



climacom 
Cultura Científica

ClimaCom Cultura Científica - pesquisa, jornalismo e arte
ANO 4 - N. 10 / DEZEMBRO DE 2017 / ISSN 2359-4705

Cosmopolíticas da imagem

LABJOR - UNICAMP

Prédio V da Reitoria - Piso 3

CEP 13083-970

Email: climacom@unicamp.br

Fones: (19) 3521-2584 / 3521-2585 / 3521-2586 / 3521-2588

GRUPO DE PESQUISA QUE COORDENA O PROJETO DA REVISTA:

multiTÃO: prolifera-artes sub-vertendo ciências, educações e comunicações (CNPq)

EDITORAS CLIMACOM:

Profa. Dra. Susana Dias

Profa. Dra. Carolina Cantarino

EDITORES DOSSIÊ “COSMOPOLÍTICAS DA IMAGEM”:

Susana Dias

Sebastian Wiedemann

EDITORES DA SEÇÃO DE ARTE E LABORATÓRIO ATELIÊ DO DOSSIÊ “COSMOPOLÍTICAS DA IMAGEM”:

Susana Dias

Sebastian Wiedemann

DESIGNER GRÁFICO:

Fernanda Pestana

CAPA

Produção coletiva coordenada por Susana Dias e Sebastian Wiedemann

CONSELHO CIENTÍFICO:

Prof. Dra. Donna Haraway, *University of California at Santa Cruz, Santa Cruz, EUA*

Prof. Dra. Isabelle Stengers, *Université libre de Bruxelles, Bruxelas, Bélgica*

Prof. Dr. Martin W. Bauer, *The London School of Economics and Political Sciences (LSE), Londres, Reino Unido*

Profa. Dra. Sandra Elena Murriello, *Universidad de Río Negro, Bariloche, Argentina*

Prof. Dr. Antonio Carlos Rodrigues de Amorim, *Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, SP, Brasil*

Prof. Dr. Antonio Carlos Queiroz Filho, *Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Espírito Santo, Brasil*

Prof. Dr. Carlos Afonso Nobre, *Ministério da Ciência e Tecnologia (MCT), Brasília - DF, Brasil*

Prof. Dr. Gabriel Cid Garcia, *Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil*

Profa. Dra. Isaltina Maria de Azevedo Mello Gomes, *Universidade Federal de Pernambuco (UFP), Pernambuco, Brasil*

Prof. Dr. Leandro Belinaso Guimarães, *Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Santa Catarina, Brasil*

Prof. Dr. Marcel Bursztyn, *Universidade de Brasília (UnB), Brasília - DF, Brasil*

Prof. Dr. Renzo Romano Taddei, *Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), São Paulo, Brasil*

Esta publicação é uma contribuição da Rede Brasileira de Pesquisas sobre Mudanças Climáticas Globais financiado pelos projetos: “Mudanças climáticas em experimentos interativos: comunicação e cultura científica” (CNPq No. 458257/2013-3); “A dimensão humana das mudanças climáticas em experimentações interativas” (Faepex-Unicamp, Processo No. 534/14). Conta com o apoio do CNPq e MCTI; CNPq Processo 550022/2014-7; e FINEP Processo 01.13.0353.00

Editorial “Cosmopolíticas da imagem”

“Para a revista *ClimaCom* e o grupo multiTÃO este dossiê implicou um esforço maior, pois nosso campo problemático desde sempre tem estado atravessado pelas potências expressivas da imagem, pelos planos de composição que estas abrem. Uma abertura onde é difícil dizer quando começa uma escrita por e com imagens e quando processos imagéticos se escrevem e inscrevem entre meios diversos. Ao mesmo tempo a imagem na sua equivocidade e polissemia se dá a perceber não só como materialidade visual e sonora, mas também como conceito, como potência abstrata de pensamento. É nesse sentido que, mais do que nunca, as seções de pesquisa e arte da revista estão tão próximas. Toda uma política da escrita também é convocada na hora de estarmos à altura de uma *Cosmopolítica da Imagem*. Filósofos, antropólogos, cineastas, compositores, arquitectos, todos inventando escritas entre imagens. Imagens que violentam nossos sentidos e faculdades. Imagens-canais, imagens-fluxos, imagens-portais que se fazem atratores do cosmos. Toda uma ecologia, uma imagem do pensamento que se diz muitas, que se abandona a si mesma, que se faz resto, que de tanto ser fendida se diz nascerça, rebrilho de vida desmedida. A imagem, e portanto uma prática das e com as imagens, é sempre um chamado à fuga. Uma cosmopolítica é um ato fugitivo. Talvez o que há de mais miserável em nossa humanidade é nossa vontade de propriedade e, com esta, de poder. Achamos que somos donos e senhores. Achamos que somos donos do mundo e que com a imagem o podemos conter, o podemos medir. Propriedade como o outro nome da representação. E é por isso que resistimos a esta versão empobrecida do que pode a imagem, versão da comunicação e do capital e insistimos em sua potência de sempre ser de menos. Sempre algo escapa, sempre algo foge, sempre o mundo nos escapa”.

Nossa contemporaneidade tem escolhido a imagem como seu regime de verdade, no entanto, num gesto intempestivo, preferimos acreditar que vivemos em uma era pós-verdade (Lapoujade). Uma era em que a imagem tem que se tornar eminentemente especulativa para poder resistir à barbárie que se avizinha (Stengers). Longe de ser correlato ou constatação do mundo, ela tem que se tornar possibilidade de mundos por vir. Ela tem que se tornar nossa aliada na criação de novos e impensados modos de estar junto. Como realidade em si mesma, temos que libertá-la de nossa triste vontade antropocêntrica e deixar que sua potência cosmopolítica aflore. Ela nada deve representar, e sim ser o portal que traz à presença, apreensões de mundos em constante formação. A noção de cosmopolítica, cara para Stengers e Latour, no encontro com a imagem, a nosso ver, apela a que as visualidades e sonoridades se empoderem de uma potência cosmogênica. Por força de hábito falamos de “imagem”, mas a imagem é o que sempre está por vir. Operamos visualidades, sonoridades e o encontro ou desencontro entre estas, para que a imagem não seja o já dado, mas o que se faz e desfaz, o que se dobre e desdobra incessantemente. A luta por não deixar que ela se estagne, para que ela sempre seja uma nova imagem do pensamento (Deleuze). Almejamos a que este dossiê reúna os mais diversos modos como uma cosmopolítica da imagem pode funcionar. Se todo gesto político é aquele onde uma relação de tensão de forças entre corpos está em jogo (Spinoza), esse jogo tem que acontecer incluído o cosmos interior. Stengers dirá que numa cosmopolítica se trata sempre de uma *mise en égalité* e não de uma *mise en equivalence*. Isto é, não há uma medida comum, mas um comum medir do diferir, do devir, pois não há um nós a priori. O nós, assim como a imagem do pensamento, é o que tem que ser experimentando infinitamente. Assim, o estar

junto convoca um ato de criação constante, que intuímos, pode ser muito fértil no campo sensível das sonoridades e visualidades. O que podem as sonoridades e visualidades quando se tornam gesto anti-narcisista de nós mesmos (Viveiros de Castro) e pelo contrário são puro encontro com os mundos? Acreditamos que desse encontro podem emergir os mais impensados modos de existência (Souriau) e ecologias de práticas (Stengers) e de experiência (Manning, Massumi) que nos ajudem a resistir aos tempos de catástrofe onde a comunicação das mudanças climáticas costuma fazer da imagem sua refém.

Para a revista *ClimaCom* e o grupo multiTÃO este dossiê implicou um esforço maior, pois nosso campo problemático desde sempre tem estado atravessado pelas potências expressivas da imagem, pelos planos de composição que estas abrem. Uma abertura onde é difícil dizer quando começa uma escrita por e com imagens e quando processos imagéticos se escrevem e inscrevem entre meios diversos. Ao mesmo tempo a imagem na sua equivocidade e polissemia se dá a perceber não só como materialidade visual e sonora, mas também como conceito, como potência abstrata de pensamento. É nesse sentido que, mais do que nunca, as seções de pesquisa e arte da revista estão tão próximas. Toda uma política da escrita também é convocada na hora de estarmos à altura de uma *Cosmopolítica da Imagem*. Filósofos, antropólogos, cineastas, compositores, arquitectos, todos inventando escritas entre imagens. Imagens que violentam nossos sentidos e faculdades. Imagens-canais, imagens-fluxos, imagens-portais que se fazem atratores do cosmos. Toda uma ecologia, uma imagem do pensamento que se diz muitas, que se abandona a si mesma, que se faz resto, que de tanto ser fendida se diz nascerça, rebrilho de vida desmedida.

A imagem, e portanto uma prática das e com as imagens, é sempre um chamado à fuga. Uma cosmopolítica é um ato fugitivo. Talvez o que há de mais miserável em nossa humanidade é nossa vontade de propriedade e, com esta, de poder. Achamos que somos donos e senhores. Achamos que somos donos do mundo e que com a imagem o podemos conter, o podemos medir. Propriedade como o outro nome da representação. E é por isso que resistimos a esta versão empobrecida do que pode a imagem, versão da comunicação e do capital e insistimos em sua potência de sempre ser de menos. Sempre algo escapa, sempre algo foge, sempre o mundo nos escapa. Uma cosmopolítica é muito menos um gesto de incluir por conter, e sim um gesto de incluir por deixar escapar e fugir sem fim. Um incluir por derivação, por vazão, um incluir que potencializa as errâncias. A imagem é pura itinerância, passagem, andarilho de luz e som, andarilho do pensamento.

Seu andarilhar, se diz espectralidade, se diz impropriedade. A imagem não dá nem deve dar conta, ela nada contém, ela comparece, ela corresponde, ela escuta os ritmos do mundo e os faz escoar como pura energia de-formante em intensificação. A cada texto, a cada produção artística, a cada gesto deste dossiê procuramos macerar e martelar com força esta ideia de imagem, esta intenção cosmopolítica. Se só podemos estar num entre-viver com o mundo, com as imagens, entre-estar com elas é ser pura fenda, fissura e rachadura. Um sem clausura, onde cada vez menos reconhecemos, onde somos pura perda, pura queda, pura cachoeira de renasças.

A imagem escuta,

Violenta e fratura.

A imagem rouba e nada acumula.

O cosmos se impõe,

O cosmos tudo o estoura.

O mundo exige continuar, o humano tem que se desmoronar, tem que assumir que essa é sua única política possível, a de devir mais uma imagem entre as imagens, mais um espectro entre as sombras, mais um silêncio entre os sussurros do cosmos.

Cosmopolítica da imagem como elogio da fuga e da impropriedade, como canto da precariedade.

Sebastian Wiedemann & Susana Dias

Editores

SUMÁRIO

PESQUISA

A revista *ClimaCom Cultura Científica* - pesquisa, jornalismo e arte lança, a cada dossiê quadrimestral, uma chamada para artigos e resenhas de pesquisadores que desenvolvem estudos relacionados ao tema proposto para a edição. Trata-se de uma revista interdisciplinar e são aceitas contribuições de pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento, bem como estágios de formação. Os artigos e resenhas podem ser submetidos em português, espanhol e inglês e são avaliadas por *peer review*.

ARTIGOS

La formula cósmica del arte, Deleuze
Pierre Montebello
Tradução de Carolina Villada Castro
Pág. 19

Sonhando com dragões: Sobre a imaginação da vida real
Tim Ingold
Tradução de Sebastian Wiedemann
Pág. 25

El inicio de la iniciación y el movimiento de las partes
Evelyn Schuler e Alfred Zea
Pág. 47

Reverberaciones del muerto.Variaciones poéticas
Carolina Villada Castro
Pág. 65

Entre imagens, corpos e terra: transformações do MAHKU -Movimento dos Artistas Huni Kuin
Amilton Pelegrino de Mattos
Pág. 75

Cartografía social: Imagen, espacios, memoria e identidad Pa`Ipai
Julieta López Zamora y Lilian Paola Ovalle Marroquín
Pág. 91

RESENHA

INTO THE INFERNO by Werner Herzog
Renato Salgado
Pág. 109

ENSAIOS

Tratado do ter a ver: notas a partir de motivos visuais waiwai
Evelyn Schuler e Alfred Zea
Pág. 119

SUMÁRIO

Non-Human Rights

Paulo Tavares

Pág. 125

The Sea is History: Plantation Capitalism

Louis Henderson

Pág. 133

Des-objetos” de Bené Fonteles – entrevista

Alik Wunder e Alda Romaguera

Pág. 139

Eco cantos da terra, um meio minúsculo

Rodrigo Reis

Pág. 147

Aprendizagens de ver diante de um mundo todo vivo...

Tatiana Plens de Oliveira

Pág. 161

Yoga como cosmopolítica na criação de imagens-potência

Pedro Azalim e Waldir Ramos Neto

Pág. 167

JORNALISMO

COLUNA ASSINADA

“(a)mares e ri(s)os infinitos”: la catástrofe de estar juntos delante de la finitude

Susana Dias & Sebastian Wiedemann

Pág. 180

ARTE

ARTES

KFI – Knowing From the Inside project

Tim Ingold

Pág. 191

La couleur du temps

Erin Manning

Pág. 209

Displacing Territories
Marcelo Moscheta
Pág. 217

Yanomami
Claudia Andujar
Pág. 227

“Visões da Terra” e “Androgynne – Sagração do Fogo”
Alda Maria Abreu
Pág. 235

Despojos urbanos
João Miguel Lima
Pág. 239

The Future of Stones
Silvia Noronha
Pág. 245

Manuel Delanda Films
Manuel Delanda
Pág. 251

NOCTILUCASCREEN

NoctilucaScreen Project: Cosmopolíticas da imagem ou o fogo todo vivo entre as águas, o vento e a terra
Curadoria de Sebastian Wiedemann
Pág. 259

As forças do mar
Filmes de Jean Painlevé, Alfred Ehrhardt e Andres Garcia Franco
Pág. 261

As atmosferas que ventam
Filmes de Mikel Guillen & Scott Barley, Wolfgang Lehmann e Pierre Villemin
Pág. 265

Os movimentos da terra
Filmes de Tiziana Panizza, Francisco Huichaqueo, Colectivo Los Ingravidos e o Karrabing Film Collective
Pág. 269

LABORATÓRIO-ATELIÊ

Africanidades entre pinturas e sons
Marcus Pereira Novaes e Jairo Perin Silveira
Pág. 277

A Serpente de Yurupari
Dioscórides Perez e Coletivo Orssarara
Pág. 285

Hokule'a: mar de estrelas
Tainá Mascarenhas de Luccas e Ricarda Canozo
Pág. 297

Notas de um encontro: "Aliar-se às nuvens para que o céu não caia"
Grupo multiTÃO e Coletivo Orssarara
Pág. 307

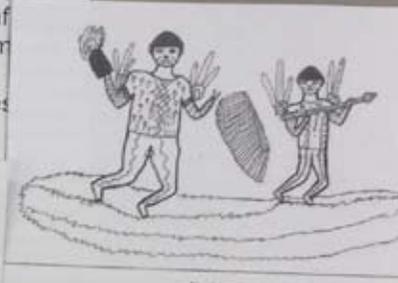
LOBA K'AN: passos para uma dança
Alda Romaguera e Raquel Gouvêa
Pág. 327

mani(n)festações
Fernanda Pestana, Henrique Dutra, Natasha Macedo, Michele Gonçalves, Oscar Marin,
Patrícia Lora, Renato Oliveira, e Susana Dias
Pág. 329

De Cosmopolíticas de la Imagen a Pueblos Oir
Grupo multiTÃO e Coletivo Orssarara
Pág. 341

A Natureza Humana de Robert Todd -Mostra de Curtas NoctilucaScreen
Sebastian Wiedemann
Pág. 349

...evidências de modo geral, deixam uma valiosa
ando antropocêntrico que muitos etnógrafos contribuíram para
Vivemos tempos em que forças outras, além da do homem unívoco
nis, as geleiras e os tufões; as epidemias; as extinções das florestas
espécies, com catastróficos efeitos dispostos em cadeia etc. -
cada vez mais, à ação humana, a colocar todas as vidas materiais
faz-se preciso, portanto, repensar humildemente a respeito de
lhores alianças e estratégias para extrair vitalidade daquilo que,
anteriormente, nos ameaça, não obstante seja uma condição, af
ência da humanidade de que os antropólogos tanto se orgulham
preciso que os cientistas se inspirem nos traquejos de outros
os, antes que imponham, aos religiosos-feiticeiros, as partições
is como trágicas, de seu próprio cosmos.



Espirito guerreiro



Pesquisa

...essoa totalmente com as observações de Simondon sobre a superação
...ão entre os diferentes modos de conhecer as técnicas, o engenheiro e o
o.



ARTIGOS

Deleuze: la fórmula cósmica del arte

Pierre Montebello[1], Traducción de Carolina Villada Castro[2]

Resumen: Quizá el arte no tiene otra razón sino expandir al hombre, dilatarlo, descentrarlo, conectarlo a un plano más amplio, infinitamente amplio, hacer pasar el soplo del cosmos a través de él. Por esto el arte opera por devenires que son devenires indiscernibles, imperceptibles, impersonales.

Palabras clave: Deleuze. Cosmos. Imperceptible.

Deleuze: a fórmula cósmica da arte

Resumo: Talvez a arte não tenha outra razão que expandir o humano, dilata-lo, descentra-lo, conectá-lo a um plano mais amplo, infinitamente amplo, fazer passar o sopro do cosmos através dele. Por isso a arte opera por devires que são devires indiscerníveis, imperceptíveis, impessoais.

Palavras-chave: Deleuze. Cosmos. Imperceptível.

[1] Pierre Montebello es profesor de filosofía de la Universidad Toulouse - Jean Jaurès, investiga metafísica, filosofía moderna y estética contemporánea. Entre sus obras están: *Nietzsche : la volonté de puissance*, Paris : Presses universitaires de France, 2001; *Vie et maladie chez Nietzsche*, Paris : Ellipses, 2001; *L'autre métaphysique : essai sur la philosophie de la nature*, Ravaisson, Tarde, Nietzsche et Bergson, Paris : Desclée de Brouwer, 2003 ; *Deleuze : la passion de la pensée*, Paris : J. Vrin, 2008 ; *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, J. Vrin, 2008. *L'autre métaphysique*, Dijon : Les presses du réel, 2015. *Métaphysiques cosmomorphes, la fin du monde humain*, Dijon : Les presses du réel, 2015.

[2] Carolina Villada Castro es magister en Estudios de la traducción UFSC-PGET, Brasil y filósofa por la Universidad de Antioquia, Colombia. E-mail: carolina.villadacastro@gmail.com Agradecemos a Pierre Montebello la autorización de esta traducción al español de su texto "La formule cosmique de l'art, Deleuze".

Quizá el arte no tiene otra razón sino expandir al hombre, dilatarlo, descentrarlo, conectarlo a un plano más amplio, infinitamente amplio, hacer pasar el soplo del cosmos a través de él. Por esto el arte opera por devenires que son devenires indiscernibles, imperceptibles, impersonales: “Lo imperceptible es el final inmanente del devenir, su fórmula cósmica”[3]. La bella imagen de la novela de Matheson *The Shrinking Man* (1956)[4]: este hombre “pasa a través de los reinos, circula entre las moléculas hasta devenir una partícula rara que medita hasta el infinito sobre el infinito”[5]. ¿De qué arte no se podría decir: me ha hecho pasar a un plano más amplio, como una marea, un océano, un cielo, un infinito, por afectos, por perceptos, por sonidos? O aún, el arte ha creado un mundo más amplio que el mío, hizo mundo; ha eliminado muy bien todo lo que bloquea, lo que inmoviliza, lo que es muerte; ha creado una línea abstracta que logra un devenir-mundo, devenir todo el mundo: “devenir todo el mundo es hacer del mundo un devenir, es crear una multitud, es crear un mundo, mundos, es decir, encontrar sus entornos y sus zonas de indiscernibilidad. El Cosmos como máquina abstracta, y cada mundo como agenciamiento concreto que la efectúa”[6].

Hay un profundo ascetismo del arte, como hay un profundo ascetismo de la filosofía. Siempre hay que eliminar, hacer desierto, pasar entre segmentaridades sociales, clausuras, estereotipos, imágenes muertas para devolver un movimiento de vida. En este sentido, la ascesis es la muerte de sí a fin de encontrar el mundo, hacer posible otro agenciamiento de mundo sobre la Tierra desterritorializada, conectada al cosmos. Aventuras cósmicas. En todas partes, el arte nos reconecta al cosmos y al tiempo puro, nebulosa espacial y nebulosa del pasado, bajo modos infinitamente

variados, que sólo tienen por objetivo, ampliar nuestra vida por la vasta potencia de la vida en la que estamos inmersos. ¿Cómo el arte no sería entonces también un ejercicio de impersonalidad? “ha hecho de todo el mundo un devenir, puesto que ha creado un mundo necesariamente comunicante, puesto que ha suprimido de sí mismo todo lo que le impedía circular entre las cosas, y crecer en medio de ellas”[7].

Las tres funciones del arte consisten en hacernos encontrar una vida impersonal a-subjetiva, una vida indiscernible asignificante, una vida imperceptible anorgánica. ¿No es en esto que el arte se opone a lo humano en el hombre? La vergüenza de ser hombre, ¿qué tiene de diferente al pasaje a una potencia de vida que aboliese las distinciones subjetivas, los bloqueos orgánicos, las jerarquías significantes? Es a esta figura del hombre plegando el mundo sobre él que Deleuze opone el arte y la filosofía, es decir al hombre sujeto/significando mayoría/cuerpo orgánico último término de la evolución, recortándose de la totalidad del mundo, elevándose fuera del mundo, extendiendo por todas partes su dominación y supremacía, su sentido y su lengua, operando por saciedad y saturación de sí (todo lo contrario de la ascesis), en estado de acosmia[8] y agonía. ¿Qué hacer para que el hombre recupere el contacto con vidas infinitamente más amplias que la suya, cómo devolver el gusto por la diversidad del mundo, fuente de vida para él, cómo introducir espacio-tiempos infinitos e infinitamente variados en él?

Las divisiones más frecuentes que Deleuze busca entre esteticistas y artistas corresponden a la distinción entre representación humana orgánica y cosmos inorgánico, vida inorgánica. No para separarlos radicalmente, sino para que

uno penetre al otro, eleve al otro, aspire al otro. Como Worringer y sus bellas páginas sobre arte gótico. O, más bien, leyendo a Worringer, ¿Deleuze hace surgir esta oposición como clave de la estética, de toda estética? Lo que Deleuze llama “orgánico” es la representación del mundo por el hombre, el pliegue del mundo en el hombre. En todas partes, Deleuze tomará el partido opuesto a la “representación orgánica” en la que se encuentra la fórmula de Worringer: “En el interior de la obra de arte se desarrollan procesos formales que corresponden a las tendencias naturales orgánicas en el hombre”[9].

La representación orgánica se comprende, no como un estado, sino como una forma, la forma humana que anexa lo visible a las coordenadas humanas (geometría), llena el universo en el cuerpo humano (líneas de gravedad y anclaje), crea un espacio estriado por y para los órganos humanos (segmentariedad). El mundo está absorbido en las líneas de fuerza de esta representación, esta se extiende como una malla o una tela de araña (Nietzsche evoca con frecuencia la representación humana como siendo una tela de araña que captura el mundo): “El cuerpo orgánico se prolonga en líneas rectas que lo relacionan con lo lejano. De ahí la primacía del hombre, o del rostro, puesto que es esa misma forma de expresión, a la vez organismo supremo y relación de todo organismo con el espacio métrico en general”[10].

Este primado del cuerpo humano (orgánico), del rostro humano (significante), de la mirada humana (percepción), vemos bien que es el contrapunto exacto de devenires inorgánicos, asignificantes, imperceptibles que el arte debe hacer advenir. Toda una línea rebosante que no pasa por el cuerpo humano (la terrible vida de las cosas en *Nosferatu* de Murnau, los

planos de puertas o de bóvedas), toda una vida expresiva que no pasa por el significativo humano (plurivocidad de expresiones animales, vegetales, físicas o la naturaleza enteramente expresiva), toda una vida imperceptible que no pasa por la percepción humana (la universal variación y luz del mundo). Es esta la línea que descubre Worringer en el gótico, según Deleuze, una línea “abstracta”:

Esa línea nómada de la que dice: es mecánica, pero de acción libre y giratoria; es inorgánica, pero sin embargo viva, y tanto más viva cuanto más inorgánica. Se distingue a la vez de lo geométrico y de lo orgánico. Eleva a la intuición las relaciones —mecánicas—. Las cabezas (incluso la del hombre, que ya no es rostro) se desenrollan y enrollan en lazos en un proceso continuo, las bocas se repliegan en espiral. Los cabellos, los vestidos... Esta línea frenética de variación, en lazo, en espiral, en zigzag, en S, libera una potencia de vida que el hombre corregía, que los organismos encerraban, y que la materia expresa ahora como el rasgo, el flujo o el impulso que la atraviesa. Si todo es vivo no es porque todo es orgánico y está organizado, sino, al contrario, porque el organismo es una desviación de la vida. En resumen, una intensa vida germinal inorgánica, una potente vida sin órganos, todo lo que pasa entre los organismos (—una vez que los límites naturales de la actividad orgánica han sido rotos, ya no hay límites—...).[11]

Potente vida inorgánica que el arte gótico manifiesta, atraviesa el cosmos, es la vida en tensión de todas las cosas. Todo es llevado por ella, el peso de la materia, la vida del espíritu, la prodigiosa vida metamórfica de la animalidad que excede todos los cuerpos (supra-orgánica, inorgánica), todo armoniza relaciones nuevas allí, se expresa según su orden, se difunde. Ninguna necesidad de oponer la vida del espíritu y la materialidad fijada de los cuerpos animales porque es justamente un mismo devenir que

lleva todos los cuerpos escapándose de la geometría y de lo orgánico, como si el mundo reencontrara una fuerza propia, un exceso sobre toda representación humana.

Esta vida inorgánica, expresiva, polimorfa, asignificante, no es separable de la pregunta por el tiempo. En muchas ocasiones hemos visto esta paradoja en Deleuze: recordarse, es crear. Zambullirse en un tiempo puro es crear. ¿Por qué este privilegio del tiempo puro? Porque lo actual debe ser fracturado, roto, también él. ¿Cómo renovar posibilidades inactuales de otra manera? Lo mismo que la sinuosa línea abstracta rompe los marcos de lo orgánico, la secreta línea temporal rompe los marcos de la actualidad. Recuperar la vida no orgánica y el tiempo no actual, tal es la doble función del arte. La potencia inorgánica que pasa entre los cuerpos no es separable del tiempo no psicológico que pasa entre las almas. Por la una retejemos nuestro cuerpo con la potencia del mundo, con la otra, retejemos nuestra vida psíquica con una memoria-mundo, que rebosa de virtualidades no actualizadas. Recordemos lo que decía Proust:

solamente por el arte, podemos *salir de nosotros*, saber lo que se ve de este otro universo que no es el mismo que el nuestro y cuyos paisajes nos quedarían tan desconocidos como los que se pueda tener allí sobre la luna. Gracias al arte, *en lugar de ver un mundo, el nuestro, lo vemos multiplicarse*, tenemos tantos mundos a nuestra disposición, más diferentes los unos que los otros, que los que giran en el infinito[12].

