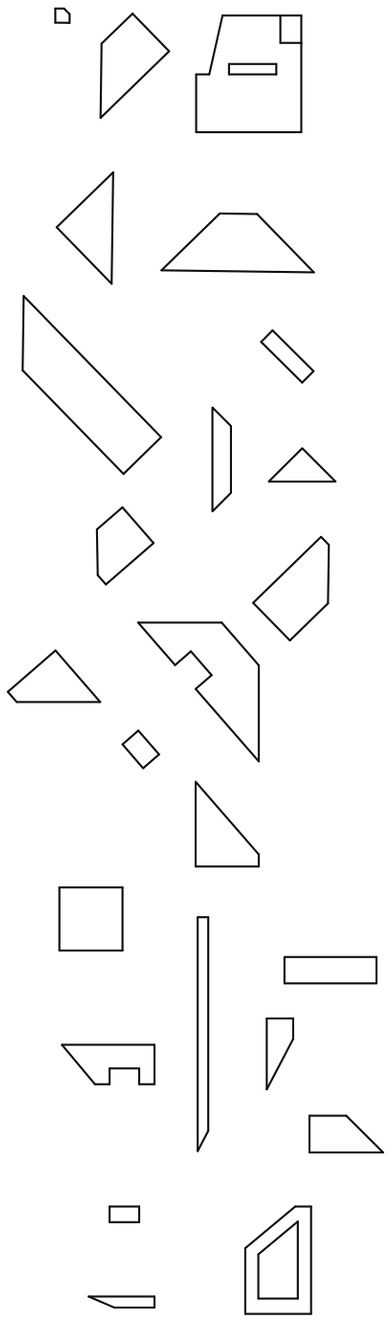


Ilustração com peças que formam a família dos mobiliários da exposição.

foram estabelecidos como definidores para trabalhar os volumes e seu plano de execução. Por meio de conjuntos organizados em partes, tornou-se possível intervir com mais flexibilidade e precisão no espaço, bem como facilitar a sua confecção, transporte e instalação.

De acordo com esse léxico, previu-se para cada mobiliário a leitura de volumes inteiros ou fragmentados, possibilitando o surgimento de experiências e compreensões que não foram previstas pela estrutura geral do partido expográfico, como novas combinações e neologismos. Essa dinâmica entre união e fragmentação das faces de cada plataforma foi totalmente incorporada à linguagem, de maneira que cada mobiliário é aberto ao mesmo tempo para a leitura de volumes inteiros e para momentos de variação, provocando novos diálogos a cada mudança de ângulo de visão.

O resultado é um projeto que reformula a arquitetura da galeria para proporcionar uma nova experiência ambiental e outras possibilidades expográficas. O grupo de peças marcantes que define com intensidade ações e eixos visuais entre as salas, a distribuição precisa das obras e as intervenções cromáticas pontuais referenciam elementos terrestres e formações geológicas que oferecem um palco para a evolução das ideias em todo o seu movimento e sua capacidade de transformação.

PRIMEIRA PAREDE

O primeiro volume da família de mobiliários é uma peça multifacetada que cumpre diferentes funções no espaço: momento de chegada, apoio para aplicação gráfica de informações, suporte para esculturas e base para os folhetos da exposição. Localizada exatamente na entrada do campo expositivo, a Primeira Parede recebe o público numa situação de estreitamento espacial e adensamento atmosférico, propondo um acirrado jogo de corpo.

A escavação das faces do volume em diferentes alturas e recortes marca os elementos que apresenta. Na face que recepciona, a ocupação do texto — aplicado em vinil — tira partido do desenho de sua superfície como suporte visual, remetendo a diversas referências históricas: dos blocos megalíticos às inscrições em pedras e rochas. Na face oposta à do acesso, os nichos seguem geometrias pensadas para o formato específico das peças.

Entre os dois lados, o corte diagonal marca o apoio para o impresso.

Há também a proposição de um jogo cromático. Se no primeiro momento o uso da cor marrom define o desenho da face que recepciona, no segundo a face oposta, branca, ganha leitura pela marcação de seu contorno, agora em contraste com a parede do fundo, pintada na mesma cor marrom. Por fim, dependendo da distância e da face à qual se orienta, se experimenta uma relação de escala com o mobiliário. Alinhado com a pilastra da entrada, o volume se destaca como elemento solto, guardando distância do pé-direito da sala e afastando-se da parede. Desse modo, logo no início, cria-se uma fresta de observação que regula a revelação total das outras salas e, na volta, abre-se uma fenda que deixa entrever a entrada e permite a passagem de luz sempre que a porta da galeria é aberta.

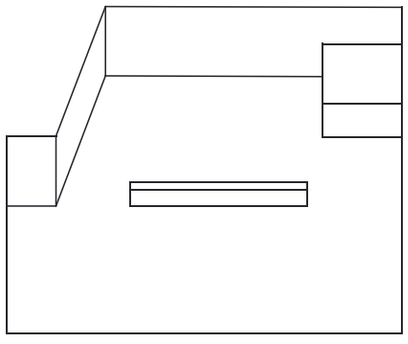


Ilustração da Primeira Parede.

Detalhe do apoio para os folhetos na Primeira Parede.

Fotografia frontal da Primeira Parede, ilustrando nicho de exibição do conjunto de ex-votos e da obra “Rei” de Agnaldo dos Santos.

BASE ALTA

A Base Alta é pensada especificamente para o trabalho de Agnaldo do Santos, que, na exposição, fita de modo magnético o público logo em sua chegada e se apresenta como espécie de guardião do espaço e ativador inicial da carga energética da mostra. Centralizado de frente para a entrada, o volume obtido procura alinhar a troca de olhares entre a escultura e o observador. O talho diagonal traçado em toda a extensão de sua altura, ajusta a superfície de apoio às dimensões da escultura que sustenta, sugerindo a continuação de sua volumetria como meio de extrusão.

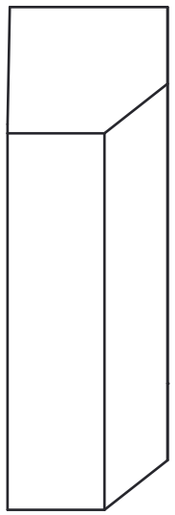


Ilustração da Base Alta.

Base Alta sem a escultura de Agnaldo dos Santos.

ARQUIBANQUINA

A Arquibanquina ganha altura nos dois planos de fundo e em direção à esquina da sala. Esse mobiliário é pensado a partir de dois vetores que se direcionam em sentido ao cume. Da perspectiva de quem acessa a sala, o escalonamento dos degraus proporciona frentes que detêm o tempo de observação. Essa questão se dá pela escolha de um desenho que rompe com a ortogonalidade e o paralelismo das plataformas, contrário a um ritmo acelerado de subida. Do outro lado, o volume cujo respaldo é a parede de fundo da sala, é linear e de nível contínuo, dispondo as esculturas na altura do olhar.

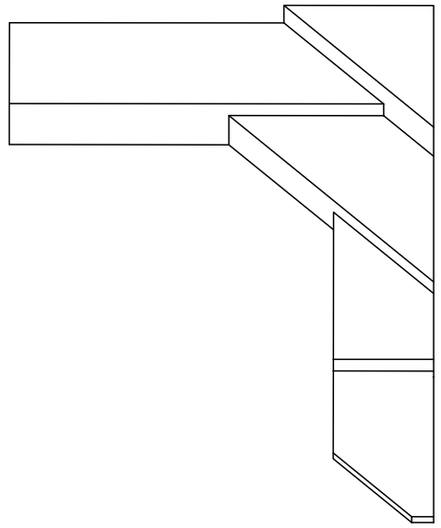


Ilustração da Arquibanquina.

Nesse ponto, a parede branca foi mantida incólume até o ponto mais alto do pé-direito, impondo-se como um grande vazio primordial. Esse clarão, que pode-se entender como a camada atmosférica, desce até as peças sugerindo a deposição do plano imaterial, das ideias, até o plano físico dos corpos, no qual a matéria aparece em suas diversas formas possíveis. Ao longo de toda a extensão do mobiliário, cria-se uma profundidade crescente em relação às paredes, fazendo com que haja um distanciamento entre o observador e a delimitação original do espaço. A Arquibanquina libera o centro da sala como se abraçasse o vaivém de fluxos, constituindo uma nova escala de desenho.

Assim, como plataforma para diferentes naturezas, cujo acesso varia de acordo com o caminhar do observador, o mobiliário organiza uma intensa coreografia para os corpos escultóricos, que se movimentam e mudam sua disposição conforme a dinâmica do ponto de vista. Em seu centro, as duas obras de Chico Tabibuia parecem dançar, girando como abre-alas para o Cetro de Força Mística, de Mestre Didi, que vem de cima, de um fundo aparentemente infinito, descendo do canto da sala em plena levitação.

ILHA CENTRAL

A Ilha Central se constitui como um continente no centro do espaço expositivo, dividindo-o em dois caminhos possíveis e organizando eixos visuais e de conexão entre as três salas. Em seus limites físicos, guarda um fluxo próprio, muito embora aberto para circuitos sem fim nem começo; e a todo tempo propõe relações diretas entre as peças que expõe e as que estão na parede.

Esse volume tem proporções mais horizontais que os demais mobiliários e conta com ritmos de escalonamento sutis. A depender do posicionamento e da dimensão das obras, esperam-se ocupações da superfície branca, ora de forma ajustada — enfatizando sua geometria, sobretudo suas quinas —, ora usufruindo de uma área mais generosa. Por fim, experimenta-se nesse mobiliário a fragmentação do volume a partir do afastamento das plataformas de suas extremidades, conformando elementos soltos, ainda que de leitura articulada com o todo.

Sua dimensão literária e poética sinaliza zonas de intensa atividade social, permeadas por riscos, sugestões e situações cortantes, comuns às áreas centrais dos centros urbanos e suas ruas peatonais estreitais, povoadas por múltiplas agendas. Lugares que demandam atenção, perícia social e jogo de cintura.

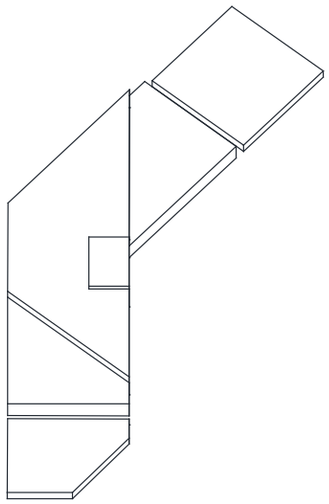


Ilustração da Ilha Central.

Escultura de Syro orientada para a quina do mobiliário.

PLANALTO

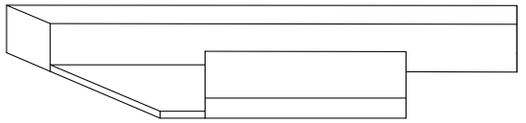


Ilustração do Planalto.

Fotografia da maquete de estudo.

Centralizado no eixo visual da passagem de uma sala a outra, o Planalto apresenta — numa frente única de observação — peças de parede e esculturas, aproximando formalmente ambas as mídias. Constitui um mobiliário que demarca no espaço uma linha de apoio que permite às pinturas e às esculturas uma mesma situação expográfica. Assim como algumas pinturas descem da parede criando uma variação de altura compositiva, as esculturas de chão e as apoiadas nas plataformas são colocadas ante um fundo branco único, buscando uma experiência de maior densidade visual.

Apesar da dimensão estreita, a composição do mobiliário com as obras cria perspectivas de profundidade, abrindo-se para horizontes amplos. No esquema da exposição, esse é um lugar de ecologia específica, que abrange múltiplas manifestações fabulares: formulações mentais; formas indefinidas; e paisagem, seres e elementos telúricos em transformação.

BASE BAIXA

A Base Baixa aproveita a condição dada pelo espaço da galeria — um canto entre pilastra e parede — para destacar a escultura de G.T.O., elevando-a em relação ao nível do piso e dispondo-a de maneira ligeiramente irregular, o que reforça sua profundidade. A partir de um desenho simples e fundamental, cria a continuidade terrena para uma imagem universal: a roda da vida, erguida pela luta do povo, sempre em movimento e em transformação.

No esquema expositivo, a simbiose entre volume e escultura compõe uma dupla direta com a pintura de Heitor dos Prazeres, Roda de Samba, exatamente acima e à esquerda de sua posição. Embaixo: o elemento mental, imaginário; no alto: a cena da terra, a dança no chão. Essa inversão, naturalmente, propõe movimento, num possível balanço em que os dois elementos podem se elevar ou se rebaixar um em relação ao outro, trocando de posição a qualquer momento.

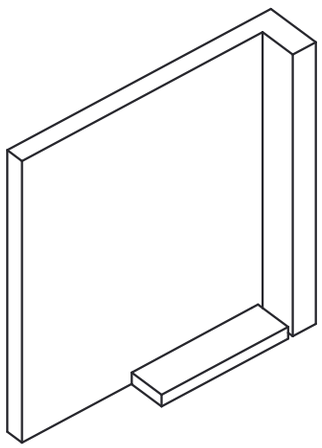


Ilustração da Base Baixa.

Vista da exposição com obras de GTO e Heitor dos Prazeres.

CARACOL

O Caracol nasce da vontade de experimentar outras maneiras de mostrar e de pensar as relações possíveis com objetos votivos de extrema carga espiritual e simbólica, destinados originalmente às salas de milagres de igrejas e santuários e, mais tarde, absorvidos culturalmente em museus de arte popular e releituras promovidas por iniciativas modernas. Com base nas observações do campo expositivo, o desenho do volume toma a composição com o pilar existente no espaço como partido, de modo que a leitura entre ambos os elementos não pode ser desvinculada. A coluna funciona como referência de giro e joga com o mobiliário para produzir o deslocamento de centro.

O uso da cor marrom destaca a costura entre as partes e serve de variação de plano de fundo para a composição com as esculturas votivas. O observador que percorre o entorno do mobiliário, de um ângulo de visão superior, é sempre acompanhado de alguma escultura que se volta em sua direção. A escolha por apoiar as peças em diferentes patamares permite sua apreensão por variadas perspectivas, intensificando o ritmo entre as peças e reforçando a variedade de características entre cada uma delas.

Soma-se a isso a criação de planos de fundo que variam de acordo com a altura da plataforma que cada peça ocupa. O desalinhamento entre os níveis e a concepção de um desenho de mobiliário que provoca momentos de afastamento e de aproximação experimenta mobilizar o observador para que detenha maior detalhe da cada peça. Por fim, a fragmentação das plataformas das extremidades também é reincidência de uma variação acrescentada à linguagem expográfica.

O resultado é uma formação geométrica própria, que se vale do pilar central para criar um movimento de serpenteio, que joga com a variação cromática para provocar a impressão de leveza e flutuação. Sem deixar de observar sua natureza e sua situação expositiva original, propõe uma situação expográfica para essas criações de outros séculos, reverenciando sua dimensão espiritual e impulsionando sua potência estética.

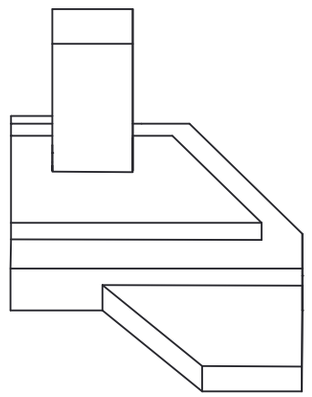
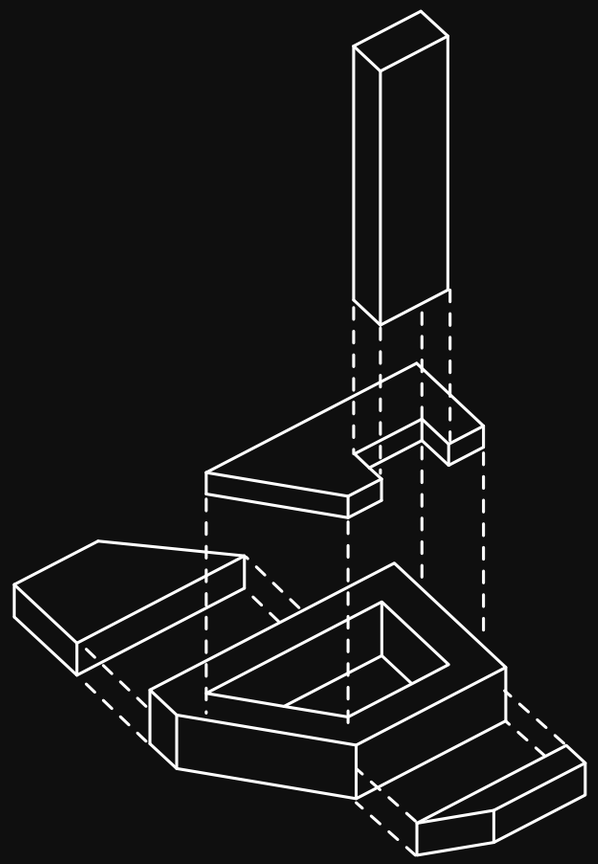


Ilustração do Caracol.



Perspectiva isométrica explodida do Caracol.

PÓDIO

O Pódio, instaurado em um dos cantos do campo expositivo, é escalonado em plataformas paralelas para criar um duplo efeito de triangulação. A situação se reforça pelo alinhamento triangular das três carrancas de Mestre Guarany, para as quais serve de suporte.

A partir da quina das paredes, a composição do mobiliário possibilita que as figuras assumam sua posição totêmica com liberdade, assim como sublinha sua inclinação corpórea e também sua profunda expressividade, reforçando a sugestão de movimento e de uma peculiar e espirituosa dicção. A composição funciona, assim, como uma espécie de panteão que abriga essas peças investidas de magia.

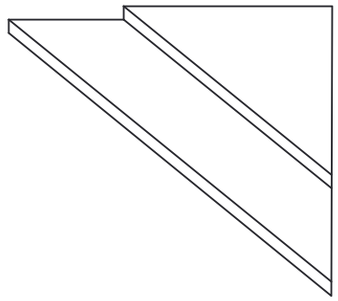


Ilustração do Pódio.

Programa;

Ao longo do período da mostra, o programa público online costurou documentários, vídeos de artiste e uma conversa para expandir e aprofundar as discussões abertas pela exposição, exibindo-os no canal do YouTube da galeria.

youtube.com/c/
almeidaedalegaleriadearte

DOCUMENTÁRIOS

Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas 100
As Carrancas do São Francisco 108
“Há uma peça... numa só orelha”. A Arte de Chico Tabibuia 114
Memória do Cangaço 118
Viramundo 126
Bandeiras Verdes 134
Os Romeiros do Padre Cícero 142

VÍDEOS DE ARTISTE

Castiel Vitorino Brasileiro, *A cambonagem e o incêndio inevitável* 152
Nina Botkay, *Sem título* 156

CONVERSA

Davi de Jesus do Nascimento 158

Mário de Andrade e a missão de pesquisas folclóricas

Baseado nos registros da “Missão de Pesquisas Folclóricas” realizados em 1938. Segunda versão produzida pela Prefeitura de São Paulo, Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo e Centro Cultural São Paulo.

[Ao longo do período de exibição, disponibilizou-se online um arquivo com uma compilação de fotos, documentos, diários, correspondências, jornais, cadernetas, áudios e vídeos produzidos pela “Missão”]

Informações sobre a primeira versão
MÁRIO DE ANDRADE - PRIMEIROS FILMES ETNOGRÁFICOS, 1997.

Realização
Cinemateca do Estado de São Paulo; Prefeitura de São Paulo; Secretaria Municipal de Cultura; Centro Cultural São Paulo. Filme recuperado pela Cinemateca Brasileira.
Filmado por Luís Saia em 1938, e recuperado por Carlos Augusto Calil em 1977.

Texto José Eduardo Azevedo; Kurt Wagner Riedel
Narração Othon Bastos
Seleção musical Álvaro Carlini
Produção Cinemateca Brasileira
Supervisão de produção
Núcleo de Cinema e Vídeo do CCSP
Edição Taus Filme Vídeo

Ficha técnica da segunda versão, exibida neste programa
MÁRIO DE ANDRADE E A MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS

Ano 2004
Duração 24’39’’
Coordenação
Reinaldo Cardenuto Filho

Edição
Ary Mifano
Videoimagem
Pesquisa iconográfica
Vera Lúcia Cardim de Cerqueira

O documentário Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas compila registros de uma expedição que saiu do estado de São Paulo rumo às regiões Norte e Nordeste do Brasil, em 1938. A Missão teve a orientação de Mário de Andrade — então diretor do Departamento de Cultura de São Paulo (atual Secretaria Municipal de Cultura) —, órgão que ele ajudou a criar em 1935. Chefiada pelo engenheiro, arquiteto e membro da Sociedade de Etnografia e Folclore Luís [grafado também Luiz] Saia e pelo músico austríaco e técnico de musicologia folclórica Martin Braunwieser, a expedição também teve a participação de Benedito Pacheco, como técnico de gravação operador do aparelho Presto Recorder, e de Antônio Ladeira, como auxiliar geral, encarregado de transportar e cuidar de todo o material coletado.

Com alguns dos equipamentos de mais alta tecnologia daquela época, a Missão percorreu os estados de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão e Pará, entre os meses de fevereiro e julho de 1938. O objetivo principal era "gravar em discos matrizes os cantos populares do país". No entanto, além das gravações sonoras — de excelente qualidade técnica para as circunstâncias e a época —, o grupo realizou também filmes e fez fotografias, coletou objetos artesanais e fez anotações (à mão) do que observou. Para ter uma ideia da expressividade do projeto, algumas das comunidades visitadas viviam sem luz elétrica e nunca haviam tido contato com um caminhão, muito menos com qualquer aparelho de gravação.

A equipe seguiu um roteiro elaborado por Mário de Andrade, que forneceu referências, indicações e bases metodológicas para a condução da jornada e para o material a ser colhido. Luís Saia, reportando-se à Sociedade de Etnografia e Folclore Brasileira, afirmou que os registros eram feitos somente depois que eles haviam se familiarizado com o tema e o contexto, o que indica a intenção de respeitar as comunidades e criar laços para realizar a documentação, bem como uma possível organização prévia e enviesamento do grupo quanto ao que foi documentado. O desafio de garantir a sistematização, disponibilização e preservação desse vasto material coube a Oneyda Alvarenga, chefe da Discoteca Municipal de São Paulo. Oneyda não apenas apoiou toda a coordenação da Missão durante a viagem em conjunto com Mário, mas foi também responsável pela cuidadosa montagem de matrizes para a preservação desse material e pela organização de todo o acervo, que conta com mais de 20 mil itens catalogados. Esse material foi tombado pela Unesco em 2009, e encontra-se hoje sob a guarda do Centro Cultural São Paulo.

Em maio de 1938, com a posse de Francisco Prestes Maia como prefeito de São Paulo, Mário de Andrade foi o primeiro diretor a ser exonerado, permanecendo em cargo de menor relevância até se afastar totalmente do Departamento de Cultura. Na nova conjuntura política municipal, o balanço entre propósitos e custos tornou a Missão insustentável, resultando no encurtamento de seu roteiro, de modo que o grupo seguiu viagem por mais dois meses até aportar em Santos, em 19 de julho, encerrando, assim, a jornada. Apesar do plano original ter sido interrompido, a Missão trouxe consigo um material pioneiro e de incomparável importância para compreender a profundidade e a pluralidade cultural do país.

A experiência da Missão representa, em muitos sentidos, o clímax do projeto estrutural mobilizado por Mário de Andrade a fim de construir a base e um senso etnográfico brasileiro. Ainda que inspirado pelas missões empreendidas por estrangeiros no Brasil, no século XIX, sua visão era criar acervos e leituras próprias das culturas produzidas no Brasil. A iniciativa foi embasada e precedida por vários anos de estudos, viagens e outras coletas de manifestações musicais, bem como por esforços para formar pesquisadores em etnografia e folclore, e por uma grande articulação na sociedade civil paulista — que apoiou o projeto. É importante mencionar, também, a costura feita por Mário com base em uma rede de amigos espalhada pelo Brasil, que pôde receber e orientar o grupo da Missão em diversos lugares. Tornam-se claros, portanto, a ampla preparação e o suporte coletivo necessários para que algo dessa envergadura pudesse ocorrer, o que frequentemente passa despercebido sob a figura emblemática do gênio modernista.

Ainda hoje, a Missão se apresenta como um ícone maior da intenção moderna de valorizar as manifestações culturais chamadas "populares" ou "tradicionais", e sobretudo da aspiração a construir uma identidade nacional "genuína". É evidente o afinco de Mário de Andrade, nessa Missão, para fazer o Brasil — país continental e composto de regiões extremamente distintas — conhecer a si mesmo, preservando a memória e a pluralidade das tradições de suas regiões. Assim, a Missão pode ser compreendida como a epítome do movimento empreendido pelo programa moderno: imbuído de ares heroicos, carrega sua erudição, tecnologia e método, do núcleo industrial e urbano em direção aos interiores do Brasil, procurando encontrar a espontaneidade da produção estética intuitiva, intrínseca aos ritos da vida. Isso está claro nas palavras de Mário de Andrade, em seu artigo "O Phonógrapho", publicado no Diário Nacional, em 1928:

> "Nossa música popularia é um tesouro prodigioso, condenado à morte. A fonografia se impõe como remédio de salvação [...] Não é possível num país como o nosso a gente esperar qualquer providência governamental nesse sentido.

> Cabe mais isso (como quase tudo) à iniciativa do povo. São as nossas sociedades que podem fazer alguma cousa para salvar esse tesouro que é de grande beleza e valor étnico inestimável... Deixamos o apelo aqui."

Esse apelo estava em total consonância com um panorama maior, alinhado com as discussões globais da época, que indicavam a necessidade de que todos os países registrassem melodias populares que estavam em vias de desaparecer. Contudo, estudar essa empreitada no contexto brasileiro implica aprofundar-se nas ideias que a mobilizaram, seu caráter e seu escopo, e que o próprio nome, "Missão", carrega. Qualquer análise contextualizada nos leva a aproximações com os vetores de maior violência na história recente do mundo, marcados no vocabulário do projeto: expedição, missão, contato, captura, coleta, entre outros. Temos causas e produtos bem acabados dos cruzamentos e contrassensos que forjaram e ainda hoje dão forma ao Brasil: das caravelas e bandeiras à Comissão Exploradora do Planalto Central, ao aniquilamento de Canudos e à construção de Brasília, passando pelos estereótipos de cientistas, fotógrafos e cineastas estrangeiros ou do Sudeste que fizeram incursões no "interior" do país.