¿Se trata entonces de encontrar alguna cosa ya allí, un mundo perdido, un tiempo perdido? No es cierto. El arte tiene como materia las imágenes, consiste en imágenes, está hecho de imágenes de toda naturaleza. Pero no

encuentra las imágenes hechas, es por esto que los procedimientos para hacer imágenes son tan importantes según Deleuze: fabulación, diagrama, composición, montaje, figuración... Cada arte tiene sus ideas, sus modos de expresión, sus bloques de espacio-tiempos (límite común de todas las artes)[13]. Cada arte tiene también sus procedimientos para establecer imágenes. Deleuze multiplicará la descripción de procedimientos por los cuales las artes realizan este trabajo incesante, instituir, instaurar imágenes. El derecho *de* las imágenes es primero un derecho del arte, no un derecho privado sobre la copia de las imágenes, sino el derecho de las imágenes a instituir existencias[14]. Es que las imágenes instauran en efecto regímenes particulares de existencia, un derecho a existir que concierne a las cosas mismas, la estepa, las nubes, esta luz de la tarde, este brillo... ¿cómo se ha podido creer que la estética de Deleuze buscaba un retorno a la naturaleza? La naturaleza no está por encontrarse, está por instaurarse, sólo se le encuentra si se le instaura. Sólo se encuentra una vida inorgánica si se le agencia por devenires, como la línea gótica, sólo se encuentra un tiempo puro si se le crea en el montaje (en cine) o extrayéndolo de los signos (literatura). Esto solo es mientras el tiempo es creado como plano inmemorial que propulsa nuestras vidas en otros devenires. Agotar el tiempo, el espacio, lo posible, ideal absoluto del arte, lo imposible de lo posible, como si el artista tendiera a cristalizar en un lance todas las percepciones posibles, los afectos posibles, las vidas posibles, tiempo no vivido y espacio no recorrido, en una imagen que mantiene en pie, una imagen que envuelve todo o prácticamente nada más.

El arte se hace por imágenes. Es pues imposible disociar un arte de su procedimiento de

instauración de imágenes. Cada arte inventa su procedimiento para extraer la imagen de su régimen banal, mimético, subjetivo, descriptivo, para darle un soplo, una altura, una fuerza, incluso si todo esto fracasa a menudo, si las verdaderas imágenes son raras o se bordea siempre lo imposible:

Hacer una imagen de vez en cuando (está hecho, hice la imagen), el arte, la pintura, la música pueden tener otro objetivo, aún si el contenido de la imagen es pobre, mediocre. Una escultura de porcelana de Lichtenstein, de unos 60cm, ¡surge un árbol de tronco marrón, copa verde, contiguo a una pequeña nube y a una punta de cielo, a derecha y a izquierda, con altura diferente, qué fuerza![15]

Es porque el arte da la espalda a los posibles ya desplegados, que una ascesis es completamente necesaria para instaurar existencias plurívocas, dar derecho a formas de vida no vividas, redistribuir mundos posibles. ¿Así como el rol de las imágenes-*ritornello* en Beckett? Punzantes repeticiones que aparecen en espacios (teatro) y textos. ¿Por qué razón, si no es para arriesgar palabras y lenguas, tomar caminos de atajo, extenuar espacios, por las deambulaciones en un lugar? De nuevo, es en términos de ascesis que Deleuze describe la función de la imagen pura en Beckett: liquidar, desertificar, desactualizar, dismantelar para recuperar todo lo posible de una jugada. “El agotado”[16] es el estado del que acabó todos los posibles, del que “ya no puede posibilizar”:

Las imágenes-*ritornello* corren a través de los libros de Beckett. En *Primer amor*, él ve balancearse una esquina del cielo estrellado, él lo tararea. Es que la imagen no se define por lo sublime de su contenido, sino por su forma, es decir por su tensión interna, o por la fuerza que moviliza para hacer el vacío o perforar hoyos, abrir el

apretón de manos, secar el goteo de la voz, para despejarse de la memoria y la razón, pequeña imagen alógica, amnésica casi afásica, a veces sosteniéndose en el vacío, a veces temblando en lo abierto[17].

¿El deseo de todo arte no sería agotar lo posible? Justamente hacer una imagen que tenga demasiada potencia para aprovechar todo lo posible o para reducirlo al mínimo. Pero, aún allí numerosos procesos son necesarios. Todo un trabajo sobre series, voces, espacios, imágenes en Beckett.

La ascesis es psicológica (amnésia), espacial (espacios cualquiera), vital (inorgánica), temporal (inactual), social (resistencia al presente), figurativa (imagen no mimética, no narrativa). Hay siempre una ascesis por hacer, una aventura *in situ*, ingeniosa, simpática, tejido del pensamiento[18]. He ahí por qué el pensamiento[19] está tan presente en Deleuze, el pensamiento siempre es capturado por posibles, en toda parte donde hay un posible, donde es recreado un posible, el pensamiento está presente. Dondequiera que haya que pensar un Todo, redistribuir posibles que forman un todo, hay pensamiento sublime, tiempo puro, imagen pura, vida pura, nada está dado, son purificaciones para redistribuir el posible, ver todo lo posible. Toda imagen es acontecimiento, incorporal, inorgánica. Espaciamento hacia paisajes no-humanos, fuerzas no-humanas, dilataciones de un tiempo no psicológico, pensamiento-espacio, pensamiento-tiempo, espacio-tiempo. Lo que es común a todas las artes, dice Deleuze, son espacio-tiempos que se crean, siempre inactuales, cosmos y pasado puro. El pensamiento ¿es diferente a esta extensión más allá del cuerpo? “La imagen es la vida espiritual, “la vida `en la cabeza´ de *Como es*[20]. Sólo se puede agotar las alegrías, movimientos y acrobacias de la vida,

si el cuerpo queda inmóvil, encogido, sentado, sombrío, él mismo agotado”[21].

El arte no toma el lugar de Dios, Dios es el conjunto de posibles por realizar, por derivación. El arte no realiza nada, es parte de lo irrealizable, tan real que no realiza, redistribuye posibles y, con frecuencia al mismo tiempo, como en Beckett, agota lo posible. Es sin duda lo que hace reír a Deleuze en Beckett, el lado alegre de Beckett, las combinatorias de posibles de Molloy en el lugar de Dios, la nada de las permutaciones en lugar de Todo. El insomnio cosubstancial del arte del que habla Deleuze es diferente del insomnio que habla Lévinas: ya no exposición al ser, pérdida en el ser, sino repetición del pensamiento, “sueño del pensamiento” de recomenzar en ceros. Nietzsche no decía otra cosa, ya no tenemos necesidad de Dios, ya que somos artistas, ya que creamos mundos: “¿no es en esto que somos todos griegos? ¿Adoradores de formas, sonidos y palabras? Y, en consecuencia, ¿artistas?”[22].

Recebido em: 03/09/2017

Aceito em: 15/11/2017

[3] Deleuze & Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta (trs.). Valencia: Pre-textos, 2004, p. 280.

[4] N. del T. Matheson *The Shrinking Man* novela de ciencia-ficción que apareció en Estados Unidos en 1956 sobre la exposición de un hombre a bruma reactiva que lo va encogiendo. Con adaptación al cine de Jack Arnold *The Incredible Shrinking Man* en 1957.

[5] Deleuze & Guattari . *Op. cit.*, 2004, p. 281.

[6] *Ibid.*, 2004, p. 281

[7] *Ibid.*, 2004, p. 282.

[8] *N. del T. Acosmie* en francés, para referir la negación de la pertenencia del hombre moderno al cosmos.

[9] *Ibid.*, 2004, p. 504, cita tomada de Wilhelm Worringer, *L'Art gothique*, Paris: Gallimard, 1967, p. 83-87.

[10] *Ibid.*, 2004, p. 504-505.

[11] *Ibid.*, 2004, p. 505.

[12] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 474.

N. del T. En español la edición disponible es : Proust, Marcel (2007). *A la busca del tiempo perdido* (7ª edición). Armiño, Mauro (ed.) Madrid: Valdemar.

[13] Deleuze. *Dos regímenes de locos, textos y entrevistas* (1975-1995), José Luis Pardo (tr.) Valencia : Pretextos, 2008, p. 281-290.

[14] La influencia de Étienne Souriau sobre la instauración de vidas, ver David Lapoujade, *Les Existences moindres*, Paris, Minuit, 2017, p. 72.

[15] Gilles Deleuze, *L'Épuisé*, postface de Quad, Samuel Beckett, Paris, Minuit, 1992.

[16] *N. del T. El agotado* es un epílogo que Deleuze escribe a *Quad y otras piezas para teatro* de Beckett. Aquí citamos y traducimos directamente de la versión en francés. Hay traducción al español online de Raúl Sánchez Cedillo en: <http://imperceptibledeleuze.blogspot.com.co/2016/05/el-agotado.html>

[17] *Ibid.*, 1992, p. 72.

[18] *N. del T. Âme* en la versión en francés, traduzco por “pensamiento”, debido al carácter crítico del pensamiento de Deleuze respecto de la metafísica. .

[19] *N. del T. esprit* en versión en francés, ante la riqueza semántica de este término en francés, escojo traducir en todos los casos por “pensamiento”, considerando la filosofía de Deleuze que se distancia de toda forma de metafísica.

[20] *N. del T. Cómo* es experimentación literaria de Beckett, disponible al español en traducción de José Emilio Pacheco (tr.), México: serie El volador, 1966.

[21] . Deleuze, *Op. Cit.* 1992, p. 96.

[22] Friedrich Nietzsche, *œuvres complètes*, Paris, Gallimard, tome V, prefacio de 1886 a *Gai Savoir*.

N. Del T. Esta referencia corresponde al V tomo de la edición francesa de las obras completas de Nietzsche, específicamente a su prefacio a la *Gaya ciencia*.

Sonhando com dragões: sobre a imaginação da vida real

Tim Ingold [1], Tradução de Sebastian Wiedemann [2]

Resumo: Este artigo parte de estudos do monasticismo medieval e das ontologias indígenas do norte para mostrar como poderíamos curar a ruptura entre o mundo real e a nossa imaginação dele, a qual sustenta os procedimentos oficiais da ciência moderna. Embora a ciência não seja adversa aos sonhos da imaginação como fontes potenciais de novos insights, eles são banidos da realidade que pretende ser descoberta. Desde Bacon e Galileu, a natureza foi pensada como um livro que não vai revelar voluntariamente de seus segredos para os leitores humanos. A ideia do livro da natureza, no entanto, remonta a tempos medievais. Para os leitores medievais como para os caçadores indígenas, as criaturas falam e oferecem conselhos. Mas na transição para a modernidade o livro foi silenciado. Este artigo sugere que ao reconhecer nossa participação imaginativa em um mundo mais-do-que-humano e os compromissos que isso implica, podemos conciliar a investigação científica com a sensibilidade religiosa como formas de conhecer sendo.

Palavras-chave: Imaginação. Ciência moderna. Conhecimento indígena. Idade média. Leitura.

Dreaming with dragons: on the imagination of real life

Abstract: This article draws on studies of medieval monasticism and northern indigenous ontologies to show how we might heal the rupture between the real world and our imagination of it, which underpins the official procedures of modern science. Though science is not averse to dreams of the imagination as potential sources of novel insight, they are banished from the reality it seeks to uncover. Ever since Bacon and Galileo, nature has been thought of as a book that will not willingly give up its secrets to human readers. The idea of the book of nature, however, dates from medieval times. For medieval readers as for indigenous hunters, creatures would speak and offer counsel. But in the transition to modernity the book was silenced. This article suggests that by acknowledging our imaginative participation in a more-than-human world, and the commitments this entails, we can reconcile scientific inquiry with religious sensibility as ways of knowing in being.

Keywords: Imagination. Modern science. Indigenous knowledge. Middle Ages. Reading.

[1] Tim Ingold é professor de Antropologia Social na Universidade de Aberdeen. Realizou trabalho de campo etnográfico na Lapônia e escreveu sobre ambiente e organização social no Norte circumpolar, sobre teoria evolutiva na antropologia, biologia e história, sobre o papel dos animais nas sociedades humanas, sobre o uso da linguagem e das ferramentas e sobre percepção ambiental e práticas qualificadas. Ele está atualmente explorando questões sobre a interface entre antropologia, arqueologia, arte e arquitetura. Seus livros mais recentes são: *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. (Routledge: London, 2013) e *The Life of Lines*. (Routledge: London, 2015).

[2] Sebastian Wiedemann é cineasta-pesquisador, trabalha na intersecção entre arte e filosofia acolhendo o problemático que emerge da atual crise ambiental como potência de pensamento que se desdobra em processos de criação que leva adiante com o grupo multiTÃO (Unicamp) e o Orssarara Ateliê.

Enfrentado os fatos

Em 1620, Francis Bacon, filósofo e estadista inglês traçou o plano do que seria um enorme trabalho científico titulado *A grande instauração*. Bacon nunca terminou a obra, dedicada ao rei Jaime I, quem o tinha nomeado lord chanceler. No entanto, no prolegômenos Bacon atacava as formas tradicionais de conhecimento, que misturavam continuamente a realidade do mundo com suas configurações nas mentes humanas. Bacon argumentava que se a mente fosse tão clara e perfeita como um espelho, então refletiria os raios genuínos das coisas (1858). Mas não o é. A mente está fissurada e deformada por defeitos inatos e adquiridos, pelo instinto e o doutrinamento, e distorce as imagens que se projetam sobre sua superfície através dos sentidos, e não se pode confiar em que - por conta própria - possa proporcionar informação verdadeira sobre as coisas tal como são. Bacon argumentou que há somente uma saída para esta situação, que consiste em apelar aos fatos: “Aqueles que aspirem, não a adivinhar, mas a descobrir e conhecer, que não se proponham a inventar por eles mesmos mundos ilusórios e fabulosos, mas a examinar e dissecar a natureza deste mundo, devem ir aos fatos mesmos para tudo” (1858, pp. 27-28)[3].

As palavras de Bacon têm uma inconfundível ressonância contemporânea. A ciência atual ainda se legitima apelando aos dados, que se verificam uma e outra vez numa busca interminável da verdade através da eliminação do erro. E na sua maioria, as ciências da mente e da cultura (a psicologia e a antropologia) têm embarcado na mesma empresa. Isto é, têm apoiado a divisão entre aquilo que Bacon chamava *o mundo em si mesmo*, a realidade da natureza que só pode se descobrir através da investigação científica sistemática, e os

distintos mundos imaginários, que as pessoas de diferentes tempos e lugares têm conjurado e que - em sua ignorância da ciência e seus métodos - têm considerado reais. Os antropólogos têm analisado comparativamente estes mundos imaginários e os psicólogos têm estudado os mecanismos, supostamente universais, que governam sua construção. Todos estão de acordo em que, por nenhum motivo, devem se confundir os espaços do real e do imaginário, pois a autoridade mesma da ciência se baseia em sua pretensão de ser capaz de revelar os fatos que estão por trás das fantasias que a imaginação plasma diante de nossos olhos. Claro, é possível estudar os produtos da imaginação e os fatos para apresentar o que muitos antropólogos ainda chamam *considerações éticas* (em vez de éticas), mas misturar ambos seria permitir que o erro e a ilusão obscurecessem nosso juízo. Bacon o expressou assim: “Que Deus nos livre de tomar um sonho de nossa imaginação por um padrão do mundo” (1858, pp. 32-33).

Neste artigo argumento que o mandato de Bacon, levado a sério pelas ciências modernas, tem tido consequências terríveis para a vida humana, o que tem deixado a imaginação à deriva, longe de sua ancoragem terrestre, flutuando como uma miragem sobre a estrada que transitamos na nossa vida material[4]. Com nossas esperanças e sonhos submersos no éter da ilusão, a vida parece diminuída. Ao recortar-lhe seu impulso criativo, já não nos dá motivos para o assombro e a surpresa. De fato, aqueles que têm sido educados nos valores de uma sociedade onde a autoridade do conhecimento científico é suprema, a divisão da vida real e da imaginação, em dois âmbitos mutuamente excludentes de fatos e fábulas, tem se fixado tanto que parece uma verdade evidente. Para nós o problema tem se convertido em como

conseguir um certo tipo de ajuste entre estes dois âmbitos. Como abrir espaço para a arte e literatura, para a religião, ou as crenças e práticas dos povos indígenas, numa economia do conhecimento na qual a busca da verdade das coisas tem se convertido numa prerrogativa exclusiva da ciência racional? Suportamos a persistência da imaginação em nosso meio ou toleramos sua inclinação em direção à fantasia devido a um desejo compensatório de encantamento num mundo que, de outro modo, tem deixado de cativar? Mantemos a imaginação como um signo de criatividade, como um sinal de civilização, por respeito à diversidade cultural ou simplesmente para nos entretermos? Estas perguntas são endêmicas, mas ao formulá-las esquecemos o difícil que resulta, em nossa experiência, separar a realidade de nossa vida no mundo e do mundo em que vivemos, das correntezas meditativas de nossa imaginação. De fato, o problema é justamente o oposto ao que se supõe: não consiste em como reconciliar os sonhos de nossa imaginação com os padrões do mundo, mas em como separá-los em primeiro lugar.

Historicamente esta separação se atingiu de forma lenta e dolorosa, durante a agitação da Reforma e os começos turbulentos da precoce ciência moderna, nos quais Bacon e seu contemporâneo Galileu tiveram um papel fundamental. Mas este processo histórico se recapitula e repete hoje em dia na educação de todas as crianças, a quem lhes é ensinado, sobre a dor da falência de suas próprias análises, a desconfiar do sensorial, a valorizar mais o intelecto que a intuição, a considerar a imaginação como um escape da vida real, mais que como seu próprio impulso. Parece que, quase por definição, o imaginário é irreal: é nossa palavra para o que *não* existe. Por exemplo, como sabe todo pai moderno,

os dragões não existem (KENT, 2009). Nós, adultos, estamos convencidos de que os dragões são criaturas da imaginação. Quando vistos nos desenhos dos livros que líamos quando crianças, e que agora lemos para nossos filhos, temos nos familiarizado com sua aparência geral: corpos verdes escamosos, caudas compridas bifurcadas, sobranceiras largas e bocas que cospem fogo. Estes monstros deambulam no terreno virtual da literatura infantil junto com outras criaturas também de procedência fictícia. Alguns, claros, têm sua contraparte zoológica. Embora o popular tiranossauro esteja convenientemente extinto, outros animais - cobras e jacarés, ursos e leões - ainda perambulam e, de vez em quando, cobram vidas humanas[5]. Ao encontrarmos estas criaturas em carne e osso, fazemos bem em ter-lhes medo.

No entanto, seus primos fictícios não nos alarmam, pois as únicas pessoas que podem devorar são tão imaginárias como eles. Junto com a matéria dos pesadelos, estas criaturas estão isoladas numa zona de aparições e ilusões rigorosamente separada do âmbito da vida real. Deste modo, acalmamos o dormente que acorda aterrorizado porque ia ser devorado por um monstro: “Tranquilo, era só um sonho”. Este limite entre fato e fantasia, que parecia em dúvida na hora de acordar, restaura-se imediatamente. Então, que devemos pensar da seguinte história tirada de *A vida de São Benedito de Nursia*, livro escrito por Gregório o Grande no ano 594 d. C.? O livro conta a história de um monge que encontrou um dragão. O monge estava inquieto: sua mente tinha a tendência a divagar e ele queria escapar do enclausuramento da vida monástica. Eventualmente, o venerável padre Benedito, cansado das queixas do monge, ordenou-lhe que fosse embora. No entanto, logo que o monge saiu do mosteiro

encontrou no seu caminho um dragão com uma boca enorme. Tremendo de medo e convencido de que o dragão estava prestes a devorá-lo, o monge chamou aos gritos seus irmãos pedindo ajuda. Eles acudiram correndo, mas nenhum viu o dragão. Mesmo assim, levaram a seu irmão, que ainda tremia pela experiência, de volta ao mosteiro. Depois desse dia ele nunca mais se perdeu, nem pensou em se desviar de seu caminho. A história conclui dizendo que foi graças às orações de Benedito que o monge “viu no caminho o dragão que antes tinha seguido sem ver” (CARRUTHERS, 1998, p. 18).

A forma do medo

Talvez o monge desta história admonitória simplesmente sofresse de pesadelos. No entanto, as pessoas da Idade Média não se tranquilizavam tão facilmente como nossos contemporâneos ao perceber que seus encontros com dragões e outros monstros não eram mais do que sonhos. Claro, não eram tão crédulos como para supor que os dragões *existiam*, no sentido específico de existência invocado pelas pessoas modernas quando afirmam que os dragões *não* existem. Não se trata de que o monge de nossa história tenha encontrado outra criatura que, com o benefício da informação científica posterior, nós os modernos tivéssemos reconhecido como uma espécie de réptil, por exemplo. Lembremos que os irmãos que foram resgatá-lo não viram nenhum dragão. Mesmo assim, observaram que o monge tremia e, sem dúvida, também perceberam o olhar de terror no rosto do monge. Mas quando o monge gritava que o salvassem das fauces do dragão, os irmãos entenderam sua situação de imediato. Não reagiram diante de seu ataque de pânico da mesma forma em que o psiquiatra moderno reagiria aos desvarios de um lunático que foge do asilo, isto é, não consideraram que fosse

consequência de alucinações, talvez induzidas por drogas, de uma mente febril e perturbada. Pelo contrário, os monges reconheceram de imediato, na visão do dragão, a forma da agitação que o monge não podia articular de outro modo e se apressaram a responder, afetiva e eficazmente, a sua aflição. O monge estava a ponto de ser consumido pelo medo e sentia os sintomas da desintegração pessoal. O dragão não era a causa objetiva do medo; era a forma mesma do medo.

Para os irmãos das comunidades monásticas, esta forma era bem conhecida, pois se lhes inculcava através de uma disciplina rigorosa da mente e do corpo. Em sua formação, as histórias e desenhos de dragões e outros monstros igualmente aterrorizantes se utilizavam não como as usamos hoje em dia, para criar uma zona de tranquilidade e segurança ao consignar tudo o aterrorizante no âmbito da fantasia, mas para infundir-lhes medo aos novatos, para que pudessem senti-lo, reconhecer suas manifestações e vencê-lo, por meio de um firme regime de exercícios mentais e corporais. Como forma manifesta de um sentimento humano fundamental, o dragão era a encarnação palpável do que significava “conhecer” o medo. Por isto, na ontologia medieval, o dragão existia como existia o medo, isto é, não como uma ameaça exterior, mas como uma aflição instalada no núcleo do ser do sofrimento. Como tal, o medo era tão real como a expressão facial e a urgência na voz do monge. Ao contrário dos gestos que evidenciavam o medo, somente quem tinha medo podia ver ou escutar o dragão. Por isso quem acudira em ajuda do monge não via o dragão. Seguramente eles atuaram guiados por um sentimento de compaixão, que para muitos - na linguagem da época - evocava a imagem de uma figura santa que irradiava luz. Na imaginação monástica,

tanto os santos como os dragões se construíam a partir dos fragmentos de textos e imagens que se lhes mostravam aos novatos ao largo de sua formação. Neste sentido, para adotar o termo da historiadora Mary Carruthers, eram “produzidos pela imaginação” (1998, p. 187). Mas para os pensadores medievais, estes produtos da imaginação não estavam dispostos num âmbito distinto ao da “vida real”, eram as formas externas da experiência humana visceral e habitavam na fenda entre o céu e o inferno[6].

O monge da história estava dividido entre ambos. Expulsado do mosteiro pelo santo Benedito, viu-se confrontado pelo demônio - em forma de dragão - que o esperava lá fora. Resgatado ao instante, retornou ao mosteiro. Deste modo, a história segue um caminho de movimento, do interior ao exterior e logo de volta ao interior. Desde o começo nos é dito que a mente do monge tendia a divagar. De fato, num giro intrigante ao final da história, Gregório conta que durante todo esse tempo o monge tinha seguido ao dragão *sem vê-lo realmente*. É como se tivesse estado sonâmbulo. Quando o monge saiu, perdeu seu sentido de localização, como quando se está num entorno desconhecido. Foi um despertar duro. Entrou em pânico quando o dragão apareceu diante de seus olhos bloqueando seu caminho. Assim, a história conclui dizendo que Benedito em realidade lhe fez um favor ao monge ao expulsá-lo, pois isto o levou a ver - e conseqüentemente a conhecer - ao dragão que tinha seguido cegamente. Para os escritores da tradição monástica, tal como é ilustrado claramente nesta narrativa, conhecer dependia de ver, e ambos transcorriam ao longo de trajetórias de movimento. Para entender isto temos que conceber a cognição, tal como explicada por Carruthers, “em termos de caminhos e vias” (1998, p.70). O pensador

medieval era um caminhante que viajava em sua mente de um lugar a outro, compondo seus pensamentos à medida que avançava (INGOLD, 2007).

Sonho e realidade

Mais adiante retornarei ao tema de pensar como percorrer um caminho. No entanto, me deixem dar outro exemplo. Entre os Ojibwa caçadores do norte do Canadá, se diz que existe um pássaro cujo som, quando atravessa o céu, é como o de um trovão. Poucos o viram, e quem o viu lhe atribuiu poderes excepcionais de visões reveladoras. Segundo o etnógrafo Alfred Irving Hallowell, uma dessas pessoas era um menino de doze anos aproximadamente. Hallowell conta que durante uma grande tormenta, o menino saiu de sua tenda e viu um pássaro estranho sobre umas rochas. Voltou para a tenda para chamar a seus pais e quando saíram o pássaro já não estava. O menino estava seguro de que era o *pinési*, o pássaro trovão, mas os adultos não estavam convencidos. O assunto concluiu somente quando um homem que tinha *sonhado* com o pássaro verificou a descrição do menino (HALLOWELL, 1960, p.32). Claramente o *penési* não é um pássaro comum e corrente, assim como o dragão não é um réptil ordinário. Como o som do trovão mesmo, o pássaro trovão faz sentir sua presença não como um objeto do mundo natural, mas, num nível mais fundamental, como um fenômeno da experiência (INGOLD, 2000). É a forma encarnada de um som que reverbera através da atmosfera e constringe a consciência de quem o escuta. Assim como os irmãos do monge saíram e não viram nenhum dragão, os pais do menino tampouco viram nenhum *penési*. Mas como forma convencional de uma sensação auditiva poderosa, também lhes pareceria inteiramente familiar. O pássaro trovão pode ser um produto da imaginação,

mas é uma imaginação que tem saturado a totalidade da experiência fenomênica.