É simbólico e sintomático, portanto, que a Missão tenha chegado a seu primeiro destino, Pernambuco, em 13 de fevereiro de 1938, um dia após as forças policiais terem invadido, confiscado bens e fechado 23 terreiros de candomblé do orixá Xangô nesse estado. Os cerca de 300 objetos sacros — apreendidos com o provável intento de dizimar esse tipo de prática — foram entregues à equipe da Missão pelo delegado João Inácio Ribeiro Roma, que, apesar do confisco, teria compreendido o valor histórico e cultural da iniciativa. Esse episódio marca não apenas a violência colonial que estrutura moralmente toda a produção social e política brasileira, como também invoca um questionamento fatal às possibilidades modernas de se preservar a cultura de povos diversos diante das homogeneizações totalizantes do Estado e de seu cerceamento estrutural. Afinal, o mesmo corpo que com uma mão apaga, com a outra preserva. Assim, é certo que a Missão se dá num paradoxo inescapável: a tecnologia que possibilita registrar essas manifestações emerge do fenômeno urbanizador que põe em risco a existência dessas manifestações.

No entanto, o autêntico desejo de abertura, a busca pela multiplicidade de perspectivas e a efetiva distribuição de atenções, direcionando amplos recursos e equipamentos de última geração para regiões até então longínquas, legou áudios e imagens de valor histórico inesgotável. Diante desses documentos, talvez se possa falar — sem incorrer em nostalgias e fetiches relativos a determinado estado da humanidade, época, sociedade ou cultura — da magia da vida que corria ainda livre na superfície do solo antes do avanço quase integral — com raras exceções — do programa de planificação e urbanização da cultura global ocorrido no século XX.

Considerando as limitações e controvérsias inerentes à etnografia e seu olhar incontornavelmente enviesado, sua prática voltada a determinada formatação e emolduramento, seus riscos de agenciamentos não solicitados ou, ainda, em seus aspectos mais perniciosos — de apropriação, fetichização e exotização, perpetradores de violências intencionais ou culposas, sejam elas veladas ou explícitas, esses registros são valiosos patrimônios da humanidade que possibilitam instruir, desconcertar e emocionar qualquer pessoa, em qualquer lugar. Os documentos cinematográficos reunidos pela Missão dão conta de manifestações cuja potência espiritual e formalização estética transcendem todas as categorias redutoras impostas à produção cultural humana. Nas melodias e nas danças ligadas ao dia a dia, ao trabalho, ao culto ou à festa, surge uma energia de dimensão inapreensível, oriunda da articulação de costumes diversos num caldo local singular, e nos oferecem um perfeito exemplo da experiência humana em sua capacidade de reinvenção e potencialização a partir das práticas comuns, moldadas por múltiplos encontros. Essas aparições culturais imprimem um tônus potente à jornada da vida, apresentando-se em linguagens tão rigorosas quanto inventivas, tão complexas quanto certeiras. Dos ritos religiosos aos hábitos cotidianos, das elevações dos êxtases aos calores festivos, emergem ritmos, formas e movimentos em seus aspectos mais reluzentes.

Próximo do aniversário de 100 anos da Semana de Arte Moderna de 1922, é notável a cortante atualidade das questões suscitadas pela Missão e o magnetismo atemporal das imaginações ativadas pelos registros das manifestações culturais. É fundamental, portanto, investigar os desdobramentos do projeto moderno como vanguarda na compreensão da experiência humana em sua fase pós-industrial. Sobretudo no tocante à valorização cultural ampla e à verve inventiva e porosa a muitas fontes — sejam de fora, sejam de dentro —, sua contribuição é indispensável para um país que insiste em renegar sua vocação experimental como palco para as infinitas maneiras de viver, em nome de projetos autoritários e seus extermínios e desmontes.

Há a necessidade de se questionar a Missão em sua proposta de abraçar e, portanto, circunscrever a complexidade dos fenômenos que resistem às forças capitalistas uniformizantes. E, ainda, sobre a ética e a viabilidade da aspiração épica comum a tantos pensadores brasileiros daquele período, que, na busca por uma

suposto fundamento da cultura nacional, pretendiam encontrar e conservar a genuína expressão pátria. Tamanha pretensão, é claro, traz consigo problemas de profundidade insondável, e não é preciso ir longe para entender a impossibilidade metafísica e prática de preservar a cultura viva de forma autêntica e não adulterada usando lógicas e métodos modernos, sobretudo diante da mercantilização do mundo e do advento da cultura de massa. Assim, é preciso encarar equações de improvável resolução, que provocam a reflexão sobre a real necessidade e a eficácia do chamado“remédio fonográfico” proposto por Mário de Andrade em seu “apelo”. Quem define e a quem pertence as músicas do povo preservadas em novas mídias? Em que grau e em quais condições sua essência permite essa documentação e em que medida se adultera ou se perde? Que impactos exerce na compreensão da condição humana? Seria melhor deixar que seguissem seu rumo, dissipando-se sem quaisquer gravações que a reproduzam mecanicamente? Ou seria possível empreender processos de gravação sob outras bases, projetos e protagonistas, semeando propostas de autoelaboração e autoretratação?

Passado um século desde o início do movimento que tornaria a Missão possível, conhecer melhor os documentos da Missão é testemunhar uma potência incomensurável. Por outro lado, analisar de modo crítico suas aspirações e seus procedimentos é indispensável para impulsionar imaginações que levem a superar as violências das mediações demasiadas. Ou seja, que possam fazer repensar a estrutura etnográfica e antropológica em seu formato fechado a favor de trocas horizontais, colaborações mútuas, autorrevelações e autorregistros, colocando as práticas e os instrumentos contemporâneos a serviço das agendas e das vontades de mundo próprias de cada forma de vida.

Não obstante os inúmeros questionamentos pertinentes aos paradigmas que circundam a Missão, sua realização segue como um marco que, apesar de seus dilemas e de suas contradições, serve como ponto de apoio para que possam emergir outras lógicas, outros vetores e abordagens menos verticais. Para que possam surgir novos esquemas, que prescindam de diferenciações catalogadoras e falsas dicotomias (intenção x inocência; erudito x popular; moderno x primitivo; urbano x rural etc). Para tanto, o passo definitivo é, sem dúvida, o alcance de uma noção ecológica que considere as partes como conjunto indissociável, como singularidades de um mesmo todo, que faça compreender que o único atributo de qualquer criação é a dinâmica de atração energética que mobiliza os corpos e os afetos. Por esse ângulo, àqueles que se interessam pelos eventos estéticos, só deveria importar o poder com o qual uma manifestação nos atravessa e contribui para o entendimento coletivo de nossa natureza e de nosso lugar no mundo. Nada mais.

Germano Dushá, curador
Fabricia Ramos, pesquisadora

As Carrancas do São Francisco

Ano 1974
Duração 10’53’’
Direção, fotografia e montagem
Julio Heilbron
Realização
Ministério da Educação e Cultura;
INC – Instituto Nacional do Cinema;
DFE – Departamento do Filme Educativo
Produção executiva Cinesul

Supervisão técnica e pedagógica
DFE – Departamento do Filme Educativo
Consultor Ivan Cavalcanti Proença
Produção Eduardo Rüegg
Assistência Alcir Vieira
Música Baden Powell
Fotografias do arquivo de
Marcel Gautherot
Efeitos sonoros especiais Geraldo José
Som direto Eduardo Rüegg
Narração Mauricio Barroso

As Carrancas do São Francisco é um documentário sobre as figuras de proa — ou figuras de barca — surgidas na região do rio São Francisco no século XIX, e percorre a cultura e o contexto dessas peças de madeira, que são encobertas por um profundo misticismo e investidas de um poder mágico. Seu surgimento espontâneo se deu pela produção de incontáveis escultores, célebres pela inventividade e espirituosidade de suas criações. Suas origens se explicam logo nas primeiras cenas do documentário, no testemunho de Francisco Biquiba dy Lafuente (Santa Maria da Vitória, BA, 1882-1985), o Mestre Guarany:

> "As carrancas começaram por causa de um jacaré que pegaram a criança. Daí que lembraram que os fenícios usavam carranca na frente das embarcação. Daí porque vem a causa das carrancas, o uso das carranca. E nesse tempo não era carranca não, chamava figura, figura de barca. E diziam que as carranca era pra espantar os bichos d'água e os maus espíritos."

Com mais de 90 anos na época, e ainda exercendo sua atividade com profunda destreza, Mestre Guarany, o maior expoente dessa expressão coletiva, aparece usando o macete e a talhadeira, desferindo golpes incessantes na tora de madeira. Com o corpo firme em confronto harmonioso e certeiro com sua matéria-prima, Mestre Guarany revela a habilidade que desenvolveu com esmero ao longo de muitas décadas.

As imagens acompanham o leito do Médio São Francisco, enquanto o fio condutor é assumido pelo olhar e pela voz de um observador externo, em um estilo característico da etnografia tradicional e dos conteúdos educativos produzidos entre as décadas 1970 e 1990. Interessado e elogioso, mas marcadamente distante e não implicado, o narrador traça um panorama daquela geografia e de seus barqueiros, remeiros e carranqueiros. Embalada pela trilha sonora de Baden Powell — um dos mais notórios músicos brasileiros do século XX —, a narrativa desenha o ritmo lânguido dessa vida e enfatiza, de modo lírico e fetichista, os efeitos psicológicos e físicos do trabalho sobre esses homens, articulando "simplicidade", "primitivismo", "superstição" e "rudeza" para aproximar os criadores de suas "criaturas" esculpidas em madeira. Além disso, o discurso menciona o "estilo vigoroso e original" das carrancas e correlaciona suas características — "bigodes, cabeleiras e sobrancelhas" —, com traços dos mestres santeiros da época colonial, não obstante a atmosfera enigmática que as envolve ter criado um mistério de origem. Ao concluir o argumento, não deixa de afirmar que a típica combinação entre aspectos humanos e aspectos animais seria uma solução formal comum na tradição escultórica das "sociedades primitivas", onde teria suas origens.

É clara, no entanto, a complexa amálgama da qual nasce essa cultura, o que frustra os esforços etnográficos de categorizar a cultura da região do Médio São Francisco dentro de categorias rígidas e muitas vezes limítrofes em suas análises. Ao abordar o núcleo das narrativas ao redor das carrancas, Mestre Guarany fala da crença comum de que, ao surgirem sinais de perigo ou de naufrágio, essas figuras davam três gemidos em resposta — o que ele logo justifica ser uma simples lenda, afastando sua possibilidade real. No entanto, segundo ele conta, elas certamente "espantavam as feras do rio: o negro-d'água, o caboclo-d'água, o minhocão". Indo além, num testemunho poderoso sobre o advento da Modernidade como morte da mágica, ele afirma que hoje são os motores e seus ruídos que cumprem a função dessas figuras. Confundindo as formas modernas com "progresso", mas sem jamais perder o tom nostálgico, o narrador reforça como esse processo "expulsou as crendices" e, com elas, os antigos hábitos dos barqueiros do São Francisco.

O curto documentário encerra pontuando a transformação das carrancas em objetos de interesse estético, incorporadas a acervos de museus em todo o mundo e, finalmente, transformadas em produto pela indústria cultural e suas demandas mercadológicas. Nas cenas finais, desfere um golpe poético ao mostrar barcas com suas carrancas zarpando e dois homens dando adeus, como a se despedirem de suas próprias tradições.

A história das carrancas, bem como a anunciação de seu destino implacável, já havia sido registrada no fim do século XIX, quando o militar e escritor Durval Vieira de Aguiar, em Descrições Práticas da Província da Bahia (1888), fez a primeira menção, de que se tem notícia, a essas figuras: "na proa, vê-se uma carranca ou grifo de gigantescas formas, de modelos sem dúvida transmitidos pelos exploradores dos tempos coloniais". Ao recontar suas observações do Médio São Francisco, ele afirma que essas "terão de desaparecer" diante dos barcos a vapor e dos motores modernos. Esse processo de desaparecimento das figuras de proa originais — feitas com função protetora para a navegação — já se encontrava avançado quando os fotógrafos franceses Marcel Gautherot e Pierre Verger percorreram a Bahia, momento em que Gautherot fez as emblemáticas fotografias das barcas do rio São Francisco, publicadas posteriormente em revistas como O Cruzeiro (1947), Sombra (1951) e Módulo (1955), e no livro Brésil (1950). Essas imagens, que também aparecem no filme, foram extensamente publicadas e reproduzidas nas décadas seguintes e circulam até hoje.

Paulo Pardal, que legou uma das mais profundas pesquisas sobre o tema em seu livro Carrancas do São Francisco — publicado pelo Serviço de Documentação Geral da Marinha em 1974, mesmo ano do filme —, reforça o entendimento de que as primeiras raízes das figuras de proa podem ser traçadas desde o antigo Egito,

atravessando diferentes culturas ao longo da história da humanidade até aparecerem em suas particularidades na região do Médio São Francisco, na virada do século XIX para o século XX. De acordo com ele, as carrancas podem ser consideradas uma criação

> “original, própria do brasileiro [...] uma manifestação artística coletiva, com caracteres comuns, respeitadas as individualidades de cada artista, como não se encontra em nenhum outro local ou época [...] a partir da ideia de esculpir uma figura de proa, criaram soluções, de elevado conteúdo artístico e emocional, que provocam um verdadeiro impacto.”

Apesar de seus princípios fundantes e referenciais serem tão antigos quanto as primeiras sociedades organizadas, há nessa produção local uma contribuição única, nascida ali mesmo. O etnógrafo Luís Saia, no texto “Escultura popular de madeira”, também publicado em 1974, menciona de modo categórico o desafio proposto por tamanha originalidade:

> “Em primeiro lugar, por que só no rio São Francisco? Em segundo lugar, por que esse alijamento da figura humana? E mais, por que essa misteriosa predileção pela representação de monstros, que não se fixam nunca num bicho determinado: leão, cavalo, ou o que seja? [...] As figuras antropomorfas que frequentavam a proa das naves [...] ou os exemplos históricos das embarcações de Vikings ou egípcios, dão a categoria, mas nada dizem respeito de uma possível filiação.”

Independentemente de suas origens, das funções que as fizeram surgir e dos motivos que levaram pesquisadores e colecionadores a promover as carrancas ao grau de importância cultural e artística que hoje elas têm, é irrefutável seu poder estético. Embora tenham brotado da terra como evento local, fruto do imaginário popular coletivo de uma região específica, seus atributos lhes conferem um brilho que transcende os limites de qualquer época ou cultura. Como acontecimento maior, resultaram numa profusão de peças e imagens conhecidas em todo mundo, que marcaram o núcleo do imaginário social brasileiro e influenciaram o surgimento de incontáveis reproduções de suas soluções formais, que hoje se disseminam pelo mercado de artesanato e de peças utilitárias em todos os lugares do país. Ao seguir seu fluxo nos afluentes do século XXI, a tradição se reelabora diante da cultura de massa e da vida contemporânea, semeando sua energia.

Na figura da carranca, há um profundo testemunho da história de um lugar específico e de seu povo, mas como prática espiritual, corporificada pelo corte vigoroso das mãos do artífice, também se vê apreendido algo comum a toda experiência humana. Figuras de hibridismo inerente, monstros em franca morfologia — parte bicho, parte completa imaginação —, sua mágica apotropaica se ergue em posturas indefectíveis mas de intenção inapreensível: o olhar que não se permite desvendar; a boca que se abre para o outro; a expressão marcante, mas sempre ambígua. Uma figura que, se bem-feita, “quando é vista no espelho das águas se mexe como coisa viva”, como Agnaldo Manoel dos Santos — citado pelo professor e crítico de arte Clarival do Prado Valladares — disse ter ouvido do Mestre Guarany.

Germano Dushá, curador
Fabricia Ramos, pesquisadora

“Há uma peça... numa só orelha”. A arte de Chico Tabibuia

Ano 1988
Duração 8’12”

Realização CTE - UERJ; NCP - UFRJ
Apoio Departamento Cultural - UERJ; Tv Educativa - RJ

Este breve documentário sobre a obra do artista Chico Tabibuia, ou Francisco Moraes da Silva (Silva Jardim, RJ, 1936 — Casimiro de Abreu, RJ, 2007), tem autoria desconhecida e é pouco mencionado, portanto, não é possível afirmar qual é seu título original. Sua produção provavelmente se deu no contexto do Projeto Chico Tabibuia, realizado pelo Departamento Cultural e pela sub-reitoria para Assuntos Comunitários da UERJ e organizado por Paulo Pardal — pesquisador, incentivador, articulador e colecionador da obra do artista. O projeto contou com uma expressiva mostra intitulada A escultura mágico-erótica de Chico Tabibuia, na Sala de Exposições Candido Portinari (UERJ), no Rio de Janeiro, em abril de 1989, e no Museu do Ingá, em Niterói, em maio/junho desse mesmo ano. Além disso, concluiu-se com uma seminal publicação homônima de autoria de Pardal, prefaciada por Lélia Coelho Frota, com fotos de Pedro Oswaldo Cruz. De acordo com informações contidas nessa publicação, foram realizados também um concurso de monografias, um ciclo de palestras sobre erotismo e um ciclo de projeções cinematográficas.

Com cerca de oito minutos, o documentário apresenta raras gravações em vídeo feitas sobre o artista e toma seu título emprestado de um comentário de Carlos Drummond de Andrade em uma crônica publicada no Jornal do Brasil, em 14 de junho de 1984. Esse trecho da crônica, que trata de uma obra específica (Puri, 1984), revela o profundo fascínio do poeta e cronista diante da complexidade que esse trabalho encerra: “Há uma peça de Tabibuia a merecer estudo de críticos de arte, psicólogos, endocrinologistas, não sei mais quem. A bissexualidade é completada pelo cachimbo e um brinco numa só orelha”.

A narrativa tem início com o plano detalhe de um tronco de árvore e segue revelando uma cena maior, com outras toras apoiadas umas nas outras, enquanto se ouve o ruído de ferramentas atingindo a madeira. Em seguida, surgem cenas de diversas esculturas acompanhadas de sons de percussão comum às manifestações musicais de matriz afro-brasileira. Logo essas batidas são sobrepostas por um canto litúrgico da tradição sacro-cristã. Nesse ponto, a locução apressa-se a apresentar o artista por meio de determinantes sociais e de sua complexa experiência religiosa — sugerida como uma pitoresca contradição. O narrador parece invocar esses aspectos para reforçar o contraste entre a ausência de instrução formal e a capacidade artística de Tabibuia, lenhador sem instrução formal ou qualquer referencial de prática escultórica em sua região.

Ao iniciar o documentário com essa contextualização, o discurso sublinha o caráter insólito de sua biografia com o claro intuito de captar a curiosidade do público. Desse modo, percorre o caminho do lugar-comum e, naturalmente, reforça estigmas, insistindo no exótico como único destino possível para o surgimento, naquela região e naquelas condições, de um artista autodidata cuja obra é de imenso vigor estético. No entanto, como fica claro nas imagens de diversas de suas peças, a força da criação de Tabibuia ultrapassa qualquer questão terrena em suas demarcações socioculturais. Não obstante sua obra carregue um traço singular infinitamente reconhecível, ela revela uma inventividade sem fronteiras, uma disposição universal.

Nas poucas imagens apresentadas no documentário, ora vemos o artista em seu local de trabalho — serrando, machadando e entalhando troncos de madeira com profundo vigor —, ora em pé, diante de sua casa, falando de sua história, sua luta e sua ética de trabalho. Tabibuia conta como sua prática — incansável e prolífica — se iniciou quando ele ainda era criança, guiado pela intuição e por visões que lhe chegavam em sonhos, orientavam seu processo integralmente e, em muitos casos, firmavam demandas inescapáveis. A síntese de sua verve se dá na fala que conclui o filme: “Enquanto vim pra mim fazer, eu faço; a gente não pode largar o que tem na cabeça, o que tem no coração”.

Germano Dushá, curador

Memória do Cangaço

Ano 1964
Duração 29’11”
Pesquisa, estrutura e direção
Paulo Gil Soares
Assistência de direção
Terezinha Muniz
Montagem João Ramiro Melo
Sincronização Affonso Beato;
Paulo Gil Soares
Fotografia de cena Dolly Pussi
Apresentação Lygia Pape

Produtor executivo Edgardo Pallero
Fotografia e câmera Affonso Beato
Produção Thomaz Farkas; Divisão Cultural do Itamaraty; Departamento de Cinema do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Música tocada e cantada pelos violeiros João Santana Sobrinho e José Canário; dobrado “Dois Irmãos” de Armindo de Oliveira, executado pela banda da Polícia Militar do Estado da Bahia.

Roteirizado, dirigido e narrado por Paulo Gil Soares, esse documentário de 1964 aborda a cultura do cangaço quase duas décadas depois da morte de seu mais notório expoente, Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, e da debandada dos últimos grupos resistentes liderados por Cristino Gomes da Silva Cleto, o Corisco, que também foi morto, e por Ângelo Roque da Costa, o Labareda, que se entregou e viveu até a década de 1970. O filme integra a chamada Caravana Farkas [1], marcante na produção de documentários independentes, avessos aos padrões institucionais e de propaganda nacional comuns à época da instauração da ditadura civil-militar no Brasil.

Ao realizar a costura entre materiais audiovisuais originais e imagens produzidas pelo mascate sírio Benjamin Abrahão Calil Botto (mencionado no filme como Abraão Benjamin) em 1936, fotografias e versos de Lampião, e gravuras da literatura de cordel, o autointitulado "filme-pesquisa" constrói sua narrativa usando a análise histórica e o exercício crítico, na busca de compreender o que foi o movimento do cangaço e que efeitos produziu na região do sertão e no imaginário brasileiro. Essa é uma clara tentativa de superar os limites dos enviesamentos ideológicos e das narrativas maniqueístas, propondo um debate amplo sobre um dos fenômenos culturais mais marcantes do século XX no país.

Entre os registros produzidos na época, as imagens de Benjamin se destacaram por sua amplitude e profundidade, ainda que, de todo o material colhido, só tenham restado 15 minutos de filme e algumas dezenas de fotografias. Atuando como comerciante no interior nordestino, em meados da década de 1920, enquanto assessorava diretamente o Padre Cícero, Benjamin teria então conhecido o Rei do Cangaço. A ideia de filmar Lampião e seu bando teria surgido após a morte do mais notório dos beatos, em 1934, quando Benjamin então recorreu a Adhemar Bezerra de Albuquerque, um dos pioneiros do cinema cearense, para realizar o projeto. Albuquerque havia fundado, naquele mesmo ano, a Aba Film em Fortaleza (CE) e tinha sido responsável por dirigir, financiar e produzir dezenas de filmes sobre a cultura local, notavelmente a primeira obra audiovisual sobre Padre Cícero, realizada em 1925.

Em dois encontros ocorridos separadamente, próximos ao rio São Francisco e ao Raso de Catarina, entre 1935 e 1936, Benjamin captou diversas cenas do mais conhecido bando de cangaceiros. Entre momentos posados e outros espontâneos, esses registros dão conta de seus hábitos cotidianos — caminhadas, danças, refeições e descansos — e de seus atos solenes, como a reza da missa de domingo celebrada por Lampião. Para a empreitada das filmagens, Benjamin utilizou uma câmera de corda 35mm da marca Kinamo com lente Zeiss e, possivelmente, uma câmera modelo Interview dos Établissements André Debrie, disponíveis desde a década de 1920 e providenciadas por Albuquerque, com rolos de filme também importados.

O material fotográfico e os relatos acumulados passaram a circular em 1936 e foram publicados em matérias de jornais como o Diário de Pernambuco, Diário da Noite e na revista O Cruzeiro. Logo esse material e os relatos geraram enorme interesse do público, impressionado pela façanha que tornou possível sua produção. A publicação, naturalmente, também suscitou questionamentos quanto ao fato de o grupo de cangaceiros ainda permanecer em liberdade.

Em 1937, a Aba Filmes organizou a exibição das filmagens para convidados no Cine Moderno, em Fortaleza; no entanto, isso acarretou o confisco do material e de negativos pelo departamento de censura do governo Vargas pouco tempo depois, provavelmente para manejar a opinião pública em relação à eficiência do Estado no controle de grupos criminosos. Isso não impediu, no entanto, que as imagens fotográficas fossem amplamente distribuídas Brasil afora. Os negativos do filme, porém, ficaram esquecidos, deteriorando-se em alguma repartição pública, até serem redescobertos na década de 1950 e recuperados por Alexandre Wulfes e Al Ghiu. A partir de então, serviram de base e inspiração para diversos filmes, desde O Cangaceiro (1953), dirigido por Victor Lima Barreto, até O Baile Perfumado (1997), de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, povoando e influenciando o imaginário brasileiro.

Em Memória do Cangaço (1964), Paulo Gil Soares infunde às imagens originais — que foram produzidas no fim dos anos 1930 — novas gravações documentais, que acompanham desdobramentos narrativos e pessoais do fenômeno. Elas trazem à tona o discurso de personagens fundamentais, como o médico e então diretor do Museu de Antropologia da Universidade da Bahia, Dr. Estácio de Lima; os ex-cangaceiros Saracura, alcunha de Benício Alves dos Santos, e Ângelo Roque da Costa; e um dos mais eficientes perseguidores dos bandos de cangaceiros, José Osório de Farias, o tenente Zé Rufino, que, antes de caçá-los, já era um dos mais respeitados sanfoneiros da região; e Sérgia Ribeiro da Silva, a Dadá, cangaceira de quem Corisco foi companheiro e que permaneceu junto dele até o momento derradeiro. A fala de Dadá, no entanto, é gravada a contrapelo da entrevistada, que expulsa a equipe de filmagem ao se sentir ultrajada com uma colocação.

Ao abrir o documentário com cenas de uma feira movimentada do Nordeste, a locução leva à origem dos primeiros grupos de cangaceiros no início do século XX, apresentando-os pela vontade de construir "gestos de heroísmo e bondade, enfrentando as organizações agrárias e sua aliada mais constante: os volantes (policiais). Vivendo nos agrestes, utilizavam a tática da guerrilha e lutavam

apenas por dois objetivos: vingar crimes passados e obter munição para rifle e boca". O documentário estabelece, a partir desse ponto, uma postura investigativa e abertamente crítica, que se mantém ao longo do documentário. Essa abordagem se revela por meio de perguntas objetivas feitas pelo entrevistador, da sobreposição contrastante entre imagens e discursos, da intervenção direta do locutor, por vezes questionando diretamente um discurso recém-proferido, ou sublinhando as ambiguidades e contradições no discurso dos entrevistados. Em seu percurso, apresenta as vozes que representam os dois lados do conflito: os antigos cangaceiros e os ex-policiais que os perseguiam.

Esses atributos distinguem o filme de outras peças documentais didáticas de ponto de vista distanciado ou de conteúdo propagandístico, colocando-o como representante de um cinema interessado em entender o complexo cultural brasileiro. Além disso, colocam o filme, também, como um aviltamento à conjuntura política da época, que adentrava, naquele ano, um longo período de repressão policial e de controle discursivo conduzido pelo regime militar.

Após a breve introdução e a dita vontade de se aprofundar nas origens do fenômeno que o documentário pretende estudar, oferece palco às perspectivas do Dr. Estácio de Lima, apresentando-o como professor e catedrático de medicina legal, trazendo um discurso caricatural do pensamento eugenista vigente na época e apostando no determinismo do meio geográfico e social — marcadamente suas desordens e primitivismo —, e nas teorias do fisiologismo, para obter as respostas acerca do surgimento do cangaço. Imbuída de preconceitos, sua fala resgata ideias sobre fatores "endoclínicos" e "tipos morfológicos" para justificar a formação, entre os sertanejos, do cangaceirismo. Não por acaso, sua voz se sobrepõe a imagens de homens sertanejos contemporâneos, jovens saudáveis, íntimos da montaria, usando chapéu social e blusas de gola, sorridentes e conversando. O contraste permanece, construído por entrevistas e cenas com a população local que expõem as profundas dificuldades da vida sertanejo sob condições de "abandono à própria sorte" e de "desesperança", sem que isso os faça enveredar para a violência e para o crime. A locução — em parte onisciente, em parte implicada — não deixa de afirmar diretamente a contradição existente na posição do Estado, que permanece em falta no oferecimento de condições sociais mínimas, mas que não tarda a aplicar a quem envereda pelo cangaço "o pior dos remédios": a força da repressão policial.

Ao se aproximar do tema com uma cobertura visual do instrumentário cangaceiro em disposição museológica, o filme passa por apetrechos, munições, armas, ao emblemático chapéu. Esse recorte traz a musicalidade da lírica sertaneja e o encontro com o primeiro dos detentores de memórias vivas do cangaço: Zé Rufino, temido líder de volantes que combatiam o banditismo e que foi pessoalmente responsável pela morte de dezenas de cangaceiros, incluindo Corisco, Mariano e outros nomes conhecidos. Seu testemunho registra a primeira marca subjacente à narrativa do filme: o profundo compartilhamento de origem e de cultura entre cangaceiros e volantes, bem como os vetores da violência que produzem adesões a ambos os lados dessa história. Afinal, foram os abusos desmedidos e os crimes cometidos pela polícia que mais levaram lavradores comuns a entrarem para o cangaço, para se protegerem ou se vingarem; assim como muitos civis prejudicados pelas ações de cangaceiros acabaram entrando para a polícia a fim de caçá-los.

Esses laços entre os dois lados do conflito são estreitados pelo documentário com maestria, explicitando a ambiguidade latente entre quem representa o bem e quem representa o mal, entre o certo e o errado, entre o bom mocismo e o banditismo, entre o cruel e o justo. Um exemplo disso é o contraste entre o discurso de Benício Alves dos Santos e o de Zé Rufino, em relação às histórias da matança. O primeiro mostra o arrependimento apaixonado e seu total desgosto ao falar dessa época, enquanto o segundo ostenta certo orgulho de sua história e uma indiferença quanto aos detalhes da barbaridade. Traz, ainda, aspectos subjetivos que jogam luz sobre os cruzamentos indissociáveis entre os dois braços de um mesmo povo, quando como Zé Rufino conta da empatia imediata e inexplicável que o Rei do Cangaço nutria por ele, e que, apesar das contendas, de viverem se perseguindo, ele sempre tinha que dizer a verdade: "nenhum homem foi mais valente que Lampião".

Em outra frente — a do registro histórico aprofundado em busca de detalhes preciosos —, o filme também aborda anedotas de profundo valor analítico. Uma delas é contada por Zé Rufino, alegando que jamais conseguiu descobrir de onde provinham as balas dos cangaceiros, sempre mais novas que as munições policiais, sugerindo assim o apoio de grupos poderosos aos bandos que perseguia.

A combinação das imagens e dos discursos da década de 1930 e de 1960 dão conta da pulsação de vida, da explosão estética e da exuberância inventiva de um dos movimentos culturais mais importantes da história recente do Brasil. Com os chapéus em forma de meia-lua enfeitados com moedas de ouro e de prata, as vestimentas impecáveis, seus cantos e sua poesia, os cangaceiros criaram contornos para seu modo de viver com rara força e profunda singularidade. Não surpreende, portanto, que Lampião além de vaqueiro, artesão, sanfoneiro, enfermeiro, costureiro e sacerdote, fosse também grande cantor, poeta e versejador, tendo legado versos cortantes que ascenderam do banditismo ao panteão da língua

portuguesa: “Meu rifle atira cantando / em compasso assustador [...] / Enquanto o rifle trabalha / minha voz longe se espalha / zombando do próprio horror”.

Apesar do constante risco de morte, da dureza das condições materiais e de suas inerentes e violentas contradições, o cangaço abre para uma poderosa produção livre de vida, marcada na destreza e inteligência de suas atividades; nas graças e nos sorrisos de seus guerreiros e guerreiras; nas posturas inventivas e destemidas; e na original indumentária. Esse grupo e sua cultura firmaram um programa político e estético que até hoje influi profundamente no imaginário social do país, que produziu narrativas conhecidas no mundo todo. Estudar o cangaço e seu legado nos coloca diante do desafio de compreender os paradoxos colossais alojados no núcleo do complexo cultural do Brasil; os processos de violência e da manutenção de profunda desigualdade sobre os quais se deu, mas sobretudo a dimensão da potência criativa de seus povos.

Germano Dushá, curador
Fabricia Ramos, pesquisadora

[1] Em 1964, o fotógrafo Thomaz Farkas deu início à produção de quatro documentários fundamentais na cinematografia brasileira: Subterrâneos do futebol (1965), de Maurice Capovilla,Viramundo (1965), de Geraldo Sarno, Memórias do cangaço (1964), de Paulo Gil Soares, e Nossa escola de samba (1965), de Manuel Gimenez. Todos esses média-metragens foram compilados em 1968 em um longa-metragem, com o título de Brasil verdade, sublinhando o mote que orientou a chamada Caravana Farkas: retratar as questões fundamentais da cultura brasileira e da vida cotidiana do país. Com essa denominação posterior, a iniciativa de Farkas produziu 19 documentários com recursos próprios e em associação com diversos realizadores, que iniciaram com ele, naquele momento, suas trajetórias no cinema documental brasileiro e no Cinema Novo.

Abordados com qualidade crítica em cada projeto, os temas abrangem variadas e importantes manifestações, fenômenos e especificidades culturais brasileiras, incluindo, entre outros: o sertanejo, em O Homem de Couro (1969/1970) e Rastejador: substantivo masculino (1970); a economia, em Casa de Farinha (1970), Erva Bruxa (1970), O Engenho (1969/1970) e A Morte do Boi (1970); a literatura oral como em A Cantoria (1969/1970), Jornal do Sertão (1969/1970); o artesanato, em Vitalino/Lampião (1969) e A Mão do Homem (1969/1970); e a religiosidade popular também em Frei Damião: trombeta dos aflitos, martelo dos herejes (1970) e Das raízes e rezas, entre outros (1972).

Viramundo

Ano 1965
Duração 37’29”
Direção Geraldo Sarno
Assistente de direção Júlio Calasso; Ursula Weis
Produção Thomaz Farkas
Fotografia Thomaz Farkas; Armando Barreto
Assistente de câmera Antonio Mateus

Música Caetano Veloso
Letra José Carlos Capinam
Interprete Gilberto Gil
Montagem Sylvio Renoldi
Colaboração Roberto Santos
Som direto Sérgio Muniz; Edgardo Pallero; Maurice Capovilla; Vladmir Herzog
Laboratório Rex Filmes
Som Rivaton
Diretor de produção Sérgio Muniz
Produtor executivo Edgardo Pallero

Esse documentário, realizado por Geraldo Sarno em 1965, aborda o fenômeno da migração de centenas de milhares de nordestinos rumo à cidade de São Paulo, em busca de melhores condições de vida. Viramundo é um dos quatro média-metragens que integram o longa Brasil Verdade, produzido por Thomas Farkas, e inauguram o que se chamou de Caravana Farkas [1]. O filme traça um retrato do desenraizamento e do processo de êxodo acarretado pela concentração de recursos no sudeste do país e das profundas transformações culturais trazidas pela industrialização e pela modernização da sociedade. Sarno, baiano então recém-chegado a São Paulo e tecnicamente desempregado, inscrevia-se portanto no contexto que buscou documentar.

Além da experiência de seu realizador, o documentário se baseia em pesquisas sérias e sua construção foi orientada pelos sociólogos Octavio Ianni, Juarez Brandão e Cândido Procópio, ligados ao Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebrap). O filme abre com uma reprodução da pintura Retirantes, de Candido Portinari, de 1944, como síntese do tema migratório no contexto brasileiro. Enquanto entram os créditos e as imagens de malhas ferroviárias e vistas do interior de trens, ouve-se o lirismo da canção de José Carlos Capinam e Caetano Veloso. Inspirada nas falas gravadas no documentário, a canção inicia retratando, num embalo de viola, a situação geral enfrentada no contexto rural do país: “Quem olhar para esta terra, pensa que perde a razão. / Chuva dá e chuva come, nas mudas da estação. / Vem o sol embravecido, esturrica a lavração. / Dando a safra com fartura, dá sem ter ocasião. / Parte fica sem vendagem, outra fica com o patrão”. À medida que o trem acelera, o ritmo da música o acompanha e a letra oferece uma síntese poderosa do fenômeno que será retratado com mais detalhes:

> “Nas bênçãos meu pai me disse que São Paulo era ilusão./ Dia dorme, dia não dorme, dia come e outro não./ Se pra alguns tem caridade, na vida desta cidade, só vale ter profissão./ Amontado contra sorte nos cavalos da pobreza,/ disse ao pai: ali não chego sem a intenção da riqueza./ Desemprego e caridade, nas portas já da cidade, me esperavam para peleja.”

Símbolo da modernidade e da tecnologia, a imagem do trem, visto de fora e cada mais vez mais veloz, não só marca a chegada à cidade, como estabelece o tônus subjacente às profundas transformações vividas pela sociedade moderna e por aqueles que chegam à estação de trem: a mentalidade industrial da metrópole, a competição feroz e a relação contraditória com o trabalho.

O desembarque na estação marca a transição da melodia nostálgica para a voz imponente e jornalística do narrador, anunciando que, diariamente, centenas de migrantes em busca de trabalho e oportunidades chegam a São Paulo no denominado Trem do Norte. De forma objetiva, o narrador relata ao espectador: “São assalariados agrícolas, parceiros, meeiros e pequenos proprietários que procedem do Nordeste. De 1952 a 1962, migraram para São Paulo 1.290.000 nordestinos”. Entre o descarregamento e as inspeções de malas e as fileiras de recém-chegados, os primeiros entrevistados revelam dinâmicas de nomadismo, da dificuldade de ter sua própria terra, de trabalhar livre de um “patrão” ou competir no mercado com lavouras de cana, cacau e algodão.

Ao combinar estatísticas, abordagem jornalística e imagens emblemáticas produzidas com um recorte preciso, estabelece o senso ambíguo de progresso e racionalidade. Atravessa-se o impressionante advento das novas técnicas pela angústia de condições complexas e excruciantes ligadas aos processos de modernização do país. O estilo narrativo se aprofunda com dados sobre o alto índice de analfabetismo entre os migrantes e sua destinação majoritária para a “agricultura de mercado” no interior do estado, bem como pela transição visual para imagens do centro da cidade acompanhando alguns dos 30% de migrantes que acabavam ficando na capital, trabalhando na construção civil ou em outras áreas da indústria. Reafirmando o suposto abismo que separa o mundo moderno do mundo das tradições, ainda comenta: “são estes que, partindo das zonas agrárias mais atrasadas do país, põem-se em contato com as formas sociais e urbanas mais avançadas do Brasil”.

Após realizar uma introdução próxima dos discursos que dominam o imaginário social com verdades estilizadas, simplificações entrincheirantes e o apagamento de raízes capazes de nutrir uma visão de desenvolvimento que dê conta das dinâmicas brasileiras, o documentário passa a articular uma abordagem sobre as relações idiossincráticas de trabalho no país. Operando uma costura entre as três entrevistas principais, a narrativa aprofunda-se nas contradições subjacentes às lógicas obtusas do raciocínio econômico.

Num jogo de cenas esteticamente marcante, observa-se o desenrolar da ilusão e da lucidez atravessadas por preconceitos e pela manutenção da precariedade à qual se submete a maioria dos que vivem nas cidades. Entre o discurso encastelado da figura de um empresário polido, em seu elegante escritório, e a intimidade familiar de dois migrantes com experiências contrastantes desse processo de deslocamento e de adequação, veem-se reforçadas — a despeito da trajetória de ambos os entrevistados — as discriminações ao nordestino. O empresário não surpreende com sua forma distanciada de descrever esse processo cultural e econômico, calcado numa violência específica, que arranca as raízes sem medir consequências, comentando a desconfiança e a angústia desses

trabalhadores como sendo o motivo pelo qual os empregadores acabavam vetando “a admissão desse elemento quando ainda na fase de entrosamento no novo meio”. Assim, o migrante do Nordeste se limitaria, quase em sua totalidade, a servir como mão de obra não qualificada, pois “a sua formação ainda implica numa barreira, há um determinado momento em que ele exaure seus recursos para este aprimoramento, para esta evolução”. Por isso, essa mão de obra (a nordestina) é a primeira a ser demitida “quando há uma retração na produção [...] por ser de mais fácil reposição, dada sua maior disponibilidade”.

Essa racionalidade capitalista é logo contradita em comentários sóbrios e afiados de trabalhadores sobre a equação matematicamente impossível entre os salários e o custo de alimentos, e na multiplicidade de experiências e destinos que o documentário passa a retratar. Com enfoque momentâneo na história contrastante de dois migrantes, consegue abordar as profundas ambiguidades e bases ideológicas que sustentam o discurso que interliga progresso, mérito e sucesso no imaginário da modernidade.

Simultaneamente, diferenças crassas entre as visões do trabalho, do papel dos sindicatos e do funcionamento do sistema como um todo são manifestadas com a mesma tenacidade, disposição para o trabalho e senso de honestidade. Além disso, a narrativa apresenta, ainda que sutilmente, os elementos apagados pela ilusão da individualidade: as preferências do sistema, incluindo as raciais, e as diferenças estruturais criadas para acumular ou não capital e propriedades, que distinguem emprego e caridade, crédito e esmola. Desfiando essas camadas, o filme revela o processo contraditório desse “entrosamento no novo meio”, ou aculturação, quando — já tendo afirmado que não se considera “nortista, e sim um paulista” — o migrante “bem-sucedido” conclui dizendo:

> “Quanto aos nossos irmãos do Norte, uma maioria, é um pessoal que pensa muito em matar... Não é como o povo aqui do Sul que trabalham 10, 12, 15 horas por dia pra ter sua casa bem arrumada, encerada, aos domingos sair com a esposa e os filho a uma pizzaria, tomar seu chopp, comer sua pizza, gozar daquilo que se chama vida... Isso é que está valendo. Essa é uma das razões de eu não voltar pro Norte, porque se pra lá eu voltar, estarei voltando pra trás...”

O fruto dessas contradições, em que o esforço e o resultado se perdem em um emaranhado e em contornos inexplicáveis por números ou óticas objetivas, surge na forma da pobreza rural transfigurada em pobreza urbana, com pessoas em situação de rua e que passam fome. Esse é o retrato explícito de outro binômio introduzido pela trilha sonora: desemprego e caridade. De sua camada superficial e imediata, na qual um sistema supostamente perfeito falha ao produzir espaço para todos e compõe uma massa falida de peças disfuncionais que precisam ser consertadas — ou salvas —, mergulha-se cada vez mais fundo no choque entre o moderno e o tradicional, o atraso e o progresso, a máquina e a magia.

O mundo ordenado da indústria é então revirado do avesso e posto de cabeça para baixo — fiel ao título do documentário — com a introdução do elemento espiritual, para o qual o capitalismo não dá vazão e que resiste no centro e nos rincões da existência humana. Os temas do fervor, da fé e da cura dominam a narrativa a partir desse ponto, mostrando-se as formas que assumia em São Paulo, convergindo no sincretismo e na figura de Jesus Cristo. Nas gravações do documentário, o elemento do acaso acabou permitindo, segundo Sarno, a filmagem de uma impressionante manifestação evangélica em São Bernardo do Campo (SP), que se tornou um raro registro do desenvolvimento da cultura evangélica no país na década de 1960.

Com 23 anos na época, Josias Joaquim de Souza era um jovem pastor baiano da igreja A Volta de Cristo, no bairro do Brás, em São Paulo. Pouco tempo depois das gravações, Souza teria pregado, em um evento semelhante, para um milhão e meio de pessoas no Vale do Anhangabaú, na capital paulista, em 14 de agosto de 1966. Atuando em rádios e TVs, além de gravar um disco no estilo da Jovem Guarda, ele mesclava desejo pela fama artística, capacidade oratória e comando religioso, e fundou a própria igreja, Sinos de Belém (Missão das Primícias), em 1971, no bairro do Cambuci. Pregando o celibato e visões polêmicas sobre as mulheres, Souza se tornou uma figura controvertida e obscura, e foi acusado de abusos sexuais e de práticas indevidas, além do acúmulo de patrimônio por meio da congregação. Era o início do deslocamento religioso do catolicismo ao evangelismo — que hoje marca o Brasil —, protagonizada por outras igrejas, como a Universal do Reino de Deus, fundada no final da década de 1970.

Introduzida como contraponto ao mundo mecânico do trabalho, a religião é retratada como fuga, cura e, sobretudo, alienação diante da dor e da dureza do processo de desfazer os laços e as bases sociais e espirituais. Permeando escritos e reflexões de críticos cinematográficos, como Jean-Claude Bernardet, e de outros diretores do Cinema Novo, como Glauber Rocha, em Viramundo essa interpretação pode ser extrapolada da retratação indiscriminada de práticas religiosas, criando sequências que intercalam as filmagens da multidão e a espetacularização de “exorcismos” em praças públicas comandados pelo missionário Josias de Souza, com uma série de registros de práticas, rituais, entrevistas, giras e incorporações da umbanda/candomblé, também em São Paulo.

Tendo como enfoque transes, catarses e corpos contorcidos, o documentário embarca numa crescente de batuques, gritos e evocações produzindo efeito semelhante no espectador, indo do ápice à calmaria, com acenos de despedida ao som das ondas do mar. A tensão criada se dissipa na constatação implícita da situação insustentável. Voltamos à realidade do desemprego e do pauperismo, da desilusão e do retorno ao Nordeste, pelo mesmo trem no qual se chegou à metrópole.

Fechando sua construção narrativa da forma inicial, produzindo reviravolta análoga aos deslocamentos que registra, o documentário volta a sinalizar uma dinâmica cíclica e não de fluxos únicos, na qual as migrações regionais no Brasil seguem um ir e vir em ondas, constituindo uma constante na realidade de grande parte da população. No período em que foi filmado, inclusive, a migração do Nordeste ao Sudeste já havia se ampliado em movimentos rumo ao Norte Amazônico e ao Planalto Central, impulsionados pelo reavivamento da exploração da borracha, a Marcha para o Oeste e outros elementos, desde a década de 1940.

Viramundo, portanto, tangencia — pelas andanças, sincretismos e amálgama cultural que caracterizam o Brasil — uma ampla gama de temas complexos, mas, especialmente, capta o compartilhamento, ainda que com resultados materiais radicalmente diferentes, da ilusão e da alienação que orientam um país desenraizado e desinteressado de si. Tateando o potencial revolucionário da população brasileira, sua resiliência e sua adaptabilidade, o filme igualmente torna visíveis os entraves sociais, as perversidades sistêmicas e as cargas ideológicas que dominam as massas.

Entre outras, talvez a contribuição mais relevante desse documentário seja o registro do processo diametralmente oposto, mas igualmente intenso, de mobilização mística de todas as classes sociais, a contrapelo da supremacia da racionalidade moderna. É possível notar, tanto na congregação pentecostal, quanto no candomblé/umbanda, a presença de pessoas de diferentes idades, classes, cores e escolhas estéticas. Não obstante o elemento religioso que os une, e ao qual serviram em Viramundo para representar, trabalhos subsequentes de Sarno sobre a religiosidade de matriz africana, como Iaô (1976), evidenciam a maior profundidade de sua visão acerca do tema.

Assim, o documentário se imbui das contradições e influências de discursos hegemônicos, sejam complacentes ou críticos, que circulavam na década de 1960. Mas o mosaico de vozes e histórias apresentado faz preponderar a vastidão: do Brasil, de visões, de desejos e de destinos. O que marca a imaginação é a capacidade — infinita — do trabalhador brasileiro de resistência, adaptação e de reelaborar a si e ao meio. Restam a coragem e o desapego, ainda que forçados, daqueles que mobilizam a construção do país, que dão tônus à sua invenção e que puseram de pé as bases culturais e materiais do Brasil. Como escreveu Sarno à época do filme: “Viramundo não é um. São muitos. Os livros de cordel consagram: Lascamundo, Furamundo, Rompemundo e Batemundo. Chico Viramundo é o primeiro, o famanaz”.

Germano Dushá, curador
Fabricia Ramos, pesquisadora

[1] Em 1964, o fotógrafo Thomaz Farkas deu início à produção de quatro documentários fundamentais na cinematografia brasileira: Subterrâneos do futebol (1965), de Maurice Capovilla,Viramundo (1965), de Geraldo Sarno, Memórias do cangaço (1964), de Paulo Gil Soares, e Nossa escola de samba (1965), de Manuel Gimenez. Todos esses média-metragens foram compilados em 1968 em um longa-metragem, com o título de Brasil verdade, sublinhando o mote que orientou a chamada Caravana Farkas: retratar as questões fundamentais da cultura brasileira e da vida cotidiana do país. Com essa denominação posterior, a iniciativa de Farkas produziu 19 documentários com recursos próprios e em associação com diversos realizadores, que iniciaram com ele, naquele momento, suas trajetórias no cinema documental brasileiro e no Cinema Novo.

Abordados com qualidade crítica em cada projeto, os temas abrangem variadas e importantes manifestações, fenômenos e especificidades culturais brasileiras, incluindo, entre outros: o sertanejo, em O Homem de Couro (1969/1970) e Rastejador: substantivo masculino (1970); a economia, em Casa de Farinha (1970), Erva Bruxa (1970), O Engenho (1969/1970) e A Morte do Boi (1970); a literatura oral como em A Cantoria (1969/1970), Jornal do Sertão (1969/1970); o artesanato, em Vitalino/Lampião (1969) e A Mão do Homem (1969/1970); e a religiosidade popular também em Frei Damião: trombeta dos aflitos, martelo dos herejes (1970) e Das raízes e rezas, entre outros (1972).

Bandeiras Verdes

Ano 1987
Duração 32’46”
Direção Murilo Santos
Produção executiva Aída Marques
Co-produção EMBRAFILME
Fotografia Rafael Issa; Murilo Santos
Montagem Aída Marques
Edição de som Paulo Pestana
Roteiro Maristela Andrade; Murilo Santos
Som Murilo Santos

Música original Joaquim Santos
Músicos Joaquim Santos; Maurício Carrilho
Programador de sintetizador
Manoel M. B. de A. Filho
Texto Alfredo Wagner; Murilo Santos
Narração Paulo César Pereio
Foto adicional Virgínia Valadão
Mapas Alicia Rolla
Flauta Domingos Bala
Cantigas D. Rosa e D. Arcangela
Poesia Seu Luiz
Cânticos e vozes Índios Guajá

Este documentário é fruto do encontro do cineasta maranhense Murilo Santos com a família de Domingos e Rosa Bala, em meados de 1979, quando o realizador passa a acompanhá-los em sucessivas visitas ao longo de quase uma década, encerrando esse projeto em 1987. O caráter documental articula o desejo etnográfico com a qualidade de uma saga. Narrado por Paulo César Pereio e montado com base em um texto escrito da perspectiva do diretor e de sua experiência durante as filmagens, o documentário articula entrevistas e imagens que atestam a exuberância do vale do rio Caru, no Maranhão, local em que os protagonistas se assentam.

Ao som inconfundível da floresta — com pássaros e insetos —, a abertura do documentário mostra a transcrição de um relato autobiográfico sobre a infância, adolescência e início da vida adulta de Domingos Feitosa da Silva, o Domingos Bala. Levado pelo pai ainda criança, cresceu sem mãe, ficou viúvo cedo de um casamento arranjado e acabou se casando novamente com Dona Rosa, com quem se mudou para as terras de um fazendeiro rico, para trabalhar. O início da vida de Domingos Bala, ainda que rapidamente retratado, é um relato poderoso que revela as entranhas do desenvolvimento aleijante perpetrado pelas elites por todo o país.

O documentário apresenta como ponto de partida o problema que mobilizou e ainda mobiliza os movimentos migratórios no Brasil: o controle proibitivo e violento do acesso a terras e do enriquecimento autônomo da população. Nas primeiras imagens, observam-se os indícios da vida que a família Bala levava em seu ponto de partida, Vargem Grande (MA), como numa natureza-morta, iluminada pela luz dos trópicos: cabaças, objetos de barro, cocos, talheres e copos polidos e organizados, e cestarias que aparecem como pequenos elementos de conforto. Dessa fase, Domingos Bala oferece um retrato da brutalidade brasileira:

> “Era um homem muito rico. Tem não sei quantas fazendas, num tinha quem contasse a quantidade de léguas que ele tinha. Me assituei lá. Mas também se tirasse meio quilo de coco pra vender fora, que não fosse no terreno dele, podia o camarada pagava aqueles coco em quantidade de dinheiro e ainda pra cadeia. Porque ele é prefeito lá em Vargem Grande. Aí daqui a pouco lá um vaqueiro do mesmo chefe pegou cobrar disse que eu tava lá nesse centrozinho onde eu tava e que eu tava enricando. E que o coronel não gostava do camarada enricar nos terrenos dele. Eu já tinha porco, eu já tinha bode, eu já tinha animal, muita criaçãozinha miúda, já andava bem vestido. [...] Aí eu digo, mulher, você sabe de uma coisa? Vamo simbora daqui. Nós tem condição já de ir embora.”