O filósofo Gaston Bachelard (1988) tem escrito com eloquência sobre como o pássaro de nossos sonhos, que habita o âmbito da imaginação poética, não é uma coisa de carne e penas, mas uma composição de ar e movimento na que o sonhador mesmo se eleva e se transporta. O pássaro, diz Bachelard, “é o olho dinâmico da tormenta” (1988, p.77); seu corpo é o vento, seu fôlego a tempestade, suas asas o céu. Para que apareça na sua acostumada forma de ave, o sonhador deve “escalar de retorno ao dia” (1988, p.73), mas a aparição somente pode ser momentânea, pois a mesma ascensão faz com que esta se eclipse, à medida que se restaura a fronteira cotidiana entre o ver e o sonhar. Embora as fontes de Bachelard provenham da literatura ocidental - os escritos visionários de William Blake, em particular -, o povo Ojibwa teria entendido de imediato o argumento, junto com seu corolário, isto é, que o pássaro de carne-e-penas não é mais que uma manifestação do pássaro real do sonho-tormenta, e não ao contrário, e que não poderia existir sem este. Da mesma forma, o aterrorizante dragão da história de Gregorio era a forma do terror incandescente que envolvia o sujeito que retornava à consciência ao acordar. Por isto, não deveria nos surpreender que no incidente relatado anteriormente, a observação do menino tenha sido verificada por um sonho. Como o exprime Bachelard, a direção da filiação “descende do espírito em direção aos seres corporais” (1988, p. 71), o que permite que os segundos sejam trazidos à vida pelos primeiros. Se Bacon tivesse conhecido este caso teria entrado em *shock*. Para nós, os modernos, a direção da filiação é justamente a contrária, da realidade das coisas viventes às suas aparições mais o menos fantásticas. Por

isto é mais usual, e certamente mais aceitável, demandar que os sonhos sejam verificados por meio da observação, e não ao contrário.

Uma instância bem conhecida é a da descoberta por parte do químico Friedrich August Kekulé da estrutura da molécula do benzeno, composta por um anel de seis átomos de carbono. Segundo a história contada pelo mesmo Kekulé, claramente retrospectiva e talvez embelecida, a descoberta ocorreu durante a noite de 1865 em Gante, a cidade belga. Essa noite ficou até tarde no seu escritório trabalhando num livro de texto. Avançava pouco, assim que girou sua cadeira em direção ao fogo e dormiu-se. No seu sonho, observou átomos que brincavam e pulavam diante de seus olhos, se retorcendo e se enrolando com um movimento similar ao de uma serpente. “Mas olhem! O que era isso? Uma das serpentes tinha mordido sua própria calda e a girava zombeteiramente diante de meus olhos. Acordei como com o relâmpago de um raio... Passei o resto da noite extraído as conclusões da hipótese” (KEKULÉ *apud* BENFEY, 1958, p.22)[7].

Podemos estar seguros de que seja o que for que Kekulé sentiu quando acordou, uma vez que se extinguiu o *flash* que o tirou do sonho, a serpente que se enrolava e retorcia deixou de ser uma afetação de sua visão e se converteu numa figura abstrata do pensamento - uma serpente “boa para pensar” -, peculiarmente apta para decifrar a estrutura de uma realidade dada. Assim, a serpente e o anel de benzeno caem inequivocamente em lados opostos de uma divisão ontológica impermeável entre a imaginação e a realidade. Isto é o que permite que um deles ocupe metaforicamente o lugar do outro. A congruência entre a serpente e o anel reforça a divisão, antes que quebra-la.

Mesmo assim, a conjectura induzida pelo

sonho não é mais do que uma quimera, até que supere as provas empíricas. Kekulé lhe fez a mesma advertência a sua audiência: “Senhores, aprendamos a sonhar e então talvez encontremos a verdade... Mas sejamos precavidos e não publiquemos nossos sonhos antes que o entendimento consciente os verifique” (*apud* BENFEY, 1958, p. 22). De fato, experimentos posteriores no laboratório comprovaram que a hipótese de Kekulé era basicamente correta e depois passaria a ser uma das pedras angulares do emergente campo da química orgânica. Não ocorreu o mesmo com o sonho. Sob a luz do dia, o sonho foi esquecido. Assim, a ciência lhe concede à imaginação o poder da conjetura - de pensar “fora do molde” -, mas só ao proscreve-la da realidade mesma à que oferece suas ideias. Em contrapartida, para os Ojibwa seria bem mais ao contrário. Para eles, a verdade das coisas não somente se encontra na experiência onírica pessoal, também se comprova através desta. Por isto o fato de ver o *pinési* por parte de uma criança pode ser corroborado pelo sonho de um adulto. Nesta busca do conhecimento através da experiência, os poderosos seres mais-do-que-humanos que habitam o cosmos dos Ojibwa, incluindo os pássaros trovão, não são recursos analógicos, mas interlocutores vitais. Este cosmos é poliglota, uma mistura de vozes através das quais diferentes seres, em seus próprios idiomas, anunciam sua presença, se fazem sentir e produzem efeitos. Para viver como um Ojibwa, devemos nos sintonizar com essas vozes, escuta-las e responder-lhes.

Outra história do pássaro trovão narrada por Hallowell - que, por sua vez, a escutou de um informante - ilustra este ponto perfeitamente. Em uma tarde tormentosa, o informante de Hallowell, um homem velho, estava sentado na tenda. Um trovão soou com força. De imediato

o homem se virou em direção a sua mulher: “Você ouviu o que ele disse?”, perguntou. “Não”, respondeu ela, “não consegui”. Ao comentar este intercâmbio, Hallowell enfatiza que o homem “reagiu diante do som da mesma forma em que o faria diante de um homem cujas palavras não entendesse” (1960, p.34). Isto não foi simplesmente uma falha na tradução. O velho não entendeu a mensagem do pássaro trovão não porque não dominava bem esse idioma (HYMES, 1964). Hallowell observa que

[...] no geral os Ojibwa não estão pensando em receber mensagens cada vez que há uma tormenta. Acontece que este homem em particular tinha conhecido o pássaro trovão em sua juventude, através de sonhos de jejum da puberdade, e tinha desenvolvido uma estranha relação de tutela com o *pinés*. (1976, p. 459).

No contexto desta relação, escutar e responder ao trovão não era um assunto de tradução, mas de empatia, de estabelecer uma comunhão de sentimento e afeto ou de um se abrir de si mesmo ao ser do outro[8]. E esta abertura ocorre, sobretudo no sonhar, onde se dissolvem as fronteiras que cercam o eu na vigília.

Este se expor ao outro não era algo que um científico sério como Kekulé teria podido chegar a contemplar. Para ele, o caminho para o conhecimento verdadeiro não consistia em estabelecer um diálogo com seres de um mundo mais-do-que-humano, mas numa leitura exata e literal dos fatos. O mesmo Kekulé aconselhava que o pesquisador que queira

[...] seguir o caminho dos exploradores deve reparar cada pegada/rastro, cada galho torto e dobrado, cada folha caída. Depois, de pé no ponto mais distante ao que tenham chegado seus predecessores, lhe será fácil perceber o lugar onde o pé

de um pioneiro posterior poderá encontrar solo firme (citado em BENFEY, 1958, p.23).

O propósito era, como o formulou Bacon, escrever uma “visão verdadeira dos rastros do criador” (1858, p.33), inscritas na obra de sua criação. Tratava-se de tirar o ferrolho dos segredos da natureza. Mas estes segredos não se descobririam através da percepção sensorial imediata ou do envolvimento afetivo, nem a natureza os entregaria por vontade própria. Em vez de deixar que criaturas distintas-às-humanas falassem por si mesmas e escuta-las, o filósofo natural devia penetrar em seu funcionamento oculto por meios próximos à tortura: “[...] entortar-lhe a calda ao leão” (EAMON, 1944, p.285) até que grite. Tal como Bacon o escreveu e sua *Novum organum* (a segunda parte de sua inconclusa *A grande instauração*), “os segredos da natureza se revelam com mais facilidade sob as vexações da arte quando seguem seu próprio caminho” (1958, p.95). Galileu opinava o mesmo. Dizia que a natureza “não se importa se seus abstrusos métodos e razões? de funcionamento são compreensíveis para o ser humano” (GALILEI, 1957, p.183). Para todo propósito prático, a natureza tinha dado as costas à humanidade. Numa passagem agora celebrada de seu livro *O ensaiador*, de 1623, Galileu comparou o universo natural com um “grande livro” que, mesmo sendo acessível a todos, não podia se ler sem um conhecimento da linguagem e dos caracteres em que estava escrito. Galileu argumentou que essa linguagem eram as matemáticas e que os caracteres eram “os triângulos, círculos e outras figuras geométricas sem as quais é humanamente impossível entender uma só palavra” (GALILEI, 1957, p.237). Para Kekulé, o anel sinuoso se converteu no equivalente dos triângulos e círculos de Galileu: um signo do

pensamento racional.

Sobre palavras e obras

A ideia do livro do universo ou da natureza tem uma antiguidade considerável, e era tão corrente entre os estudiosos medievais, como o seria depois com o surgimento da ciência moderna. Peter Harrison, historiador da religião, rastreia a origem desta ideia até chegar a várias fontes eclesásticas do século XII, entre estas, ao filósofo-teólogo parisiense Hugo de São Vitor, que em seu *De tribus diebus*, declarou que “a totalidade do mundo sensível é como um livro escrito pelo dedo de Deus” (citado por HARRISON, 1998, p.44). Em suas raízes, a ideia se baseia numa homologia entre a *palavra* de Deus (*verbum Dei*), tal como aparecia na composição das escrituras, e a *obra* de Deus, isto é, a criação do mundo e suas criaturas. A pergunta era: “Como podemos os humanos ler estes livros gêmeos?” (BONO, 1995, p.11). Com isto, podemos voltar aos monges medievais, para quem - como já tenho observado - a prática meditativa da leitura litúrgica era equivalente a percorrer o caminho. Uma e outra vez comparavam seus textos com um terreno que deviam atravessar como caçadores seguindo uma pegada, um rastro, se baseando nas coisas que encontravam, ou nos eventos que presenciavam, sobre os caminhos que percorriam. A palavra latina para este *se basear* era *tractare*, da qual se deriva a palavra *tratado* no sentido de uma composição escrita. A medida que avançavam pelo caminho, os personagens que encontravam, e cujas histórias estavam plasmadas nas páginas, lhes falavam com palavras de sabedoria e orientação, que eles escutavam para aprender. Estas eram conhecidas como as *vozes paginarum*, “as vozes das páginas” (LECLERCQ, 1961, pp.19-20; OLSON, 1994, pp. 184-185). De fato, a leitura em

si mesma era uma prática vocal: nas bibliotecas monásticas típicas se escutava o murmúlio constante dos monges, que pronunciavam as vozes das páginas e se relacionavam com estas como se estivessem presentes e fossem audíveis (CAVALLO & CHARTIER, 1999).[9]. Ler, no sentido medieval original, era receber o conselho dessas vozes, da mesma forma em que o velho Ojibwa teria recebido o conselho da voz de seu mentor, o pássaro trovão, se tivesse captado o que lhe disse.[10]

Assim como o caçador tem a seu redor as vozes da terra, o leitor medieval tinha a seu redor as vozes das páginas e era seguidor de uma tradição (*traditio*). Esta palavra, derivada do latim *tradere*, *entregar*, significava algo distinto ao que costuma significar hoje em dia. Não era de modo algum um corpo de ensinamentos ou conhecimentos codificados que passava de geração em geração. Pelo contrário, esta palavra se usava para denotar uma atividade ou representação, graças a qual era possível - como num relevo - continuar. As escrituras, antes que dar-lhe conteúdo à tradição, estabeleciam os caminhos sobre os quais este movimento era factível. Cada caminho - cada história - levava o leitor até certo ponto antes de entrega-lo ao seguinte. O parecido da palavra latina *tradere* com o termo inglês antigo *trade* (ofício), de onde se deriva *track* (pista) é acidental; no entanto, como sugerido pelo teólogo Peter Candler (2006) num comentário aos escritos de Tomás de Aquino, o chamado dos monges tinha tanto de profissão (*trade*) como de ofício (*craft*). Em sua pesquisa enciclopédica sobre os animais nos mitos, lendas e na literatura, Boria Sax assinala que “estudar uma tradição é seguir a pista de uma criatura, como se fossemos um caçador que retorna a tempo” (2001, p. X). Cada criatura é sua história, sua tradição, e segui-la é realizar um ato de lembrança e,

ao mesmo tempo, prosseguir, em continuidade com os valores do passado.

Com frequência, o nome da criatura é, em si mesmo, uma história condensada, de maneira que somente ao pronunciá-lo a história se desdobra. Mas também se estende nos chamados ou vocalizações das criaturas mesmas - se tem uma voz - assim como em sua presença e atividade manifesta, visível[11]. Como um nodo ou nó numa trança de imagens, histórias, chamados, visões e observações, nenhum mais “real” que os outros, toda criatura não é tanto uma coisa vivente, e sim uma manifestação de uma instância de certa forma de estar vivo que, para a mente medieval, abria um caminho à experiência de Deus. No século VII, Isidoro de Sevilha escreveu que o mesmo ocorria com as letras e imagens dos manuscritos, pois lhes permitiam aos leitores escutar de novo e memorizar as vozes dos que já não estavam presentes (CARRUTHERS, 1990). Assim, o livro da natureza, escrito pelo dedo de Deus, se refletia na natureza do livro, lido pelo dedo do homem - uma segunda natureza composta não por obras, mas por palavras (CLINGERMAN, 2009).

Para Isidoro, a leitura devia se realizar em voz baixa, mas não podia ser de todo silenciosa, pois dependia dos gestos da garganta e da boca (SAENGER, 1982). Os manuscritos da época normalmente se copiavam em *scripto continua*, isto é, sem espaços entre as palavras. Então, a única forma de ler era em voz alta, seguindo a linha das letras com os dedos enquanto se murmurava com os lábios, como se seguiria uma linha de notação musical, e permitindo que as palavras emergissem ou “se desprendessem” da ação mesma (CAVALLO, 1999)[12]. No entanto, durante o século XII e começos do XIII, aconteceu uma mudança gradual em direção a

uma leitura que se realizava unicamente com os olhos, sem um acompanhamento da voz ou dos gestos. Isto foi possível graças à divisão da linha do texto em segmentos do tamanho de uma palavra, cada um dos quais podia se captar de uma só vez, graças aos espaços. Isto removeu a necessidade de pronunciar as palavras em voz alta ou de seguir a linha com os dedos. O estudioso da Idade Medieval e paleógrafo Paul Saenger (1982, 1999) tem mostrado como, com esta leitura visual, se silenciaram as vozes das páginas. Quando todos liam em voz alta na biblioteca de um mosteiro, a voz de cada um tampava o ruído das demais. Mas quando se tenta ler em silêncio, o som mais leve pode ser uma distração. Foi assim como o silêncio chegou a reinar dentro dos mosteiros. Mesmo assim, no mundo exterior ao mosteiro, na sociedade laica, a leitura oral seguiu predominando, incluso durante os séculos XIV e XV. Como tem sido sinalado por David Olson (1994), psicólogo da cognição, a Reforma propagou a transição fundamental nas formas de ler, pois se passou de ler *entre* linhas a ler o que havia *nestas*, ou da busca de revelações ou “epifanias” ao descobrimento do verdadeiro significado guardado no texto, disponível para todo aquele que tivesse a chave necessária para extrai-lo.

A leitura do novo livro da natureza

No início do século XVI, Martim Lutero urgiu aos leitores que abandonassem os sonhos e fantasias que seus predecessores tinham encontrado, escutando as vozes que eles creriam que lhes falavam através das páginas dos manuscritos, e traçou um limite entre os significados dados das palavras e suas interpretações posteriores (OLSON, 1994). Para os reformadores, as escrituras não deviam se ler de forma figurada ou alegórica, e sim como um registro

acreditado da verdade histórica (HARRISON, 1998). Este registro tampouco devia se alterar. Deste modo, o livro que tinha permanecido aberto nas mãos dos acadêmicos medievais ou sobre suas escrivatinhas, permitindo releituras e recontos intermináveis, e sempre receptivo à inserção de glosas entre linhas ou em suas margens, ficou empacotado como um objeto completo, encadernado entre cobertas, e passou a repousar fechado na estante (CANDLER, 2006). De maneira semelhante, a natureza também passaria a ser observada como um livro fechado: um livro escrito de princípio a fim, cujos segredos só podiam se obter através de uma pesquisa rigorosa, em que cada descoberta representava mais um avance, do que uma revelação. Foi em este sentido que Bacon insistiu na distinção absoluta entre os sonhos da imaginação e os padrões do mundo. A natureza também devia ser lida literalmente, apelando unicamente a seus fatos. Embora se assumisse que se descobriria que os intrincados padrões e mecanismos eram obra de Deus e um sinal de sua onipotência, nunca se sugeriu que poderiam se abrir a uma experiência da revelação divina. Tampouco seria possível ver a Deus no rosto da natureza, mas somente a muda testemunha de sua inteligência e obra (BONO, 1995). Tal como o sinala Harrison, para Bacon e seus contemporâneos,

[...] a natureza já não é um texto autobiográfico no qual se encontram referências diretas ao autor. Assemelha-se mais a um tratado matemático, que não tem significado como tal e tampouco fala diretamente de seu autor, senão que a partir dele se podem realizar inferências sobre certas qualidades da persona que o elaborou (1998, p.203).

Quero chamar a atenção especialmente sobre dois corolários desta mudança nas formas

de ler o mundo natural. O primeiro se refere à leitura e ao conhecimento como ação representativa. Tenho mostrado como para os leitores medievais o significado se gerava na atividade vocal-gestual de ler em voz alta (*read out*) (CAVALLO, 1999). Neste caso, fazer e conhecer estavam tão unidos como o mastigar e o digerir - uma analogia plasmada explicitamente na caracterização do pensar como ruminar. Ainda dizemos que ruminar é mastigar um pouco mais as coisas - como o gado mastiga o bolo alimentício - e digerir seu significado (CARRUTHERS, 1990; HAMESSE, 1999; INGOLD, 2007). Adicionalmente, como temos visto, as pessoas da Idade Média tinham lido o livro da natureza da mesma forma, mediante sua prática de percorrer o caminho. Ao ler as vozes da natureza, do mundo mais-do-que-humano, as pessoas obtinham conselhos e os seguiam ao percorrer o caminho de sua experiência. Com uma sensibilidade sintonizada graças a um compromisso perceptual íntimo com seus redores, eles podiam dizer não somente o que tinha sido, mas o que viria. Assim, o conhecimento da natureza se forjava no movimento, ao se deslocar neste. Este conhecimento se gerava na ação, na medida em que se formava através dos ires e vires dos habitantes. Em resumo, a leitura como ação representativa formava as palavras mesmas e o mundo. Como o demonstra o caso dos Ojibwa e o pássaro trovão, numa forma de conhecimento que se ativa - que transcorre - nas fronteiras entre o eu e o outro, ou entre a mente e o mundo; são provisórios e fundamentalmente inseguros, em vez de estarem desenhados na pedra.

Pelo contrário, na ciência construída sob o espírito de Bacon, conhecer não é se unir ao mundo na atividade, mas obter informação do que ali está estabelecido. Cabe assinalar que a

analogia com a caça persistiu desde a leitura do velho livro da natureza até a do novo. De fato, o mesmo Bacon proporcionou uma das elaborações mais detalhadas da metáfora da caça, ao comparar seu método experimental com a forma em que o caçador segue sua presa, guiado pelos rastros e sinais (EAMON, 1994). A reaparição da metáfora, mais de dois séculos depois, no conselho de Kekulé, ao aspirante de pesquisador científico para que “se detenha em cada rastro, galho dobrado e folha caída” (*apud* BENFEY 1958, p.23), é um sinal de sua resiliência. Mesmo assim, a imagem do caçador mudou sutilmente: já não se trata de um farejador de rastros e pistas tradicionais, senão que se converteu num explorador de territórios selvagens sem mapear, um civilizador que busca controlar esses territórios e as criaturas que os habitam. Em resumo, em vez de avançar por um terreno familiar que se desdobra continuamente, no qual nem as palavras nem as obras se repetem, o científico se propõe a mapear uma *terra incógnita* já existente, isto é, descobrir, através de um procedimento de decodificação ou decifração, o que já existe de fato e *in toto*. Dado que o criador inscreveu o livro da natureza na linguagem das coisas, a tarefa do cientista - tanto para Bacon, como para Galileu - era desinscrever ou, numa palavra, “descrever” o que ali estava escrito[13]. Isto é, obter conhecimento não ao ler *em voz alta*, senão ao ler do texto. Como o assinala Candler, isto implica uma mudança, pois se passa “de uma história contada e representada com todo o corpo, a um texto visto e interpretado” (2006, p.10). E desde o momento em que se deu essa mudança, o mundo deixou de oferecer conselhos e se converteu bem mais num depósito de dados que, em si mesmos, não ofereciam nenhuma guia sobre o que devia ser feito com isso. Os fatos são uma coisa, os valores, outra muito distinta, e estes últimos provinham não

da natureza, mas da sociedade humana. Por isto, dali em diante, a sabedoria ficou relegada a um segundo plano, depois da informação.

O segundo corolário nos leva de volta à ideia de que na época medieval os animais e outros seres do mundo mais-do-que-humano se conheciam por suas tradições, como conjuntos de histórias, imagens e observações. Rastrear um animal no livro da natureza se assemelhava a seguir a linha de um texto. Mas assim como a introdução dos espaços entre as palavras dividiu a linha em segmentos, da mesma forma - no livro da natureza -, as criaturas começaram a aparecer como entidades discretas, limitadas, mais do que como linhas de um devir em contínua expansão. Desta forma, a natureza se tornou apta não para um projeto de seguir pistas, senão para um de classificação (CLOUGH, 2013). As linhas se quebraram e os objetos resultantes podiam se ordenar e organizar, sobre a base das semelhanças ou diferenças percebidas nos comportamentos de uma taxonomia. Por primeira vez, era possível falar dos blocos fundamentais da natureza, e não de seu tecido e arquitetura. Em resumo, a natureza se percebia composta por elementos, antes que tecida a partir de linhas. E as criaturas deste mundo natural já não se conheciam como tradições senão como táxons. No entanto, as entidades que se conheciam unicamente por suas tradições, e para as quais não podia se encontrar evidência corroborativa nos fatos da natureza, escoaram-se pelas fendas das taxonomias. Nas taxonomias científicas não há dragões ou pássaros trovão. Não se trata simplesmente de que *não existam* no novo livro da natureza, senão de que *não podem existir*, pois sua constituição ligada a uma história está fundamentalmente em desacordo com o projeto de classificação. Os dragões, junto com outros seres que se assomam ou fazem sentir sua

presença nos caminhos do mundo, podem ser narrados, mas não podem ser categorizados. E tampouco podem ser localizados com precisão, com num mapa cartográfico. Tal como o explica Michel de Certeau (1984), assim como estes seres caíram pelas fendas da taxonomia, também foram “deslocados para os cantos” de uma cartografia científica que não tinha acolhimento para os movimentos e itinerários da vida. O mesmo ocorre com as experiências do medo e os sons do trovão: tampouco podem ser classificados ou mapeados. Mas isso não faz como que sejam menos reais para uma pessoa assustada ou presa na tormenta.

Ciência e silêncio

Deste modo, parece que a medida que as páginas perdiam a voz no começo da era moderna, o livro da natureza também se silenciava. Já não nos fala ou nos conta coisas. E, no entanto, esta natureza supostamente silenciosa pode ser, e com frequência o é, um lugar ruidoso e ensurdecedor. Como o observa o filósofo Steven Vogel (2006), no mundo da natureza abundam os gestos e movimentos, que em boa medida se manifestam como sons: pensemos no retumbar do trovão ou o uivo do vento, no rachamento do gelo ou no rugido da cachoeira, no ranger da folhagem ou nos trinos dos pássaros. Adicionalmente, a fala humana pode se entender num certo nível como um gesto vocal, e pode se considerar que a voz manifesta a presença humana, assim como o trino manifesta a presença do pássaro e o trovão a do relâmpago. Neste nível, a voz, o trino e o trovão são equivalentes ontologicamente: assim como a voz é o ser humano na sua manifestação sonora, assim o trino é o pássaro e o trovão é o relâmpago. Mas Vogel argumenta que nada disto respalda a conclusão segundo a qual, as entidades naturais conversam com

os seres humanos ou entre si. Isto por duas razões fundamentais. Em primeiro lugar, a conversação requer que os participantes se escutem e respondam entre si, por turnos. Os humanos escutam e respondem aos sons da natureza: escutam os trinos dos pássaros e os trovões os comovem ou ainda os aterrorizam. Mas a natureza nos responde?, pergunta-se Vogel: “As entidades falantes que escutam e com as que falamos na natureza nos dedicam em algum momento sua atenção completa [...] involucram-se conosco, respondem a nossas demandas/petições?” (2006, p.148). Vogel está convencido de que a resposta é “não”. Vogel sugere que os sons da natureza se parecem mais às ordens de um monarca que não escuta a seus sujeitos, mas os obriga a obedecer. Em segundo lugar, uma conversação necessariamente é sobre algo (VOGEL, 2006), permite que os participantes comparem suas percepções sobre o mundo na tarefa comum de entender como é em realidade. Os interlocutores humanos fazem isto, diferente dos pássaros, árvores, rios, trovões e ventos. Não são interlocutores irresponsáveis, simplesmente não são interlocutores (VOGEL, 2006).

Então, para Vogel, o silêncio da natureza significa que, por mais ruído que faça, esta não participa nas conversações que temos sobre ela mesma. Pode nos parecer *como se* a natureza falasse, mas é uma ilusão. “Tenho escutado com atenção e não ouço nada” diz Vogel (2006, p,167). Lembremos o homem Ojibwa e o pássaro trovão. Ele pensava que o trovão lhe falava, mas não conseguia entender o que dizia. Tratou-se de uma falha na tradução, como Hallowell parece sugerir? Eu argumentei que foi bem mais uma falha na empatia. Mesmo assim, para Vogel, se o homem tivesse compreendido o que dizia o trovão, não teria conseguido traduzi-lo nem teria podido sentir

empatia. Bem mais, teria realizado um ato de ventriloquia. Pois enquanto que o tradutor fala pelo outro em sua própria língua, o ventríloquo projeta suas próprias palavras no objeto mudo criando a ilusão de que este fala por si mesmo (VOGEL, 2006). Esta acusação de ventriloquia é a base para o aborrecimento científico do antropomorfismo, onde se acusa a aqueles que pretendem ter empatia com criaturas não humanas ou pretendem saber o que sentem, de projetar seus próprios pensamentos e sentimentos em sujeitos inconscientes. No entanto, esta acusação continua tendo detratores. Por exemplo, num debate realizado nas páginas da revista *Environmental Values*, Nicole Klenk (2008) defendeu a posição contrária. Esta afirma que os não-humanos *podem e de fato*, respondem à voz, aos gestos e à presença dos humanos em formas que são significativas para ambas partes.