Em busca de uma nova vida, sem a opressão da elite e sua força policial em suas costas, a decisão de Domingos — que foi a de muitos, que se pautaram em diferentes graus de sofrimento — deriva do sufocamento sistêmico e proposital de um campesinato potencialmente próspero, a despeito de suas capacidades individuais de acumular renda e patrimônio. Essa expropriação contínua, que produz o êxodo rural, é cercada historicamente por mitos e lendas Essas narrativas respondem à dura realidade sugerindo vindouras bem-aventuranças, apontando o surgimento de novos caminhos e destinos. Nesse caso, o que guiou a migração significativa, sobretudo do estado do Ceará para o Maranhão em direção à Amazônia Oriental, foram as chamadas Bandeiras Verdes, profecia atribuída ao Padre Cícero, que circulava desde a década de 1920.

Elemento-chave do catolicismo popular no Ceará e em todo o Nordeste, a figura lendária do padre Cícero Romão Batista (1844-1934) está profundamente atrelada às denúncias de mazelas da seca e injustiças sociais que assolavam e empobreciam a população nordestina. Entre suas profecias, muito influenciadas por sua experiência no sertão e reinterpretadas livremente por seus seguidores, Padre Cícero mencionava o fim dos tempos e teria orientado os fiéis a buscar refúgio nas matas verdes, em direção ao sol poente, onde encontrariam paz e solos férteis para uma vida melhor. Arraigadas no imaginário popular e sem registros rastreáveis, essas Bandeiras Verdes, às vezes referidas no singular, existem apenas como memória oral fragmentada e disseminada no interior dos estados do Ceará, da Bahia, Maranhão, Pará, Piauí, Tocantins, Goiás e Mato Grosso. A despeito de sua origem católica, fortemente ligada aos adeptos das romarias e das missões, a profecia influenciou grupos sociais que tinham diferentes abordagens religiosas, como fica claro na fala de Domingos Bala.

Essa profecia foi transmitida oralmente de uma geração a outra. Foi quase vinte anos após a morte de Padre Cícero que se deram as migrações mais intensas estimuladas por esse imaginário, sobretudo na década de 1950 e nas seguintes. No entanto, como o documentário retrata, a narrativa do “lugar melhor” funciona apenas como uma fraca faceta positiva, à qual aqueles sabotados pelo sistema latifundiário, e depois pelo processo modernizador, se apegam como a um fio de esperança sob o rolo compressor das forças-motrizes materiais.

Após a introdução apresentada pelas palavras de Domingos Bala, na qual também se apresentam imagens da mata virgem pré-amazônica, surge pela primeira vez o narrador. O documentário então revela sua especificidade diante da proposta etnográfica e didática tradicional: o texto em primeira pessoa, escrito por Murilo Santos, expõe de forma metodológica os meios e os processos que tornaram possíveis a realização

e a montagem do filme, mostrando, inclusive, seus acasos.

Em 1979, por outros motivos, Santos percorria o vale do rio Caru, tendo margeado a área indígena dos Guajajara por três dias e decidido seguir adiante, subindo um de seus tributários, o rio Turizinho, onde passou pelos "derradeiros povoados" e chegou ao local em que os Bala haviam se estabelecido. São os primeiros registros de Santos da família Bala e do que viria a ser o Centro do Bala, então apenas um pequeno descampado com um abrigo feito de toras e folhas. Nesse momento, o narrador oferece uma descrição central dos efeitos físicos e psicológicos da liberdade encontrada por Domingos naquelas matas: "Bala já passava dos cinquenta, mas parecia remoçado e sobre radiância com os encantos que a nova terra lhe abria. Tocava flauta, caçava, colhia ervas medicinais, fazia-se esplêndido terecozeiro e, sobretudo, rasgava grandes roçados nas franjas da mata..."

A experiência positiva e a melhor qualidade de vida ganharam notoriedade e serviram de combustível para atrair novas famílias e trabalhadores para o local. Reforçando a escala deste movimento, o documentário oferece um mergulho didático com mapas informativos que articulam o deslocamento específico da família Bala às migrações cada vez mais intensas desde 1920. Foram décadas de inúmeras famílias do Ceará, do Piauí e de outros estados do Nordeste cruzando o Maranhão em direção ao Pará e a Goiás. Provocadas pela seca rigorosa nos anos 1970, e incorporando uma parte da população maranhense e descendentes de ondas anteriores, essas "frentes nordestinas" ultrapassaram o rio Mearim — marco do bioma pré-amazônico —, chegando aos rios Pindaré, Caru e seus afluentes.

Na região do Centro do Bala, os povoados que sobrevivem a processos supervenientes acabaram se tornando municípios, como Bom Jardim e Santa Inês. Em 1979, quando a família se instala na região, a dimensão e a profundidade desse avanço é evidente na fala de Rosa, mulher de Domingos, que relata ter viajado muito tempo até um "encontramento... entroncamento", e depois outros cinco dias de barco até chegar a um seringal, de onde seguiram mata adentro pelo rio até se "assitiarem" no lugar onde se encontram com Santos.

O filme então mostra as dificuldades e os aprendizados do processo de adaptação e de instalação do roçado como principal fonte de renda dos Bala, lutando contra a chuva e a umidade para aplicarem suas técnicas agrícolas de limpeza e queimada, e endividando-se inicialmente com os comerciantes que acompanhavam as novas fronteiras em rotas de barco e tropas de mula. Recorrendo à venda do babaçu (antes proibida e controlada por patrões), à caça e ao garimpo, essa dinâmica se altera drasticamente quando a roça finalmente vinga, acelerando a chegada de novas famílias e a expansão de seu centro. Da vinda temporária para a fase de colheita ao retorno com a família para instalação permanente, parentes e compadres vão se juntando.

A articulação da narração às entrevistas e às imagens da roça em pleno florescimento possibilita entender a dimensão sociopolítica do rito de admissão dos recém-chegados, em que o "assituante", ou ocupante pioneiro, convida, recebe e organiza novos assentamentos. O processo é conduzido de forma orgânica, colaborativa, e é permeado de laços de afeto, em que também é possível perceber a mobilidade econômica operada pelo trabalho, com iniciantes recebendo as roças já utilizadas, ou "capoeiras", e ajudando nas roças novas de moradores mais antigos, até graduarem à abertura de suas novas roças. Nas imagens, também nota-se a evolução das casas de pau-a-pique e das atividades realizadas pelos moradores, então de todas as idades e de famílias diversas.

Esses poderosos vínculos e o senso de melhoria de vida por meios autônomos mostram-se claros nos relatos de muitos entrevistados que passam a morar no local, entre eles um se destaca por sua forma rimada, evidenciando outras expressões artísticas além da flauta e dos cânticos já retratados a esse ponto do documentário. Nas palavras de Seu Luiz:

> "Quando o homem tem coragem / Tudo pode enfrentar / Regresso da sua terra / Que lá não pode ficar/ Sairá de mundo afora/ Procurando outro lugar./ Quando eu saí de Codó/ já vinha bem formado / e o lugar Centro do Bala bastante aperfeiçoado / [...] Então quando eu cheguei nesse lugar que se fala / Pedi uma hospedagem, me hospedei numa sala / Depois pedi morada ao Seu Domingos Bala."

Além de aludir à tradição da literatura de cordel, ao longo da narrativa tangenciam-se alguns outros fundamentos culturais marcantemente mesclados, como o terecô de matriz africana, o sincretismo católico e práticas e cânticos de origem indígena. É importante enfatizar um episódio que revela as complexas teias existentes, povoadas por situações fronteiriças radicais no interior do Brasil: o encontro com os indígenas — "um bando de caça" provavelmente Guajá, pela proximidade dos territórios. O ocorrido, contado na voz de Rosa e corroborado por outros entrevistados, se deu quando Domingos e outros companheiros decidiram explorar a cabeceira de um igarapé. Vale observar que, nesse ponto, Santos emprega abertamente um recurso particular: a "simulação" do episódio por meio de uma reconstrução ficcional, usando efeitos sonoros e imagens indiretas (correndo na floresta, o igarapé), para ilustrar os relatos, e toques de humor e leveza, que também caracterizam o documentário.

O caso oferece também um

elemento iconográfico comum à noção de civilização — o calçado —, quando um dos envolvidos relata ter dito: “tinha umas pessoas com pé no chão, aí eu notei ‘isso aqui não é gente’, que aqui não anda muita gente e se andam num é com pé no chão”.

Nessas relações territoriais, além de encontros com indígenas e de negócios com comerciantes, os “assitiantes” também buscavam construir laços com centros vizinhos, como o Centro do Roberto, com a intenção de fortalecer suas empreitadas, protegendo-se da crescente presença de grileiros e “pistoleiros” que começam a aparecer na região na década de 1980. Um dos entrevistados denuncia, sintetizando ao fim da fala a sensação de uma massa de brasileiros:

> “Fiquemo pelejando, aí pegou apareceu umas pessoa grilando, vai aparecendo dono de terra, dono de terra, que hoje estamo de uma maneira que o camarada não pode nem andar desarmado por dentro dessas mata [...] apareceu um fulano de pistoleiro, que isso aí no outro tempo não se ouvia falar em pistoleiro né, o pistoleiro se vem falar de um certo tempo pra cá. Eu, daqui, só posso ir mais pra frente se me matarem e me levarem, mas que por ora enquanto eu não vou sair mais pra frente. Porque eu já venho cansado de correr, senhor, cansado de correr.”

O surgimento dessa figura está ligado ao aumento do interesse e da especulação em relação às terras dessa região e à deflagração de conflitos variados. Esse cenário foi em grande parte impulsionado pelo Programa Grande Carajás, que se estende por uma grande área nas fronteiras dos estados do Pará, Tocantins e Maranhão. Para simbolizar o vetor dessa transformação, o filme mostra uma linha férrea interminável, percorrida por um trem industrial, reforçando a articulação das forças financeiras e governamentais locais, citando-se especificamente a atuação pivotal da Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia (Sudam). Os planos de desenvolvimento e expansão passavam sobre o Centro do Bala.

Em 1985, apesar de ter transcorrido tempo suficiente para Bala usucapir legalmente a terra que ocupava, não havia sinais das instituições e de procedimentos legais para garantir ao campesinato qualquer direito relacionado a isso. Com apenas a posse relativamente assegurada, Domingos Bala faleceu naquele ano. Encaminhando-se para o fim de sua narrativa, Santos visita o Centro pela última vez em 1987, registrando a sepultura de Domingos feita embaixo de um grande pé de pequi, atestando a sobrevivência dos laços locais sob a coordenação de Rosa, que se casou novamente, e de seu filho Juscelino.

O fenômeno tratado por Bandeiras Verdes se insere numa dinâmica antiga e ampla que marca a história do campesinato e da população trabalhadora no Brasil, que são as “andanças”, ou mudanças constantes e geralmente forçadas de local, relações sociais e atividades econômicas. Essa constante expropriação daquilo que o povo ergue para si foi resumida de modo afiado por outro migrante em busca das Bandeiras Verdes, chamado Urbano, que foi registrado pela pesquisadora Maria Antonieta da Costa Vieira e publicado em sua tese de doutorado À procura das Bandeiras Verdes: viagem, missão e romaria, de 1988: “A pobreza viaja toda vida na frente, a riqueza no aceiro. É os bestaião amansando a mata e os ativos atrás tomando. É o que aconteceu no Maranhão e Goiás, o pobre abrindo estrada na frente, o rico atrás tomando. O pequeno não tem as mangas pra tocar questão com o rico. Quando dá fé já chegou a carta do barão”.

A saga dos Bala se encerra quando Dona Rosa se dá conta, em seu depoimento final, das felicidades e boa-aventuranças conjugais com seu novo e recente parceiro, com quem forma “um só coração”. Logo, dispensa seu entrevistador arrematando: “e já chegou, Murilo, que eu já tô cansada”, fechando o filme com sua risada espontânea.

Germano Dushá, curador
Fabricia Ramos, pesquisadora

Os Romeiros do Padre Cícero

Ano 1994
Duração 37’
Direção Eduardo Coutinho
Fotografia
Mario Ferreira, Nilton Pereira
Montagem Pablo Pessanha
Som Pablo Ricardo Nunes, Alan Schmidtbauer
Música Tim Rescala

Produção Executiva Thereza Jessouroun
Produção CECIP - Centro de Criação de Imagem Popular
Co-procução TV Zero, IBASE, TV Viva, ARTE
Assistente de Câmera Marcio Bredariol, Francisco Torres
Edição de BVE Piu Gomes
Eletricista Damião Castro
Still Jarbas de Oliveira
Apoio Prefeitura do de Juazeiro do Norte, CODITUR - Estado do Ceará

Este documentário, realizado por Eduardo Coutinho, foi filmado em 1994, quando se comemoraram os 150 anos do nascimento e 60 anos da morte do cearense Cícero Romão Batista (1884-1934), nascido no Crato (CE) e conhecido carinhosamente como Padre Cícero ou Padim Ciço. Considerado pai, padrinho, fenômeno, santo e até Cristo reencarnado, ele mobilizou uma intensa cultura peculiar no Nordeste, que se confunde com a história da cidade de Juazeiro do Norte (CE), onde foi sepultado. O culto a sua figura e a seu legado se manifestou principalmente na forma de romarias — peregrinações religiosas que constituem o enfoque do filme —, mas também abrange outras "profecias do sertão", como as chamadas Bandeiras Verdes.

Coutinho, portanto, entrelaça a história do Padre Cícero à história de Juazeiro do Norte, no Vale do Cariri, aprofundando nas bases, forças-motrizes e desdobramentos da fé mobilizada pelo mais longevo e famoso dos líderes religiosos do século XIX. É possível também encontrar traços comuns desse mesmo fenômeno nos cultos de seus predecessores, como os também cearenses José Maria Antonio Ibiapina (1806-1883), nascido em Sobral (CE) e sepultado em Solânea (PB) — o Padre Ibiapina —, e Antônio Vicente Mendes Maciel (1830-1897), nascido em Quixeramobim (CE) e sepultado em Canudos (BA) — o Antônio Conselheiro.

Apesar de a influência notória dessas figuras ter alcançado toda a região Nordeste, foi Padre Cícero quem mais suscitou efeitos e manifestações culturais, que permanecem vivas. Assim, Coutinho acompanha, em meados da década de 1990, os romeiros que conheceram Padre Cícero e outros que mantêm a tradição da jornada sem jamais tê-lo visto. O documentário, então, abre com uma dupla que canta e toca violino no quintal de uma casa de pau-a-pique, depois, percorre um sobrevoo de Juazeiro do Norte, cidade com cerca de 180 mil habitantes e um dos maiores centros de peregrinação do país.

Para contar essa história e seus reflexos atuais, o diretor sobrepõe imagens que repercutem a vida de Padre Cícero, como procissões, esculturas, literatura de cordel, gravuras e cenas da ficção Padre Cícero (1976), dirigida por Helder Martins, à narração — didática, neutra e livre de qualquer dimensão subjetiva — de um resumo dos principais fatos. Chegando a Juazeiro em 1872, quando o povoado era formado apenas por 32 casas e uma capela para a padroeira Nossa Senhora das Dores, Cícero promoveu a construção de uma nova igreja e apoiou a população local. Em 1889, sua fama chegou ao ápice em virtude de um suposto milagre, em que a hóstia dada a uma beata se "transformou" no sangue de Cristo em sua boca, o que se repetiria muitas vezes. Disso nasceu sua lenda e surgiram as primeiras romarias rumo a Juazeiro. O alvoroço não foi bem visto por bispos e autoridades institucionais da Igreja católica, que acabaram proibindo Cícero, o Padim Ciço, de oficiar atos religiosos. Coutinho explica, porém, a ineficácia desta medida:

> "Apesar da oposição da Igreja, os romeiros continuaram buscando Juazeiro como uma Nova Jerusalém e muitos deles vinham para ficar. Para milhões de nordestinos, o Padre Cícero passou a ser mais que Padre, o Padrinho, uma figura ao mesmo tempo familiar e sobrenatural, conselheiro e advogado dos pobres do Nordeste."

Contextualizada a vida de Cícero, apresentam-se os primeiros romeiros que o filme acompanha: Rosaura Maria da Conceição, Pedro Oliveira, sua mulher e filho Zé (a dupla de violinistas), e Josefa Andreia Gonçalves, todos romeiros chegados a Juazeiro havia mais de 50 anos, que conheceram o Padre pessoalmente e acabaram ficando ali a partir de então. A seguir, apresenta-se o outro grupo, que realiza a viagem e retorna a suas casas; é o caso de grande parte do povoado de Fernandes, no município de Arapiraca (AL), a cerca de 700 quilômetros de distância de Juazeiro.

Nesse grupo encontra-se Luísa Aurélio dos Santos, que já tinha realizado essa viagem 14 vezes quando foi entrevistada por Coutinho. A fala de Luísa evidencia a força ativa da crença e a renovação de profecias — pelas quais o Padrinho é notório —, relatando que uma beata, numa romaria anterior, teria lhe avisado "que nessa era de '90, meu Padrinho Ciço voltava, não sei se é certo né, se é conversa que os outros diz". Organizando-se para fazer a longa jornada, o documentário mostra a mobilização do povoado, que parte em um caminhão pau de arara, fretado para esse fim, recolhendo romeiros de várias localidades próximas. O desconforto da viagem de 16 horas está entre os muitos atestados da fé dos seguidores de Padre Cícero, aliviada pela cantoria e pela música criadas ao longo do trajeto, como aquela cantada por Pedro Oliveira acompanhado de seu violino, que diz "porque caminho tão longe no meio tem tanta areia?".

O documentário então apresenta raras imagens de arquivo de Padre Cícero, captadas pelo documentário de 1925 do cearense Adhemar Bezerra de Albuquerque, que foi também apoiou as gravações e as fotografias da cultura do cangaço na década de 1930 com sua empresa, a Aba Filmes. O material leva a aprofundar na biografia e na construção da influência política de Cícero, que foi prefeito de Juazeiro ao longo das décadas de 1910 e 1920 com algumas interrupções e vice-governador de Benjamim Liberato Barroso, entre 1914 e 1916, período de uma das piores secas da história do Ceará, retratada na obra O Quinze (1930), de Rachel de Queiroz. Aos 80 anos de idade, Cícero surge nas imagens acompanhado de membros do exército, sorridentes e orgulhosos de estarem ao seu lado.

Padre Cícero foi uma figura particular, que reuniu em si as figuras de homem de Estado e de grande padroeiro, reconhecido por seu engajamento, carisma e forte oratória. Esquivou-se habilidosamente de qualquer tentativa de atrelá-lo ao comunismo ou à Teologia da Libertação; foi filiado ao extinto Partido Republicano Conservador (PRC) e articulou-se de forma realista e próxima com a política local. Em 1911, com o apoio do amigo e médico Floro Bartolomeu, "costurou" com outros 16 líderes religiosos o chamado Pacto dos Coronéis em Juazeiro, apoiando o então governador Antônio Pinto Nogueira Accioly e visando a emancipação de seu povoado em relação ao município de Crato. Em 1914, crescentes tensões entre coronéis da região pela popularidade de Cícero, lucros agrários e ondas de banditismo levaram a um conflito intenso ao redor da vila, conhecido como Sedição de Juazeiro, da qual saiu vitoriosa e definitivamente emancipada.

Na cultura popular, Padre Cícero também está interligado com o cangaço pela devoção de Lampião e outros de seu bando. Presencialmente, ao que consta, teriam se encontrado uma única vez, em 1926. Em ambas as versões que circulam desse encontro, o motivo da aproximação entre essas duas figuras teria envolvido um terceiro vetor histórico: as campanhas tenentistas da Coluna Prestes contra a posse do presidente Arthur Bernardes. A divergência de versões sobre esse episódio está no envolvimento ou não de Floro Bartolomeu, na época deputado federal e encarregado de defender o Ceará dos grupos ligados a Luís Carlos Prestes. Os chamados Batalhões Patrióticos, que enfrentaram essa revolta contra a política oligárquica do café com leite, curiosamente teriam arregimentado bandos cangaceiros para ajudá-los. É nesse contexto que Lampião teria sido chamado com dezenas de cangaceiros a Juazeiro, para defender a região das forças de Prestes que chegaram a percorrer dezenas de estados brasileiros entre 1924 e 1927.

Apesar de não mencionar esse fato, Coutinho enfatiza a continuidade e o aumento do culto ao Padre Cícero pela instalação da primeira estátua em sua homenagem em 1925 e sua eventual superação em 1969, com outra, de 25 metros. Era a segunda maior de estátua do Brasil até o ano de lançamento do filme, ficando atrás apenas do Cristo Redentor, no Rio de Janeiro. Os registros dessa empreitada no alto da serra do Catolé, ainda em preto e branco, gradualmente dão lugar a um céu azul contra o qual se vê a estátua pronta, totalmente branca e em detalhes. De volta à década de 1990, a música acelerada embala imagens da proliferação incalculável de Padre Cícero em expressões artísticas de produtos artesanais e em letreiros de armarinhos, sapatarias, hotéis e até postos de gasolina em Juazeiro. Filha de romeiros, a artesã Elena Vieira dos Santos, que molda "estátuas sob encomenda, tanto de santos, como de políticos", reforça o apelo de Padre Cícero nos demais estados, como Alagoas, Pernambuco e Rio Grande do Norte.

Coutinho então sobrepõe relatos de romeiros antigos com o grupo que está acompanhando desde a vila de Fernandes, na qual se pode observar uma roda de músicos, afirmando a sensação de um ambiente festivo, apesar das condições extremamente improvisadas. Às 11 horas da noite, o grupo chega a uma pensão rústica de Juazeiro, uma de tantas casas adaptadas para atender aos peregrinos e chamadas de "ranchos", novamente evidenciando a simbiose não só histórica e cultural, como econômica, entre a cidade e Cícero. Alcançada a metade do filme, Coutinho introduz um novo elemento novo: uma entrevista formal com o Padre Murilo Sá Barreto, vigário em Juazeiro, que explica as particularidades e semelhanças entre as romarias de Padre Cícero e as de Aparecida (SP), Canindé (CE), entre outras:

> "A romaria de Juazeiro, é uma das romarias mais dominadas pelo sagrado, há um envolvimento da religiosidade popular muito forte e de certo modo, ela é diferente da romaria de Aparecida, de Canindé, do Ceará, da romaria de Lourdes, de Fátima... são santuários europeus. Aqui o espaço religioso não é um templo, é toda a cidade de Juazeiro do Norte e a expressão de encontro é uma fraternidade muito característica do rosto nordestino. É a partilha, é a oração, é a alegria cantante, são os versos repetitivos, é o gestual de querer tocar, é a falta de acanhamento, de pudor, de vergonha, de exibir uma mortalha contanto que o rito mágico que foi da promessa seja pago do jeito que foi feito."

A câmera segue imagens da devoção, inclusive de Luísa e outros integrantes do grupo da cidade de Fernandes. São colhidos depoimentos de uma série de romeiros antigos sobre os hábitos e contatos com o Padre Cícero, entre eles, o fato de que ele não realizava confissões, pois nunca recuperou suas ordens sacerdotais oficialmente, apesar de deixar suas posses, majoritariamente constituída de presentes dados pelos romeiros, para os salesianos. Também se ouvem os testemunhos de como fiéis buscavam o Padim Ciço para orientar e aconselhar em todo tipo de decisão, assim como lhe pediam ajuda quanto à pobreza e ao rigor da seca, o que ele recebia com generosidade e paciência.

Entre rezas, flores e bênçãos dentro e fora da Capela da Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, na qual Cícero está enterrado, ao som de Pedro e Zé Oliveira, o documentário se aproxima das particularidades do culto, com "muitos folhetos de cordel e cânticos populares se referem à morte do Santo em termos que

indicam a expectativa de seu retorno. Eles dizem que o Padre Cícero fez uma viagem, mas não que morreu". Entre memórias e relíquias guardadas por romeiros mencionados e novos romeiros, como Assunção Gonçalves e Sebastiana Monteiro, apresentam-se grupos como os Penitentes do Braço da Cruz (ou Aves de Jesus), estabelecidos em Juazeiro. Uma tradição secular do sertão nordestino, os penitentes reencenam o sofrimento vivido por Jesus Cristo, cumprindo árduas procissões, como o Caminho do Calvário. É nesse ponto que Coutinho registra um dos rituais particulares dos romeiros: passar três vezes entre o cajado e o corpo da estátua situada no topo da serra.

Novamente, a fala do padre Murilo Sá Barreto oferece uma interpretação sociológica para essa afinidade específica:

> "A ordem devocional, no Nordeste, ela é pisando o chão da dor. O povo acompanha com muito mais ardor a procissão dos passos, da morte, do sofrimento de Jesus, do que da ressurreição da Páscoa, que é o mistério da nossa libertação. Por quê? Porque no fundo, no fundo, na esquina do tempo de cada pessoa, no mais íntimo, na fibra de cada um de nós nordestinos, está um processo de identificação."

E Padre Cícero, de acordo com essa interpretação, concentraria a dimensão arquétipa do sofrimento e a proximidade material de ter pisado, comido, vivido e sofrido com a seca e a pobreza nordestinas. Parte dessa identificação e dessa proximidade familiar dos devotos com a figura do Padre Cícero é observada nas inúmeras promessas, oferendas e provas deixadas na Casa de Milagres de Juazeiro, em especial os desdobramentos, como expressões espirituais e artísticas em torno da morte, da criação de "ex-votos", "peças no geral de madeira ou cera que representam as partes dos corpos beneficiadas pela graça", e que cada vez mais "estão desaparecendo substituídas por fotografias". Nas cenas de especial poder expressivo, veem-se cômodos inteiros tomados por incontáveis peças investidas de fé e de particular inventividade estética, oriundas de muitas partes do país.

Esses objetos e imagens simbólicas, ligados à memória do calvário humano e à crença divina, fundem-se com a leveza do festejo do milagre da vida, como elemento-chave da cultura popular do país,em que, como colocou Coutinho, ao som da flauta e dos tambores, "nas festas religiosas brasileiras, o sagrado frequentemente se mistura ao profano". O comentário é seguido da movimentação animada do local onde se instalam os romeiros para a celebração de 150 anos do aniversário de Padim Ciço, com diversão, comida, conversa e compartilhamento de espaços num híbrido entre feira e acampamento.

O documentário então culmina no registro histórico dos ocorridos em 24 de março de 1994, data de nascimento de Cícero Romão Batista, no qual uma grande missa foi celebrada ao ar livre na presença de quatro bispos, 190 padres, o então governador do Ceará, Ciro Gomes, e o prefeito de Juazeiro, Manoel Salviano Sobrinho, entre outras autoridades e uma multidão de fiéis. Acenando e cantando, a multidão é vista intercalada com os depoimentos dos conhecidos personagens sobre aquele evento e curiosidades da personalidade de Cícero. Um discurso emocionado de D. Eliseu Gomes de Oliveira, bispo emérito de Itabuna, na Bahia, exalta a capacidade do Padrinho de recuperar a fé em "maçons, ímpios, ateus, indiferentes, descrentes, doentes morais e doentes físicos", que ao ver Cícero, "voltavam com Deus no coração".