É verdade que talvez os não-humanos não compartilham suas percepções do entorno com os humanos num esforço colaborativo com o propósito de estabelecer o que realmente há “lá fora”. Mas Klenk argumenta que insistir em que as conversações somente podem assumir essa forma é ter uma visão tão estreita da conversação que excluiria o que comumente chamamos *conversação no mundo humano*. Para quase todas as pessoas, a maior parte do tempo, a conversação consiste em entender o que outros nos contam, em “entender bem a história”, não em verificar sua autenticidade (KLENK, 2008). Assim, os seres humanos que assumem a tarefa de converter em palavras o que a natureza diz são tradutores e não ventríloquos. Para Klenk, isto é justamente o que ocorre no trabalho científico. Se esse não fosse o caso, conclui, as interpretações científicas seriam meras ficções criadas através do diálogo entre humanos, antes que

o resultado de uma interação cuidadosa com (e uma observação de) os componentes do mundo natural. Para melhor dizer, erramos na medida em que nos restringimos aos protocolos da ciência normal. Porque a ciência pretende que como prática do conhecimento especializado, se busca verificar a veracidade da história, e não somente entende-la bem. Desde Bacon, a ciência sempre tem insistido em descobrir a verdade do que está ali e, portanto, na estrita separação dos fatos e interpretações. Ao ler o que está *nas* linhas do livro da natureza, e não aquilo que está *entre* estas, o único em que os cientistas insistem é em que não fazem o que Klenk assume que é sua prioridade número um: “[...] escutar as vozes dos seres com os quais interatuam” (2008, p.334)[14]. De fato, pode se dizer que os cientistas fazem todo o possível por *evitar* escutar, por temor a que isso comprometa ou interfira com a atividade de seus resultados.

Em consequência, na constituição moderna existe um paralelo real entre o livro da natureza e a natureza do livro, cada um entendido como uma obra completa cujos conteúdos só podem decifrar quem tenha as chaves para fazê-lo. O paralelo se baseia na ideia de que ambos devem ser lidos em silêncio: não na decorrência de uma conversação cujos múltiplos participantes se abrem uns aos outros e cujas histórias se entrecruzam, senão como um registro dos resultados que - ao se tornarem inertes e impassíveis, em formas objetivas e objetivadas - têm nos dado as costas, nos apresentando somente aquilo que Mae-Wan Ho tem chamado uma “superfície opaca, plana e gelada de literalidade” (1991, p.348). Para a ciência os fatos estão dados, estes abarcam os “dados”. Mas o mundo não se dá de forma ostensiva à ciência como parte de um oferecimento ou compromisso. Na ciência o que esta “dado” é

o que tem saído de circulação e tem se fixado com uma espécie de resíduo, assolado do dar e receber da vida. Esse resíduo - desenterrado, feito amostra e purificado - é o que se somete posteriormente a um processo de análise, cujos resultados finais aparecem nas páginas escritas em forma de palavras, figuras e diagramas. Assim, o conhecimento que se constitui desta forma se cria como uma superposição ou envolvimento em relação com a exterioridade do ser. Após termos silenciado o mundo, encontramos o conhecimento no silêncio do livro.

Conhecer sendo

O conceito mesmo de *humano*, em sua encarnação moderna, exprime o dilema de uma criatura que somente pode conhecer o mundo, do qual é existencialmente uma parte, quando se aparta deste. Mesmo assim, na nossa experiência como habitantes, ao nos movimentarmos através do mundo em vez de deambular sobre sua superfície, nosso conhecimento não se constrói como uma acumulação externa, senão que cresce e se desenvolve desde o interior mesmo de nosso ser terreno. Crescemos no mundo à medida que o mundo cresce em nós (INGOLD, 2011). Talvez esta fundamentação do conhecimento no ser esteja na base do tipo de sensibilidade que poderíamos chamar de *religiosa*. Então, resulta ainda mais irônico que os líderes da Reforma tenham feito campanha em nome da religião para inverter a relação entre conhecer e ser. Ao fazê-lo, contribuíram materialmente ao nascimento da ciência empírica. Como o observa Harrison (1998), embora a ênfase dos reformadores na verdade ostensiva das palavras e das obras provinha dos mais puros motivos religiosos, sem querer puseram em marcha um processo que eventualmente debilitaria a

autoridade bíblica que tanto queriam promover. Inevitavelmente, a mesma ciência que a religião reformista desatou, terminou por supera-la, pois em qualquer disputa sobre os fatos, a ciência esta destinada a ganhar e a religião a perder, o que deixa aberta a pergunta sobre por que as pessoas - incluído muitos cientistas - se aderem com tenacidade a representações manifestamente falsas da realidade.

No entanto, as perguntas acerca de quem pode representar melhor o mundo, se a religião ou a ciência estão propostas de forma errada, pois a disputa real encontra-se em outra parte. Gira ao redor de determinar se nossas formas de conhecimento e imaginação estão consagradas num compromisso existencial em relação ao mundo em que nos encontramos. Nos termos de Candler (2006), é uma disputa entre a “gramática da representação”, que nega esse compromisso, e a “gramática da participação” que depende deste último. O filósofo Michel Serres (1995) chama nossa atenção sobre a origem da palavra *religião* que, conforme com uma interpretação atribuída a Cícero, viria do latim *relegere, reler*, no sentido de ler que temos identificado com receber conselhos e ser receptivo ao que os interlocutores textuais tem para oferecer. Qual é seu oposto? É *neglegere: não-ler*. É não acolher os conselhos, desatender ou apartar esses oferecimentos, recusar os compromissos que sua aceitação traia. Serres conclui: “Quem carece de religião, não deveria se chamar ateu ou não crente, senão negligente” (1995, p. 48)[15]. Então, o oposto da religião é a negligência. Mas se as releituras ou recontos, que se realizam na gramática representativa da participação, se refratam através da lente deformante de uma gramática cognitiva da representação que desatende ou nega, *a priori*, os compromissos mesmos dos que depende a participação, então estão destinados

a ser descartados como um limiar de crenças aparentemente irracionais em entidades tais como os “espíritos” - e, por suposto, os dragões -, que se de fato existissem, violariam princípios óbvios da causalidade física ou biológica[16].

Esse foi justamente o destino de um dos dragões mais célebres da literatura antropológica. Filate, um homem velho da etnia dorze do sul da Etiópia, desafiou a Dan Sperber (1985) a que matasse esse dragão. Supostamente era um dragão de ouro, com um coração de ouro e um corno na nuca, e não morava muito longe. Para o antropólogo racional - alheio à participação, o compromisso e à paixão que o infunde ou, em outras palavras, à fé - o desafio de Filate evidenciava “certa crença representacional de conteúdo semi-proposicional” (SPERBER, 1985, p.60), (o que quer dizer que o conteúdo se entendia parcialmente e estava aberto a múltiplas interpretações). Mas, tal como mostrou John Morton numa resenha crítica, descartar nesses termos a convicção “intimamente sentida” de Filate sobre a existência do dragão “claramente é exercer certo tipo de violência sobre essa convicção, se desfazendo em particular de suas qualidades afetivas”, pois ao igual que o dragão que o monge encontrou na história de São Benedito, a visão de Filate era, na reavaliação de Morton, a forma externa de seu “estado emocional interno” (1986, pp.74-77). O dragão era um *topos* no campo de participação, não uma proposição a meio fazer no campo da representação.

Como mostra este exemplo, as comparações entre religião e ciência em termos da persistência de crenças aparentemente irracionais constroem uma posição de negação dentro de seus axiomas fundamentais - uma negação, entre seus aderentes, ao fato de que em suas deliberações conscientes, sejam científicas ou

espirituais, o mundo lhes deve algo ou eles lhe devem algo ao mundo. Em outras palavras, a negligência tem se convertido na base para o debate sobre a racionalidade das crenças sobre o mundo. Mas se, pelo contrário, se admite que nós lhe devemos nossa existência ao mundo, e que o mundo nos deve sua existência ao menos em parte, então bem mais deveríamos nos perguntar: qual é a natureza dessas dívidas, desses compromissos? Serres formula a seguinte pergunta: “Que devemos devolver aos objetos de nossa ciência, dos quais tomamos conhecimento?” (1995, p.38). Ou, para propor a mesma pergunta de outra forma: como podem nossas formas de conhecimento e imaginação nos permitir ser, a nós e as criaturas que estão ao nosso redor? Porque, certamente, é em sua liberação ao ser onde se encontra a base comum entre a religião e a ciência.

Aqui é onde, depois de tudo, Klenk poderia estar certo. Toda ciência depende da observação e a observação depende, por sua vez, de uma associação íntima, na percepção e na ação, entre o observador e aqueles aspectos do mundo que são o foco de sua atenção (INGOLD, 2011). Talvez a característica mais impressionante da ciência moderna radica no esforço que tem posto em negar ou apagar os compromissos práticos, observacionais, dos que depende. Sublinhar esses compromissos - prestar atenção às práticas da ciência antes que a suas prescrições formais - significa recuperar esses compromissos da ação e da experiência que, não escritos e esquecidos, têm caído por entre as fendas ou têm sido deslocados em direção aos extremos das conceitualizações científicas. Não esqueçamos o conselho de August Kekulé, de seguir cada rastro, galho e folha caída. Na prática, tanto os cientistas como as pessoas de fé seguem caminhos e, forçosamente, devem passar

por onde outros têm passado antes, sempre atentos e receptivos aos rangidos e murmulhos de seu redor. Os cientistas, ao se unirem às coisas durante os processos de formação, em vez de simplesmente se informar a partir do que já tem se dado, não só coletam, senão que aceitam o que o mundo tem para lhes oferecer. Eles podem, diferente dos protocolos oficiais, fingir que não escutam as vozes dos seres que estão ao seu redor, mas devem escutar, se querem ir além da mera colheita de informação e chegar a uma compreensão real. Gostem ou não, eles também estão em dívida com o mundo. E é nesta profissão mais humilde, mais do que em atribuir-se a autoridade exclusiva de representar uma realidade dada, que a pesquisa científica converge com a sensibilidade religiosa como uma forma de conhecer-sendo. Este é o caminho da imaginação.

É necessário deixar claro que seguir este caminho não quer dizer atingir um acordo entre ciência e religião, nem criar um espaço no qual a religião possa florescer junto da ciência num acordo fácil, seus labores divididos claramente entre os aspectos espirituais e materiais das coisas. Nos debates contemporâneos sobre ciência e religião, ao menos nas sociedades ocidentais, as declarações que defendem uma união desse tipo têm se tornado quase rotineiras, seja por parte de cientistas que dizem abraçar a fé religiosa ou de religiosos ansiosos de se mostrarem amigáveis com a ciência. No entanto, estas declarações invariavelmente tomam como ponto de partida a mesma separação que eu tenho tentado corrigir, entre a vida espiritual e sua matriz material, ou entre a imaginação e a realidade. Eu apelo justamente pelo contrário, isto é, que se a ciência se pratica de forma ética - com cuidado, atenção e compromisso, e reconhecendo nossa dívida com o mundo, pelo que ele tem a nos ensinar - então, a ciência

é religião em ação. Ao invés, a religião, como forma disciplinada, sistemática, mas aberta de conhecer-sendo, deve ser no fundo uma prática de ciência.

Adicionalmente, ali onde convergem a ciência e a religião também se unem a antropologia e a teologia. Esta conclusão assinala um realinhamento entre ambas disciplinas. Tal como o mostra Joel Robbins (2006), até agora a maioria dos antropólogos tem considerado a teologia de uma de duas formas. Ou bem como uma ajuda para a autorreflexão e a crítica disciplinaria, para esclarecer a forma na qual, conceitos como *cultura*, *natureza*, *agência* e, incluso, *religião*, se fixam na tradição judaico-cristã, ou bem tem tratado aos teólogos como informantes e a seus escritos como uma fonte mais de dados etnográficos sobre a cultura cristã que os fundamenta. Nenhuma destas perspectivas tem afetado a divisão entre os dados (etnográficos) e a teoria (social) à que segue obedecendo em grande medida a antropologia contemporânea, ao se apegar aos protocolos da ciência moderna. Robbins - seguindo a Milbank (1990) - sugere que esta divisão é o produto sobrando de uma teologia vinda a menos. Mesmo assim, existe um terceiro caminho. Consiste em nos virarmos em direção aos outros pelo que eles têm a nos ensinar sobre conhecer-no-mundo como forma de compromisso, de ser e deixar ser, e em encontrar uma base para a esperança. É neste espírito que me distancio dos ensinamentos do monacato medieval para proporcionar um último exemplo do Norte circumpolar.

A bíblia e o território

O exemplo provém de um estudo recente de Peter Loovers (2010) sobre o povo Teet'it Gwich, que vive em e ao redor de Fort McPherson nos territórios do noroeste do Canadá. O estudo

é excepcional dado que mistura um reconto sensitivo das formas em que os gwich'in se relacionam com seu entorno quando caçam, fazem armadilhas e se descolam pela terra e pela água, com uma história detalhada da relação da etnia com a palavra escrita, em particular com a tradução e recepção da bíblia cristã. O arcediogo Robert McDonald realizou o enorme trabalho de tradução. McDonald nasceu em 1829 de um pai escocês - empregado da Hudson's Bay Company - e uma mãe ojibwa, e se educou na escola da missão anglicana no assentamento do rio Vermelho. Passou uma década trabalhando como sacerdote no povo Ojibwa, antes de se embarcar em 1862 em uma missão para levar a fé anglicana aos povos do distrito do rio Mackenzie. Durante os anos seguintes, McDonald trabalhou incansavelmente introduzindo os ensinamentos cristãos nas comunidades nativas gwich'in e muitos dos homens e mulheres que encontrou em sua viagem se converteram em assessores importantes para ajudar-lhe a traduzir os textos litúrgicos a sua própria língua, que nesse então se conhecia como *tadukh*. Para McDonald, a tradução da bíblia ao *tadukh* foi uma empresa que abarcou toda sua vida, e que finalmente concluiu em 1898.

Embora a bíblia *tadukh* foi recebida calorosamente pelos gwich'in, esta recepção não foi exatamente a que McDonald esperava. A diferença de seus rivais da missão católica, que tinham uma atitude mais relaxada, McDonald estava impregnado pelas tradições da igreja reformada e acreditava que o texto da bíblia devia ser lido literalmente, como o registro inalterável de uma verdade singular que não admitia negociações. No entanto, para seu desassossego, muitos gwich'in, incluindo vários de seus pupilos, começaram a ter sonhos e visões onde as páginas da bíblia lhes falavam, dando-

lhes instruções e revelando-lhes profecias. Estas páginas falavam com as vozes de seus maiores, das pessoas com as que McDonald tinha trabalhado para transcrever o texto (e cujas idiossincrasias dialectais particulares lhe tinham incorporado) e ainda com a voz do mesmo McDonald. Assim, para os gwich'in, ler a bíblia era estabelecer uma conversação com esses maiores, escutar suas vozes, receber seus ensinamentos e aprender. Por sua parte, McDonald estava muito incomodado e se sentia na obrigação de denunciar as “falsas profecias” dos gwich'in (citado em LOOVERS, 2010). Mesmo assim, a discordância entre estas formas de leitura não se limitavam à bíblia. Tem continuado aparecendo em outros contextos, em particular na interpretação dos tratados e acordos sobre terras elaborados com os funcionários do governo canadense. Neste caso a decepção foi para os gwich'in, que se surpreenderam ao descobrir que os documentos que eles supõem abertos a um diálogo com aqueles cujas vozes continham, eram considerados pelos funcionários como escritos em pedra, silentes e inflexíveis (LOOVERS, 2010).

Loovers mostra que é possível encontrar exatamente a mesma discordância nas formas de ler o território. Para os colonizadores, exploradores, cientistas e outros que têm chegado ao território desde fora, com a missão seja de civiliza-lo, desenvolve-lo, pesquisa-lo ou apreciar sua beleza natural, não há dúvida de que o que está ali já está fixado, e está esperando a ser descoberto, explicado e possivelmente transformado pelas mentes e mãos humanas. Para os gwich'in isto é muito diferente. Para eles, ler o terreno é por atenção às múltiplas pistas que revelam as atividades e intenções de seus múltiplos habitantes humanos e mais-do-que-humanos. Loovers nos diz que

estas pistas “incluem movimentos de animais, rastros, novos acampamentos e cabanas, marcas na terra e a madeira, as condições da neve e o gelo no inverno, as margens dos rios e os lugares onde têm ocorrido eventos” (2010, p.300). Onde queira que vão, os gwich'in estão escutando, lembrando, aprendendo, recebendo conselhos do território. É seu professor e não somente um repositório do que podem extrair materiais para a construção do conhecimento proposicional. Assim, o território lhes fala aos gwich'in com muitas vozes, justamente como o faz a bíblia.

Devemos nos alinhar com o arcediogo McDonald e concluir que essa forma de ler o território é igualmente falsa, ou que se apoia no tipo de ilusões pelas quais os indígenas, primitivos para o olhar colonial de Ocidente, supostamente sempre têm tendido? Ainda McDonald, criado com os Ojibwa, teria sabido que o conhecimento indígena é mais do que isso. E nós, à luz do que tenho argumentado neste artigo, também o sabemos. Tenho mostrado como os estudos do monacato medieval e das ontologias indígenas mostram formas alternativas de ler e escrever, que poderiam nos permitir voltar a escutar os conselhos tanto das vozes das páginas como do mundo a nosso redor, escutar e nos deixar guiar pelo que nos dizem, e assim curar a ruptura entre o mundo e nossa imaginação sobre este. Esta cura deve ser um primeiro passo para estabelecer uma forma de vida mais aberta e sustentável.

REFERÊNCIAS

AUGUSTINE, S. *Confessions*. Oxford: University Press, 1991.

BACHELARD, G. *Air and dreams: an essay on*

the imagination of movement. Dallas, TX: Dallas Institute Publications, 1988.

BACON, F. **Works of Francis Bacon, Baron of Verulam, Viscount St. Alban and Lord High Chancellor of England**, Vol. IV, London: Spottiswoode, 1858.

BENFEY, T. **August Kekulé and the birth of the structural theory of organic chemistry.** Journal of Chemical Education, No. 35, pp. 21-23, 1958.

BONO, J. **The word of God and the languages of man: interpreting nature in early modern science and medicine.** Madison: University of Wisconsin Press, 1995.

BOYER, P. **Functional origins of religious concepts: ontological and strategic selection in evolved minds.** Journal of the Royal Anthropological Institute, No. 6, pp. 195-214, 2000.

CANDLER, P. **Theology, rhetoric, manuduction, or reading scripture together on the path to God**, Grand Rapids. MI: William B. Eerdmans, 2006.

CARRUTHERS, M. **The book of memory: a study of memory in medieval culture.** Cambridge: University Press, 1990.

_____. **The craft of thought: meditation, rhetoric and the making of images, 400-1200.** Cambridge: University Press, 1998.

CAVALLO, G. "Between Volume and Codex: Reading in the Roman World", in: Guglielmo Cavallo & Roger Chartier (eds.), **A history of reading in the West.** Amherst: University of Massachusetts Press, pp. 64-89, 1999.

CAVALLO, G; CHARTIER, R. "Introduction" in: Guglielmo Cavallo & Roger Chartier (eds.),

A history of reading in the West. Amherst, University of Massachusetts Press, pp. 1-36, 1999.

CLINGERMAN, F. **Reading the book of nature: a hermeneutical account of nature for philosophical theology.** Worldviews, Global Religions, Culture, Ecology, No. 13, pp. 72-91, 2009.

CLOUGH, D. "Putting Animals in their Place: On the Theological Classification of Animals", In: Celia Deane-Drummond, Rebecca Artinian-Kaiser & David Clough (eds.), **Animals as religious subjects: transdisciplinary perspectives.** London: Bloomsbury T & T Clark, pp. 209-223, 2013.

DE CERTEAU, M. **The practice of everyday life.** Berkeley: University of California Press, 1984.

EAMON, W. **Science and the secrets of nature: books of secrets in medieval and early modern culture.** Princeton: University Press, 1994.

GALILEI, G. **Discoveries and opinions of Galileo.** Garden City, NY: Doubleday Anchor, 1957.

GIESER, T. **Embodiment, emotion and empathy: a phenomenological approach to apprenticeship learning.** Anthropological Theory, No. 8, pp. 299-318, 2008.

HALLOWELL, I. "Ojibwa Ontology, Behavior and World View", in: Stsnley Diamond (ed.), **Culture in history: essays in honor of Paul Radin.** Nueva York: Columbia University Press, pp. 19-52, 1960.

_____. "The Role of Dreams in Ojibwa Culture", in: Raymond Fogelson, Fred

- Eggan, Melford Spiro, George Stocking, Anthony Wallace & Wilcomb Washburn (eds.), **Contributions to Anthropology: selected papers of A. Irving Hallowell**. Chicago: University Press, pp. 449-74, 1976.
- HAMESSE, J. "The Scholastic Model of Reading", in: Guglielmo Cavallo & Roger Chartier (eds.), **A history of reading in the West**. Amherst: University of Massachusetts Press, pp. 103-19, 1999.
- HARRISON, P. **The Bible, protestantism and the rise of natural science**. Cambridge: University Press, 1998.
- HO, Mae-Wan. **The role of action in evolution: evolution by process and the ecological approach to perception**. Cultural Dynamics, No. 4, pp. 336-54, 1991.
- HOLDREGE, C. **Doing goethean science**. Janus Head, No. 8, pp. 27-52, 2005.
- HOWE, N. "The Cultural Construction of Reading in Anglo-Saxon England", in: Jonathan Boyarin (ed.). **The ethnography of reading**. Berkeley: University of California Press, pp. 58-79, 1992.
- HYMES, D. "Introduction: Towards Ethnographies of Communication", in: John Gumperz & Dell Hymes (eds.). **The Ethnography of Communicatio**. New York: Harper & Row, pp. 1-34, 1964.
- INGOLD, T. "Life beyond the Edge of Nature? Or, the Mirage of Society", in: John Greenwood (ed.). **The Mark of the Social**. Lanham: Rowman & Littlefield, pp. 231-52, 1997.
- _____. **The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill**. London: Routledge, 2000.
- _____. **Lines: a brief history**. Abingdon: Routledge, 2007.
- _____. **Being alive: essays on movement, knowledge and description**. Abingdon: Routledge, 2011.
- KENT, J. **There's no such thing as a Dragon**. New York: Random House Children's Books, 2009.
- KLENK, N. **Listening to the birds: a pragmatic proposal for forestry**. Environmental Values, No.17, pp. 331-51, 2008.
- LECLERCQ, J. **The love of learning and the desire for God**. New York: Fordham University Press, 1961.
- LOOVERS, Jan Peter. **You have to live it': pedagogy and literacy with tweetl'it Gwich'in**. Tese doctoral, Aberdeen: University of Aberdeen, 2010.
- MILBANK, J. **Theology and social theory: beyond secular reason**. Oxford: Blackwell, 1990.
- MORTON, J. **Exit the dragon: dan sperber on anthropological knowledge**. Canberra Anthropology, No. 10, pp. 65-79, 1986.
- OLSON, D. **The world on paper: the conceptual and cognitive implications of writing and reading**. Cambridge: University Press, 1994.
- PARKES, Malcolm Beckwith. **pause and effect: an introduction to the history of punctuation in the West**. Aldershot: Scholar Press, 1992.
- _____. "Reading, Copying and Interpreting a Text in the Early Middle Ages", in: Guglielmo

Cavallo & Roger Chartier (eds.), **A history of reading in the West**. Amherst: University of Massachusetts Press, pp. 90-102, 1999.

ROBBINS, J. **Anthropology and theology: an awkward relationship**. *Anthropological Quarterly*, No. 79, pp. 285-94, 2006.

ROBERTS, R. **Serendipity: accidental discoveries in science**. New York: Wiley, 1989.

SAENGER, P. **Silent reading: its impact on late medieval script and society**. *Viator*, No. 13, pp. 367-414, 1982.

_____. "Reading in the Later Middle Ages", in: Guglielmo Cavallo & Roger Chartier (eds.), **A history of reading in the West**. Amherst: University of Massachusetts Press, pp. 120-148, 1999.

SAX, B. **The mythical zoo: an Encyclopaedia of Animals in World Myth, legend and literature**. Santa Barbara, Calif.: ABC-CLIO, 2001.

SERRES, M. **The natural contract**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

SPERBER, D. **On anthropological knowledge: three essays**. Cambridge/Paris, University Press/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1985.

VOGEL, S. **The silence of nature**. *Environmental Values*, No. 15, pp. 145-71, 2006.

Recebido em: 15/10/2017

Aceito em: 15/11/2017

*Versão original: INGOLD, T. Dreaming with dragons: On the imagination of real life. *Journal of the Royal Anthropological Institute (Wiley)*. Vol. 19, No. 4, pp. 734-752, 2013. Disponível online: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-9655.12062/full> Nossos mais sinceros agradecimentos a Tim Ingold e ao *Journal of the Royal Anthropological Institute (Wiley)* pela gentileza e generosidade que fizeram possível esta tradução e publicação

[3]The great instauration: the plan of work e de Novum Organum, obtiveram-se do volume IV da tradução padrão de James Spedding, Robert Leslie Ellis e Douglas Denon Heath (Bacon, 1858). Disponível online: <http://www.constitution.org/bacon/instauration.htm> e http://www.constitution.org/bacon/nov_org.htm.

[4] Aqui desenvolvo um argumento inicialmente rascunhado em Ingold (1997, p. 238).

[5] Caberia acrescentar a esta lista o dragão de Komodo, a maior espécie de lagarto do mundo, que habita as ilhas do sudeste da Indonésia. Embora raros, estes animais são muito perigosos e os ataques a humanos tem se incrementado durante os últimos anos.

[6]Uma aproximação completa e equilibrada à cosmologia e práticas medievais seria muito mais extensa. Os estudos ao respeito são muito amplos e desafiam qualquer tentativa de resumi-los. Carruthers (1990, 1998) é uma excelente guia à literatura mais importante. Inspirei-me ao ler uma seleção claramente pequena desta literatura, e meu propósito neste momento não é proporcionar uma resenha ou compêndio, mas somente mostrar como algumas ideias que emergem desta nos ajudam a pensar os temas que giram entorno da imaginação e a vida real.

[7] A citação provem de uma tradução da narração de Kekulé realizada por Otto Theodore Benfey (1958). Ver também Roberts (1989).

[8]Com base no exemplo de Hallowell, tenho discutido a distinção entre tradução e empatia mais amplamente em outro lugar (INGOLD, 2000). Para uma exploração da importância da empatia nas relações de tutela/ tutoria ver GIESER (2008).

[9] Por suposto, havia exceções (PARKES, 1999), mas justamente em relação com a norma. Por exemplo, quando Agostinho chegou a Milão no século IV se assombrou ao perceber que Ambrósio, o então bispo católico da cidade, lia sem fazer ruído. Embora seus olhos seguissem o texto, "sua voz e língua estavam em silêncio". Agostinho não soube explicar por que, mas especulou que poderia ser para preservar sua voz para falar em público (AGUSTINE, 1991). No entanto, inclusive, Ambrósio escreveu sobre o *sonus litterarum*, "o som das letras" (PAKES, 1992, p. 116, nota de rodapé 6). Para uma discussão mais ampla deste e outros exemplos ver INGOLD (2007).

[10] Sobre o sentido medieval inicial da leitura entendida como receber conselho ver HOWE (1992).

[11] Tenho discutido em outras partes a forma em que os nomes e os sons dos animais representam suas próprias histórias (INGOLD, 2011).

[12] Para uma discussão das histórias paralelas da escrita e da notação musical, e da leitura e do canto, ver INGOLD (2007).

[13] Sobre Bacon e a “nova hermenêutica de-*in-scriptiva* da natureza” ver BONO (1995).

[14] Os defensores da ciência goetheana são a exceção, pois para eles se involucrar no estudo científico é “entrar numa conversação com a natureza [e] escutar o que a natureza tem a dizer” (HOLDREGE, 2005, pp. 31-32). No entanto, o desdém com o qual a corrente principal trata a esta perspectiva revela suas prioridades.

[15] Desde faz muito, a etimologia certa de *religião* tem sido um assunto de disputa. O escritor cristão Lactantius desafiou no século IV a interpretação de Cícero, ao considerar que *religare* é um composto de *re* (voltar a) e *ligare* (unir, ligar, conectar). Então, a religião seria um religar, mais do que um reler. Esta ideia teve eco em Agostinho e em muitos estudiosos posteriores. Mesmo assim, como para Serres a negligência se refere tanto a renegar os vínculos que unem como o falhar em receber conselhos, o argumento se mantém, independentemente da etimologia que se prefira.

[16] Existe uma literatura crescente dedicada à pergunta de por que a imaginação humana tende a idear e acreditar em entidades deste tipo. Ver, por exemplo, BOYER (2000). Desde a perspectiva que temos defendido, esta literatura, ao tratar a religião como um domínio da ilusão cognitiva, se equivoca por completo.

El inicio de la iniciación y el movimiento de las partes*

Evelyn Schuler[1], Alfredo Zea [2]

Resumen: El movimiento de las partes, que conduce de una parte a otra a través de hiatos o intersticios en diversos contextos, es entendido mayormente bajo el modelo de la relación, por el cual parte y contraparte devienen términos o momentos del vínculo entre ellas. Lo que buscamos en el presente texto es indagar en qué medida es viable concebir las partes como puntos de partida del movimiento, es decir instaladas fuera de una matriz relacional. Sin que ello implique, ciertamente, recaer en la complacencia de unidades autosuficientes, sino por el contrario atender a la intrínseca ansiedad de las partes. Para tratar estas cuestiones circunscribimos un momento de severa separación e inquietud en la fase inicial de la iniciación chamánica según el relato de Davi Kopenawa en *La Chute du Ciel: paroles d'un chamán yanomami*. Desde allí nos confrontamos parcialmente con la tesis del correlacionismo, según la cual *être, c'est être un corrélat*. A ella contraponemos dos fórmulas antropológicas: *devenir otro es siempre un devenir espectro* y, siguiendo un bello título de Hans Blumenberg, la inquietud atraviesa el río - aquel que separa a uno del otro. Ellas incitan, por último, modos alternativos de articulación, entendida como arte de las partes y permiten concebir modos nativos de traducción como formas de elaboración de la impropiedad.

Palabras-clave: Iniciación. Devenir espectro. Improperiedad. Inquietud. Movimiento de las partes.

O início da iniciação e o movimento das partes

Resumo: O movimento das partes, que conduz de uma parte a outra através de hiatos ou interstícios em diversos contextos, é entendido geralmente sob o modelo da relação, no qual parte e contraparte se tornam termos ou momentos do vínculo entre elas. O que buscamos no presente texto é indagar em que medida é viável conceber as partes como pontos de partida do movimento, ou seja, instaladas fora de uma matriz relacional. Sem que isso implique, certamente, recair na complacência de unidades autossuficientes, mas, ao contrário, atender à intrínseca ansiedade das partes. Para tratar estas questões circunscrevemos um momento de severa separação e inquietude na fase inicial da iniciação xamânica segundo o relato de Davi Kopenawa em *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Daí nos confrontamos parcialmente com a tese do correlacionismo, segundo a qual *être, c'est être un corrélat*. A ela contrapomos duas fórmulas antropológicas: *devenir outro é sempre devenir espectro* e,

[1] Evelyn Schuler Zea é Professora no Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), onde atua também no Curso de Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET). Atualmente é membro do Advisory Board no International Centre Interweaving Performance Cultures na Universidade Livre de Berlim (FU-Berlin) e pesquisadora do INCT Brasil Plural (IBP).

[2] Alfredo Zea é jornalista, tradutor e editor independente. Estudou história e filosofia em Lima, Buenos Aires e Basel.

seguindo um belo título de Hans Blumenberg, a inquietude atravessa o rio - aquele que separa uma parte da outra. Elas incitam, por último, modos alternativos de articulação, entendida como arte das partes, e permitem conceber modos nativos de tradução como formas de elaboração da impropriedade.

Palavras-chave: Iniciação. Devir espectro. Impropriedade. Inquietude. Movimento das partes.

Luego de varios días y noches sometido a las exigencias de su iniciación chamánica, Davi Kopenawa se encuentra en un estado de extremo agotamiento. Desde que tomó la decisión de seguir el “chemin des anciens” (KOPENAWA; ALBERT, 2010, p. 120) y de inhalar la *yākoana* con su suegro, un reconocido chamán yanomami, todo ha sido para Kopenawa una sucesión de violentos impactos y dolorosos desprendimientos. Reducido por el hambre y la sed, cubierto de polvo y asaltado por ataques de alucinación y terror, siente que su cuerpo es devorado por el espíritu de la *yākoana* y que se transforma crecientemente en el cuerpo de un espectro (KOPENAWA; ALBERT, 2010, pp. 133-135). “Je n’avais plus de souffle de vie”, dice Kopenawa recordando el estado en el que se encontraba (2010, p. 125).

La chute du ciel, el libro de Davi Kopenawa y Bruce Albert, donde aparece el testimonio que acabamos de citar, es un documento de extraordinaria densidad, pletórico de motivos instigadores. Se trata de un libro cuyo original constituye ya una traducción o que hace de la traducción un original en la medida en que el texto es producto de la transposición al francés del discurso en yanomami de Davi Kopenawa a instancias de tópicos sugeridos por Bruce Albert (2010, p. 19). Dentro de este vasto registro, la primera sección - lo que llamamos el inicio de la iniciación - configura un momento de excepción, tanto por su especificidad cuanto por las disyunciones que lo demarcan. En este pasaje, los ataques demoledores de los *xapiri*[3] reducen a Kopenawa a una sombra de sí mismo, a un estado del todo parecido al de la muerte, a no ser por algún resto mínimo a partir del cual la reconstitución o la sobrevida de Kopenawa se torna, sin embargo, posible. Teniendo en vista este trance se plantea la siguiente pregunta: ¿qué es, precisamente, lo

que en esas extremas condiciones subsiste de Kopenawa y, de manera imprevista, se muestra luego como un nuevo punto de partida?

Para hacer un seguimiento de los momentos y movimientos de reconstitución de Kopenawa como chamán, nos parece importante distinguir los segmentos que se suceden e, inclusive, se superponen en su relato. Pues es muy diferente si Kopenawa habla de lo que llamamos el inicio de la iniciación, es decir, el preámbulo anterior a la aparición de los *xapiri*; o sobre la iniciación en sí misma, es decir, la formación del nuevo chamán a través de la recepción y aprendizaje de canciones y danzas de los espíritus protectores; o, una vez más, sobre la maestría de un chamán ya establecido y que se desempeña como tal. Este último estadio es, por ejemplo, el alcanzado por Lourival, suegro de Kopenawa, que es un reconocido chamán capaz de convocar deliberadamente a un elenco de espíritus afines y de conducir el trance a partir de su vasta experiencia. Ciertamente, Kopenawa tiene la maestría de Lourival en perspectiva, pero para conseguirla no sólo tiene que aprender las habilidades requeridas, sino que ante todo debe probar que realmente puede comenzar y consumir la iniciación. Aun cuando la diferenciación de estos segmentos sea esquemática, nos parece relevante entre otras razones porque llama la atención sobre el hecho de que la formación de un chamán no sigue una vía recta ni continua después de la inhalación del polvo de la *yākoana* en el inicio de la iniciación. Todo el proceso está, por el contrario, lleno de sentimientos de fracaso y es precario a cada paso, ya que, como dice Kopenawa, se tiene que pasar varias noches “en estado de fantasma” y llegar a estar muy cansado antes que los *xapiri* se manifiesten.

Teniendo como marco esta secuencia, las siguientes notas se centran en el sombrío primer pasaje, es decir en el umbral de la iniciación, enfocando específicamente en esta pregunta: ¿cómo así esta etapa preliminar hace posible el posterior y culminante momento en el cual los *xapiri* extienden sus “espejos suspendidos” sobre el cuerpo del iniciado, ofrecen una danza de presentación y proceden finalmente a la constitución de un nuevo espíritu chamánico?

Kopenawa refiere que el período inicial de la iniciación dura de cuatro a cinco días, a partir de la primera inhalación hasta que “*les xapiri commencement à apparaître*” (KOPENAWA; ALBERT, 2010, pp. 132-133). La especificidad de este pasaje está demarcada por los quiebres de consistencia que experimenta el iniciado tanto en sí mismo cuanto en la percepción de su entorno. Inmediatamente después de la inhalación de la *yākoana*, Kopenawa siente un golpe feroz en el cuello, que lo derriba y le hace perder control sobre el habla y el cuerpo. De allí en más el terror y el dolor se agudizan hasta reducir al iniciado a poco más que su sujeción al *yākoana* y su oscura promesa de acceso al mundo de *xapiri*. En este estado, Kopenawa sólo atina a ofrecer reiteradamente sus narices al tubo de la *yākoana*, gimiendo a cada sopro: “Aaaa! Je deviens autre! Aaaa!” (KOPENAWA; ALBERT, 2010, p. 121). Pero incluso esta sujeción a la *yākoana* cae en el transcurso de esta fase para dejar prevalecer en su lugar una extrema forma de indefensión en el iniciado.

El menoscabo físico y de conciencia va acompañado por la creciente desvinculación de Kopenawa con respecto a su entorno. Un reflejo de ello, por ejemplo, es la patente contrariedad y disgusto de la mujer de Kopenawa delante de su iniciación. Si ya previamente ella había manifestado su disconformidad (su furia, en

realidad), más tarde, viendo a Kopenawa sumido en el trance, dirá de él: “maintenant tu me fais vraiment peine” (KOPENAWA; ALBERT, 2010, p. 126). Con lo cual no sólo se sugiere la casual suspensión de uno u otro lazo particular, sino que el bloqueo de la dimensión relacional aparece crecientemente como uno de los objetivos de la iniciación. Como se desprende del relato de Kopenawa y, también, de la iniciación de su suegro[4], “devenir otro” equivale a *no ver* más alrededor de uno, a no reconocer más ni a los suyos ni su propia casa.

En esta fase inicial, por lo demás, tampoco se ve que las formas comunes de saber resistan la acometida de la *yākoana* ni que ésta admita la intervención de algún otro dispositivo en su lugar. Por el contrario, asistimos a una secuencia de dudas intensas y severas disoluciones. La promesa de llegar a saber de la *yākoana* permanece del todo insatisfecha en esta instancia, lo que hace que la incertidumbre de Kopenawa se extreme a tal punto que, a falta del menor indicio de revelación, llegue incluso a preguntarse si acaso no le convendría fingir alguna visión:

“Que m’arrive-t-il? Je meurs et je me comporte en revenant, mais c’est en vain! Je fais peine à me rouler dans la poussière, tout cela pour rien! Comment vais-je faire? Si je ne vois pas les *xapiri*, est-ce que je dois feindre?” (2010, p. 135).

“Pourquoi est-ce que je ne vois encore rien?” se pregunta un desconcertado Kopenawa. Él se siente “tourmenté et en proie à une profonde agitation” (2010, p. 132) y no le faltan motivos para ello, porque la iniciación, como se da a entender reiteradamente, no sólo es ardua, sino que incluso puede quedar simplemente trunca, sin llegar nunca a acontecer. Lo que asoma en estas circunstancias es, por consiguiente, el

hecho de que el ver en la iniciación, más que una promesa, es una eventualidad en el sentido de exceder las condiciones en que acontece y ser, por tanto, imprevisible.[5]

El relato de Kopenawa configura el inicio de la iniciación como un momento de radical precariedad resultante de la ruina de formas ordinarias de consistencia: de propiedad o control, de relación y de saber. Lo cual se anunciaba ya en el hecho de que la decisión de Kopenawa de inhalar la *yākoana* respondía a una pulsión de índole, podríamos decir, abismal. Es verdad que él toma en cuenta al comienzo el argumento de que convertirse en chamán le permitirá curar a los suyos de las enfermedades que les acechan, pero esto depende de una certeza de la cual, en esa instancia previa, él está en realidad desprovisto. Por eso, seguir el camino de los ancestros significa, para Kopenawa, antes dar un salto que transitar por una vía conocida. El último impulso que lo mueve es, elocuentemente, este: “Je veux boire la *yākoana* pour que mes yeux meurent à leur tour !” (KOPENAWA; ALBERT, 2010, p. 120).

La condición en la que Kopenawa se encuentra durante el trance aparece, además, como la contraparte de otro momento fugazmente aludido en el relato. Pues si bien Kopenawa parece ahora haber tomado de manera decidida “le chemin des anciens” (op.cit.), no mucho tiempo antes todo o casi todo - su ocupación al servicio de los blancos, sus accesorios e indumentaria - sugería fuertemente que él había optado por una orientación muy distinta. El mismo Bruce Albert no veía en Kopenawa, inicialmente, más que un indio asimilado, aculturado (KOPENAWA; ALBERT, 2010, pp. 576-77). En aquel tiempo, “ma poitrine était vide” (2010, p. 118), dice Kopenawa, sombríamente.

Desligado de referentes familiares, a Kopenawa no le quedaba entonces más que el desasosiego que le producía el recurrente desfile de imágenes incomprensibles durante su sueño. “Je ne dormais jamais paisiblement” (KOPENAWA; ALBERT, 2010, p. 118), recuerda. Tal ansiedad no deja de tocarse en los extremos con la disminución radical que ahora experimenta durante su iniciación. Pues no es tampoco mucho más que esas latencias lo que sobrevive durante el trance y esta mutua resonancia en el vacío hace tal vez más perceptible lo que hay de excepcional en ambas instancias. Ya que antes como ahora, lo que resta es tan sólo una inquietud, en un caso próximo al olvido, en el otro a la desesperación.

Si tuviéramos que buscar la descripción de una condición comparable, tal vez la más indicada sería la de Bartleby, aquel personaje *sin referencias* de Melville. De este precursor ocupante de Wall Street no sabemos propiamente nada, nos dice el narrador al comienzo de su historia y, en realidad, tampoco llegamos a saber mucho más al término de ella. Se diría que, incluso, cada vez sabemos menos, porque lo que constatamos una y otra vez es el desasimiento, la desposesión e irreductible distancia del protagonista. Este es un relato que se desliza irreversiblemente por el camino del no saber, hasta el extremo de que, luego de sucesivos recortes, lo único que nos queda de Bartleby es la célebre fórmula: *I would prefer not to* - y sus variaciones. ¿Qué entender por ella? Se ha dicho que ella instaura una *zona de indiscernibilidad*[6] entre el sí y el no, entre la preferencia y la no preferencia. Pero la de Bartleby es, sin duda, una fórmula que emite señales inagotables. Lo que por nuestra parte entendemos es que ella no cancela la discontinuidad entre afirmación y negación, resistiéndose tanto a la pretensión o afirmación

de algo cuanto, inclusive, a la afirmación de su negación. Ella más bien tiende hacia la negación de la negación, pero no de tal modo que recaiga en la afirmación, sino avanzando hacia una forma de negación elevada a la potencia o que, digamos, hace de la negación una potencia. Nos llevaría muy lejos considerar aquí estas incidencias, pero sí quisiéramos apuntar las resonancias entre la obstinación de Bartleby de buscar fuerzas en la precariedad y la negatividad, y las vicisitudes del inicio de la iniciación chamánica, donde en la misma desolación parece aletear la eventualidad de una potencia.

Volvamos al relato de Kopenawa: hasta aquí hemos procurado hacer un seguimiento en su relato de la sucesiva desestabilización de los presupuestos de pertenencia, saber y relación. Haría falta, sin duda, ahondar en cada uno de ellos y ver más de cerca la forma en que esas pretensiones se sostienen mutuamente y, también, ocasionalmente se arrastran en su caída. Pero más allá de esta indagación, es preciso sobre todo atender en el relato a lo que sobrevive al inicio de la iniciación, o sea al modo en que finalmente *algo* consigue afirmarse en las condiciones descritas de extrema precariedad, o sea en medio de casi nada. Se trata, en otras palabras, de detectar el surgimiento de eventuales puntos de partida entre las ruinas mismas del anterior mundo de pertenencia.

La desestabilización de lo propio - tanto en el sentido de posesión cuanto de control, de la propiedad como de lo apropiado - comienza en el relato de Kopenawa con el desconcierto que le ocasionan las figuras evasivas que rondan su sueño. No soslayar estas apariciones, sino más bien admitir su recóndita interpelación es, a lo que parece, la primera condición de la

iniciación. Cuando ese desasosiego, en cambio, viene a ser disipado, para lo cual muchas veces basta un gesto de suficiencia, entonces - dice irónicamente Kopenawa - es que uno deviene profesor, ya demasiado preocupado por las palabras de los blancos (cf. KOPENAWA; ALBERT, 2010, p. 73). Ahora bien, si tomamos en cuenta que el acecho de aquellas figuras es sigiloso, en el sentido de que hasta ahí ellas no comunican ninguna exigencia ni revelación, todo indica que su efecto turbador proviene del mero hecho de su aparición. Es decir que es la irrupción del otro, como tal, la que es asumida como un factor que muestra la insuficiencia de la propia existencia. Y esta es, tal vez, la ecuación que no debe olvidar aquel que se inicia: la aparición del otro, en la medida en que introduce una vida y un mundo diferentes, suspende la centralidad de la vida y del mundo habituales, es decir, pone de manifiesto la contingencia de la propia constitución o, dicho aún de otro modo, su vigencia como configuración apropiada.

Esta sustracción de figuras de la propiedad corre paralela a lo que se puede llamar el efecto o la parte del no saber en la iniciación. Condensamos de esta forma el insistente motivo del *desconocer* en el relato de Kopenawa, que se agudiza hasta el extremo de que él, habiendo dejado de saber de sí, sigue sin saber nada que confirme la existencia de los *xapiri*. Y nos referimos también al hecho de que esta falencia se extiende incluso sobre la margen de estos últimos que, hasta allí, no obstante manifestar reiteradamente su *interés* en el iniciado, continúan aguardando la oportunidad que les permita proceder a su *evaluación*. De manera que, aun cuando la forma de tratar con ella pueda ser en cada caso diferente, tanto del lado del iniciado como de los *xapiri* se registra una modalidad particular y, eventualmente, eficaz

de no saber. Lo cual apunta a la posibilidad de que el no saber del inicio de la iniciación no sea simplemente defectivo, sino más bien condición del saber subsiguiente e, incluso, su impulso intrínseco. En este sentido, la fórmula de la que se vale usualmente Kopenawa para abrir el diálogo no se limita a una mera formalidad, antes bien sugiere un nuevo punto de partida, aquel del no saber: “Vous ne me connaissez pas et vous ne m’avez jamais vu” (KOPENAWA; ALBERT, 2010, p. 48) - le dice Kopenawa a Albert, indicándole desde donde van a hablar. Hay algo en este mutuo desconocimiento que posibilita el acercamiento y favorece una forma más fluida de intercambio, como si se sobreentendiese que, de lo contrario, siempre será bastante más difícil entenderse con alguien que cree saber.

Si en otro contexto se ha visto a la relación acudir con una solicitud casi excesiva en apoyo de la propiedad[7], podríamos decir que aquí es más bien la ruina de la propiedad la que acarrea la disolución de la relación. Son, de hecho, tan exiguas la posición y la posesión del cuerpo o de la conciencia del que se inicia, para quien por consiguiente tomar la *yākoana* equivale a morir, que parece imposible que subsista el menor vínculo con otras instancias. Difícilmente procedería aquí, por ejemplo, el concepto de Roy Wagner de relación como extensión (WAGNER, 1981 [1975], pp. 27-28), ya que lo que hay con respecto a uno mismo y al otro es pura incertidumbre; nada ni nadie, por consiguiente, aparece lo suficientemente definido o determinado como para hacer las veces de polo de ampliación: sin consistencia propia ni saber uno del otro, ¿quiénes podrían ser, en efecto, los eventuales agentes de una relación? Se puede argumentar que la relación es precisamente constitutiva, anterior a toda forma de existencia. Pero si nos atenemos al

relato de Kopenawa vemos que, de hecho, la iniciación avanza desde su inicio hacia un grado tal de desprendimiento y separación, que la cuestión que aquí se plantea es más bien la siguiente: o bien la inhabilitación del iniciado es del todo dependiente de la escisión, en el sentido de que no hay subsistencia sin relación, o bien hay algo más allá de la relación que se sobrepone a su descomposición y que, eventualmente, permite acceder a la alteridad.

Tal vez podamos alcanzar mayor resolución en este punto si, en un nuevo intervalo, nos trasladamos al contexto de la vasta reflexión que actualmente se desenvuelve bajo la rúbrica del *correlacionismo*. Al urdir este concepto, el filósofo francés Quentin Meillassoux ha buscado compactar el denominador consensual de corrientes muy distintas del pensamiento contemporáneo. Entre las cuales, de manera más o menos explícita, habría acuerdo sobre lo siguiente: “[There is] No object, no being, no event, or law which is not always-already correlated to a point of view, to a subjective access” (MEILLASOUX, 2007, p. 409). O dicho de otro modo: “être, c’est être un corrélat” (MEILLASOUX, 2006, p. 39). Este vendría a ser, en gran medida, el legado de la filosofía crítica, cuya impugnación de la idea de una realidad independiente del conocimiento habría derivado en la constitución moderna de un círculo correlacionista inescapable, es decir tanto de sujetos cuanto de un mundo alrededor que sólo existen puestos en relación.

A Meillassoux le interesa particularmente abordar la cuestión de la *ancestralité*, que concierne a la posibilidad de los enunciados científicos relativos a hechos anteriores al surgimiento de la especie humana, tales como, por ejemplo,

la conformación de la tierra o de las estrellas, episodios que, por el hecho de acontecer en un período remoto, representarían un desafío al punto de vista correlacionista. A partir de esta cuestión, Meillasoux procede, a través de una serie de estaciones conceptuales intermedias, a la constitución de un principio de factualidad (y no de facticidad) de vastas implicancias. Lo que nos interesa aquí es la confrontación con algunas de las preguntas planteadas por Meillasoux, en particular con aquellas que colocan la relación en cuestión, ya que ellas conciernen un motivo central de la teoría antropológica. Pues uno de los efectos del círculo correlacionista viene a ser el instalarnos en una *cage transparente* (MEILLASOUX, 2006, p. 20) desde donde contemplamos los eventos exteriores, sin conseguir salir de nuestro encierro. Un *dehors claustral*, lo llama Meillasoux, donde hay razones para sentirnos retenidos ya que todo lo que aparece en ese afuera relativo no existe más que por el hecho de comparecer ante nosotros mismos. El *Grand Dehors*, en cambio, parece irremediablemente perdido para los modernos: “Ce [Grand] Dehors qui n’était pas relatif à nous, qui se donne indifférent à sa donation pour être c’est qu’il est, existant tel qu’en lui-même, que nous le pensions ou non, ce Dehors que la pensée pouvais parcourir avec le sentiment justifie d’être en terre étrangère - d’être, cette fois, pleinement ailleurs” (MEILLASOUX, 2006, p. 22).

Ahora bien, la antropología es también una búsqueda de acceso; en su caso, al mundo de los otros o a otros mundos. Con ese designio, ella se vale en forma cada vez más preponderante del concepto de relación - o, cuando éste falta, de su imagen o figura. Es indudable que el recurso a la relación le ha permitido a la antropología ir más allá de concepciones substancialistas, que

tanto suponían una realidad objetivable cuanto un abordaje transparente e inmediato. Pero hay señales de que la relación ha devenido ella misma un sobreentendido, una condición fuera de discusión, un esquema tan abarcador como incontestable del pensamiento antropológico. Sería un error, sin embargo, rehusarse a concebir ese *Grand Dehors* por considerarlo superado desde la perspectiva de la relación. Pues lo que el correlacionismo pone en debate es precisamente un más allá de las premisas de la relación y el desafío consiste en explorar esa dimensión a partir de la antropología.

Si volvemos la mirada al inicio de la iniciación chamánica, lo que resta luego de sucesivas sustracciones, entre las ruinas de la propiedad, del saber y de la relación, es, según se ha descrito, poco más que una forma extrema de precariedad. Luego de tocar fondo, sin embargo, vemos que el relato de Kopenawa finalmente da lugar a la aparición de los *xapiri*, que se muestran al iniciado y dan comienzo a su danza de presentación. De manera que aquella posición angosta y angustiosa en que se encontraba Kopenawa se convierte inesperadamente en un nuevo punto de partida, desde donde se despliega un mundo plétórico de figuras y ornamentos. En vista de ello, uno se pregunta: ¿de dónde toma impulso esa inflexión? ¿Cómo es posible todo eso a partir de casi nada?