Em despedida, vê-se a tradicional celebração paralitúrgica de encerramento da romaria, realizada na igreja da matriz, onde, assim como em planos abertos anteriores, estão alguns dos entrevistados em meio à multidão. Uma sequência comovente mostra um mar de devotos que acenam os chapéus enquanto cantam "Adeus, adeus, adeus, Maria" e marca de forma dramática o fim do filme, que segue por mais alguns instantes acompanhando a saída dos caminhões de Juazeiro, adentrando novamente a madrugada.

Realizado com diversas dificuldades técnicas e muitos imprevistos, e construído sobre uma pesquisa superficial, o filme tem um estilo que o aproxima em escopo e linguagem das curtas reportagens jornalísticas que enfocam temas específicos que inundaram a televisão aberta a partir da década de 1970. Eduardo Coutinho é crítico ao processo e ao resultado do filme, que não fez jus à dimensão do objeto que buscava documentar. Em suas palavras, colhidas em uma entrevista realizada por Consuelo Lins, ele é enfático:

> "Aquela coisa terrível da pessoa que sabe que está sendo filmada e vai rezar. É o negócio de filmar ação em uma coisa tipo espiritual, é terrível. Nunca mais quero fazer um filme que tenha isso. Como filmar pessoas que estão em transe ou rezando? Isso foi problemático [...] Eu não renego nada, mas Romeiros é um filme menor, é uma reportagem, não está à altura do mito Padre Cícero."

Não obstante, as imagens e os depoimentos captados em Os Romeiros de Padre Cícero são mais uma contribuição importante na tentativa de compreender o complexo religioso-social brasileiro e os meandros de sua produção de vida, cultura e estética. Ainda que lhe falte uma abordagem original — em detrimento do didatismo superficial — ou mergulhos profundos, o documentário nos aproxima da trama

de mistérios e urgências costurada pela fé das multidões.

Germano Dushá, curador
Fabricia Ramos, pesquisadora

Castiel Vitorino Brasileiro

A cambonagem e o incêndio inevitável

Ano 2021
Duração 34’17’’
Direção Castiel Vitorino Brasileiro
Co-direção Roger Ghil
Produção, direção de fotografia, montagem, sound design, trilha musical e sonora Castiel Vitorino Brasileiro; Roger Ghil
Cambono Rodrigo Jesus
Escultura Castiel Vitorino Brasileiro
Ferreiro Natan Dias

Instrumentos Musicais
Banda de Congo Vira-Mundo; Tambores Esperança
Apoio Center for Curatorial Studies, Bard College; Institute for Study on Latin American Art (ISLAA)

“A cambonagem e o incêndio inevitável” estreou junto com a exposição Castiel Vitorino Brasileiro: Eclipse no Hessel Museum, Bard College, e no 5th Annual Symposium of Latin American Art, em abril de 2021.

“O que você mais deseja?”
Um pacto entre motivo de movimento, corpo e chama perpassa a inevitável escalada que habita o trabalho A Cambonagem e o Incêndio Inevitável, de Castiel Vitorino Brasileiro. Anunciada desde o início, a vontade do corpo de se tornar incêndio se emaranha aos desígnios do canto de Padilha, que sussurra a todo momento em nossos ouvidos, sem termos certeza se vem da boca de alguém, da terra, da floresta ou das chamas.

É tênue a linha entre corpo e fogo cruzada aqui: os movimentos de um se perdem e espelham o movimento do outro, criando uma balança cujo ponto de equilíbrio habita um espaço único onde se serve com amor e há pouca — ou nenhuma — desculpa para que não sejam compreendidos como unidade.

“É melhor um tapa na cara do que uma frase maldita” vaza da boca de algo que não temos certeza se é alguém, ou terra ou floresta ou chama; e a cada novo incêndio, a vontade anunciada pelo corpo desde o início se mostra inevitável. “Quero morrer... quero morrer incendiada”, foi a resposta à pergunta fatal; e a ideia de corpo dissidente em chamas neste país, hoje, atiça o calafrio e a revolta, dado que não habita apenas a ficção. Aqui nesta obra, o corpo reclama seu incêndio não para mobilizar a crueldade do extermínio, e sim buscando o atravessamento radical do mundo pela sua existência, por meio do corte de lâmina vermelha pelo beijo da chama que não cauteriza.

Exu só protege a quem lhe oferece sacrifícios. O que você mais deseja?

Guilherme Teixeira, autor convidado

Nina Botkay
Sem título

Ano 2021
Duração n/a

Concepção, direção e corpo Nina Botkay
Edição Germano Dushá; Leticia Rheingantz
Trilha sonora Marcelo Mudou

Trabalho comissionado para o programa público online.

Há um vulto que habita o fundo de todas as câmeras que ousam capturar imagens por meio de calor. A esse vulto não ousa-se atribuir nome, tampouco história, ainda que habite toda e qualquer imagem produzida a partir de um contraste térmico. Esses vultos de certo possuem muitos nomes, porém aqui vamos falar sobre o vulto feito mancha de cor, que vaza dos movimentos de Nina Botkay.

Em outros trabalhos da artista há um delírio sincopado na linguagem do corpo, em que se propõe apenas o espasmo como movimento. Aqui, a ação se dá nos curtos espaços destinados àquilo que que só pode existir como cor e mancha, apoiando-se no contraste que sintetiza sua representação: uma chama contra um frio absurdo.

Os contornos do movimento antropomórfico cortam um azul — que aqui não é do céu, é apenas zona gélida —, e o molde de gente continua desenhando seus movimentos contra o azul; desenhando silhuetas de massa informe que parecem jorrar do espaço entre o mito original de um anjo que cai de cima e o medo do calor da forma humana que habitou a nossa última translação.

Se não me engano, é fantasmata o nome que se dá àquilo suspenso entre um movimento e outro numa dança; é também daí que parte a relação de respeito ao que se dá entre uma ponta e outra. Aqui, um corpo otimiza a sua relação com os arredores e o ambiente, todo orgulhoso da sua tecnologia, contrastando veia e fundo. Se não me engano, é vulto o nome que se dá àquilo suspenso entre um movimento e outro. É também ao se derramar do corpo que um passo em falso pode fazer sentido.

Guilherme Teixeira, autor convidado

Davi de Jesus do Nascimento

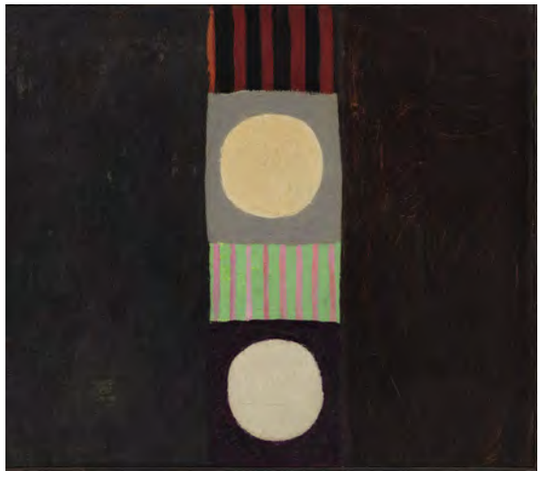
A partir de uma interlocução livre realizada via texto e áudio, e depois formalizada num vídeo-ensaio, Davi de Jesus do Nascimento percorre um fluxo pelos impulsos que mobilizam seu trabalho. Seus desenhos, objetos, instalações e muvucas do corpo discorrem sobre o chamamento da memória e das formas híbridas em estados transitórios, invariavelmente referem-se à produção de vida às margens do curso d'água que rega o lugar onde o artista cresceu e trabalha, o Rio São Francisco. Seus aspectos biológicos, como a água corrente, a terra molhada e o barro fecundo animam o espaço que põe tudo em movimento e invenção. A esse lugar de respiro e mergulhos coletivos, somam-se as ricas e longas tradições de Pirapora e do Velho Chico, com suas histórias, suas culturas e suas carrancas.

Davi sublinha também as linhas de sua série Gritos de alertas (2020) e convoca a atenção para o perigo de morte do rio, sobretudo diante da construção da UHE Formoso. A hidrelétrica irá trazer profundos impactos à biodiversidade da vida local, e seu projeto – que ganhou prioridade do governo federal durante o contexto pandêmico – impõe uma violência sem tamanho ao povo ribeirinho.

Trabalhos;

TT01

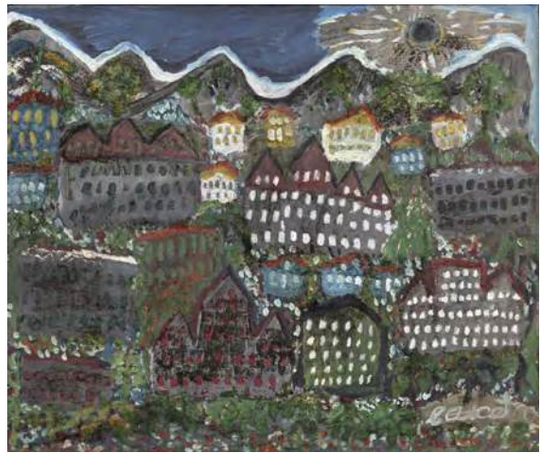
TT02



TT03

TT04

TT05



TT06

TT07

TT08

TT10

TT09

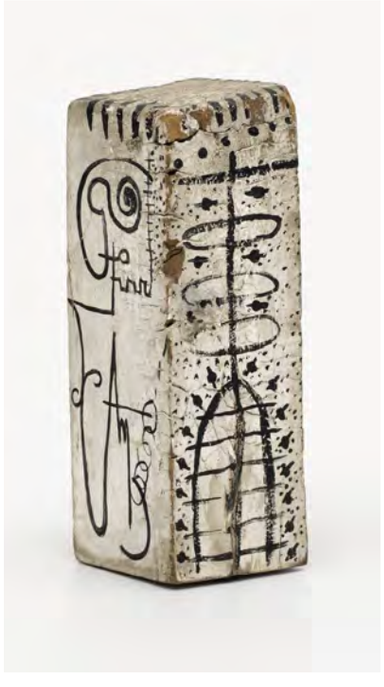
TT11

TT13

TT12

TT14

TT15

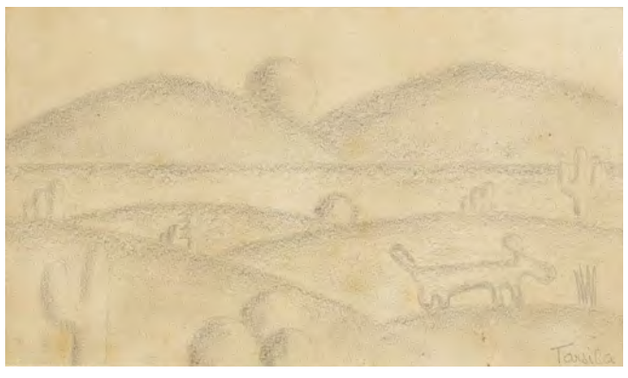


TT16

TT19

TT17

TT18



TT20

TT21

TT22

TT23

TT24

TT25

TT26

TT27

TT28

TT29

TT32

TT33

TT30

TT31

TT34

TT35

TT36

TT37

TT38

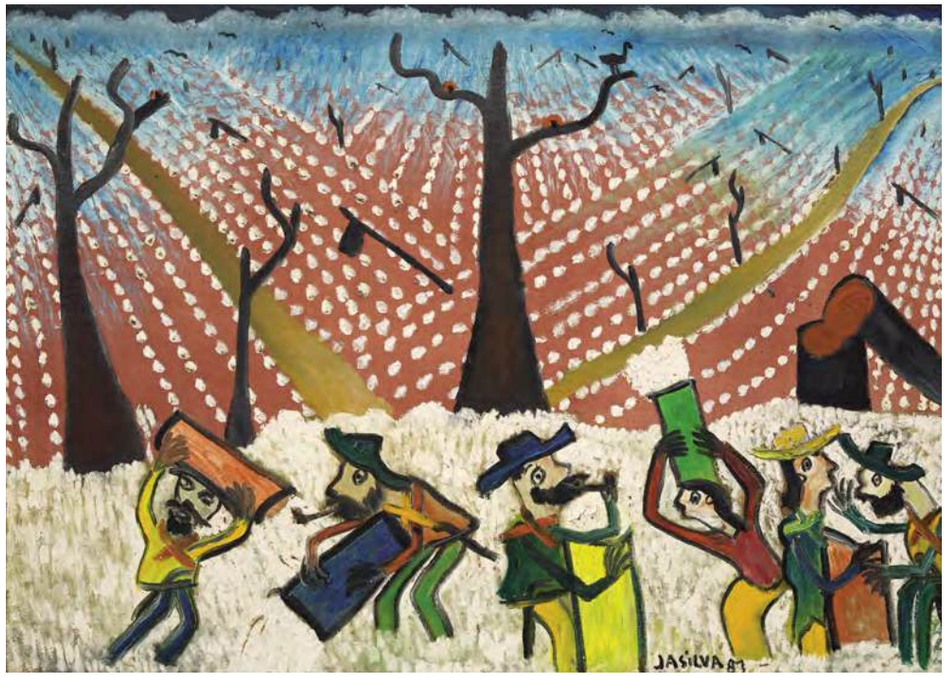
TT39

TT40

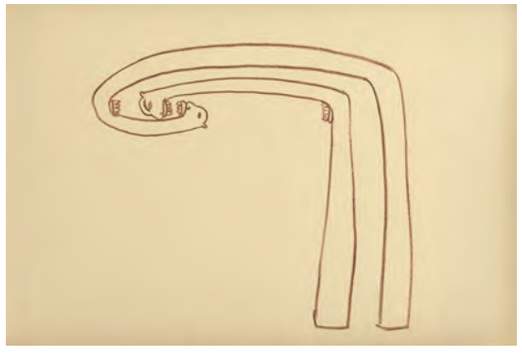
TT41

TT42

TT43



TT44



TT45

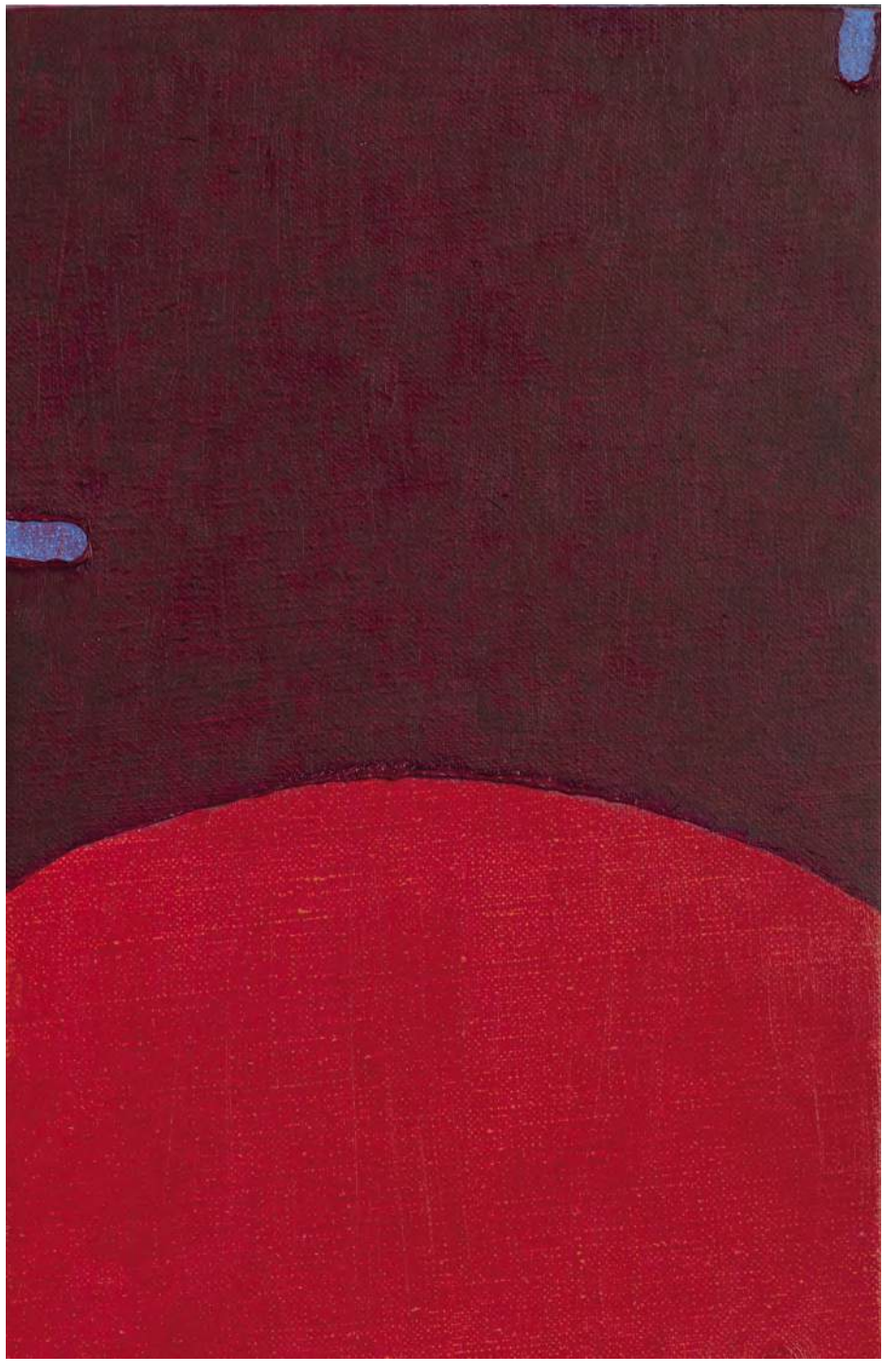
TT48

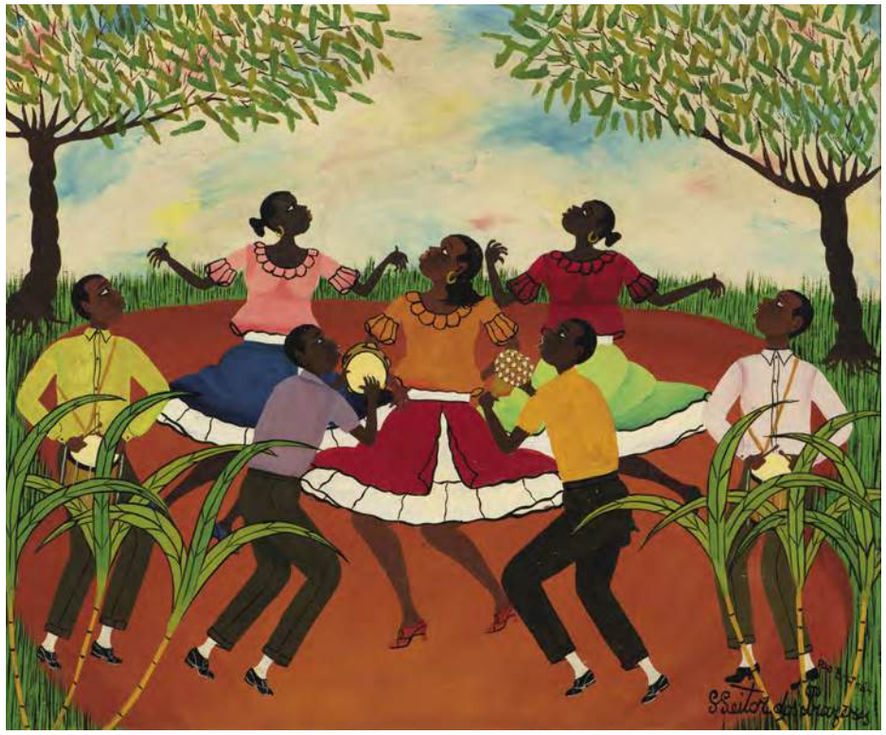
TT49

TT50

TT51

TT52





TT58

TT59

TT62

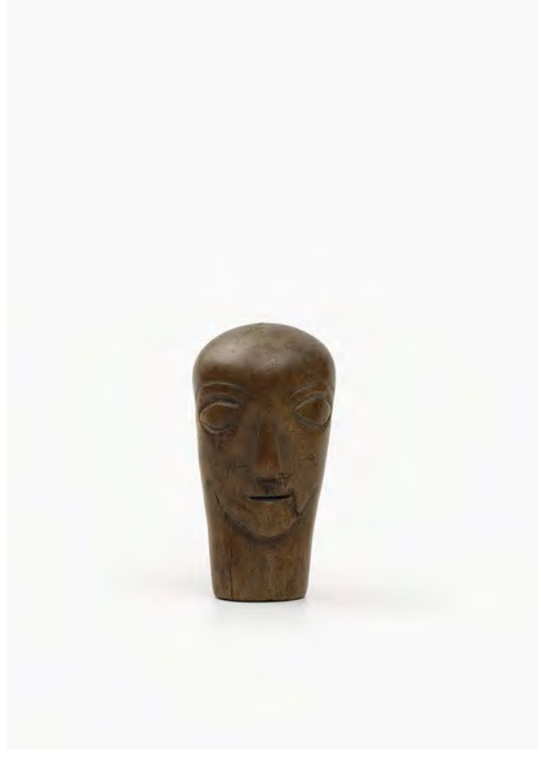
TT63

TT60

TT61

TT64

TT65



TT66

TT67

TT70

TT71

TT68

TT69

TT72

TT73

TT76

TT77

TT78

TT79

TT80

Lista de trabalhos

TT01
Agnaldo dos Santos. *Sem título*, s.d.
Madeira. 46 x 23 x 20 cm
Coleção Particular - SP

TT02
Ione Saldanha. Pintura, 1963
Óleo sobre tela. 46 x 54 cm
Coleção Particular - SP

TT03
Carybé, Dia de domingo, 1967
Óleo sobre tela. 100 x 170 cm
Coleção Particular - BA

TT04
Djanira da Motta e Silva.
Sem título, 1950
Óleo sobre tela. 81 x 64,7 cm
Coleção de Suzana e Carlos Garcia

TT05
Madalena dos Santos Reinbolt.
Cascata, década de 1960
Óleo sobre tela. 72 x 60 cm
Coleção Rafael Moraes

TT06
Anônimos. Conjunto de 6 ex-votos, s.d.
Madeira. Medidas variadas, entre 9,5 cm e 13,5 cm
Coleção Particular - SP

TT07
Agnaldo dos Santos. Rei, s.d.
Madeira. 32,5 x 18,5 x 18 cm
Coleção Particular - SP

TT08
Paulo Pires. O Namoro da Pedra, 2014
Arenito. 59 x 51 x 36 cm
Coleção Irapoan Cavalcanti de Lyra

TT09
Artur Barrio. Transportável, 2003
Facão, corda, lona e enchimento. 61 x 21 x 16 cm
Coleção Particular - SP

TT10
Mestre Didi. XAXARÁ IONA - Xarará que abre os caminhos, década de 1960
Nervura de palmeira, couro, contas e búzios. 51 x 13 x 13 cm
Coleção Particular - SP

TT11
Ivens Machado. Boomerang, 1979
Concreto armado e vidro.
22 x 72 x 72 cm
Coleção Particular - SP

TT12
Paulo Monteiro. Sem título, 2015
Ferro fundido. 30 x 12 x 7 cm
Cortesia do Artista e da Galeria Mendes Wood DM São Paulo, Bruxelas, Nova York

TT13
Syro. Sem título*, s.d.
Madeira. 16 x 6 x 12,5 cm
Coleção Irapoan Cavalcanti de Lyra
*Citada como "notável carranquinha (...) Possivelmente inspirada no Minhocão" por Paulo Pardal em Carrancas do São Francisco. Rio de janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1974

TT14
Artur Pereira. Sem título, s.d.
Madeira. 20 x 32 x 21,5 cm
Coleção Irapoan Cavalcanti de Lyra

TT15
Niobe Xandó. Totem III, década de 1960
Óleo sobre madeira. 23 x 8 x 8 cm
Coleção Particular - SP

TT16
Niobe Xandó. Totem II, década de 1960
Óleo sobre madeira. 19 x 8 x 8 cm
Coleção Particular - SP

TT17
Agnaldo dos Santos. Sem título*, s.d.
Madeira. 46 x 20 x 15 cm
Coleção Particular - SP
*Citada como "Mulher Acocorada" em Agnaldo dos Santos. Esculturas. Salvador: Núcleo de Artes do Desenbanco, 1988

TT18
Tarsila do Amaral. Sem título, 1930
Grafite sobre papel. 10,3 x 18,8 cm
Coleção Particular - SP

TT19
Artur Barrio. Transportável nº 150, 2002
Picareta, corda, lona e enchimento.
66 x 45 x 22 cm
Coleção Particular - SP

TT20
Anna Maria Maiolino. Sem título (da série "Cobrinhas"), 2013
Gesso moldado. 20 x 70 x 12 cm
Coleção Particular - SP

TT21
Sonia Gomes. Sem título, 2004
Costura, amarrações e tecidos diversos sobre arame. 90 x 110 x 18 cm
Coleção Particular - MG

TT22
Thiago Martins de Melo. Caim, 2019
Óleo sobre tela. 260 x 360 cm
Coleção Particular - SP

TT23
Madalena dos Santos Reinbolt.
Sem título, s.d.
Bordado de lã em estopa. 85 x 107,5 cm
Coleção Edmar Pinto Costa

TT24
Conceição dos Bugres.
Sem título, década de 1970
Madeira, tinta e cera. 72 x 21,5 x 20 cm
Coleção Edmar Pinto Costa

TT25
Conceição dos Bugres.
Sem título, década de 1970
Madeira, tinta e cera. 39,5 x 20,5 x 21 cm
Coleção Edmar Pinto Costa

TT26
Agnaldo dos Santos.
Sem título, década de 1960
Madeira. 49 x 19 x 16 cm
Coleção Particular - SP

TT27
Agnaldo dos Santos.
Sem título, s.d.
Madeira. 49 x 19 x 16 cm
Coleção Particular - SP

TT28
Agnaldo dos Santos.
Sem título*, década de 1950
Madeira. 41 x 16 x 24 cm
Coleção Particular - SP
*Citada como "Figura" em Agnaldo Manoel dos Santos. O inconsciente revelado. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1992.