La historia de Kopenawa es la de una iniciación sin genealogía, por así decirlo. Kopenawa no es un hijo de chamán; él es hijo de sus sueños, en el sentido de que debe su iniciación a la recurrencia de éstos.[8] Su caso es diferente, ciertamente, al de los jóvenes de estirpe chamánica, quienes, habiendo sido reconocidos como tales por las *femmes des eaux*, son convidados por ellas a sus aposentos

subacuáticos, donde son instruidos y desde donde retornan contando, incluso, con su invisible compañía (KOPENAWA; ALBERT, 2010, p. 82). Todo eso nunca ocurrió conmigo (2010, p. 90), dice Kopenawa, algo apesadumbrado, ya que él debió seguir un sendero bastante más tortuoso y lleno de incertidumbres. A través de las distintas experiencias de los iniciados es posible ver, sin embargo, lo que ellas comparten, lo que vale tanto para unos como para otros y permite destilar de allí la fórmula crucial de la iniciación: *devenir otro es siempre devenir espectro*. [9]

Devenir espectro es, para Kopenawa, el desenlace del desasosiego provocado por la eventual existencia de otros mundos. Lo que comenzó en sus sueños con figuras furtivas y fluctuantes, aparece de pronto como un mundo pleno y habitable. Pero este efecto de realidad no resulta de la materialización de esas figuras, como podría suponerse, sino del hecho de que el iniciado ha alcanzado el mismo grado de levedad que ellas. Ha sido necesario el desasimiento del que se inicia, que su cuerpo se vacíe y que su visión se nuble, para que comience al fin a perfilarse y percibir distintamente - sólo entonces “les arbres leur parlent [a los iniciados] et les feuilles les touchent comme des mains” (KOPENAWA; ALBERT, 2010, p. 82).

Con todo, ése no es el único efecto evanescente de la iniciación. Ya que, según se nos dice, no sólo los que se inician sino también los *xapiri*, su contraparte, o sea tanto los que buscan ver como los que aparecen, devienen igualmente espectros: “eux aussi [los *xapiri*]” - dice Kopenawa - “meurent avec la *yākoana*, comme leur père, et c’est ainsi qu’ils commencement à chanter et à danser pour lui” (KOPENAWA; ALBERT, 2010, p. 93). De modo que la

convergencia de los iniciados y de los *xapiri* acontece específicamente en una dimensión alterna y - digamos - fantasmática [10], a la cual tanto unos como otros sólo pueden ingresar a condición de su espectralización.

Difícilmente, en cambio, se puede concebir la convergencia entre los *xapiri* y los iniciados como resultado de alguna forma de inversión, a través de la cual subsistiría el modelo de la relación. Es verdad que, según se nos dice, “notre nuit est leur jour [de los *xapiri*]” (KOPENAWA; ALBERT, 2010, p. 92) y la mediación de la muerte en la iniciación instiga a creer, siguiendo a Heráclito, que unos viven la muerte de los otros así como éstos viven la muerte de aquéllos. [11] Pero no es obvio que en ninguno de estos casos se trate de una inversión de perspectiva, a través de la cual los términos cambian sus posiciones pero la relación permanece. Para entender distintamente la dinámica de la iniciación, sugerimos atender más bien a una indicación crucial de Kopenawa en otro pasaje de su relato. Allí, con respecto a la ardua cuestión sobre la interacción entre blancos y nativos, Kopenawa dice: “Je pense que nous ne pourrions devenir des Blancs que le jour où ceux-ci se transformeront eux-mêmes en Yanomami” (2010, p. 49). Lo que se anuncia para ese día, antes que una inversión de perspectivas, es más bien la instalación de una *estructura de hesitación* (ROMEYER DHERBEY, 1970, p.182) que disuelve la relación sin cancelar las partes. La fórmula de Kopenawa no conduce a un Yanomami devenido blanco ni un Blanco devenido Yanomami, sino a una incesante oscilación, en cuyos extremos aparecen interminablemente un Yanomami devenido Blanco devenido Yanomami... o un Blanco devenido Yanomami devenido Blanco..., de modo que cada cual, en lugar de tomar la posición del otro, aparece igualmente

suspendido en el trance y es en esta fluctuación donde ambos convergen, es decir justamente en la medida en que la inversión en cuanto relación nunca llega a concretarse.

Esta “estructura de hesitación” activada a través de la iniciación se deja comparar, asimismo, con otros movimientos nativos de reconstitución, en este caso de índole colectiva. Nos referimos a las famosas expediciones en busca de los *enîhni komo*, pueblos no-vistos, que, periódicamente, llevan a cabo los Waiwai del norte amazónico. También estas campañas admiten un considerable factor de disolución, en la medida en que los Waiwai aparecen siempre dispuestos a dejar atrás cualquier forma de estabilidad y de ponerse en marcha ante el menor rumor sobre la aparición de los no-vistos. Del otro lado de estas campañas, asimismo, la figura de los no-vistos es lo suficientemente elusiva como para asegurarse de que ellos nunca serán alcanzados, ya que siempre habrá nuevos no-vistos o éstos dejarán de serlo en el mismo momento en que sean contactados. De ahí que estas búsquedas se reinicien incesantemente, sin llegar jamás a consumarse. Lo cual no impide, sin embargo, que precisamente en este desasosiego compartido, en este presentimiento de los no-vistos, los Waiwai consigan lo más parecido a una certeza de sí mismos. Como dice Yakuta, un famoso líder waiwai, él mismo nunca se sintió más exaltado que siguiendo el rastro evasivo de los *enîhni komo* (Yakuta citado en HOWARD, 2001, p. 408). En otro texto, donde se trataba de especificar modos de relación de los Waiwai, se ha considerado estas expediciones bajo la figura del rodeo, haciendo la salvedad, por cierto, de que se trata de rodeos que no aspiraban a llegar a una meta (SCHULER ZEA, 2008). Esta figura del rodeo puede incluso radicalizarse y llegar tan lejos como para exceder el modelo

de la relación. Pues tal como acontece en las expediciones Waiwai, el rodeo es congruente con la incertidumbre del que busca, de lo buscado, del transcurso de la búsqueda, sin por ello negarse a la eventualidad de alcanzar una convicción. Es, a través de sus devaneos, una muestra notable de lo que puede ser llamado el arte waiwai de confeccionar una certeza a partir de dos o más incertezas (SCHULER ZEA, 2008).

La convicción que aportan los rodeos es, sin embargo, un modo de certeza que, no parece ser, más aquella de la relación. ¿Cómo podría serlo allí donde tanto uno como otro devienen vectores fantasmáticos y su convergencia es tanto o más imprevisible? Se trata, más bien, de una certeza de la precariedad, cuya genealogía se hunde en la incerteza. Y es sólo desde ella, desde donde parece posible aportar una respuesta antropológica a las cuestiones planteadas por el correlacionismo. Pues si este debate ha puesto en evidencia que el vasto presupuesto de la relación occidental se sintetiza en el principio de la *Zugehörigkeit*, de la co-pertenencia o co-propiedad de sus agentes, es tal vez posible concebir un nuevo inicio a partir ya sea de la iniciación chamánica, de las expediciones waiwai o de otras constelaciones donde son asumidas y prevalecen formas de co-impropiedad, en la medida en que, en ellas, tanto unos agentes como otros no tienen mayor fundamento que su mutua oscilación o suspensión - o *Zusammenhang*[12] - en un espacio sin garantías.

Contradecir la relación en este caso, por tanto, no equivale a retroceder a un estadio de partículas elementales. Lo que hace toda la diferencia es el efecto afirmativo o la eficacia de la precariedad en el momento en que ella aparece como un desasosiego compartido

por los agentes involucrados - por figuras igualmente espectrales como el que se inicia y los *xapiri* o de condición igualmente pendiente y diferida como los Waiwai y los *enîhni komo* - que únicamente llegan a interactuar en virtud de su compartida labilidad y hesitación. Es la misma inquietud que despierta el otro, tanto por su diferente modo de existencia cuanto por su efecto disolvente sobre el modo de vida propio, la que se muestra imprevisiblemente, luego del naufragio de las certezas acumuladas, como un nuevo puerto posible.

A partir de allí, de este nuevo inicio que ya no es un principio, vemos desplegarse un modo de articulación que ya no es el de la relación, sino que se propone alternativamente como un arte de las partes. La *articulación* emprende aquí el trayecto de vuelta hacia la disyunción, en la medida en que su etimología de “parte” (*artus*) o, intensivamente, de “partecita”, que devino una forma eminente del modelo de la relación - entendida ella misma, a su vez, como *minimal thing o ens minimum* (GASCHÉ, 1999) - vuelve a afirmar enfáticamente la irreductibilidad de las partes. Desarrollar este modo de articulación - lo que ella tiene que ver con partir y compartir, con punto de partida y contrapartida, entre otras instancias - es una tarea pendiente. Pero podemos perfilar sus implicancias a través de algunos deslindes, o sea de su confrontación con algunas configuraciones concurrentes.

Así, es preciso señalar, por un lado, que la afirmación de las partes no presupone su composición en una totalidad, tal como pretende la mereología; a ella, en tanto saber de las partes, la articulación opone la parte del no saber, es decir aquel no saber constitutivo de cada parte en la medida en que, para ella, cada contraparte aparece como otro punto de partida posible. Recordemos el

relato de Kopenawa, donde es el desasosiego instigado por el no-saber sobre los *xapiri* el que, atravesando fases de postración, moviliza el inicio de la iniciación. La articulación, por otro lado, tampoco presupone la preexistencia de las partes, tal como le es atribuido por el modelo de la relación. Es decisivo advertir que en cada parte hay algo que no la deja reposar en sí misma y que va más allá de ella, algo que es a la vez un resto y un exceso, lo que subsiste de ella y lo que la sobrepasa. Tal como también lo deja entrever el testimonio de Kopenawa, según el cual lo que sobrevive de él a las acometidas de la iniciación no es otra cosa que una última tensión provocada por la interferencia del otro. A partir de ella, de esta inquietud que late en las partes, es que un mundo es nuevamente posible, mas ya no como un complejo relacional, sino desde una ontología de la precariedad.

Antes de proceder a la parte final de este artículo, donde se proyectan algunos efectos del inicio de la iniciación, conviene recapitular y formalizar los vértices del esquema expuesto. El primero y primordial es la irrupción del otro. Este es el evento que desencadena todo el proceso. De manera imprevisible, Kopenawa se ve confrontado con la existencia de otras figuras, es decir con otros mundos y modos de vida. Este acontecimiento sísmico tiene varios impactos, que se concentran en el segundo vértice en torno al motivo de la pérdida de la propiedad del mundo vivido. En el inicio de la iniciación, este desprendimiento se multiplica y radicaliza: a través de la pérdida de control sobre el propio cuerpo, del agudo no saber y desorientación sobre las coordenadas de la propia existencia y del mundo vividos, así como de las disyunciones y cortes acarreados en las relaciones de pertenencia. En el tercer vértice, que es de particular importancia, se muestra

que estos impactos también son sufridos por los otros, en este caso por los *xapiri*, cuyas formas específicas de consistencia y saber son igualmente llevadas al límite: para los otros, es uno el que aparece y para ambos vale que el inicio de la iniciación es un trance agónico. En el cuarto vértice se exponen las dos fórmulas en cuyo alcance apuesta el esquema en conjunto: *devenir otro es un devenir espectro y la inquietud atraviesa el río*[13], desde las cuales se inicia la reconstitución de otro mundo. En el quinto vértice, por último, se avista lo que pueden las partes y se propone la articulación como arte de las partes bajo esta premisa: *en las partes hay siempre algo más que en el todo*.

Como señala José Kelly (2011), *La chute du ciel* es una obra de múltiples traductores y traducciones, que envuelven a los incontables *xapiri*, al maestro guía de la iniciación, al iniciado (Kopenawa Yanomami) y al antropólogo blanco (Bruce Albert) que registra su testimonio, así como a los diversos sujetos interpelados por ellos (cf. KELLY, 2011). La traducción es tanto ya la primera versión del libro cuanto su motivo recurrente a través de una serie de escisiones y desplazamientos. De allí que el libro desemboque en una ardua búsqueda sobre formas adecuadas de concebir los procesos de traducción allí emprendidos. En el *Post-scriptum* de *La chute du ciel* titulado: *Lorsque je est un autre* (et vice versa) y, particularmente, en el segmento *Le Pacte ethnographique*, Bruce Albert ofrece su testimonio y reflexiones sobre la tarea del traductor y lo que hay en ella de transformación.

En su indagación, Bruce Albert revisa algunos de los modelos usuales, descartando de entrada que la figura de la *adopción* sea

pertinente en este caso; su argumento es que el antropólogo es percibido por los nativos en primer lugar como emisario de un mundo prepotente y, como tal, en ningún caso puede ser objeto de una mera recepción sin pasar por una previa *reeducción*. La adopción, es claro, resulta inviable en un contexto de fuertes asimetrías y contradicciones. Otras figuras asoman parcialmente, entre ellas la del barquero o pasador, la del intermediario y aun la del diplomático, antes de que la propuesta de Bruce Albert se cristalice en la fórmula del *truchement a rebours* (KOPENAWA; ALBERT, 2010, p. 571), “trujamancia a contrapelo”. Se entiende, siguiendo el énfasis selectivo[14] de Bruce Albert, que se trata de traductores en gran medida simétricos a los intérpretes que acompañaban a los colonizadores, pero puestos esta vez al servicio de los intereses nativos, en particular en lo que se refiere a la tarea de explicar a los blancos la dimensión de su alteridad. Esta fórmula aparece en lo que Bruce Albert denomina inicialmente el *pacte tacite* (2010, p. 571) y la reconocemos sin dificultad en el ulterior *contrat rédactionnel explicite* (2010, p. 587), según el cual el antropólogo escribiente se compromete a la función simbólica y política de conferir al discurso yanomami la mayor audiencia posible. Tal como es usual en un esquema contractual, en ambos contextos se explicita, asimismo, el interés específico del antropólogo, quien se reserva un margen para la satisfacción ya sea de su *curiosité intellectuelle* o del *désir d’expérimenter une nouvelle forme d’écriture* (2010, p. 587).

Aparte de estas estipulaciones, Bruce Albert considera asimismo acoplamiento menos tangibles, particularmente en lo que concierne a la doble autoría del libro. Así, por ejemplo, hace referencia al *lieu d’interférence* o a la

identification croisée implicadas por un *texte écrit-parle a deux*. Pero aun estos motivos parecen apuntar a la búsqueda de un punto medio entre *deux mondes*, es decir de una cierta proporción o equilibrio, a diferentes niveles, entre las demandas e intereses de cada parte. Es lo que ocurre, por ejemplo, con respecto a la redacción del libro que, según indicación de Albert, se sitúa à *distance moyenne* (2010, p. 598) entre una transposición literal y una literaria, entre los polos *rigueur ethnographique et souci esthétique* (2010, p. 600) o entre los registros barthesianos del grano o la claridad de la voz. En términos de la teoría de la traducción, se diría que Albert discurre por un medio camino entre las alternativas de la traducción domesticadora y extranjerizante (cf. VENUTI, 1991, pp. 128-130).

Ahora bien, esta opción intermedia contrasta fuertemente con las fórmulas de la iniciación chamánica, aun cuando la comparación con ellas no sea, por otro lado, impertinente. El *Post-scriptum* de Bruce Albert exhala, desde su título con resonancias rimbaudianas - *Lorsque Je est un autre (et vice versa)* -, aires de transformación y sintetiza una persuasiva experiencia de conversión. *Je suis devenu tout autant autre* (2010, pp. 590-91), llega a decir Albert de sí mismo. No parece, sin embargo, que estos dispositivos conceptuales recurridos, con su énfasis ya sea en la inversión, en la simetría o en la inversión simétrica, hagan justicia a la radicalidad del trance descrito. Sin duda, la cuestión de la transformación es el eje del libro, atravesando tanto la experiencia de Bruce Albert en la traducción cuanto, obviamente, la de Kopenawa en la iniciación. Pero, por eso mismo, se echa de menos que los anexos del libro no reconozcan que estas experiencias de transformación, la del antropólogo y la del nativo, sintonizan a

cierta frecuencia o intercambian señales a la distancia. El esquema de la iniciación, arriba reseñado, nos parece ofrecer otra plataforma, así sea fluctuante, para pensar distintamente la cuestión de la transformación y, como caso de ella, la traducción, es decir por fuera del régimen de la relación, de la propiedad y del saber.

Todo el proceso del inicio de la iniciación chamánica puede ser visto, en efecto, como una elaboración nativa eminente de la transformación: de su punto de partida, de sus presupuestos, de su proceso, de sus alcances. Así hay en el inicio de la iniciación un particular énfasis en que la transformación demanda dejar de ser uno y el mismo, es decir, el abandono de las coordenadas de pertenencia. Este momento sustractivo dista de ser irrelevante, ya que es a través de él que se distingue las condiciones del acontecer de la transformación. Ya que es ese factor de impropiedad el que disuelve las notas de identidad y, con ello, abre el espacio en el que se concreta el devenir otro. Lo cual no solamente hace posible el evento de la transformación, sino que además lo torna concebible.

Terry Eagleton ha formulado lo que llama a *paradox in the idea of transformation* en los siguientes términos:

“If a transformation is deep-seated enough, it might also transform the very criteria by which we could identify it, thus making it unintelligible to us. But if it is intelligible, it might be because the transformation was not radical enough. If we can talk about the change then it is not full-blooded enough; but if it is full-blooded enough, it threatens to fall outside our comprehension” (EAGLETON, 2003, p. 246).

Esta cuestión es en realidad bastante antigua. [15] El hecho es que la transformación, en cuanto eminente modalidad de movimiento, aparece como un fenómeno contradictorio y, más aún, podemos decir que plasma la contradicción como evento. Entre el ser y el no ser, la transformación nos arrastra a una zona límite, allí donde si podemos hablar de ella es sólo porque ella no ha acontecido y donde de aquello que efectivamente se ha transformado lo mejor que podemos hacer es, aparentemente, callar. Es lo que podemos llamar la aporía de la transformación y es sólo en confrontación con este impasse que el movimiento puede ser no sólo perceptible sino concebible.

Esta cuestión asoma una y otra vez allí donde se trata sobre la eventualidad del cambio, siendo objeto de diferentes abordajes. Vemos que reaparece, por ejemplo, en la lectura que hace Eduardo Viveiros de Castro del trabajo en dupla de Kopenawa y Albert:

“Se o xamanismo é essencialmente uma diplomacia cósmica dedicada à tradução entre pontos de vista ontologicamente heterogêneos (4), então o discurso de Kopenawa não é apenas uma narrativa sobre certos conteúdos xamânicos – a saber, os espíritos que os xamãs fazem falar e agir –; ele é uma forma xamânica em si mesma, um exemplo de xamanismo em ação, no qual um xamã tanto fala sobre os espíritos para os Brancos, como sobre os Brancos a partir dos espíritos, e ambas estas coisas através de um intermediário [en la edición francesa, Albert traduce *truchement*], ele mesmo um Branco que fala yanomami” (VIVEIROS DE CASTRO, 2007).

Esta performance presupone por parte del chamán cierta capacidad para circular relativamente indemne a través de mundos diferentes, lo que explicaría sus singulares facultades mediadoras. “Only shamans,

multinatural beings by definition and office, are always capable of transiting the various perspectives, calling and being called ‘you’ by the animal subjectivities and spirits without losing their condition as human subjects” (VIVEIROS DE CASTRO, 1998, p. 483). Las peripecias descritas por Kopenawa, sin embargo, no sólo muestran que esa subjetividad humana es de hecho devastada, sino además que ésta es justamente una de las condiciones para las transformaciones que obra el chamán y, en primer lugar, para aquella que lo constituye como tal en el inicio de la iniciación. Es decir que, desde este punto de vista - y de partida -, la pérdida de sí mismo en cuanto modo de impropiedad es un momento decisivo de la transformación. Los pasajes citados de Viveiros de Castro sugieren, en cambio, que la conspicua función de traducción del chamán debe menos a lo que hay de transformación que de continuidad en su condición; sin duda, el tránsito de una esfera a otra demanda una dosis de extrañamiento por parte del chamán, pero más aún, aparentemente, cierto factor constante que asegure los efectos de comunicación y de traducción de esos desplazamientos. Esta dinámica parece en consonancia con el principio de extensión cultural expuesto por Wagner ya desde el *Habu*, que hace de la transformación un efecto de la alternancia de invenciones y retenciones; de modo que si por un lado hay una quiebra de las reglas establecidas, por otro se evita las *extreme departures* que acarrearían dificultades de comunicabilidad (WAGNER, 1972, p. 171) o, como también podemos decir, de traducibilidad. La extensión - así como su contraparte, la apropiación - desplaza el foco de la efectividad de la transformación a su receptividad, es decir a la cuestión de cómo acogerla y dar cuenta de ella sin ser al mismo tiempo víctima de sus efectos disolventes. De allí la inserción de instancias de *control* (WAGNER,

op. cit.) como momentos de transformación. Sin embargo, incluso la tarea de la traducción, o sea ese efecto de transfusión que obra el chamán, no se cumple en un horizonte de continuidad cuanto exponiéndose ella misma a los embates de la transformación. Lo cual es notable, por ejemplo, en los registros de Townsley (1993), donde las transiciones discursivas del chamán no sólo asumen las incongruencias, sino que, más allá de cualquier traducción diplomática, las radicalizan y las convierten en parte de su misma articulación (cf. CARNEIRO DA CUNHA, 1998, p. 13). Las palabras torcidas - *twisted words* - del chamán marcan los límites de la extensión como principio de traducción.

Frente a los impases de la transformación, las fórmulas de la iniciación chamánica parecen aportar, en cambio, una alternativa. Sus orientaciones - el devenir otro es siempre devenir espectro y la inquietud atraviesa el río - permiten transponer los escollos de la transformación en la medida en que instauran, como se ha descrito, una dimensión fantasmática a partir del desasosiego de las partes. Este no es un espacio de equilibrio ni de correlación, sino otro expuesto a las eventualidades de la fluctuación. Pero, en tal precariedad, en la medida en que ella es compartida por unos y otros, tal como ocurre con los *xapiri*, es la misma consecuente inquietud la que instituye un nuevo inicio o punto de partida - aportando un factor de necesidad en medio de la contingencia o lo que, en términos de Meillassoux, puede llamarse el momento no-fáctico, o sea factual, de la facticidad. De esta forma, la condición de espectro atraviesa el ser y el no ser de la transformación, haciéndose cargo de la contradicción[16] que la constituye.

Esta intervención del pensamiento nativo no se reduce, sin embargo, a resolver un

problema formulado en términos ajenos ni tampoco a inscribirse, así sea en igualdad de condiciones, en un debate general. Lo que ella efectúa es una *transformación de la transformación*, en el sentido de que coloca la misma disciplina antropológica bajo el influjo de las constelaciones nativas (cf. VIVEIROS DE CASTRO, 2011). Con todo, esta transformación flexionada sobre sí misma no se limita a reorientar su impacto, a permutar su objeto y sujeto, ya que lo que cambia con ella es también el concepto de transformación, que deviene estrictamente *el acontecer de lo impropio*[17]. Pero, una vez más, el alcance de la transformación se sobrepasa a sí misma y apunta hacia una instancia mayor. Pues lo que está en juego es la transformación que impacta en el modo de ser, esto es, en *lo común*[18] de la humanidad. Lo que el inicio de la iniciación nos dice, sin embargo, es que *lo común* no radica en lo propio, ya sea de lo humano, de lo viviente o de lo existente. Nos dice que, en cualquier caso, debe buscarse más bien en la parte impropia, en la medida en que ella es la condición que hace posible el devenir otro tanto del iniciado cuanto de los *xapiri* y, de modo general, la transformación como forma de existencia. La *transformación de la transformación* se revela, por consiguiente, como una transformación política, pero no en el sentido de una acción en el campo predefinido de la política, esto es, bajo las premisas de la propiedad, del saber y de la relación, sino como una transformación de la política, en cuanto confiere a ella otras dimensiones y criterios, esto es, subvierte su régimen de transformaciones. En esa medida, esta doble transformación puede ser vista como la contraparte nativa de una política multiplicada por un factor de perplejidad, es decir de una cosmopolítica que, como tal, hesita y presta atención a las figuras del recalitrante, aquel que siempre se resiste; del

idiota, aquel que no entiende, o de Bartleby, aquel a quien no entendemos.[19] A lo que siempre se resiste, se instala en la perplejidad y permanece inaprehensible es a lo que, a partir del inicio de la iniciación, podemos llamar la parte de la impropiedad.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **Potentialities: collected essays in philosophy**. Edited and Translated by Daniel Heller-Roazen. Stanford, CA: Stanford University Press, 1999
- BLUMENBERG, H. **Die Sorge geht über den Fluss**. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987.
- CARNEIRO DA CUNHA, M. "Pontos De Vista Sobre A Floresta Amazônica: Xamanismo E Tradução". *Mana* 4(1), p. 7-22, 1998.
- GASCHÉ, R. **Of minimal things studies on the notion of relation**, Stanford, Calif., Stanford Univ. Press, 1999.
- DELEUZE, G. "Bartleby, ou la formule". *Critique et clinique*, Paris, Minuit, pp. 89-114, 1993.
- EAGLETON, T. **Figures of dissent**, London: Verso, 2003.
- FAUSTO, C. "Donos demais: Maestria e domínio na Amazônia". *Mana* 14 (2), p. 329-366, 2008.
- HOWARD, C.V. **Wrought identities**. The Waiwai Expeditions in Search of The "Unseen Tribes" of Northern Amazonia. [PhD Dept of Anthropology Chicago 2001, UMI], 2001.
- KELLY, J. Book Review - La chute du ciel: paroles d'un chaman Yanomami. Kopenawa
- Davi, Albert, Bruce. **Journal de la Société des Américanistes**, v. 97, p. 339-357, 2011.
- KOPENAWA, D. ; ALBERT, B. **La chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomani**, préface de Jean Malaurie, [Paris], Plon, 2010.
- LIZOT, J. **Le cercle des feux: faits et dits des Indiens yanomami**. Editions du Seuil, Paris, 1976.
- MEILLASSOUX, Q. **Après la finitude: essai sur la nécessité de la contingence**, Paris, Seuil, 2006.
- MEILLASSOUX, Q. "Speculative Realism", Collapse III: http://www.urbanomic.com/Publications/Collapse-3/PDFs/C3_Spec_Real.pdf, 2007.
- ROMEYER DHERBEY G. "Le discours et le contraire". *Les Etudes Philosophiques* 4 (1970), p. 475-497, 1970.
- SCHULER ZEA, E. "Genitivo da Tradução". *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 3, p. 65-77, 2008.
- STENGERS I. "A Cosmopolitical Proposal" in **Making things public**, eds. Bruno Latour and Peter Weibel, MIT, 2005, 2005.
- TOWNSLEY, G. Song Paths. The Ways and Means of Shamanic Knowledge". *L'Homme*, XXXIII (2-4), p. 449-468, 1993.
- VENUTI, L.. Genealogies of Translation Theory: Schleiermacher. **TTR : traduction, terminologie, rédaction**, Volume 4, N. 2, p. 125-150, 1991.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. "Cosmological deixis and Ameridian perspectivism". *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 4, p. 469-488, 1998.

VIVEIROS DE CASTRO, E. “A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos”. *Cadernos de Campo* (USP), v. 14/15, p. 319-338, 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, E. “Transformação” na antropologia, transformação da “antropologia”, *Sopro* 58, setembro, 2011.

WAGNER, R. *Habu: the innovation of meaning in Daribi religion*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

WAGNER, R. *The invention of culture*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1981 (1975).

Recebido em: 11/09/2017

Aceito em: 15/11/2017

* A finalização deste artigo fez parte das atividades do projeto de pós-doutorado de Evelyn Schuler Zea: *Modos de propriedade em questão: antropologias, traduções e conceitos nativos* que contou com o apoio da CAPES: Processo BEX 5668/15-8.

[3] Albert traduce *xapiri* por *êtres-images, esprits* (KOPENAWA; ALBERT, 2010, p. 681). Los *xapiri* son imágenes de los ancestros animales creadas por el demiurgo Omama para proteger a los Yanomami de las enfermedades y la muerte (2010, p. 59).

[4] Del suegro de Kopenawa dice Albert que bien puede ser considerado como uno de los coautores del libro (KOPENAWA; ALBERT, 2010, p. 592).

[5] La ecuación ver=pensar está ampliamente documentada en la bibliografía amerindia y aparece reiteradamente en *La chute du ciel*. Así, con respecto a los espíritus convocados por el poder alucinatorio de la *yákoana* dice Kopenawa: “Ils nous aident à penser droit et nos paroles ne cessent d’augmenter et de s’étendre. C’est la *yákoana* qui nous permet, sous la conduite des anciens, de voir les chemins des esprits et ceux des êtres maléfiques. Sans elle, nous serions ignorants” (2010, p. 122).

[6] Cf. AGAM BEN (1999), VIVEIROS DE CASTRO.

[7] Nos referimos a aquel texto de Carlos Fausto sobre formas nativas de propiedad o posesión que, allí donde define éstas, recurre a la relación muy reiteradamente (FAUSTO, 2008, p. 333).

[8] De ahí que, para Kopenawa, dormir sin soñar equivalga a yacer tendido *comme des haches abandonnées sur le sol d’une maison* (52). Más aún, en la incapacidad para soñar ve Davi el origen de grandes males : « Les Blancs ne savent pas rêver, c’est pourquoi ils détruisent ainsi la forêt » (581).

[9] Espectro se dice *nê porepê* en el sentido de “valor de espectro” y es equivalente a *utupê*, la imagen-esencia procedente de los tiempos de la creación mítica (KOPENAWA; ALBERT, 2010, p. 684). Según nos indica José Kelly, tal construcción con *nê...* como valor de algo, es habitual y particularmente relevante en yanomami.

[10] Fantasmático busca remitir aquí asimismo a visualidad, a imagen, ya que éste es el registro de la espectralidad.

[11] Cf. Heráclito fragmento DK B 62 (<http://www.heraclitusfragments.com/files/ge.html>)

[12] Este término alemán podría ser traducido por interdependencia si se atiende a lo que hay allí de pendiente, de suspendido.

[13] Traduciendo y apelando a un título de Hans Blumenberg: *Die Sorge geht über den Fluss* (la inquietud atraviesa el río).

[14] « C’est le cas de nombreux truchements qui, en particulier sur la côte du Brésil, au XVI^e siècle, jouèrent un rôle historique remarquable. On appelait ainsi des jeunes hommes laissés, volontairement ou non, dans les villages tupinamba et autres ethnies tupi alliées aux Français, pour y apprendre la langue et servir d’intermédiaires dans les tractations (commerciales, diplomatiques, etc.) entre colons et indigènes ». En realidad la figura de los *truchements* - ocasionalmente llamados “Indiens blancs” (Jacquin *apud* NAVET, p. 21) es tan compleja que es difícil imaginar lo que puede dar ese factor: *a rebours*. La conversión al modo de vida de los nativos hacia parte a tal punto de su definición que, al igual que éstos, ellos eran vistos como gentes “sans Dieu, sans Foy, ni Loy” (Peillard *apud* NAVET, p. 47).

[15] Aparece ya en la Física de Aristóteles, en el pasaje 190a31-b10, que es objeto del siguiente comentario: “. . . considering now the mere concept of becoming we may argue that if one thing is properly said to become another then obviously there must be something which does not persist throughout the change, for otherwise there would be no change; but equally there must be something which does persist throughout the change, for otherwise the change would merely consist in one thing coming to be where another had ceased to be, and there would be no reason to say that the one *became* the other. This argument appears to have an a priori certainty, so in all cases of becoming we

must be able to specify something that does persist as well as something that does not.” David Bostock, *Space, Time, Matter, and Form: Essays on Aristotle’s Physics* (Oxford: Clarendon Press, 2006), 6.

[16] Este momento de la contradicción se echa de menos en el epígrafe del capítulo Devenir autre de *La chute du ciel: I am large, I contain multitudes*, que omite los versos inmediatamente anteriores del poema de Whitman: *Do I contradict myself? / Very well then I contradict myself, / I am large, I contain multitudes.*

[17] Seguimos en este punto la idea de transformación nativa expuesta por Viveiros de Castro: “a noção de que todo existente se define exhaustivamente como variante de um outro, de que toda forma é o resultado de uma metamorfose, toda “propriedade” um “roubo”, sendo a interiorização contingente de uma captura, uma receptação, uma possessão do im-próprio” (2011, p. 9). Aun cuando, en en el mismo texto, esta condición de impropiedad parezca revertir a lo propio (ver nota siguiente, 22).

[18] “Já não queremos mais tanto saber o que é próprio do humano: se a linguagem, o simbólico, a neotenia, o trabalho, o Dasein... Queremos saber o que é próximo do humano, o que é próprio do vivente em geral, o que é próprio do existente. O que é, enfim, o comum. Aqui também, há muito que aprender com a “filosofia deles” – com as metafísicas indígenas, que afirmam a humanidade como condição original comum da humanidade e da animalidade” (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 16).

[19] “[...] inventing the way in which “politics”, our signature, could proceed, construct its legitimate reasons, “in the presence of” that which remains deaf to this legitimacy: that is the cosmopolitical proposal” (STENGERS, 2005, p. 996)

Reverberaciones del muerto. Variaciones poéticas

Carolina Villada Castro [1]

Resumen: En este artículo proponemos un análisis de las imágenes del muerto en el canto araweté O canto da castanheira (VIVEIROS DE CASTRO, 1986) y la ficción de Blanchot Thomas el oscuro (2002a). Para esto nos detendremos en un análisis poético y conceptual de los fragmentos del canto y la ficción, a fin de detallar los modos como en los pasajes de las poéticas amerindias y occidentales varían y reverberan las imágenes del muerto. Lo que nos permitirá indicar un pliegue poético a través del desdoblamiento del anonimato del espacio poético en el infinito de las voces, imágenes y espectros. Paralelamente, un pliegue ético, la fuerza del muerto como alteridad, multiplicando la extrañeza de lo que se canta, del que canta y del intervalo entre ellos donde acontecen sus devenires.

Palabras clave: Muerto. Alteridad. Poética. Araweté. Blanchot.

Reverberações do morto. Variações poéticas

Resumo: Neste artigo propomos uma análise das imagens do morto no canto araweté O canto da castanheira (VIVEIROS DE CASTRO, 1986) e a ficção de Blanchot Thomas el oscuro (2002). Para isto, faremos uma análise poética e conceitual de trechos dos cantos e da ficção, a fim de detalhar os modos como nas passagens das poéticas ameríndias e ocidentais variam e reverberam as imagens do morto. O que nos permitirá indicar uma dobra poética, o desdobramento do anonimato do espaço poético no infinito de vozes, imagens e espectros e, paralelamente, uma dobra ética, a força do morto como alteridade, multiplicando a estranheza do que se canta, de quem canta, do intervalo entre eles onde acontecem seus devires.

Palavras-chave: Morto. Alteridade. Poética. Araweté. Blanchot.

[1] Profesional en filosofía Universidad de Antioquia - Colombia, Magister en Traducción literaria Universidad Federal de Santa Catarina- Brasil, indaga de modo independiente por las relaciones entre pensamiento, ficción y alteridad. E-mail: carolina.villadacastro@gmail.com

Umbral

En una tentativa por pensar la imagen cosmopolítica, proponemos una experimentación poética entre las constelaciones imagéticas Araweté-Blanchot, a través de las reverberaciones del muerto que se pasan entre el canto chamánico y la ficción literaria[2]. En este sentido, la imagen cosmopolítica puede potenciarse no sólo como una perspectiva amerindia, sino como un “modo de pensar-experimentar” que interpela el monologuismo y monolingüismo de la racionalidad occidental, su mitología blanca (DERRIDA, 2008) y antropocentrismo. Más aún, provoca a ensayar una poética que componga *con* y *entre* inconmensurables, en ese cruce exuberante e insospechado de redes de imágenes y conceptos heterogéneos, singulares e irreducibles.

Justamente, en estas zonas de pasaje, transe y devenir, el vigor imagético del muerto podrá desdoblarse no sólo en un *pliegue poético*, indicando la fuerza espectral del canto chamánico o de la escritura ficcional; sino en un *pliegue ético*, apuntando a la infinita alteridad del muerto, cuando se canta, cuando nos aboca a nuestra espectralidad, nos expone a la extrañeza en el contacto cotidiano con el otro o con los otros que nos recorren. Tal vez aquí esté el punto de intersección entre estas variaciones poéticas amerindias y occidentales del muerto con que instigamos seguidamente al lector.

Fragmentos del *canto da castanheira* araweté: Chamán cantador de muertos y el canto de sí como muerto

La primera variación poética del muerto que vamos a analizar remite al *Canto da castanheira* araweté, que fue compilado

y traducido por el antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro en su tesis doctoral *Araweté: deuses canibais* (1986). Un canto con gran fuerza imagética, debido a que escenifica la antropofagia místico funeraria del pueblo Araweté[3], permitiendo igualmente detallar la enunciación multiposicional del chamán, en cuanto cantador de muertos y de sí como muerto potencial.

Para comenzar, es necesario indicar su diferencia con respecto al canibalismo guerrero de los Tupinambá, el cual tenía una función perspectivista: devorar operaba como una troca de punto de vista cósmico; salir de una posición, pasar a otra y, en ese pasaje siempre peligroso, devenir- otro, transformado por la nueva perspectiva. De tal modo que, la víctima hace devenir-otro al devorador, pues es tan activa como él en la relación antropófaga. Para sintetizar, las palabras de Viveiros de Castro: “o canibalismo tem que ver com a comutaçao de perspectivas” (2002, p. 480). Para los Tupinambá se trata, entonces, de un exo-canibalismo guerrero que torna las relaciones con los enemigos en relaciones necesarias para la sobrevivencia de su pueblo.

En contraste, el canibalismo que vamos a enfocar es el canibalismo funerario de los Araweté, esto es, la antropofagia que acontece entre dioses y muertos y es escenificada en el canto chamánico. Viveiros de Castro describe este canibalismo en los siguientes términos: “as divindades celestes (os *Mai*) devoram as almas dos mortos chegadas ao céu, como prelúdio à metamorfose destas em seres imortais, semelhantes a seus devoradores” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 156). De este modo, los agentes que pueblan los encuentros antropofágicos cantados son: los dioses (os *Mai*), los muertos, el chamán y su pueblo.

En este caso, el chamanismo consiste en un canto que escenifica las relaciones antropófagas, es decir, la troca de posiciones, nuevas alianzas y devenires que acontecen entre dioses, muertos y vivos en este cosmos inestable. Estas relaciones antropófagas producen así una proliferación de relaciones entre alteridades próximas y ajenas, que permiten constatar que en el caso araweté “o outro não é um espelho, mas um destino” (VIVEIROS DE CASTRO, 1986, p. 608). El chamán y su pueblo, muertos potenciales, precisan entrar en estas relaciones de alianzas con dioses y muertos como base de su sobrevivencia y flujo de su socialidad. Por tanto, para los araweté el “canibalismo é uma relação social” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 167) y el chamán tiene inevitablemente una función social y cosmopolítica[4] (VIVEIROS DE CASTRO 2015, p. 50), al mantener y operar en el *continuum* social entre vivos y muertos.

En el contexto del *canto da castanheira*, los muertos -víctimas canibales de los dioses - y el chamán -víctima potencial- están en medio de una relación antropofágica con los dioses canibales; ellos buscan alianzas básicas para la sobrevivencia de sus pueblos. Así, la devoración de los muertos por los dioses implica su “devir-afin”, es decir, los muertos pueden devenir nuevas divinidades. La devoración no implica, entonces, una absorción o reducción del devorado por el devorador; al contrario, una multiplicación de posiciones potenciales en su cosmos móvil[5]. En los términos de Viveiros de Castro (1986, p. 617): “no canibalismo místico-funerário entre deuses e mortos araweté o que se devora é a ‘posição’, pois, quando se é canibal, é-se outro, sempre”.

Así, la potencia del canto chamánico está en propagar otros, la relación con el otro en la que tiene que entrar deviniendo él mismo un otro

en este flujo de alteridades, pues el chamán es el “depositário da ação e da palavra dos outros” (VIVEIROS DE CASTRO, 1986, p. 571). Pero, el chamán es igualmente un muerto potencial, un otro para sí, punto relacional donde acontecen los devenires.

Antes de citar los fragmentos del canto, unos apuntes sobre las artes verbales del canto araweté: en primer lugar, la serie de voces en alternancia que resuenan en el canto, a saber, las voces de los *Maí* dioses o “espíritos”[6]; la voz de la muerta - hija del chamán-, los parientes muertos y el chamán cantador. Seguidamente, su composición multiposicional, que se produce a partir de las “multiplicidades de lugares enunciativos emitidos por una única voz [xamã]” (FALEIROS, 2012b, p. 57) y del “deslocamento de emissores” (FALEIROS *apud* RISÉRIO, 2012b, p. 61). Por último, la construcción en bloques: el primer bloque - versos 1-5 - introduce el tema del canto: el canibalismo funerario; el segundo bloque - versos 6-18 - habla del descenso de los dioses y la conversación entre ellos y la muerta a ser devorada, y el tercer bloque - versos 19-45 - trae la voz del chamán a la conversación para interactuar entre las voces de los dioses y su hija muerta.

Aquí el inicio del canto:

Canto da Grande Castanheira Celeste por Kãñipaye-ro Araweté [Madrugada de 26 de dezembro de 1982. Kãñipaye-ro sai de sua maloca e começa a entoar. Eu sou Kãñipaye, filha morta de Kãñipaye-ro, escutem agora meu canto, escutem, que agora falo, aqui, pela voz de meu pai...] Retraducción de Álvaro Faleiros ^{vi}	El canto del gran castaño celeste por Kãñipaye-ro Araweté [Madrugada del 26 de diciembre de 1982. Kãñipaye-ro sale de su maloca y comienza a entonar. Yo soy Kãñipaye, la hija muerta de Kãñipaye-ro, escuchen ahora mi canto, escuchen, que ahora hablo aquí por la voz de mi padre...] Traducción nuestra
Nai dai dai Nai dai dai Nai dai dai... Por que você, espírito, empluma a grande castanheira celeste? Por que os espíritos agora emplumam essa grande castanheira? Diga-me, Modida-ro, você espírito-avó que habita o outro lado do céu. Por que os espíritos solteiros emplumam a face da grande castanheira? Vejo aqui os espíritos emplumando a face da grande castanheira. Ararifiã-no", espírito-irmão do meu pai que habita o outro lado do céu. Vejo aqui os espíritos emplumando essa grande castanheira. [Plumagem branca de harpia, plumagem branca de harpia, cobre a grande castanheira, assim fazem os espíritos porque irados com a morte; por ela ardem de desejo: descem então à terra.]	Nai dai dai Nai dai dai Nai dai dai... ¿Por qué usted, espíritu, empluma el gran castaño celeste? ¿Por qué los espíritus empluman ahora este gran castaño? Dígame, Modida-ro, espíritu-abuelo que habita el otro lado del cielo. ¿Por qué los espíritus solteros empluman la faz del gran castaño? Aquí veo los espíritus emplumando la faz del gran castaño. Ararifiã-no", espíritu-hermano de mi padre que habita el otro lado del cielo. Aquí veo los espíritus emplumando este gran castaño [Plumaje blanco de harpia, plumaje blanco de harpia, cubre el gran castaño, eso hacen los espíritus porque coléricos con la muerte; arden de deseo por ella; descendiendo enseguida a la tierra.]

O Canto da Grande Castanheira Celeste por Kãñipaye-ro Araweté [Madrugada de 26 de dezembro de 1982. Kãñipaye-ro sai de sua maloca e começa a entoar. Eu sou Kãñipaye, filha morta de Kãñipaye-ro, escutem agora meu canto, escutem, que agora falo, aqui, pela voz de meu pai...] Retraducción de Álvaro Faleiros	El canto del gran castaño celeste por Kãñipaye-ro Araweté [Madrugada del 26 de diciembre de 1982. Kãñipaye-ro sale de su maloca y comienza a entonar. Yo soy Kãñipaye, la hija muerta de Kãñipaye-ro, escuchen ahora mi canto, escuchen, que ahora hablo aquí por la voz de mi padre...] Traducción nuestra
Por que os espíritos emplumam assim a face da castanheira? [De novo fala o espírito...] Vou devorar o finado Kãñipaye-ro. [Fôto alto, aumento considerável de intensidade; voz mais grave, entoação macabra; entusiasmo da audiência...] Assim o espírito me levará, para cozinhar-me em sua panela de pedra. Comeremos seu finado pai, os espíritos disseram repetidamente. Vão cozinhar-me em sua panela de pedra, disseram repetidamente. Vão me devorar, é o que disseram, do outro lado do céu. [É ele mesmo Kãñipaye-ro quem fala] Peça à sua filhinha, disse o espírito. Nai dai dai Nai dai dai Nai dai dai... Para nós dois irmos, disse o espírito. flechar os tucanos grandes.	¿Por qué los espíritus empluman así la faz del castaño? [De nuevo habla el espíritu...] voy a devorar el difunto Kãñipaye-ro. [Punto alto, aumento considerable de intensidad; voz más grave, entonación macabra; entusiasmo de la audiencia...] Así el espíritu me llevará, para cocinarme en su olla de piedra. Comeremos su difunto padre, los espíritus dijeron repetidamente. Van a cocinarme en su olla de piedra, dijeron repetidamente. Van a devorarme, es lo que dijeron, del otro lado del cielo. [es el mismo Kãñipaye-ro quien habla] Pida a su hija, dijo el espíritu. Nai dai dai Nai dai dai Nai dai dai... Para irnos los dos, dijo el espíritu, a flechar los grandes tucanos.

En el inicio del canto, el chamán canta lo que escucha: la palabra lejana de su hija muerta, que interpela a los otros muertos -parientes-respecto de los dioses que empluman el gran Castaño. Varios elementos por analizar trae este fragmento: inicialmente, la constatación del canto chamánico como canto de los otros muertos; en seguida, la invocación de los otros muertos para interactuar en el canto: dioses y parientes; por último, la imagen-motivo que va a recorrer el canto de inicio a fin: “emplumar a grande castanheira”, que indica el deseo de los dioses de devorar a la muerta. En este caso singular de antropofagia funeraria, devorar es inseparable de desear sexualmente y, conjuntamente, de la posibilidad de la muerta de devenir-afín a las divinidades y trocar de posición en el cosmos araweté.

Sin embargo, este canto de los otros muertos llega a su momento más intenso en los versos 26-30, cuando se produce la auto-nominación del chamán como muerto potencial:

En este pasaje, las referencias al canibalismo funerario conciernen al paralelismo entre la devoración de la muerta por los dioses y la devoración de su padre por los dioses, esto es, en este fragmento el chamán cantador se presenta como muerto potencial. En otras palabras, canta su doble-muerto. La complejidad del canto chamánico se desdobra en este pasaje: el cantador se canta como otro, doble, pliegue, pasaje o posición transitoria, en síntesis, como voz multiposicional. El canibalismo funerario de escenifica así en el canto chamánico a partir de esta multiposicionalidad de las voces, sus trocas de posiciones, de puntos de vista y, de este modo, de sus variaciones polifónicas.

En síntesis, esta primera variación poética del muerto en el *Canto da castanheira araweté* nos indica que el chamán no sólo reverbera los muertos; sino su exposición a la muerte en medio del canto, lo que da gran fuerza poética al flujo espectral que se repite siempre

diferente en el canto chamánico, debido al perspectivismo inagotable de esta antropofagia funeraria. De este modo, en la poética araweté el muerto reverbera como voz múltiple y en devenir, pasándose entre los muertos cantados y el cantador como muerto potencial. Flujo espectral que torna el canto infinito, al modo de las relaciones siempre transitorias y en devenir que acontece entre sus ecos y variaciones.

Thomas el oscuro: el canto de Orfeo

La segunda variación poética corresponde a la imagen del muerto que atraviesa la ficción de Blanchot *Thomas el oscuro* (2002a)[8]. Esta ficción en la que reverbera incesantemente el mito de Orfeo y Eurídice -tan singular a las ficciones de Blanchot- nos trae al análisis una serie de elementos poéticos inevitables: en primer lugar, la ficción como un espacio de desobramiento o inoperancia (*désœuvrement*); en segundo lugar, el anonimato como revés del infinito de imágenes y espectros que proliferan en el espacio literario; finalmente, la serie de devenires que acontecen a los espectros e imágenes que se multiplican a través de esta ficción.

Desde las primeras líneas de *Thomas el oscuro* se nos indica la ficción como la “búsqueda de centro imaginario” (BLANCHOT, 2002a, p. 7), que más que un centro es un punto en permanente descentramiento, donde crece un movimiento centrífugo o desobrador. Se trata del lenguaje literario -espacio de lo imaginario- como desvío de toda relación de representación, sentido o significancia, para afirmar una imposibilidad de representación o figuración. Justamente, en *El espacio literario* (2002b) se articulará este flujo desobrador de la ficción al mito de Orfeo y Eurídice:

Un extraño olvido impele a Orfeo a conseguir a Eurídice justamente cuando ésta no puede ser observada y por ello, solo la *traición* describe el movimiento por el que se constituye su obra, que no es sino *desobra*, la visión de algo invisible que equivale a una *ausencia sin fin* (BLANCHOT, 2002b, p. 11-12).

La ficción se torna así en un espacio de desobra permanente, en el que el contacto con la imagen es el de su desvanecimiento, como se desvanece Eurídice a la mirada de Orfeo. Del mismo modo, la mirada y el canto poético en adelante ponen en juego una relación de desvanecimiento o ausencia infinita, que no refiere una falta o límite de la literatura; sino que apunta, al contrario, a ese contacto infinito y siempre inagotable que reverbera en cualquier murmullo, imagen o espectro literario.

Este desobramiento o inoperancia (*désœuvrement*) del espacio imaginario implica así una relación de *impoder* tanto del escritor como del lector con la literatura, que no refiere a una impotencia o a una mística del espacio literario, sino a una crítica del sujeto moderno o fenomenológico que reduce el infinito a sus representaciones o a la constitución de sentidos. La relación del escritor y lector con la literatura recuerda la relación de Thomas con el mar, una: “embriaguez de salir de sí, de deslizarse en el vacío, de dispersarse en el pensamiento del agua, le hacía olvidar toda inquietud” (Blanchot, 2002a, p. 10). Aproximarse a la ficción implica así, como acontece a Thomas, vérselas con un: “hueco imaginario donde se hundía” (Blanchot, 2002a, p. 11). Anonimato y errancia compartidas entre la “mano que escribe” y el lector cualquiera al exponerse al desobramiento infinito del espacio literario.

De este modo, las imágenes de la muerte van poblando la ficción: el morir de Anne se desliza y multiplica en la afirmación de Thomas como moribundo. De modo que la ficción ya no se compone de la solidez de personajes definidos por un autor omnisciente de su trama y sus artilugios; sino de espectros en multiplicación y desvanecimiento. La imagen espectral de Anne, Thomas, los otros que pasan y los contactos más simples y anodinos, no sólo dejan resonar el canto de Orfeo, sino que indican la ficción como un movimiento de un morir infinito, que no refiere a un nihilismo o patetismo poético, sino a una afirmación del infinito en el desprendimiento y en el desvanecimiento de los espectros, al modo de una reverberación ética que intensifica estas imágenes.

La relación amorosa entre Anne y Thomas reverbera, una y otra vez, el mito de Orfeo y Eurídice, un trato con la exterioridad y extrañeza de un otro que escapa irreducible a cualquier conocimiento, reconocimiento u objeto de deseo, no en vano las palabras de Anne: “al no saber quién era él, era siempre a otro al que encontraba en su seno.” (Blanchot, 2002, p. 40). Relación de contacto en la sustracción y el alejamiento, como si la proximidad se desdoblara en distancia infinita ante el exceso de la alteridad que se sale entre uno y otro: “Aunque ya estoy infinitamente lejos y no puedo alejarme más. Desde el momento en que te toco, Thomas” (Blanchot, 2002a, p. 44). Lo que no remite a una relación de trascendencia con el otro -que condujera a su divinización al modo de Lévinas (Blanchot, 2008)-, sino relación de rechazo al poder sobre el otro, afirmación de esa sustracción o exceso que en su fuerza poética invoca una ética de la alteridad que afirma el otro como otro, allí donde toda pretensión de poder o apropiación es interpelada.

Pero esta alteridad no sólo se expone en Anne o en los otros que pasan en la ficción, sino en Thomas mismo: “De una sola mirada se fundió conmigo y, en aquella intimidad, descubrí mi ausencia.” (Blanchot, 2002a, p. 82). En esta mirada del otro que se sustrae y su desvío en la mirada de sí como ausencia, la mirada de Thomas repite nuevamente la mirada de Orfeo, la espectralidad de uno y otro reitera el anonimato del cantador o narrador, que no puede ser más el narrador omnisciente en primera persona, sino apenas un punto en desplazamiento y variación, un espectro errante en el que retorna el movimiento centrífugo o desobrador de la ficción. Aquí otros pasajes se yuxtaponen: “Su propia mirada le penetraba en forma de imagen, en el momento en que esa mirada era considerada como la muerte de toda imagen.” (Blanchot, 2002a, p. 15), Thomas no es más el centro de la narración, apenas un lugar errante, un intersticio abismal, una línea de fuga donde recomienza del desvío y la dispersión entre espectros e imágenes en desvanecimiento y multiplicación. En consonancia, Thomas indica ese “vacío donde veía su imagen en una ausencia total de imágenes” (Blanchot, 2002a, p. 31). Esta voz narrativa de la ficción de Blanchot se intensifica cuando refiere a Thomas como un “muerto ilegítimo” o “cadáver de la humanidad” (Blanchot, 2002a, p. 57), espectro de ficción en que se socava el sujeto moderno, la subjetividad trascendental de la fenomenología y el dios-autor de la literatura como institución:

Parecía que caminaba cómodamente sobre los abismos y que penetraba de una pieza, no medio-fantasma medio-hombre, en mi perfecta nada. Especie de ventrílocuo integral, allí, donde gritaba, era donde no estaba y estaba, en todas partes igual al silencio. Mi palabra, como hecha de vibraciones demasiado altas, devoró primero el silencio y a continuación

la palabra. Hablaba, e inmediatamente después me situaba en el centro de la intriga. Me arrojaba en el puro incendio que me consumía al mismo tiempo que me hacía visible. Me hacía transparente a mi propia mirada (Blanchot, 2002a, p. 78).