TT29
Chico Tabibuia. Exú Pilão,
década de 1980
Madeira. 85 x 36 x 18 cm
Coleção Rafael Moraes

TT30
Chico Tabibuia. Sem título, s.d.
Madeira. 103 x 50 x 42 cm
Coleção Irapoan Cavalcanti de Lyra

TT31
Mestre Didi. OPA ALAGBARA - Cetro de Força Mística, década de 1980
Nervura de palmeira, couro pintado, búzios e contas. 135 x 80 x 14 cm
Coleção Particular - SP

TT32
Niobe Xandó. Totem IV, 1992
Acrílica sobre madeira. 51 x 10 x 10 cm
Coleção Particular - SP

TT33
Solange Pessoa. Sem Título,
(da série "Mimesmas"), 2016
Pedra sabão. 26 x 76 x 64 cm
Cortesia do Artista e da Galeria Mendes Wood DM São Paulo, Bruxelas, Nova York

TT34
Anna Maria Maiolino. Sem título, 2014
Gesso e cimento. 53,5 x 42 x 12 cm
Coleção Particular - SP

TT35
Anna Maria Maiolino. Sem título, 2014
Gesso e cimento. 48,5 x 31,5 x 11 cm
Coleção Particular - SP

TT36
Artur Pereira. Sem título, s.d.
Madeira. 36 x 74 x 23 cm
Coleção Irapoan Cavalcanti de Lyra

TT37
Ione Saldanha.
Sem título (da série "Bambus"), s.d.
Têmpera sobre bambu. 173 x 17 x 17 cm
Coleção Particular - SP

TT38
Tarsila do Amaral. Manacá, 1927
Óleo sobre tela. 76 x 63,5 cm
Coleção Particular - SP

TT39
Lidia Lisbôa. Cupinzeiro, 2015.
Cerâmica. 54 x 22 x 19 cm

TT40
Lidia Lisbôa. Cupinzeiro, 2015
Cerâmica. 34 x 22 x 16 cm

TT41
Paulo Monteiro. Sem título, 1991
Bronze. 25 x 12,5 x 22,5 cm
Cortesia do Artista e da Galeria Mendes Wood DM São Paulo, Bruxelas, Nova York

TT42
Paulo Monteiro. Sem título, 2016
Bronze. 58 x 18 x 12 cm
Cortesia do Artista e da Galeria Mendes Wood DM São Paulo, Bruxelas, Nova York

TT43
José Antônio da Silva. Sem título, 1981
Óleo sobre tela. 70 x 99 cm
Coleção Particular - SP

TT44
Davi de Jesus do Nascimento. Renca da série Gritos de alerta*, 2020
Lápis sobre papel. 15 x 21 cm
Coleção Daniel de Castilho e Paulo Vicelli
*Desenho em desembrulho

TT45
Davi de Jesus do Nascimento, Renca da série Gritos de alerta*, 2020
Lápis sobre papel. 15 x 21 cm
Coleção Daniel de Castilho e Paulo Vicelli
*Desenho em desembrulho

TT46
Mira Schendel. Sem título, década de 1960
Óleo sobre tela. 50 x 70 cm
Coleção Particular - MG

TT47
Chico Tabibuia. Saci Fêmea, década de 1980
Madeira. 90 x 27 x 13 cm
Coleção Rafael Moraes

TT48
Castiel Vitorino Brasileiro, Sem título (da série "Chegaram pelos céus, pousaram nas águas"), 2021
Aquarela sobre papel. 20 x 15 cm

TT49
Castiel Vitorino Brasileiro, Sem título (da série "Chegaram pelos céus, pousaram nas águas"), 2021
Aquarela sobre papel. 20 x 15 cm

TT50
Paulo Monteiro. Sem título, 2013
Óleo sobre linho. 15 x 10 cm
Cortesia do Artista e da Galeria Mendes Wood DM São Paulo, Bruxelas, Nova York

TT51
Miriam Inez da Silva. Sem título, 1968
Óleo sobre aglomerado de madeira.
25 x 35 cm
Coleção Orandi Momesso

TT52
Paulo Monteiro. Sem título, 2021
Óleo sobre linho. 30 x 19 cm
Cortesia do Artista e da Galeria Mendes Wood DM São Paulo, Bruxelas, Nova York

TT53
Paulo Monteiro. Sem título, 2017
Óleo sobre bronze. 38 x 2,5 x 4 cm
Cortesia do Artista e da Galeria Mendes Wood DM São Paulo, Bruxelas, Nova York

TT54
Tunga. Sem título (morfológicas), 2014
Bronze. 75 x 53 x 25 cm
Coleção Particular - SP

TT55
Maria Martins. Estudo Uirapuru, década de 1940
Técnica mista sobre cartão. 29 x 20 cm
Coleção Particular - CE

TT56
Heitor dos Prazeres.
Roda de Samba, 1964
Óleo sobre tela. 50 x 60 cm
Coleção Particular - SP

TT57
GTO. Sem título, s.d.
Madeira. 77 x 62 x 21 cm
Coleção Particular - SP

TT58-TT74
Anônimos.
Conjunto de 17 ex-votos, s.d.
Madeira. Medidas variadas
Coleção Particular - SP

TT75
Dalton Paula, Ex-Votos D, 2016
Óleo sobre tela. 30 x 40 cm
Coleção Ana Claudia e Marcelo Martins

TT76
Mestre Guarany. Zurê, 1974
Madeira policromada. 90 x 23 x 30 cm
Coleção Alfio Lagnado

TT77
Mestre Guarany. Pirajá, s.d.
Madeira policromada. 93 x 26 x 50 cm
Coleção Alfio Lagnado

TT78
Mestre Guarany. Futhech, s.d.
Madeira policromada. 78 x 27 x 30 cm
Coleção Alfio Lagnado

TT79
Anna Maria Maiolino. Sem título (da série "A Sombra do Outro"), 1993/2012
Cimento moldado. 30 x 24 x 17 cm
Coleção Particular - SP

TT80
Anna Maria Maiolino. Sem título (da série "A Sombra do Outro"), 2000/2002
Cimento moldado e argila desidratada.
30 x 24 x 17 cm
Coleção Particular - SP

Anexo

Kum'tum Akroá Gamela: Uma conversa em três tempos

Kum'tum Akroá Gamela é indígena, pertencente ao Território Taquaritiua, cujas raízes ancestrais se entrelaçam ao do território Capivari, no estado do Maranhão, onde nasceram sua avó e seus ancestrais. Aprendiz do canto que brota das águas do Rio Grande, Capitão, Icó, Marnoraná, Cajueiro... Moradas de Encantados e Encantadas. Uma vez por ano, sob a tinta de jenipapo e de urucum, feito cachorro de Bilibeu, marca o Território deixado por seus ancestrais às gerações que hão de vir.

A conversa abaixo foi realizada via WhatsApp em três momentos no mês de julho de 2020 [1]. Sob o calor das urgências, traz disposições energéticas e destrincha temas fundamentais às bases da exposição. Publicar esta transcrição aqui é cravar reverência à sua profunda orientação.

Em 60 minutos, Kum'tum aborda pontos cruciais para a compreensão e elaboração crítica da ficção macabra que habituou-se chamar de Brasil. Seu discurso, sempre certeiro, analisa os processos históricos e a realidade das feridas abertas e ainda em contínuo aprofundamento que marcam o país, percorrendo noções importantes sobre o processo de mestiçagem e o esforço pelo reconhecimento dos direitos dos povos indígenas; sobre a força da ancestralidade e da espiritualidade intrinsecamente ligadas ao território Akroá Gamela; e sobre as lutas, as práticas de retomada, os encontros, as articulações comunais contra-coloniais e todo o semear que, diante dos vetores homogeneizadores do dito progresso e do iminente colapso global, podem nos lançar em experiências que conferem sentido à existência.

[1] A interlocução foi conduzida por Thiago Martins de Melo e Germano Dushá, e seus áudios foram originalmente disponibilizados em agosto de 2020, no contexto da plataforma digital Animal Crepuscular.

1. MESTIÇAGEM, IDENTIDADE E LUTA NA FICÇÃO HOMOGENEIZADORA DO BRASIL

Sobre a mestiçagem, o que eu penso de imediato é: a mestiçagem é uma imposição.

Isto que é chamado Brasil nasce de um projeto homogeneizador: que todos deveriam ter o mesmo leito, o mesmo rei e a mesma fé; em que a pluralidade, a diversidade, nunca foi tolerada, nunca foi permitida, sempre foi combatida. E hoje o discurso da mestiçagem serve para o apagamento da nossa memória.

Coisa mais comum é a gente encontrar relato de que "a minha bisavó era índia que foi pega no mato, a cachorro e meu bisavô era branco", quase sempre português. Quando se pergunta: "Então o que tu és? Sou misturado, sou mestiço." Ora, então duas coisas: a primeira é que pouco se reflete sobre essa historinha: "a minha bisavó foi pega no mato, a cachorro, foi pega no laço e teve filho com meu bisavô que era branco". Pouco se discute que relação, se é que a gente pode chamar assim, foi estabelecida. O que houve: rapto, sequestro e posterior estupro.

Mas o filho dessa violência, não pode carregar consigo a identidade da mulher violentada, mas também não pode carregar a identidade do violentador, porque nem em um caso ou no outro ele adquire direitos. Então não vai ser branco, português, porque isso lhe traria algum direito, estar sob a guarda dos direitos de reivindicação do direito português. Mas também não é mais... não carrega mais as marcas da ancestralidade da mulher que foi violentada. Ele se torna uma terceira coisa: mestiço, misturado. E muita gente diz isso com muito orgulho sem saber que está referendando, ratificando o estupro da sua bisavó. Então, eu acho que esse discurso da mestiçagem serve pra isso, pra negar uma identidade, a identidade da subjugada, quase sempre mulheres; raramente se escuta o bisavô índio e a bisavó portuguesa. Não lembro de ter escutado nenhuma história em que os personagens sejam esses. E com isso se apaga da história a violência praticada.

Com relação ao povo Gamela, nós vivemos essa situação. Nós estamos numa região aqui do Baixo Pindaré pressionados por todos os lados, por fazendeiros em expansão desde o inicio do século XIX (a monocultura da cana)... Pressionados e tendo que estabelecer relações com negros, com africanos fugidos que resistiram a escravidão. Nessa resistência houve casamentos, houve constituição de famílias, mas essa categoria "mestiço", ela é acionada quando nos querem desautorizar na luta pelo direito. Qual direito?! O direito ao território, e desautorizando a luta pelo direito ao território, nos

desautorizando na luta enquanto povo. Porque sem território não há povo. Porque nós nos fazemos enquanto povo na relação que nós estabelecemos com o território, no território. Então na nossa relação com as plantas, com os animais, com as águas, com os lugares... é nessa relação que nós nos fazemos povo, povo Akroá Gamela. Então, o discurso da mestiçagem serve pra isso, pra nos desautorizar na luta. Aqui nós tivemos uma situação que é recorrente também em muitos lugares: nós somos apenas "descendentes". "Quem era índio era nossa avó, nossa bisavó e nossa tataravó, que era índio... nós somos descendentes". Em que momento da história houve a ruptura? Bom, não interessa, o que interessa é que a gente é descendente. Esse é um outro discurso que serve a um projeto de dominação, a um projeto homogeneizador. Que é interessante porque a gente não se torna um deles.

Eu to lembrando aqui do Davi Kopenawa, no trecho do livro "A Queda do Céu", em que ele tem falado muitas vezes aos jovens do seu povo: "Não será um tênis, qualquer artefato colocado sobre o corpo que nos fará ser do povo da mercadoria, do homem branco, do kupen." Nunca seremos. Ao contrário, cada vez que a gente buscar nessas coisas a razão de ser, de sentir, nós vamos estar criando mais confusão no nosso pensamento — diz Davi Kopenawa — de forma a gente ficar embriagado e não achar o caminho que nos faz ser Akroá Gamela. Esse é, penso, o grande ponto. Nós somos Akroá Gamela, nós não somos mestiços nem misturados, nós somos Akroá Gamela. Na nossa trajetória, muitos casaram, outras foram estupradas, mas nós somos Akroá Gamela. Isso não nos faz não ser.

2. ESPIRITUALIDADE, ANCESTRALIDADE, SUBJETIVIDADE E TERRITÓRIO (DIANTE DO DITO PROGRESSO)

A espiritualidade se constrói e é vivenciada num emaranhado de relações. Relações entre humanos, entre água, entre terra, pedras, animais... e encantados. Nessa relação todos os seres estão envolvidos e é dessa relação de envolvimento, de respeito, que nós sentimos que nós não estamos sozinhos no mundo. O que ocorre, pensando a partir deste território Taquaritiua. Ocorre que nós, os povos indígenas, somos vítimas, desde 1500, com o projeto colonizador e a mentalidade que decorre desse projeto, que permanece ainda nos nossos dias... nós somos retirados do nosso lugar, do lugar de onde nós somos, nós somos "des-envolvidos" e nesse "des-envolvimento" o que ocorre é que nós nos perdemos como seres humanos. Esse é o projeto do colonizador, esse é o projeto da colonialidade que permanece nos nossos dias.

Quando nós, ao longo desses 500 anos, fomos sendo expulsos do lugar de onde a gente é, o que nos sobra é o lugar do não ser.Nós deixamos de ser povo Akroá Gamela e passamos a ser um mestiço... mestiço ou misturado. Definição já refletida, de que o mestiço é aquele que não é o que é a sua mãe e não pode ser aquilo que é o seu pai. E nisso eu faço uma alusão a esse processo de colonização que eu já refleti anteriormente, disso que povoa o nosso imaginário: de que todo mundo tem uma bisavó, uma tataravó, índia, pega no mato a cachorro e um bisavô, tataravô, branco, via de regra português. A mestiçagem é o que não nos permite ser mais indígena, Akroá Gamela ou outro povo e não nos coloca no lugar do branco como português. Então é o lugar do não-ser... acho que é o lugar do não-ser. E isso altera e mexe profundamente com a nossa visão de mundo.

Quando eu digo dessa relação que nós estabelecemos, que nós construímos entre nós seres humanos, entre seres humanos e as plantas, enfim, a natureza como um todo... o que ocorre é que uma planta ela deixa de ter a sua vida, a sua razão de ser e ela passa a ser olhada como um recurso a ser explorado. O rio deixa de ser um lugar de onde a gente, muitos povos na sua narrativa de origem, de onde surgem, pra ser um recurso a ser explorado pela garimpagem, pelos projetos de mineração, pelos projetos de produção de energia elétrica, enfim... Ora, isso só é possível com a dessacralização, não é?! E por sua vez o colonizador, e a colonialidade, precisa nos retirar, nos "des-envolver". E aí se criou a clássica separação homem/natureza, como se fossemos duas coisas distintas.

E nós somos vítimas desse processo de desenvolvimento, de

progresso, em que nós somos sempre instados a olhar para frente e a pensar que essa saída está exatamente na frente, está exatamente à frente, né?! E o que é isso que tem a frente?! O que tem na frente é isso que chamam de progresso. É transformar o rio numa barragem, transformar a floresta em milhões de metros cúbicos de mercadoria, né?! É isso. Ora, só que não se pode, não há quem possa viver sem alguma espiritualidade, né?! Então se faz necessário que, ao destruir as relações de envolvimento, as relações harmoniosas entre nós e a terra, entre nós e o rio, as águas... se faz necessário construir outra espiritualidade e é o que nós temos assistido com muita força, uma força avassaladora que vai se estendendo sobre nossos territórios — e aqui também no território Taquaritiua não é diferente — de outras espiritualidades que falam de tudo menos da terra onde a gente vive. E aí, Serraria, que é um lugar de encantaria nosso, eles transformam numa pastagem para gado. O Rio Grande, o Rio Piraí, que banha o nosso território, ele vai se tornando um lugar para... foi se tornando ao longo dos anos de grilagem, de cercamento da terra e de expulsão dos indígenas, ele vai se tornando um lugar para exploração comercial, seja para abrir açudes em suas margens, como para retirada de barro para cerâmica. Então essa dessacralização que vai empurrando e vai criando um campo fértil para chegada de novas espiritualidades.

E via de regra nós temos tido esses tais que vão chegando... Porque eles partem do discurso de salvar a alma dos homens. Só que é um homem desterritorializado, um homem que foi tirado do seu lugar, do lugar que dá sentido à sua existência e é colocado numa dimensão, num vácuo que fica como, vou usar uma expressão, como uma terra árida, que aguarda qualquer pingo de água para tentar dar minimamente o sentido à existência. Então é nesse contexto que se inserem muitas igrejas que vão chegando. E por exemplo, nós encontramos aqui indígenas que ao adotarem essas novas espiritualidades, espiritualidades entre aspas né... Dizem que não fazem a luta pela terra porque tem outros princípios. Não fazem a luta pela terra porque abraçaram uma fé diferente, ou que consideram, por exemplo, a pintura indígena como manifestação demoníaca. Então esse é o contexto que nós vivemos, de uma perda de sentido da existência porque, em decorrência desse processo de desterritorialização tornando, sobretudo a juventude, um campo propício para absorver isso que é apresentado como uma espiritualidade completamente desligada dessas relações, que prescinde das relações vitais que nós estabelecemos. De modo que há entre nós um movimento de retomada dessa ancestralidade, que significa dizer: retomada de rituais, de cantoria, de pajelança, de cura, de sessão de cura em que os encantados descem no corpo de pajés para realizar

cura. Nós vivemos isso como um movimento contra-colonial, porque é um movimento que se faz a partir e desde a nossa ancestralidade. E com isso nós vamos nos reencontrando nos cantos, nos rituais... nós vamos nos reencontrando como povo que pertence a um território, a um lugar. Então por exemplo, quando nós cantamos:

Terra de caboclo é terra de encantaria
Terra de caboclo é terra de encantaria,
Lá vem caboclo descendo da Serraria
Lá vem caboclo descendo da Serraria.

O que nós estamos fazendo é nos religar a um lugar, um lugar sagrado, que a cerca havia tentado nos separar. Como também quando nós cantamos:

Aê João Piraí, tu é brabo eu sou maroto
Aê João Piraí, tu é brabo eu sou maroto,
Quem manda no Rio Grande é tu, não é outro
Quem manda no Rio Grande é tu, não é outro.
Aê João Piraí tu é brabo, eu sou maroto
Aê João Piraí tu é brabo, eu sou maroto,
Quem manda no Rio Grande é tu, não é outro
Quem manda no Rio Grande é tu, não é outro.

Quando nós cantamos a João Piraí, que mora no Rio Grande, em sua morada no Rio Grande, o que nós estamos trazendo ao nosso cotidiano... à luta pelo território que nós fazemos, são memórias afetivas, por exemplo, narradas por muitos quando vão ao Rio Grande e não conseguem pescar, ou quando jogam tarrafas num lado, João Piraí joga tarrafa do outro lado, quando bate na água com o anzol, com o caniço, João Piraí bate do outro lado. Ou quando ele quer dar peixe a gente vai lá e parece que não tem nada no rio, e aí de repente a gente consegue pegar peixe suficiente para alimentar a família. É essa relação que nós estamos trazendo de volta. Quando nós cantamos essa canção no ritual, o Rio Grande não é mais algo distante, porque novamente nós podemos ter acesso a ele com liberdade ou pelo menos em parte dele com liberdade. Essa luta de retomada do território, ela tem intrinsecamente a luta de retomada da nossa subjetividade, da nossa identidade coletiva de povo, então pra gente é fundamental, é fundamental cantar mas retomar o lugar onde mora João Piraí, o Rio Grande.

Eu lembro há uns anos, uns 4, 5 anos, 6 anos, mais ou menos, quando nós havíamos feito uma retomada de uma área aqui do nosso território, em que um casal à noite andando lá pro lado do rio, quando voltou, nós estávamos numa roda aqui nessa retomada, que chama Cajueiro, e aí eles disseram assim:

“Ó: o cabra voltou...”
“Quem?”
“O cara do rio, ele voltou. A gente ouviu ele fazendo a linguagem dele na beira do rio.”

Pois aí depois eles mesmos dizem assim: “Não... mas ele estava esperando a gente... voltar”, entende?! É o sentido profundo da nossa retomada, né?! Não é só uma luta para retomar um pedaço de terra para produzir alimento, mas retomar um pedaço de terra que dá sentido à nossa própria existência, que dá sentido à existência nossa enquanto povo. Retomar o lugar na perspectiva da cura da ferida causada pela violência da cerca, violência da grilagem. Então tudo isso é parte integrante de uma espiritualidade que não separa o homem da natureza. Nós somos a terra. Esse {Picré}, há um ano e meio, disse: “Eu sou a terra”. Quando eles pedem pra gente mostrar documento de terra, o que a gente tem? A nossa própria história, nosso próprio corpo, porque no nosso corpo nós carregamos a terra. Porque é nesse lugar que nós nos fazemos enquanto pessoas. Então estar apartado dele é estar apartado de nós mesmos. É não ter a possibilidade de construir o sentido da existência. E aí nós acompanhamos todo o processo de perda de sentido ao longo do tempo, que desencadeia num processo de violência, de reprodução da violência interna. Então isso é recuperar o território, recuperar a nossa identidade e reencontrar o sentido da nossa existência enquanto povo. Isso é uma espiritualidade que nós vivenciamos e é a partir dessa espiritualidade, dessa vivência, que nós podemos seguir, mesmo tendo que enfrentar preconceito, tendo que enfrentar o racismo, tendo que enfrentar a violência de toda forma, né?! Quando se vai ao hospital, quando se vai a qualquer outro lugar que nós dizemos que somos indígenas e quem está do outro lado pergunta: “Qual é a prova?“ A prova é a minha história, não tem outra prova a não ser a minha história. Então é isso que nós estamos fazendo nesse trabalho de recuperação, de retomada do território, retomada da identidade, retomada da nossa espiritualidade para reencontrar o sentido da nossa existência.

3. VISÕES SOBRE OS FENÔMENOS CORRENTES: VIOLÊNCIAS, VIOLAÇÕES, URGÊNCIAS E POTÊNCIAS

Sobre essa questão do momento, dessa investida contra nós... Eu quero começar lembrando que a Constituição Federal de 88, ela é um marco importante nessa questão no que diz respeito a ruptura de um projeto assimilacionista dos povos indígenas. Em 88, resultado da luta dos povos indígenas do Brasil que o estado brasileiro abandona em termos legais, abandona a perspectiva de que ser indígena era um estado a ser superado e passa a ser um modo de ser. Ser indigena não é um estado em que alguém possa vivenciar e num tempo seguinte já não será mais. Não. Ser indígena é um modo de ser, de viver, de ler o mundo, enfim... E o artigo 231 cravou esse entendimento ao reconhecer aos indígenas a sua organização social, seus costumes, suas tradições, seu modo de vida e o direito às terras tradicionais.

Ora, haveria de estar juntos, porque o modo de ser indígena Akroá Gamela, Krahô, Krikati, ele se faz e se refaz em um lugar, e não é qualquer lugar, é o lugar ao qual nós pertencemos. É o lugar ao qual nós pertencemos. Porque é esse lugar que nos faz. Aquilo que eu disse antes, é na relação com o lugar que nós nos fazemos como indígenas Akroá Gamela. Então o rio, que eu disse antes, o Rio Grande, não é o lugar somente onde nós vamos pescar, mas aquele lugar nos faz ser Akroá Gamela. Então por isso a Constituição reconhece a organização, os modos de vida, as tradições, as culturas e as terras tradicionais e impõe ao Estado brasileiro o dever de demarcar essas terras. E aí tem uma sequência de parágrafos que são importantíssimos, reconhecendo aos indígenas um direito originário. Mais tarde a Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho foi incorporada à nossa legislação e nessa convenção o critério que é estabelecido para determinar um povo, não é um critério externo ao povo, mas é a consciência que o povo tem de si mesmo. Confirmando essa interrupção de uma política integracionista em que o Estado brasileiro, por meio de suas agências, dizer quem é o índio e quem não é.

Ora, mas quando eu digo “interrompeu” é em termos legais, constitucionais... a mentalidade no entanto, a colonialidade, ela não foi interrompida. Ela não foi interrompida porque ela é algo a ser enfrentada cotidianamente. E nós vivemos essa situação de enfrentamento cotidiano ao racismo construído, estruturado, nessa colonialidade.

Ao longo desses 32 anos de Constituição poucas terras foram demarcadas, você tem centenas... Há alguns anos nós fomos à Funai, em Brasília, reivindicando a demarcação

do nosso território e a pessoa que nos recebeu disse: “Olha, são tantos processos, em torno de 400 para serem abertos, que o de vocês é mais um. E a média de demarcação é entre 20, 30 anos para a conclusão do processo.” Ora, 400 vezes 20 dá 8.000 anos, ou 12.000 anos. Daria né? Nós fizemos a conta... Mas nós não podemos esperar 8.000 anos, muito menos 12.000 anos para ter a nossa terra demarcada, entende? E eu coloco isso porque apesar da constituição reconhecer as terras tradicionais e obrigar, impor ao estado o dever de demarcar e proteger, o que nós assistimos nestes últimos anos pós Constituição de 88, foi uma negação desse dever imposto ao Estado brasileiro. Uma negação a partir do racismo que também está no DNA do estado e no DNA da sociedade brasileira, não se pode negar isso, ao racismo que estrutura as relações. E aí, por exemplo, o racismo não permite que uma parcela da sociedade brasileira que tem efetivamente poder, ver numa área com vegetação algo importante.

Então eu penso sempre assim, nós estamos aqui às margens da rodovia e eu estou lembrando agora um parente que foi a cidade fazer compras, e aí lá no comércio ouviu a conversa: “Ah mas esses índios querem terra pra nada, a gente passa lá e tá cheio de mato a terra, né?!” E ele foi e respondeu: “Claro, tá cheio de mato porque as plantas precisam viver e porque a cidade precisa das plantas que nos deixamos crescer”. Veja, esse racismo estruturante, das relações da sociedade brasileira, não permite olhar o rio como algo sagrado. Não permite ver o cemitério como lugar sagrado, não permite ver as árvores como seres sagrados. Por quê? Porque dizem que a civilização tem a ver com o desenvolvimento, com o progresso, então tem que derrubar para poder o progresso chegar, o desenvolvimento chegar, tem que desenvolver. E aí nós... Via de regra, o que ocorre?! Quando nós somos desenvolvidos, que o progresso chega: nós temos que sair.

Veja o caso das barragens, do eucalipto que avança sobre o Maranhão, da soja... O discurso é sempre: desenvolvimento. Para quem?! Porque nós, quando estamos, aspas, no caminho, como empecilho para esse desenvolvimento, nós somos convidados a deixar o lugar para que o desenvolvimento se faça. Então é dessa perspectiva desenvolvimentista, racista, que nos advém todo tipo de preconceito. E aqui, por exemplo, nós tivemos uma luta grande nos últimos anos, de retomada do nosso território e por conta disso nós sofremos muitas violações, violências... Eu vou citar uma por exemplo: o direito a ter o nome na língua indígena no registro de nascimento.

Em fevereiro de 2017, o oficial lá do cartório nos disse que não poderia registrar uma criança com o sobrenome Akroá Gamela, muito menos com o primeiro nome na língua indígena, porque isso mais tarde poderia causar um constrangimento àquela criança. Nós tivemos que ir ao Poder Judiciário, para finalmente o cartório respeitar um direito nosso a ter nome na nossa língua, a ter como sobrenome a nossa identidade étnica. Mas também na maternidade, os relatos são de negação constante a identificar na declaração do nascido vivo, que uma criança daqui é indígena.

Sobre o momento que nós vivemos, eu compartilho com o [Eduardo] Viveiros de Castro, o sentimento de que nós, povos indígenas, estamos sendo vítimas de um ataque que parece ser final contra nossas vidas. A ofensiva do capital e dos governos que servem ao capital, sejam eles de direita, de esquerda, de centro, coloca na agenda do dia desses grupos, a nossa extinção enquanto povos, enquanto povos guardiões da biodiversidade do planeta.

Há algumas décadas, talvez fosse possível se permanecer em algum tipo de isolamento. Era possível se permanecer com algum grau de invisibilidade desejada, e isso de algum modo garantiu a resistência de muitos povos. No entanto, hoje, a sensação que eu tenho, é que tudo tudo está escaneado, toda a terra está escaneada. De modo que não é possível mais a gente pensar em, aspas, fugir da barbárie da civilização. Quando eu leio relatos sobre pesquisas de minerais nas profundidades... Os mais velhos ficam perguntando: “Como é possível? Como que é possível descobrirem que, 100, 200 metros, 300 metros, 400 metros abaixo da terra tem algum minério?” Então se é possível descobrirem, é porque não há lugar mais para a gente se esconder da barbárie do capital.

Isso obviamente nos expõe a uma situação de algum tipo de contato para demandar migalhas para continuar existindo enquanto ser vivo. E nesse tempo de pandemia, no início eu olhei muitos exemplos de comunidades que colocaram barreiras, placas, comunicando que não estavam recebendo visitas, pedindo aos amigos que não os visitassem... E eu fiquei naquele primeiro momento, mês de março, abril, me perguntando como é que seria isso, né?! Aqui no nosso território, isso de colocar barreira, de colocar faixa, está fora de cogitação. Porque nós estamos às margens de uma rodovia estadual que liga a capital à uma região inteira do estado, à baixada maranhense, que impossibilita a gente de qualquer tentativa de colocar barreira, de colocar uma faixa pedindo para não ser visitado, para pessoas estranhas não virem às aldeias, enfim... Nós estamos a 5 km de uma cidade e a 15 km de uma outra cidade. A 5 km da cidade de Matinha e a 15 km da cidade de Viana, tendo que nos deslocar com muita frequência porque ficamos... Desde os anos 70 houve um confinamento crescente do nosso povo às margens dessa rodovia.

Mas quando eu vi em relação a outras comunidades a pergunta que eu sempre me fiz foi: “Como é que a gente vai conseguir o isolamento?” Eu não sei o percentual... mas é alto o percentual de dependência do supermercado, do

comércio local das cidades. Como é que nós vamos conseguir o isolamento se, pelo menos uma vez por mês, uma vez por mês, no mínimo, a gente precisa se deslocar até uma casa lotérica, que está na cidade, para receber algum tipo de benefício para aquisição de alimentos e outros bens que se tornaram necessários, ou que foram tornados necessários?!

Eu, então, fiquei pensando muito sobre isso, né?! Porque essa marcha da civilização, branca, eurocêntrica, nos impôs muitas necessidades. Eu vou citar, por exemplo: cada vez mais nós desaprendemos a fabricar cofo. Tecido com a palha do babaçu, do buriti, do tucum, enfim... e cada vez mais nós dependemos de sacolas plásticas, por exemplo. E sacolas plásticas nós encontramos nas cidades, sabe?! Mesmo que a palha do babaçu esteja ao fundo da casa, nós vamos à cidade comprar sacolas plásticas para acondicionar alimentos, enfim... quaisquer outros objetos. Então, é dessa dependência que eu me refiro para dizer que cada vez mais nós fomos expostos ao capital. E num tempo como este de pandemia, a necessidade de ir à cidade é incontestável. Incontestável, por quê? Porque os saberes e os sabores ao longo de todo esse processo colonizador, eles foram sendo relegados ao lugar do "atrasado", ao lugar do "antiquado" e foi criado em nós um desejo de ser parecido com eles. Parecido com eles a partir do uso das coisas, dos objetos, dos artefatos vindos de fora. Ora, tudo isso que nos coloca numa grande dependência do mundo externo. Algo desejado pelo capital e que serve como justificativa para o avanço de projetos do capital sobre nossos territórios. Então aqui, eu compreendo que nessa questão do consumo nós nos encontramos com o capital, exatamente aqui.

Há uns anos participei de uma conversa numa comunidade quilombola, Santa Rosa dos Pretos, sobre a duplicação da ferrovia Carajás. E eu lembro que o representante, o funcionário, o executivo da Vale começou expondo um vídeo em que ele colocava cenas do cotidiano. Cotidiano: panelas, bicicletas, gente andando de bicicleta, cozinhando, viajando... E ele terminava dizendo: "É por isso que a Vale precisa duplicar a ferrovia, porque as pessoas precisam consumir panelas, precisam comprar bicicletas, precisam andar, precisam se deslocar..." O que ele está dizendo é: "A necessidade de vocês é que faz a justificativa da expansão do capital da Vale". É claro que a Vale duplicou a ferrovia porque, cada vez mais, intensificou a exploração, a destruição da terra, para a retirada de minério, entende?!

Então talvez seja disso, eu penso, esse sentimento do Viveiros de Castro de que a gente está numa cartada, num momento de uma ofensiva final contra os povos indígenas. Agora não é mais o espelhinho, a miçanga que é trazida para fazer a troca. É criado um desejo de consumo e depois eles se apresentam como os realizadores desse desejo. Isso é muito mais complicado, né?! Não é tão simples. Eu entendo que não é simples como eu estou fazendo essa narrativa, mas penso que passa por aí.

E agora, alguém poderia pensar: "Então isso é uma visão fatalista? Está tudo dominado, está tudo acabado?" Acredito que não, acredito que não... Acredito que não esteja tudo finalizado desde que nós façamos um retorno à nossa ancestralidade, às nossas ancestralidades, para encontrar nela possíveis brechas deixadas nesse processo colonizador. Então é a partir dessas brechas que nós vamos ter que ir recriando o mundo talvez em pequenos espaços, como este nosso aqui.

No século XVIII, século XIX, os relatos, os documentos que nós temos acesso sobre o povo Gamela: de uma ocupação, de um imenso território, né?! Fomos sendo reduzidos, reduzidos... Hoje estamos confinados às margens da estrada, uma parte do povo. Mas é a partir dessa nossa ancestralidade que vai ser possível a gente refazer, reconstruir, por menor que seja, reconstruir nossos modos de vida. Eu lembro, por exemplo, há uns anos nós aqui, começamos a conversar sobre algo que era tão comum: o uso da cuia, da coité, entre nós, e que se perdeu porque quando chegou a propaganda do R$1,99, das lojas de R$1,99, dos plásticos... É muito mais fácil a gente comprar um prato, comprar um balde, comprar um conjuntinho de coisas pra guardar alimento e tal, do que olhar pro quintal e ver a cueira que está ali, que tem cuia, cortar e raspar para guardar...

E nós começamos a fazer todo esse debate, na perspectiva também da nossa ancestralidade e a partir da nossa ancestralidade, pensando na responsabilidade que a gente tem com a terra, né? Um balde de 10 litros comprado a R$1,99 ele quebra 1 semana, 2 semanas, depois. E a pergunta é: "Onde que a gente coloca o balde de plástico que foi quebrado?" Coloca no fundo da casa. Então vira um lixo que não se decompõe. Quando um balde de cuia quebra, a gente também joga lá no fundo da casa, lá no quintal. A diferença é que esse aqui, ele se reintegra à natureza e ele se torna adubo, ele se torna vida para a terra. É a partir dessas experiências pequenas que eu acredito que... são essas pequenas brechas que eu acredito serem pequenas faíscas que poderão, de algum modo, reconstruir modos de vida nessa relação com a natureza.

E aí, tem um canto que é muito antigo, que diz assim: "Quem gosta de nós somos nós e aqueles que vem nos ajudar". E tem uma outra estrofe, uma força né, que diz: "Se a gente morrer nessa luta, o sangue será uma semente". E isso é um canto, é um hino, que sempre se canta nesta luta, que é exatamente isso: nós não estamos só e nós somos sementes. Se um de nós tomba, é derrubado, é morto, a luta haverá de continuar porque nós somos sementes.

E aí Zilmar, uma liderança quilombola, do quilombo Charco, falando um dia sobre o assassinato de Flaviano, seu tio, assassinado

no dia 30 de dezembro de 2010 no quilombo Charco, diz assim: “Flaviano foi morto e os que mandaram matar, os fazendeiros, imaginaram que nossa luta ia acabar, mas foi o contrário. A nossa luta depois da morte de Flaviano, foi como uma chuva de semente que se espalhou em muitos lugares e aí aquilo que era pensado para encerrar, teve força para levantar.“ E levantar em luta, né?! Não é só levantar, é levantar em luta, né?! Acho que essa é uma questão que eu penso que é de uma riqueza, né?! E nós estamos juntos, temos indígenas, quilombolas, ribeirinhos, gente das periferias urbanas, movimentos, pesquisadores... Acho que todo mundo se coloca no lugar do aprendizado, né?! Todo mundo aprendendo, né?! Aprendendo a desaprender aquilo que nos ensinaram para que a gente possa construir. E aí sempre é o desaprender, mas a partir dessa força ancestral. Não é a teoria da academia, por mais bonita que seja, não. É a força da nossa ancestralidade que nos faz desaprender aquilo que nos foi imposto para a gente se reencontrar nas nossas raízes.

Porque o encontro é para a gente se reencontrar, para vivenciar, para sentir, né?! Essa coisa da colonização, da modernidade, né... “pensar, pensar”, né?! Não: é o sentir, né?! Se a gente não sente com o coração a gente não faz luta. Então quando a gente vai no encontro da TEIA [dos Povos e Comunidades Tradicionais do Maranhão], a gente sente com o coração, o canto, a dor, o grito, o sangue dos outros e é porque a gente tá sentindo, que nós continuamos fazendo luta, apesar de toda a matança que segue desde sempre contra nossos povos.

English translations

Terra and Temperature
Curated by
Germano Dushá
Almeida e Dale, 2021

“That Existence thought: ‘May I be many; may I grow forth.’ It created fire. That fire thought: ‘May I be many; may I grow forth.’ It created water. That is why, whenever a person is hot and perspires, water is produced from heat alone.”
– Chāndogya Upaniṣad

This publication documents and unfolds the exhibition Terra and Temperature; that took place between June and August of 2021, at Almeida e Dale Galeria de Arte, São Paulo. It was written, edited and designed between the 1st and the 13th of July 2021, under a process propelled by the tunes of Mestre Felipe (São Vicente Férrer, 1924 - São Luís, 2008) in the album O calor do Tambor de Crioula do Maranhão dá o tom à Cultura Popular (2002). To this “onça para tambor” (jaguar on the drums): the eternal gratitude.

Index

I. Curatorial text 225
II. List of works 225
III. Kum’tum Akroá Gamela: a three-step conversation 228

A. Miscegenation, identity and struggle in the homogenizing fiction of Brazil 228
B. Spirituality, ancestry, subjectivity and territory (in face of the so-called progress) 229
C. Views on current phenomena: violence, violations, urgencies and power 230

Curatorial text

The original idea unfolds as language. Through the verb, it touches things; it shakes up matter. Those who conjure the earth can intuit the force that mobilizes all creation, that gives it breath, that sets everything in motion. One realizes, then, that no body passes over the same ground twice. The second time, the soil is no longer the same: it blossoms, dissipates, turns into water, or dust. Neither is the body: pushed by the rhythm of experience, it transforms itself every step of the way.

Terra and Temperature is the ground and the masses in transmutation. It is the ongoing manifestation under the warm light that has descended from the blue. It is the cosmic substance poured out; the energy that spreads with the sound that comes from a kick drum, that spills out its breath, that makes shapes and colors emerge... And they organize and disorganize themselves; they run loose and climb hillsides; they throw themselves into dives, sing their melodies, jump in revelry, take flight; they turn into plants, turn into animals, turn into people, or ascend in enchantment. Little by little or by many, these shapes and colors meet up in embraces; they constitute horizons and friendships, forests and cities, that stand or fall apart, coming and going as in the choreography of atomic dynamics.

In a non-linear journey, free of predefined paths, Terra and Temperature proposes a torrid, labyrinthine inflection, that sometimes comes close, and sometimes takes distance towards broadening perspectives — be they visual, mental, or spiritual. From embryo to archetypes; from minimal stimuli to radical appearances; from interior and psychological spaces to open stages; from aggregations to dissolutions; from trances to mildness, the project exposes aspects of a social imaginary, its culture and memory, while invested above all in the junctures where their innate fractal complexity, bubbling multiplicity, and ultra vitality entwine.

With a free flowing energetic combination — with neither an end, nor a beginning —, Terra and Temperature creates an ecosystem composed of these testimonies brought to the surface by means of listening to paint or pencil, wood or stone, concrete or clay. From them, genuine records of the everyday emerge, disclosing the struggles, the festivals, and the core devotions of a country that can only be understood through the expressions of a multitude of existences, confluences, and embodiments. There is not, therefore, a defined method of approach. What hits the senses is a realization of a shared vigor that accounts for the freedom to both conform and dissociate the substratum in local accents. What ravishes the perception is the dance of creation taking ground with the highest intensity, changing everything all the time, and always in a typical, singular way. That is precisely when it gives the real dimension of the larger nature that composes and contains us, making the common, previous intention clear. It is from what is unique that the universal is revealed.

Where the sun burns on trunks and loins, drenching the hills, bays, and plains in yellow-red: the rocks melt, the green grows, faces light up. From everywhere, the inexorable risks of the course and its crossroads leap out; yet every danger is faced head-on — or from another angle — with a firm posture and a loose waistline, sharpening intuition, exercising dribbling skills. This is how the dynamics of enigmas, spells, and suggestions of language flow; and how cracks open to provoke bifurcations of meaning. All that is inapprehensible, inherently incomplete; whose vivacity can never be said exactly.

The energies, atmospheres, landscapes and bodies present here, establish themselves as openings for the vital pulsations in their innumerable world-making possibilities. At the intersections between literal, figurative discourse and sensations, deductions, and abstractions, they sew the invitation to experience esoteric, intangible, and subjective phenomena in all their material and aesthetic inventiveness. When the brilliance of ecstasy, the sense of urgency, and the specific heat are inscribed into life.

List of works

TT01
Agnaldo dos Santos. Untitled, n.d.
Wood. 46 x 23 x 20 cm
Private Collection - SP

TT02
Ione Saldanha. Painting, 1963
Oil on canvas. 46 x 54 cm
Private Collection - SP

TT03
Carybé, Sunday day, 1967
Oil on canvas. 100 x 170 cm
Private Collection - BA

TT04
Djanira da Motta e Silva. Untitled, 1950
Oil on canvas. 81 x 64,7 cm
Suzana and Carlos Garcia’s Collection

TT05
Madalena dos Santos Reinbolt. Waterfall, 1960s
Oil on canvas. 72 x 60 cm
Rafael Moraes’ Collection

TT06
Anonymous. Set of 6 ex-votos, n.d.
Wood. Varied measures, between 9,5 cm and 13,5 cm
Private Collection - SP

TT07
Agnaldo dos Santos. King, n.d.
Wood. 32,5 x 18,5 x 18 cm
Private Collection - SP

TT08
Paulo Pires. The Dating Stone, 2014
Sandstone. 59 x 51 x 36 cm
Irapoan Cavalcanti de Lyra’s Collection

TT09
Artur Barrio. Transportable, 2003
Machete, rope, canvas and stuffing. 61 x 21 x 16 cm
Private Collection - SP

TT10
Mestre Didi. XAXARÁ IONA - Xaxará which opens the way, 1960s

Palm grove, leather, beads and conch shell. 51 x 13 x 13 cm
Private Collection - SP

TT11
Ivens Machado. Boomerang, 1979
Reinforced concrete and glass. 22 x 72 x 72 cm
Private Collection - SP

TT12
Paulo Monteiro. Untitled, 2015
Cast iron. 30 x 12 x 7 cm
Courtesy of the Artist and Mendes Wood DM Gallery São Paulo, Brussels, New York

TT13
Syro. Untitled*, n.d.
Wood. 16 x 6 x 12,5 cm
Irapoan Cavalcanti de Lyra's Collection
*Cited as "remarkable little gargoyle (...) Possibly inspired by Minhocão" by Paulo Pardal in Carrancas do São Francisco. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1974

TT14
Artur Pereira. Untitled, n.d.
Wood. 20 x 32 x 21,5 cm
Irapoan Cavalcanti de Lyra's Collection

TT15
Niobe Xandó. Totem III, 1960s
Oil on wood. 23 x 8 x 8 cm
Private Collection - SP

TT16
Niobe Xandó. Totem II, 1960s
Oil on wood. 19 x 8 x 8 cm
Private Collection - SP

TT17
Agnaldo dos Santos. Untitled*, n.d.
Wood. 46 x 20 x 15 cm
Private Collection - SP
*Cited as "Huddled Woman" in Agnaldo dos Santos. Esculturas. Salvador: Núcleo de Artes do Desenbanco, 1988

TT18
Tarsila do Amaral. Untitled, 1930
Graphite on paper. 10,3 x 18,8 cm
Private Collection - SP

TT19
Artur Barrio. Transportable nº 150, 2002
Pickaxe, rope, canvas and stuffing. 66 x 45 x 22 cm
Private Collection - SP

TT20
Anna Maria Maiolino. Untitled (from the "Little Snakes" series), 2013
Molded plaster. 20 x 70 x 12 cm
Private Collection - SP

TT21
Sonia Gomes. Untitled, 2004
Sewing, moorings and miscellaneous fabrics on wire. 90 x 110 x 18 cm
Private Collection - MG

TT22
Thiago Martins de Melo. Caim, 2019
Oil on canvas. 260 x 360 cm
Private Collection - SP

TT23
Madalena dos Santos Reinbolt. Untitled, n.d.
Wool embroidery on tow. 85 x 107,5 cm
Edmar Pinto Costa's Collection

TT24
Conceição dos Bugres. Untitled, 1970s
Wood, paint and wax. 72 x 21,5 x 20 cm
Edmar Pinto Costa's Collection

TT25
Conceição dos Bugres. Untitled, 1970s
Wood, paint and wax. 39,5 x 20,5 x 21 cm
Edmar Pinto Costa's Collection

TT26
Agnaldo dos Santos. Untitled, 1960s
Wood. 49 x 19 x 16 cm
Private Collection - SP

TT27
Agnaldo dos Santos. Untitled, n.d.
Wood. 49 x 19 x 16 cm
Private Collection - SP

TT28
Agnaldo dos Santos. Untitled*, 1950s
Wood. 41 x 16 x 24 cm
Private Collection - SP
*Cited as "Figure" in Agnaldo Manoel dos Santos. O inconsciente revelado. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1992

TT29
Chico Tabibuia, Exú Pilão, 1980s
Wood. 85 x 36 x 18 cm
Rafael Moraes' Collection

TT30
Chico Tabibuia, Untitled, n.d.
Wood. 103 x 50 x 42 cm
Irapoan Cavalcanti de Lyra's Collection

TT31
Mestre Didi. OPA ALAGBARA - Scepter of Mystic Force, 1980s
Palm grove, leather, beads and conch shell. 135 x 80 x 14 cm
Private Collection - SP

TT32
Niobe Xandó. Totem IV, 1992
Acrylic on wood. 51 x 10 x 10 cm
Private Collection - SP

TT33
Solange Pessoa. Untitled (from the "Mimesmas" series), 2016
Soapstone. 26 x 76 x 64 cm
Courtesy of the Artist and Mendes Wood DM Gallery São Paulo, Brussels, New York

TT34
Anna Maria Maiolino. Untitled, 2014
Plaster and cement. 53,5 x 42 x 12 cm
Private Collection - SP

TT35
Anna Maria Maiolino. Untitled, 2014
Plaster and cement. 48,5 x 31,5 x 11 cm
Private Collection - SP

TT36
Artur Pereira. Untitled, n.d.
Wood. 36 x 74 x 23 cm
Irapoan Cavalcanti de Lyra's Collection

TT37
Ione Saldanha. Untitled (from the "Bamboos" series), n.d.
Tempera on bamboo. 173 x 17 x 17 cm
Private Collection - SP

TT38
Tarsila do Amaral. Manacá, 1927
Oil on canvas. 76 x 63,5 cm
Private Collection - SP

TT39
Lidia Lisbôa. Termite mound, 2015
Ceramics. 54 x 22 x 19 cm
Courtesy of the Artist

TT40
Lidia Lisbôa. Termite mound, 2015
Ceramics. 34 x 22 x 16 cm
Courtesy of the Artist

TT41
Paulo Monteiro. Untitled, 1991
Bronze. 25 x 12,5 x 22,5 cm
Courtesy of the Artist and Mendes Wood DM Gallery São Paulo, Brussels, New York

TT42
Paulo Monteiro. Untitled, 2016
Bronze. 58 x 18 x 12 cm
Courtesy of the Artist and Mendes Wood DM Gallery São Paulo, Brussels, New York

TT43
José Antônio da Silva. Untitled, 1981
Oil on canvas. 70 x 99 cm
Private Collection - SP

TT44
Davi de Jesus do Nascimento. Renca from the Warning screams series*, 2020
Pencil on paper. 15 x 21 cm
Daniel de Castilho and Paulo Vicelli's Collection
*Unwrapped drawing

TT45
Davi de Jesus do Nascimento, Renca from the Warning screams series*, 2020
Pencil on paper. 15 x 21 cm
Daniel de Castilho and Paulo Vicelli's Collection
*Unwrapped drawing

TT46
Mira Schendel. Untitled, 1960s
Oil on canvas. 50 x 70 cm
Private Collection - MG

TT47
Chico Tabibuia, Female Saci, 1980s
Wood. 90 x 27 x 13 cm
Rafael Moraes' Collection

TT48
Castiel Vitorino Brasileiro, Untitled (from the "Arrived through the skies, landed in the waters" series), 2021
Watercolour on paper. 20 x 15 cm
Courtesy of the Artist

TT49
Castiel Vitorino Brasileiro, Untitled (from the "Arrived through the skies, landed in the waters" series), 2021
Watercolour on paper. 20 x 15 cm
Courtesy of the Artist

TT50
Paulo Monteiro. Untitled, 2013
Oil on linen. 15 x 10 cm
Courtesy of the Artist and Mendes Wood DM Gallery São Paulo, Brussels, New York

TT51
Miriam Inez da Silva. Untitled, 1968
Oil on wood chipboard. 25 x 35 cm
Orandi Momesso's Collection

TT52
Paulo Monteiro. Untitled, 2021
Oil on linen. 30 x 19 cm
Courtesy of the Artist and Mendes Wood DM Gallery São Paulo, Brussels, New York

TT53
Paulo Monteiro. Untitled, 2017
Oil on bronze. 38 x 2,5 x 4 cm
Courtesy of the Artist and Mendes Wood DM Gallery São Paulo, Brussels, New York

TT54
Tunga. Untitled (morphological), 2014
Bronze. 75 x 53 x 25 cm
Private Collection - SP

TT55
Maria Martins. Uirapuru study, 1940s
Acrylic and watercolour on paper. 29 x 20 cm
Private Collection - CE

TT56
Heitor dos Prazeres. Roda de Samba, 1964
Oil on canvas. 50 x 60 cm
Private Collection - SP

TT57
GTO. Untitled, n.d.
Wood. 77 x 62 x 21 cm
Private Collection - SP

TT58-TT74
Anonymous. Set of 17 ex-votos, n.d.
Wood. Varied measures
Private Collection - SP

TT75
Dalton Paula, Ex-Votos D, 2016
Oil on canvas. 30 x 40 cm
Ana Claudia and Marcelo Martins' Collection

TT76
Mestre Guarany. Zurê, 1974
Polychrome wood. 90 x 23 x 30 cm
Alfio Lagnado's Collection

TT77
Mestre Guarany. Pirajá, n.d.
Polychrome wood. 93 x 26 x 50 cm
Alfio Lagnado's Collection

TT78
Mestre Guarany. Futhech, n.d.
Polychrome wood. 78 x 27 x 30 cm
Alfio Lagnado's Collection

TT79
Anna Maria Maiolino. Untitled (from the "The Shadow of the Other" series), 1993/2012
Molded cement. 30 x 24 x 17 cm
Private Collection - SP

TT80
Anna Maria Maiolino. Untitled (from the "The Shadow of the Other" series), 2000/2002
Molded cement and dehydrated clay. 30 x 24 x 17 cm
Private Collection - SP

Kum'tum Gamela: a three-step conversation

Kum'tum Akroá Gamela is an indigenous man, who belongs to the Taquaritiua Territory and whose ancestral roots are intertwined with that of the Capivari territory, in the state of Maranhão, where his grandmother and his ancestors were born. Apprentice of the song that springs from the waters of the Rivers Grande, Capitão, Icó, Marnoraná, Cajueiro... A dwelling-place of Encantados and Encantadas [Enchanted]. Once a year, under the ink of genipap and annatto, like a Bilibeu dog, he marks the Territory left by his ancestors for the generations to come.

The conversation below happened via WhatsApp and was held in three moments throughout July 2020. Under the heat of urgency, his speech brings energetic dispositions and unravels fundamental themes for the formulation of the exhibition. The publishing of its transcript is a reverence to his profound guidance.

In 60 minutes, Kum'tum addresses the fundamental issues for the understanding and critical elaboration of the macabre fiction that is Brazil. His speech, always precise, analyzes the historical processes and the reality of open wounds, which still continue to inflict pain in the heart of the country. He covers important notions about the process of miscegenation and the struggle for the recognition of the rights of indigenous peoples; the strength of an ancestry and a spirituality intrinsically linked to Akroá Gamela territory; and the fights, the reclaiming practices, the encounters, the communal counter-colonial articulations, and all the sowing which, given the homogenizing vectors of the so-called progress and the imminent global collapse, can launch us into experiences that give meaning to existence.

1. Miscegenation, identity and struggle in the homogenizing fiction of Brazil

Regarding miscegenation, what I immediately think is this: miscegenation is an imposition. What is called Brazil is born out of a homogenizing project, one in which everyone should have the same bed, the same king and the same faith; where plurality, diversity, has never been tolerated, has never been allowed, has always been opposed. And today the discourse of miscegenation serves to erase our memory.

The most common thing is to hear that "my great grandmother was an Indian who was caught in the bush, like a dog, and my great grandfather was white", almost always a Portuguese. When asked: "So what are you?", the answer is: "I'm mixed." Now, two things: the first is that there is very little reflection about these stories: "my great-grandmother was caught in the bush, like a dog, she was caught in the noose and had a child with my great-grandfather who was white". Little is discussed about what kind of relationship, if we can even call it that, was established. What did really happen was: kidnapping and, later, rape. But the child of this violence cannot carry the identity of the abused woman with himself, and neither can he carry the identity of the abuser, because he does not acquire rights in either case. So he will not be white, Portuguese, because that would bring one some rights under Portuguese law. But he is no longer ... he no longer bears the marks of the ancestry of the woman who was raped. He becomes a third thing: mestizo, mixed. And many people say this with great pride without acknowledging that they are endorsing, ratifying the rape of their great-grandmother. So, I think that this miscegenation discourse serves this purpose, to deny an identity, the identity of the subject, almost always a woman; one rarely hears of an Indian great-grandfather and a Portuguese great-grandmother. I don't remember hearing about stories where the characters were other than these. In this way, violence is erased from history.

With regard to the Gamela people, we live in this situation. We are in the Lower Pindaré region, under pressure from all sides, by expanding farmers, since the beginning of the 19th century (the sugarcane monoculture)... under pressure and having to establish relations with blacks, with runaway Africans who resisted slavery. In this resistance there were marriages, families were formed, but this "mestizo" category, it is triggered when they want to disenfranchise us in the fight for our right. Which right?! The right to the territory, by disallowing the struggle for the right to the territory, by disallowing us in our struggle as a people. Because without territory there are no peoples. Because we make ourselves as a people in the relationship that we establish with the territory, in the territory. So in our relationship with plants, with animals, with water, with places ... it is in this relationship that we become a people, the Akroá Gamela people. So, the miscegenation discourse serves this purpose, to disallow us in the struggle. Here we have a situation that is also recurrent in many places: we are only "descendants". "The Indian were our grandmothers, our great-grandmothers, they were Indian... we are descendants". At what point in history did that break occur? Well, it doesn't matter, what matters is that we are descendants.

This is another discourse that serves a domination purpose, a homogenizing project. Which is interesting because we don't become one of them. I am reminded here of Davi Kopenawa, of this excerpt from the book "The Falling Sky", in which he speaks to the young ones of his people: "It will not be a shoe, any artifact placed on our bodies that will make us one of them, the people of the merchandise, of the white man, of the kupen." On the contrary, every time that we look for these as our raison d'être, we will be creating more confusion in our thinking—says Davi Kopenawa—because we get drunk and do not find the path that makes us be Akroá Gamela. This is, I think, the main point. We are Akroá Gamela, we are not a mixed race, we are Akroá Gamela. In our trajectory, many were married, others were raped, but we are still Akroá Gamela. That doesn't make us any less Akroá Gamela.

2. Spirituality, ancestry, subjectivity and territory (in face of the so-called progress)

Spirituality is built and experienced in a tangle of relations. Relations between humans, between water, between land, stones, animals... and enchanted ones. In this relationship all beings are involved and it is from this relationship of involvement, of respect, that we feel that we are not alone in the world. What happens is that, thinking from the Taquaritiua territory, we, the indigenous peoples, have been victims, since 1500, of the colonizing project and the mentality that stems from that project, which still remains today... we are removed from our place, from the place where we belong, we have been withdrawn and in this withdrawal what happens is that we get lost as human beings. This is the project of the colonizer, this is the project of the coloniality that remains today. When we, throughout these 500 years, were expelled from the place where we belong, what we have left is the place of not being. We ceased to be Akroá Gamela People and became mestizos... mestizos or mixed race. Its definition has already been reflected upon, that the mestizo is the one who is not what his mother is and cannot be what his father is either. I allude to this process of colonization that I have already reflected on, that which inhabits our imaginary: that everyone has a great-grandmother, Indian, taken like a dog, and a white and Portuguese great-grandfather, as a rule. Miscegenation is what does not allow us to be indigenous anymore, Akroá Gamela or other people and does not put us in the privileged place as white Portuguese. So it's the place of not being... I think it's the place of not being. And it changes and deeply affects our worldview.

When I talk about the relationships that we establish, that we build between us human beings, between human beings and plants, in short, nature as a whole ... What happens is that a plant no longer has its life, its reason to be and it starts to be seen as a resource to be exploited. The river is no longer a place from where many peoples in their original narrative arise, and so it becomes a resource to be exploited by mining, mining projects, electricity production projects, in short. Now, this is only possible with desecration, isn't it?! And in turn, the colonizer, and coloniality, need to withdraw us. And then the classic man/nature separation was created, as if we were two different things.

And we are victims of this process of growth, of progress, in which we are always urged to look ahead and to think that the way out is exactly ahead, it is exactly ahead, huh?! And what is it that lies ahead? What's ahead is what they call progress. It means transforming the river into a dam, transforming the forest into millions of cubic meters of merchandise, right?! That's what it is. Now, no one can live without some spirituality, right?! So it is necessary that, by destroying the relationships of involvement, the harmonious relationships between us and the land, between us and the river, the waters... it is necessary to build another spirituality and that is what we have seen with great force, an overwhelming force, that is spreading across our territories—and here in the Taquaritiua territory is no different—from other spiritualities that speak of everything but the land where we live. And then, Serraria, which is our place of enchantment, they transformed it into a pasture for cattle. Rio Grande, Rio Piraí, which bathes our territory, is becoming a place for commercial exploitation... Over the years of land grabbing, land encroachment and expulsion of the indigenous people, it has become a place either to open dams on its banks, or to remove clay for ceramics. So this desecration pushes and creates a fertile field for the arrival of new spiritualities.

And we often have these people who arrive... who start from the discourse of saving the souls of man. Only, this is a deterritorialized man, a man who has been removed from his place, from the place that gives meaning to his existence and is placed in a dimension, in a vacuum that looks like, I will use an expression, like an arid land, that awaits any drop of water to try to minimally give meaning to existence. So it is in this context that many churches that arrive are inserted. And for example, we find indigenous people here who, when adopting these new spiritualities, spiritualities in quotation marks, you know ... They say they do not fight for the land because they have other principles. They do not fight for the land because they have embraced a different faith, or that they consider, for example, indigenous painting as a demonic manifestation. So this is the context that we live in, a loss of sense of existence because, as a result of this process of deterritorialization making the youth, a favorable field to absorb what is presented as a spirituality that is completely disconnected from these relationships, which does without the vital relationships that we established. So there is a movement among us to resume this ancestry, which means to say: retaking rituals, singing, shamanism, healing session in which the enchanted descend on the body of shamans to perform healing. We experience this as a counter-colonial movement, because it is a movement that starts from and since our ancestry. And with that we find ourselves again in the chants, in the rituals ... we find ourselves again as people who belong to a territory, to a place. So for example, when we sing:

Caboclo land is land of enchantment
Caboclo land is land of enchantment,
Here comes the caboclo coming down from Serraria
Here comes the caboclo coming down from Serraria.

What we are doing is, we're reconnecting to a place, a sacred place, that the fence had tried to separate us from. As well as when we sing:

Aê João Piraí you are fiery I am a rascal
Aê João Piraí you are fiery I am a rascal,
The boss of the Rio Grande is no other than you The boss of the Rio Grande is no other than you
Aê João Piraí you are fiery I am a rascal
Aê João Piraí you are fiery I am a rascal,
The boss of the Rio Grande is no other than you The boss of the Rio Grande is no other than you

When we sing to João Piraí, who lives in Rio Grande, in his home in Rio Grande, what we are bringing to our daily lives... the struggle for the territory, are the affective memories, which, for example, are narrated by many when they go to Rio Grande and are unable to fish, or when they throw the nets on one side, João Piraí throws the nets on the other side, when it hits the water with the hook, with the reed, João Piraí hits the other side. Or

when he wants to give fish, and we go there and it seems that there is nothing in the river, and then all of a sudden, we can catch enough fish to feed the whole family. It is this relationship that we are bringing back. When we sing this song in the ritual, Rio Grande is no longer distant, because again we can have access to it with freedom or at least part of it with freedom. This struggle to retake the territory, it is, intrinsically, the struggle to retake our subjectivity, our collective identity as a people, so for us, it is fundamental, it is fundamental to sing and to reclaim the place where João Piraílives, the Rio Grande.

I remember a few years ago, about 4, 5 years, 6 years, more or less, when we had taken over an area here in our territory, when a couple walking by the river at night came back, we we were in a circle here in this retaken territory, called Cajueiro, and then they said:

"Look: the guy is back..."
"Who?"
"The guy from the river, he came back. We heard him doing his language by the river."

Then they say: "He was waiting for us... to come back", you know?! It is the deep sense of our resumption, right?! It is not just a struggle to retake a piece of land to produce food, but to retake a piece of land that gives meaning to our own existence, that gives meaning to our existence as a people. Reclaiming the place from the perspective of healing the wound caused by the violence of the fence, the violence of land grabbing. So all of this is an integral part of a spirituality that does not separate man from nature. We are the land. This {Picré}, a year and a half ago, said: "I am the land". When they ask us to show land documents, what do we have? Our own history, our own body, because in our body we carry the earth. Because this is where

We live as people. So to be apart from it is to be apart from ourselves. It is not being able to construct the meaning of existence. And then we follow the whole process of loss of meaning over time, which triggers a process of violence, of reproduction of internal violence. So that means recovering the territory and our identity and rediscovering the meaning of our existence as a people. This is a spirituality that we experience and it is from this spirituality that we can follow, even though we have to face prejudice, we have to face racism, we have to face violence in many ways, right?! When you go to the hospital, when you go to any other place and we say that we are indigenous and the one on the other side asks: "Where is the proof?" The proof is my story, there is no other proof but my history. So this is what we are doing in this work of recovery, of taking back the territory, taking back the identity, taking back our spirituality to rediscover the meaning of our existence.

3. Views on current phenomena: violence, violations, urgencies and power

On the issues of the present moment, this onslaught against us... I want to start by remembering that the Federal Constitution of 1988 is an important milestone in this matter with regard to the rupture of an assimilationist project of the indigenous peoples. In 88, as a result of the struggle of the indigenous peoples of Brazil, the Brazilian state abandoned, in legal terms, the perspective that being indigenous was a state to be overcome and thus recognized it as a way of being. Being an indigenous person is not a state in which one can be in and then, later, one no longer is in. No. Being indigenous is a way of being, of living, of reading the world, in short... And article 231 struck this understanding in recognizing the indigenous people for their social organization, their customs, their traditions, their way of life and their right to traditional lands.

Now, the Akroá Gamela, Krahô, Krikati indigenous way of being is made and remade in one place, and it is not any place, it is the place to which we belong. It is the place to which we belong. Because this place makes us. What I said before, it is in relation to the place that we make ourselves as indigenous Akroá Gamela. So the river, which I said before, Rio Grande, is not only the place where we go fishing, but a place that makes us Akroá Gamela. Therefore, the Constitution recognizes the organization, ways of life, traditions, cultures and traditional lands and imposes on the Brazilian State the duty to demarcate these lands. And then there is a sequence of paragraphs that are very important, recognizing the indigenous people as an original right. Later, the Convention 169 of the International Labor Organization, was incorporated into our legislation and in that convention the criterion that is established to determine a people, is not a criterion external to the people, but the people's awareness of themselves. Confirming this interruption of an integrationist policy in which the Brazilian State, through its agencies, determines who is an indigenous person and who is not. Now, when I say "interrupted" it is in legal, constitutional, terms... the mentality however, the coloniality, they were not interrupted. They were not interrupted because they're something to be faced daily. And we live this situation of daily confrontation with racism built, structured, in this coloniality.

Over the 32 years of the Constitution, few lands have been demarcated, there are hundreds... A few years ago we went to Funai, in Brasília, claiming the demarcation of our territory and the person who received us said: "Look, there are so many legal processes, around 400 to be started, that yours is simply one more. And the average demarcation takes between 20, 30 years to be completed." Now, 400 times 20 is 8,000 years, or 12,000 years. It would be something like that, right? We did the math... But we can't wait 8,000 years, let alone 12,000 years, to have our land demarcated, you know?! And I say this because despite the constitution recognizing traditional lands and compelling, imposing on the state the duty to demarcate and to protect, what we saw in the last years after the 88 Constitution, was a denial of this duty imposed on the Brazilian State. A denial from the racism that is also in the DNA of the state and in the DNA of Brazilian society, this cannot be denied, the racism that structures all the relations. And then, for example, racism does not allow a portion of Brazilian society that has power, to see an area with vegetation as something important.

So I always think like this, and since we are here on the side of a highway, I am now reminded of a relative who went to the city to shop, and then at a store there he heard this: "Ah, but these Indians want land for nothing, it's full of weeds, right?!" And he replied: "Of course it's full of weeds, because the plants need to live and because the city needs the plants that we let grow". See, the structuring racism of the relations of Brazilian society, doesn't allow looking at a river as something sacred, doesn't allow seeing a cemetery as a sacred place, doesn't allow people to see trees as sacred beings. Why?! Because they say that civilization has to do with growth, with progress, so they need to deforest so that progress can arrive, development can come, we must develop. And then we... As a rule, what happens?! When we are all developed, when progress arrives: we have to leave.

Take the dams, the eucalyptus that advances over Maranhão, soy... The discourse is always the same: growth. For whom, though?! Because we, when we are, "on the way", as an obstacle to this development, we are invited to leave the place for the growth to take place. So it is from this racist, developmental, perspective that all kinds of prejudice affect us. And here, for example, we had a great struggle in recent years, to retake our territory and because of that we suffered many violations and violence... I will mention one for example: the right to have a name in the indigenous language in the birth registration. In February 2017, the official at the registry office told us that we could not register a child with the surname Akroá Gamela, let alone with the first name in the indigenous language, because this could later cause embarrassment to that child. We had to go to the Judicial Power, so that the registry office would finally respect our right to have a name in our own language, to have our ethnic identity as a surname. But also in maternity, the reports are of constant denial regarding the declaration of indigenous children.

Regarding the moment we live in, I share with [Eduardo] Viveiros de Castro, the feeling that we, the indigenous peoples, are being victims of a final attack against our lives. The offensive of capital and governments that serve capital, be they right, left, center, puts on the agenda of the day, our extinction as peoples, as peoples who are the Guardians of the planet's biodiversity.

A few decades ago, it might have been possible to remain in some kind of isolation. It was possible to remain with some degree of desired invisibility, and this somehow guaranteed the resistance of many peoples. However, today, the feeling I have is that everything has been scanned, the whole earth has been scanned. So that it is no longer possible for us to think, "to escape the barbarism of civilization". When I read reports about mineral research in the depths... The older ones keep asking, "How is it possible? How is it possible to find out that 100, 200 meters, 300 meters, 400 meters below the ground has any ore?"So if it is possible to find out something like this, it is because there is nowhere else for us to hide from the barbarism of the capital.

This obviously exposes us to a situation of some kind of contact to demand crumbs for us to be able to continue to exist as long as we are alive. And in this time of pandemic, I looked at many examples of communities that put up barriers, signs, communicating that they were not to receive any visits, asking friends not to visit them... And I wondered in that first moment, March, April, how would that be, right?! Here in our territory, putting a barrier, putting a band, is out of the question. Because we are on the margins of a state highway that connects the capital to an entire region of the state, the Baixada Maranhão, which makes it impossible for us to make any attempt to put up a barrier, to put up a banner asking not to be visited, for strangers not to come to the villages, anyway... We are 5 km from one city and 15 km from another one. 5 km from the city of Matinha and 15 km from the city of Viana, having to move very often because we stayed... Since the 70s, there has been a growing confinement of our people on the margins of this highway.

But when I saw the situation in the other communities the question I always asked myself was: "How are we going to achieve isolation?" I don't know the percentage... but the percentage of dependence on the supermarket, on local commerce in cities, is surely high. How are we going to achieve isolation if, at least once a month, at least once a month, we need to go to a bank, which is in the city, to receive some kind of benefit for food purchases and other goods that became necessary, or that were made necessary?!

So I keep thinking about it a lot, right?! Because this march of the white, Eurocentric civilization, imposed many needs on us. I will quote, for example: more and more we have unlearned how to manufacture cofo. Woven with babassu, buriti, tucum straw... and more and more we depend on plastic bags, for example. And plastic bags are found in cities, you know?! Even if the babassu straw is at the back of the house, we go to the city to buy plastic bags to pack food, inshort... any other objects. So, I am referring to this dependence to say that we have been increasingly exposed to capital. And in a pandemic like this, the need to go to the city is indisputable. Unquestionable, why? Because throughout this colonizing process, knowledge and flavors were relegated to the place of the "backward", to the place of the "old-fashioned" and a desire was created for us to be like them. Similar to them in the use

of things, objects and artifacts from outside. Now, all of this puts us in great dependence on the external world.

Something desired by capital and that serves as a justification for the advance of capital projects over our territories. So here, I understand that in this issue of consumption we find capital, right here.

A few years ago I participated in a conversation in a quilombola community, Santa Rosa dos Pretos, about the extension of the Carajás railway. And I remember that the representative, the employee, the executive, from Vale started by showing a video with scenes from everyday life: pots, people riding bicycles, cooking, traveling... And he ended by saying: "This is why Vale needs to extend the railway, because people need to consume pots, they need to buy bicycles, they need to walk, they need to move... What he is saying is this: "Your needs are what justify the expansion of Vale's capital". It is clear that Vale extended the railway because, increasingly, it intensified the exploitation, the destruction of the land, for the removal of ore, you know?!

So maybe, I think, that is the feeling of Viveiros de Castro, that we are in the moment of a final offensive against the indigenous peoples. Now it is no longer the little mirror, the beads that are brought in to make the exchange. A consumer desire is created, and then they present themselves as the fulfillers of that desire. This is much more complicated, right?! It is not so simple. I understand that it is not as simple as I am laying this narrative, but I think it's like this.

And so, one might think, "Is this a fatalistic view? Has it all been controlled, is it all over?" I believe not, I believe not ... I believe that everything is not finished as long as we make a return to our ancestry, to our ancestries, to find possible loopholes left in this colonizing process. So it is from these gaps that we will have to start recreating the world, perhaps in small spaces, like this one here.

In the 18th century, the 19th century, the reports, the documents that we have access regarding the Gamela people: its occupation, its immense territory, right?! We have been reduced, reduced... Today we are confined to the side of the road, a part of our people. But only through our ancestry, will it be possible for us to redo, reconstruct, however small they may be, our ways of life. I remember, for example, a few years ago, we started talking about something that was so common: the use of gourds, coité, among us, and that was lost because when the dollar store advertisement came from the stores that sell plastic products... It is much easier for us to buy a plate, buy a bucket, buy a set of things to store food and stuff, than to look at our yard and see the cueira that is there, the bowl...

And we started this whole debate, also from the perspective of our ancestry and thinking about the responsibility that we have to the land, right?! A 10 liter bucket bought for a dollar, breaks 1 week, 2 weeks later. And the question is: "Where do we put the plastic bucket that has been broken?" It becomes garbage that does not decompose. When a bucket of gourds breaks, we also throw it in the back of the house, in the yard. The difference is that this one, it reintegrates into nature and it becomes a fertilizer, it becomes life for the land. It is from these small experiences that I believe that... These small loopholes, that I believe are small sparks that may, in some way, reconstruct ways of life in this relationship with nature.

And then, there is a song that is very old, that says: "The ones who like us are ourselves and those who come to help us". And there is another powerful verse, you know, that says: "If we die in this fight, the blood will be a seed". And this is a song, it is a hymn, which is always sung in this fight, which is exactly this: we are not alone, and we are seeds. If one of us falls, is knocked over, is killed, the fight will continue because we are seeds.

And then Zilmar, a quilombola leader, from the Quilombo Charco, speaking one day about the murder of Flaviano, his uncle, murdered on December 30, 2010 in the Quilombo Charco, says: "Flaviano was killed and those who ordered the killing, the farmers, imagined that our struggle would end, but it was the other way around. Our struggle after Flaviano's death was like a seed rain that spread in many places; and that which was thought as an ending, was actually, their rising up. "And to rise in the fight, right?! It's not just getting up, it's getting up to fight, right?! I think this is a point that is rich, right?! And we are together, we have indigenous people, quilombolas, river people, people from the urban periphery movements, researchers... I think everyone puts themselves in the place of learning, right?! Everyone is learning, right?! Learning to unlearn what they taught us so that we can build therefrom. And there is always unlearning to be done, and there is our ancestral strength. It is not academic theory, however beautiful it may be, no. It is the strength of our ancestry that makes us unlearn what was imposed on us to find ourselves at our roots.

Because finding ourselves is for us to meet again, to experience, to feel, right?! This colonization, modernity thing... "think, think", right?! No: it's the feeling, right?! If we don't feel with our hearts, we don't fight. So when we go to the encounter promoted by TEIA [of Traditional Peoples and Communities of Maranhão], we feel it with our heart, the songs, the pain, the cry, the blood of others and it is because we are feeling, that we continue fighting, despite all the killing that has always been going on against our peoples.

Ficha técnica
Credits

Realização *Organized by*
Almeida e Dale Galeria de Arte

Sócios-proprietários *Partners directors*
Ana Dale
Antonio Almeida
Carlos Dale Jr.

Diretora *Director*
Erica Schmatz

Curadoria, coordenação, edição e textos *Curated, coordinated, edited and texts*
Germano Dushá

Pesquisa, gestão e textos *Research, texts and coordination*
Fabricia Ramos

Produção executiva *Executive production*
Tatiana Farias

Expografia e mobiliário *Exhibition design*
Alberto Rheingantz
Beatriz Sallowicz

Design gráfico *Graphic design*
Raul Luna

Organização de conteúdo e registros processuais *Content organization and documentation*
Marcelo Mudou

Autor convidado *Invited author*
Guilherme Teixeira

Acervo *Collection*
Carolline Akemy Miyashita
Carolina Tatani

Desenho de luz *Lighting design*
Helena Caixeta

Assistência de pesquisa e gestão *Research assistants*
Bruna Cabeço
Gabriela Cara

Preparação de texto *Copyediting*
Sandra Brazil

Tradução *Translation*
Fabricia Ramos
Germano Dushá
Vinicius Duarte

Leitura crítica *Critical reading*
Vivian Gandelsman

Marcenaria Woodwork
Manoel Reis Marcenaria

Iluminação *Lighting*
Stage Luz e Magia
(Guilherme Varela; Marcelo Gouveia)

Montagem *Art handling*
Éder Chapolla
Federico Gómez

Documentação fotográfica *Photographic documentation*
Sergio Guerini

Documentação audiovisual *Audiovisual documentation*
Leticia Rheingantz

Comunicação *Communication*
Marcelo Ozorio
Juliana Gola

Trilha sonora original dos vídeos *Original soundtrack for the videos*
José Hesse
Marcelo Mudou

Impressão *Printing*
Ipsis Gráfica e Editora

Equipe Almeida e Dale *Team*
Alan Catharino; Alexandre Pedro; Antonio Gustavo Dias Castro; Danilo Campos; Eli Carlos da Silva; Georgete Maalouli Nakka; Karoline Freire; Luizanete Ribeiro Silva; Lisa Costa; Mislene Pereira Campos; Verônica Souza; Verônica Tomaz da Silva; Victor Lucas; Vitor Werkhaizer

Agradecimentos *Acknowledgments*
Alfio Lagnado; Alfredo Turbay; Ana Claudia e Marcelo Martins; Daniel de Castilho e Paulo Vicelli; Edmar Pinto Costa; Galeria Millan; Henrique Miziara; Irapoan Cavalcanti de Lyra; João Meirelles (*in memoriam*); Maria Montero; Mendes Wood DM; Orandi Momesso; Paulo Darzé Galeria; Paulo Petrarca; Pedro Conde Filho; Rafael Moraes; Reynaldo Abucham; Romero Pimenta; Sé; Suzana e Carlos Garcia

Este livro foi composto utilizando as fontes Canela, Inter, Interval e Trickster; e impresso em papel Kraft 140grs, Couché Fosco 150grs e Offset 120grs pela Ipsis Gráfica e Editora em julho de 2021

This book was typeset in Canela, Inter, Interval and Trickster; and printed in Kraft 140grs, Couché Matte 150grs and Offset 120grs; by Ipsis Gráfica e Editora in July, 2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Terra e temperatura / Germano Dushá (org.). --
São Paulo : Almeida e Dale Galeria, 2021.

ISBN 978-65-992394-2-7

1. Arte - Brasil 2. Arte - Exposições - Catálogos
3. Arte contemporânea I. Dushá, Germano.

21-72897 CDD-709.81

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte : Brasil : Exposições 709.81
Cibele Maria Dias - Bibliotecária - CRB-8/9427

“E o Existente pensou resoluto: ‘Que eu me faça muitos; que eu prolifere.’ E criou o calor. Então esse calor pensou: ‘Que eu me faça muitos; que eu prolifere.’ E ele criou a água. É por isso que, sempre que esquenta, o ser humano transpira, daí que do calor nascem as águas.”
– Chāndogya Upaniṣad

Terra e Temperatura
Germano Dushá (org.) — Almeida e Dale
ISBN 978-65-992394-2-7

Agnaldo dos Santos
Anna Maria Maiolino
Artur Barrio
Artur Pereira
Carybé
Castiel Vitorino Brasileiro
Chico Tabibuia
Conceição dos Bugres
Dalton Paula
Davi de Jesus do Nascimento
Djanira da Motta e Silva
GTO
Heitor dos Prazeres
Ione Saldanha
Ivens Machado
José Antônio da Silva
Lidia Lisbôa
Madalena dos Santos Reinbolt
Maria Martins
Mestre Didi
Mestre Guarany
Mira Schendel
Miriam Inez da Silva
Niobe Xandó
Paulo Monteiro
Paulo Pires
Solange Pessoa
Sonia Gomes
Syro
Tarsila do Amaral
Thiago Martins de Melo
Tunga
Anônimos (ex-votos)