Thomás se torna moribundo para devenir espectro de devenires múltiples. Una grieta o un abismo donde fluye y refluye el mar, sus olas insondables y espumantes: “Quizá un hombre se había deslizado por la misma grieta; no hubiera podido afirmarlo, pero tampoco negarlo. Sintió como si las olas invadieran la especie de abismo que él era.” (Blanchot, 2002a, p.16). Un superficie de pasajes cósmicos:

Soy visto (...) Poroso, idéntico a la noche que no se ve, soy visto. Tan imperceptible como él [mundo], sé que me ve. Él[mundo] es incluso la última posibilidad que tengo de ser visto cuando ya no exista. Es esa mirada que continúa viéndome en mi ausencia. Es el ojo que mi desaparición, a medida que se hace más completa, exige cada vez más para perpetuarme como objeto de visión. En la noche somos inseparables. Nuestra intimidad es esta misma noche. Entre nosotros está suprimida toda distancia, pero para que no podamos acercarnos el uno al otro. Él es mi amigo, es la amistad que nos divide. Unido a mí, es la unión que nos distingue. Él es yo mismo, yo que no existo para mí. No tengo, en este momento, más existencia que para aquel que no existe para mí. Mi ser sólo subsiste bajo un punto de vista supremo que es precisamente incompatible con mi punto de vista. La perspectiva en la que me desvanezco ante mis propios ojos me restablece, imagen completa, ante el ojo irreal al que prohíbo toda imagen. Imagen completa por relación a un mundo sin imagen que me configura en ausencia de toda figura imaginable. Ser de un no-ser del que soy la ínfima negación que suscita como su profunda armonía. ¿Devendré el universo en la noche? (Blanchot, 2002a, p. 86-87).

Fascinado por la noche, por su intensa oscuridad, queriendo albergarla en su desierto, Thomás murmura:

¡Oh noche!, ahora ya nada me hará ser, nada me separará de ti. Me conformo perfectamente con la simplicidad a que me invitas. Me inclino ante ti, tu igual, ofreciendo un espejo a tu perfecta nada, a tus tinieblas que ni son luz ni ausencia de luz, a ese vacío que contempla (Blanchot, 2002a, p. 88).

Así, las últimas páginas de *Thomas el oscuro* se condensan en un vertiginoso disolución y recomienzo de la imagen del mundo, al desprendimiento de las imágenes, de las palabras, del otro y de sí, se yuxtapone este desprendimiento del mundo como imagen. El desobramiento de la ficción como un oleaje furioso inunda y disuelve todos sus espectros, reiterando el vacío al que retorna cualquier imagen en cuanto pliegue ínfimo en el infinito del espacio imaginario. Así el morir que cruza estos espectros es el revés de sus devenires, la multiplicación de sus variaciones imagéticas, su pulso errante, en fin, el intersticio del infinito del que retornan y al que se entregan:

Thomas echó a correr y, de repente, el mundo dejó de oír el estruendo que atravesaba los abismos. Una alondra, que nadie oía, emitió unos sonidos agudos hacia un sol que no veía, y abandonó el aire y el espacio sin encontrar en la nada la cima de su ascensión (Blanchot, 2002a, p. 93).

Nota final: muerto como alteridad

Estas variaciones poéticas del muerto a través del canto chamánico y la ficción literaria abocaron al infinito del espacio poético, que se pulsa en la proliferación de voces, imágenes y espectros en reverberación, desaparición y multiplicación.

El canto chamánico araweté evoca dobles-muertos y el chamán como muerto potencial. De esta manera, va componiendo redes de imágenes, voces y dobles que trazan trayectos y posiciones cósmicas en devenir, resonando en un canto inevitablemente polifónico. Paralelamente, *Thomas el oscuro* (2002a), la ficción de Blanchot, expone el espacio literario como una vorágine, en la que el narrador no es más que un moribundo, un errante al modo de Orfeo, en fin, un espectro expuesto a imágenes inaprehensibles, mientras se entregan al infinito en el que se desaparecen y del que retornan sin cesar. Infinito mismo de las cosas, del mundo o de Anne en el flujo desbordador del lenguaje poético.

Sin embargo, a este *pliegue poético* entre el canto chamánico polifónico y polilógico (VIVEIROS DE CASTRO, 1986) y la ficción literaria desbordadora e infinita; se yuxtapone un *pliegue ético*, la imagen del muerto como alteridad. En los cantos chamánicos el muerto compone socialidad con los vivos, teje relaciones y provoca devenires. El muerto es, así, lugar de pasaje, posición provisoria e intersticio cósmico. En la ficción de Blanchot *Thomas el oscuro* (2002a) Anne y Thomas, dos amantes y dos moribundos, exponen en su erotismo y separación una relación de impoder que infinitiza sus encuentros, la relación con ese otro que se ama se aproxima a la relación con ese otro que muere -dejando pasar los ecos de Bataille-; pues en uno y otro caso, lo que se afirma es el desprendimiento, la fascinación con lo que se sustrae y, de este modo, se entrega al infinito de su alteridad.

En suma, entre el canto chamánico y la ficción literaria, el muerto vibra, a la vez, como infinito y alteridad: punto transitorio y resonante en el cosmos inagotable amerindio e

imagen en desvanecimiento, desprendimiento e infinitización en el espacio literario. Esta es la potencia de la imagen cosmopolítica al pensar *entre* y *con* inconmensurables, que nos permitió prestar escucha a las variaciones imagéticas del muerto en el intersticio de las poéticas amerindia y occidental.

REFERÊNCIAS

- BLANCHOT. *Thomas el oscuro*. Manuel Arranz (trad.). Valencia: Pre-textos, 2002a.
- _____. *El espacio literario*. Vicky Palant y Jorge Jinkis (trads.). Madrid: Editora Nacional, 2002b.
- _____. *La conversación Infinita*. Isidro Herrera (trad.). Madrid: Arena editorial, 2008.
- DERRIDA. “la mitología blanca”. En: *Márgenes de la filosofía*. Carmen González (trad.). Madrid: Cátedra, 2008.
- FALEIROS, Álvaro. “Apontamentos para uma poética xamânica do traduzir”. IN: *Eutomia*. Revista de literatura e linguística. 10 (1), Recife, pp. 309- 315, 2012Aa
- _____. “Emplumando a grande castanheira”, IN: *Estudos Avançados*, 26 (76), São Paulo, 2012b, pp. 57- 74.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté: deuses canibais*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1986.
- _____. *A inconstância da alma selvagem*. Paulo Neves (trad). São Paulo: COSAC NAIFY, 2002.
- _____. *Metafísicas canibais*. São Paulo: COSAC NAIFY, 2015.

Recebido em: 26/05/2017

diferentes modificaciones hasta la segunda versión de 1950, versión que analizamos aquí.

Aceito em: 15/11/2017

[2] Este artículo se construye a partir de mi disertación de maestría en estudios de la traducción titulada: “o proliferar dos outros: tradução e xamanismo” (2017). Esto en la tentativa de indicar cómo los actúan como alteridades en cada repetición y variación del canto chamánico. Así como la función ética que tiene las relaciones entre la escritura y el morir, una vieja inquietud suscitada por la lectura de Blanchot.

[3] Los Araweté son un pueblo Tupi-Guaraní, localizado en Pará al margen del igarapé Ipixuna, afluente de la margen derecha del Médio Xingu. La lengua araweté pertenece a la gran familia Tupi-Guaraní. Su historia comprende sucesivos desplazamientos debido a una historia de contacto violento, los cuales produjeron guerras, muertes y fugas permanentes, lo que da cuenta de su fuerza de sobrevivencia. Para más informaciones se puede consultar: <https://pib.socioambiental.org/pt/povo/arawete> (consultado 31/10/2016)

[4] Para describir la cosmopolítica nos referimos al siguiente pasaje de *Metafísicas canibais* de Viveiros de Castro (2015): “imagina um universo povoado por diferentes tipos de agências ou agentes subjetivos: humanos como não humanos - os deuses, os animais, os mortos, as plantas, os fenômenos meteorológicos, muitas vezes também os objetos ou os artefatos” (VIVEIROS DE CASTRO 2015, p. 43).

[5] Al respecto puede consultarse: “O cogito canibal ou o Anti-Narciso” em *Araweté: Deuses canibais* (VIVEIROS DE CASTRO, 1986, p. 605- 622)

[6] La traducción de *Mai o de los dobles-muertos por “espíritus”* de Viveiros de Castro (1986) y Faleiros (2012b), a mi modo de ver es problemática, pues tiene un sentido “transcendental al cuerpo y al mundo” de la tradición judeo-cristiana y de la metafísica occidental, que opaca la acción cotidiana e inmediata de estos dioses y de los dobles-muertos en la socialidad araweté, su mirada cosmopolítica de lo social, donde el otro prolifera entre: dioses, muertos, humanos, no- humanos, próximos y lejanos, con los que se lidia cotidianamente. Concepto inconmensurable con las funciones del concepto de espíritu en las religiones y metafísicas occidentales.

[7] La versión que citamos corresponde a la retraducción del *Canto da Castanheira* (VIVEIROS DE CASTRO, 1986) por el traductor y escritor brasileño Álvaro Faleiros en su artículo: “Emplumando a grande castanheira” (FALEIROS, 2012b), la cual enfoca la potencia performativa del canto chamánico en su invocación de la antropofagia funeraria araweté.

[8] La primera versión en francés data de 1941, la cual tiene

Entre imagens, corpos e terra: transformações do MAHKU - Movimento dos Artistas Huni Kuin

Amilton Pelegrino de Mattos [1]

Resumo: O presente artigo parte da noção de cosmopolítica, no sentido que lhe dá Isabelle Stengers, para descrever e comentar os processos de transformação das imagens no trabalho do coletivo MAHKU - Movimento dos Artistas Huni Kuin. Tal como nas práticas de conhecimento descritas por Stengers, no contexto apresentado a noção de política também parece insuficiente. Visando apontar uma saída para o impasse, apropria-se da prática da escrita de Gilles Deleuze, especificamente o conceito de entre, para tratar das transformações das imagens como transformações daqueles entre os quais as imagens se escrevem e, finalmente, voltando à cosmopolítica, apontar para a experiência MAHKU como uma prática própria a uma metafísica canibal.

Palavras-chave: Escrever-entre. Movimento dos Artistas Huni Kuin. Metafísica canibal.

Between images, bodies and earth: transformations of MAHKU - Huni Kuin Artists Movement

Abstract: This article begins with the notion of cosmopolitics, in the sense given by Isabelle Stengers, to describe and comment on the processes of transformation of images in the work of the collective MAHKU - Huni Kuin Artists Movement. As in the practices of knowledge described by Stengers, in the context presented the notion of politics also seems insufficient. To get out of the impasse, we steal Gilles Deleuze's writing practice, specifically the concept of between, to think of the transformations of the images as transformations of those among which the images are written and, finally, returning to cosmopolitics, to point to the MAHKU experience as a practice proper to a cannibal metaphysics.

Keywords: Write-between. Huni Kuin Artists Movement. Cannibal metaphysics.

[1] Doutorando em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor na Licenciatura Indígena, Centro de Educação e Letras da Universidade Federal do Acre - *Campus Floresta*, Cruzeiro do Sul, Acre. Laboratório de Imagem e Som - LABI - Floresta.

Cosmopolítica

Em *A proposição cosmopolítica*, Isabelle Stengers escreve que esse termo, cosmopolítica, apareceu-lhe em um momento em que ela precisava desacelerar. Penso que a compreensão do termo e da proposição, junto com o que ela chama de desacelerar, deva se dar necessariamente num movimento de contextualização da obra da autora que não me vejo (ainda) capaz de fazer. Porém, como a chamada nos convoca a confrontar uma cosmopolítica da imagem, enfrentemos o desafio, ainda que com algumas breves e iniciais considerações.

Em *No tempo das catástrofes*, Stengers descreve e tece considerações sobre uma série de práticas de conhecimentos não científicas que resistem em nossa sociedade tecnocrática, bastante hostil à participação de não especialistas na solução de problemas comuns. Referindo-se a seus trabalhos anteriores, escreve a autora:

Escrevi muito sobre as ciências, e, notadamente, contra sua identificação com uma abordagem neutra, objetiva, racional, enfim. Não se tratava de atacar as práticas científicas, mas de defendê-las contra uma imagem de autoridade alheia ao que constitui sua fecundidade e sua relativa confiabilidade (STENGERS, 2015, p. 63).

Se bem compreendo o trecho citado, para Stengers o movimento dos saberes e das práticas minoritárias de conhecimento devem redefinir o que entendemos por ciências. Porém, diante da variedade ou multiplicidade de saberes minoritários que tensionam e redefinem constantemente as práticas científicas, uma mesma noção de política parece não ser suficiente.

The word cosmopolitical came to me in a moment when, gripped by worry, I needed to slow down. I was facing the possibility that, in all good faith, I was in danger of reproducing that which I'd learned - since I'd started thinking - was one of the weaknesses of the tradition to which I belong: transforming a type of practice of which we are particularly proud into a universal neutral key, valid for all. I had already devoted many pages to "putting science into politics". The so-called modern sciences appeared to be a way of answering the political question par excellence: Who can talk of what, be the spokesperson of what, represent what? But there was a risk of me forgetting that the political category with which I was working was part of our tradition and drew on the inventive resources peculiar to that tradition (STENGERS, 2005, p. 995).

Mesmo experiências como as de "ciência cidadã", de pouca relação com a antropologia, ainda que assentadas em práticas, parecem padecer da perspectiva de tal cosmopolítica, de um mesmo horizonte cosmopolita que a autora denuncia ainda nessa disciplina: *anthropology is also us*. Desde um olhar de fora da disciplina, vê-se a antropologia como parte do esforço político de reduzir o caosmos a um cosmos ordenado e consensual, perigo que, aliás, ainda segundo Stengers, assombra qualquer proposição cosmopolítica.

Seja falando de feitiçaria, de práticas de conhecimento de pessoas comuns, de animismo, de cosmopolítica, Stengers nos oferece uma perspectiva que não é a antropológica, mas a de uma filosofia das práticas científicas menores, uma ecologia dos saberes minoritários. Saberes minoritários que são a pedra de toque do pensamento anti-epistemológico de Michel Foucault e que Deleuze e Guattari inscrevem no *Tratado de nomadologia*, em *Mil platôs* (2012). É nesse sentido que entendo, conforme Marcio Goldman[2], a cosmopolítica de Stengers

como um princípio de precaução, um problema para desacelerar nossa vontade de política e consenso.

Diante de um cenário de limite em relação às condições ambientais do planeta que eclode concomitante ao globalismo financeiro e que ganha novo sentido ao tornar-se um “saber comum” (STENGERS, 2015, p. 9), é de se esperar que o Capitalismo faça disso também uma oportunidade de negócios. Assim, os índios, antes (e ainda) condenados ao desaparecimento junto com a floresta, tornam-se os novos parceiros na solução dos problemas que nós criamos. A isso na Amazônia se dá hoje o nome de pagamento por serviços ambientais.

E não é preciso grande esforço para ver essa mais valia em muito da cosmopolítica que circula no mercado discursivo, antropológico ou não. Daí, talvez, a necessidade de um princípio de precaução que desacelere um cosmopolitismo inclusive interespecífico. Afinal, como testemunha Eduardo Viveiros de Castro, o perspectivismo ameríndio também pode virar esquema actancial para propaganda da Petrobrás[3].

Imagem

Ao falar de cosmopolítica da imagem, portanto, refiro-me, no que diz respeito ao primeiro termo, a esse princípio de precaução, isto é, enquanto tratamos os problemas da diferença nos termos restritos da “política” vamos continuar a reconduzi-la à identidade, a reduzi-la ao mesmo. Ao articulá-lo com o segundo, cosmopolítica da imagem, entendo que o processo de transformação das imagens que se inscreve adiante não pode ser definido senão como uma escrita que seja a sua própria.

Definir uma imagem se coloca aqui como um problema estético, de um paradigma estético no sentido que dá Guattari (1992) à expressão, o qual não se define a não ser numa prática.

Ao inscrever-me nas práticas de invenção e transformação das imagens do Movimento dos Artistas Huni Kuin, penso poder falar de uma escrita, uma escrita que se transforma e se articula em três escritas: escrita das imagens, escrita dos corpos, escrita da terra.

A escrita de que se trata não é uma escrita significativa, mas uma escrita maquínica. Uma escrita que opera pela transformação e desdobramento das imagens.



Figura 1 - Desenho de huni meka de de Isaka Huni Kuin (Menegildo Paulino)

A escrita das imagens

Em 2009, no âmbito da Licenciatura indígena da UFAC - Floresta (Cruzeiro do Sul, Acre), passei a orientar as pesquisas de Ibã Huni Kuin que ingressava como acadêmico, trazendo então para a universidade um longo trabalho de pesquisa desenvolvido principalmente junto a seu pai, Tuin Huni Kuin.

Tendo por base essas atividades de orientação, demos início ao projeto de pesquisa “Espírito da floresta”, que se concentra nos problemas colocados pela articulação dessa pesquisa dos cantos huni meka, cantos de ayahuasca, com os saberes da pesquisa acadêmica.

Nesse mesmo ano, viajando pelas aldeias huni kuin com seu filho Bane, passei a dar-me conta da importância do desenho para ele em seu dia a dia. Lembro que na ocasião participamos de uma assembleia na qual Bane, enquanto falava aos presentes, ia mostrando um caderno com desenhos que ilustravam seu discurso.

Enquanto amadurecíamos e buscávamos meios de pesquisar que não fossem aqueles que Ibã já lançara mão em sua formação no magistério, tais como a compilação de cantos na escrita e a gravação de áudios, passamos a utilizar o vídeo para gravar os seus relatos de pesquisa. Uma das questões que se colocava então era como criar um procedimento que envolvesse os jovens, que envolvesse um coletivo na pesquisa.

Desse modo, quando Ibã me apresenta os primeiros desenhos de Bane dos cantos huni meka, ele já traça linha de fuga própria a um pensamento e uma pesquisa huni kuin. Passamos a fazer então pequenos vídeos em que Ibã canta e “explica” ou “põe no sentido” os desenhos, enquanto eles podem ser vistos na tela, vídeos que passam a circular na web[5].

Pensando em envolver outros pesquisadores huni kuin na atividade, passamos a projetar um encontro de jovens desenhistas para, entre outras coisas, desenhar os cantos e podermos fazer novos vídeos. Escrevi o projeto em 2010 e em 2011 estávamos realizando o *I Encontro de Artistas Desenhistas Huni Kuin*, realizado na Terra Indígena Seringal Independência e coordenado por Bane e Ibã.



Figura 2 - Txana Kixtin durante I Encontro de Artistas Desenhistas Huni Kuin, 2011.

O material produzido no Encontro foi exposto alguns meses depois na cidade de Rio Branco, na exposição *Desenhando os cantos do Nixi Pae*. Os desenhos, fotos e vídeos da exposição foram divulgados em nosso site[5]. Pouco tempo depois recebemos o contato do antropólogo Bruce Albert, propondo uma visita aos artistas huni kuin em sua aldeia acompanhado de Hervé Chandés, diretor da Fundação Cartier para a arte contemporânea. A visita tratava do convite aos artistas para a exposição coletiva *Histoires de Voir*, que aconteceria em maio de 2012.

Realizamos então para a exposição em Paris um filme que foi intitulado *O espírito da floresta*[6] e que era exibido na sala ao lado do espaço em que se encontravam os desenhos huni kuin.

Foi a partir dessa experiência de exposição dos desenhos e exibição do vídeo que, ainda em Paris, Ibã e eu passamos a trabalhar com a artista Naziha Mestaoui para que o trabalho pudesse ir além dos desenhos, envolvendo o público e os artistas em experiências sinestésicas e interativas.

No Brasil, de volta de Paris, reunimo-nos ainda em 2012 com os demais artistas que, junto com Ibã, propuseram a criação de uma associação de artistas huni kuin, que passou a se chamar MAHKU - Movimento dos Artistas Huni Kuin.

Com Naziha e o MAHKU, escrevemos projetos em 2012 e 2013, mas foi apenas em 2014 que pudemos realizar a instalação *Sounds of Light* em São Paulo na exposição Feito por brasileiros, na Cidade Matarazzo.

Na ocasião os artistas do coletivo compuseram a instalação com murais que cobriram as altas paredes de uma das entradas do antigo hospital. A instalação se completava com um espelho d'água projetado numa tela cuja água vibrava ao som da voz de Ibã ecoando um *huni meka* em um som ambiente.

Finalizada essa experiência de pintura mural, realizei entre 2014 e 2015 o filme *O sonho do nixi pae*[7], que acompanha toda a trajetória de pesquisa do coletivo e a constituição do MAHKU até aquele momento.

A partir de 2014, o trabalho de pintura mural vai se estabelecer como importante meio de expressão visual do movimento, sempre realizado de maneira coletiva. Em 2015 foi realizado um mural na UFAC, Campus de Rio Branco. Em 2016 o grupo realizou um mural na USACH, Universidade de Santiago do Chile. Em 2017, foram dois Projetos Parede. O primeiro foi realizado no SESC Palladium, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Outro Projeto Parede foi o do MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo, projeto que acontece paralelamente ao Panorama da Arte Brasileira.

A escrita dos corpos 1

Se desde 2012, após a exposição na Fundação Cartier, passamos a buscar formas de colocar a interagirem público e artistas, guiados inicialmente pela experiência de exibição dos filmes, mas principalmente por aquela experiência seminal do encontro de artistas

huni kuin na aldeia, pelas apresentações musicais com exibição de desenhos e pelas apresentações acadêmicas da pesquisa, foi em 2013 que tivemos um grande momento.



Figura 3 - LAP no MASP - Exposição Histórias da Infância, 2016. Foto: Fernanda Lenz.

Trata-se de nosso encontro com as crianças da Escola de Música de Rio Branco. Na verdade, nosso encontro poderia ser chamado de desencontro, pois não estávamos preparados para tal. Levamos nosso filme, desenhos, conversa e cantos e nada disso impressionou nossos anfitriões. Porém, ao final, quando tudo parecia perdido, Ibã nos convidou para uma dança no pátio da escola e aqueles pequenos corpos que pareciam tão mal acomodados nas cadeiras enormes da sala de aula passaram a correr e brincar pelo espaço do pátio, aquecendo-se para a dança. Foi com a dança que falamos a mesma língua: cantos, risos, gritos, brincadeira, corpos conectados em movimento.

Em 2016, o MAHKU foi convidado para ministrar uma oficina de desenhos no MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, por ocasião da exposição Histórias da Infância. Como parceiro do coletivo, fui consultado a respeito da metodologia e lembrei a experiência da Escola de música, três anos antes. Decidimos

que trabalharíamos a dança do katxa nawa, apresentando a cultura huni kuin para os jovens através do ritual da fertilidade em que o povo invoca os espíritos dos legumes. Foi a partir dessa experiência de cantar-chamar, vestir-se, ver, dançar, transformar-se e desenhar os espíritos dos legumes que passamos a denominar nossas oficinas de Laboratórios de Arte e Percepção.

O nome LAP se explica devido aos laboratórios estarem voltados para práticas de percepção mediadas pela arte. A música, a dança, o desenho são atividades que transformam os corpos e as percepções, seja no cotidiano, seja nos ritos de passagem coletivos do povo huni kuin. A ideia de focar processos de transformação e percepção nos Laboratórios, que eram inicialmente essas atividades propostas pelo MAHKU aos públicos de museus, espaços culturais e universidades, deu-se pela origem da pesquisa e expressão artística ter como fonte os cantos visionários do nixi pae, termo com que os huni kuin chamam a ayahuasca.



Figura 4 - Laboratório de Arte e Percepção no MAM - SP.
Foto: Karina Bacci.

A escrita dos corpos 2

Os Laboratórios de Arte e Percepção tiveram origem ainda como desdobramento das apresentações das pesquisas do projeto Espírito da floresta em espaços acadêmicos. Foi assim que, em 2015, propusemos um laboratório de canto no Simpósio de Pós-Graduação em Linguagens e Identidades da UFAC, que nesse ano era dedicado às línguas e literaturas indígenas. Como parte da proposta, firmamos uma parceria com o Coral da UFAC, coordenado pelo professor Domingos Bueno Silva. Durante uma semana os cursistas e o Coral aprenderam e ensaiaram dois cantos huni meka no mesmo auditório em que os artistas do MAHKU, Bane (Cleber Sales), Maná (Pedro Macário) e Isaká (Menegildo Paulino), realizava um mural de mais de 20 metros. Os cantos foram executados pelos cursistas e pelo Coral da UFAC diante do mural como parte da mesa de encerramento do Simpósio que foi composta ainda de apresentação do filme *O sonho do nixi pae* (2015) e conferência de encerramento com os integrantes do MAHKU.

Essa experiência de fazer arte e pesquisa “com pessoas dentro” foi bastante estimulante para o grupo e abriu toda uma nova perspectiva de trabalho, incluindo uma nova perspectiva para o trabalho com as imagens.

O Laboratório de canto de 2015 foi ministrado por Ibã. No Laboratório de desenho realizado no MASP, em 2016, participaram como orientadores Ibã, Bane e Maná. Ainda em 2016, o projeto Espírito da floresta realizou em parceria com o PPGLI - UFAC o Seminário de linguagens e culturas indígenas, onde o MAHKU ministrou três Laboratórios de Arte e Percepção: tecelagem, canto e pinturas corporais. O Laboratório de tecelagem foi ministrado por Nasheani (Rosália

Sales), o de canto por Tuin (Cleudo Sales) e o de pinturas corporais por Yaka (Edilene Sales) e Dani (Rita Sales).



Figura 5 - Laboratório de Arte e Percepção no MAM - SP.
Fotos: Karina Bacci.

Em 2017, o coletivo ocupou o SESC Palladium em Belo Horizonte com o projeto Movimento. Além de realizar o Projeto Parede, pintando um mural de 10 metros, os artistas do MAHKU, Ibã, Maná (Pedro Macário) e Tuin (Acelino Sales), ministraram quatro Laboratórios de Arte e Percepção voltados para públicos diversos: crianças e jovens, professores e artistas. Além dos LAP ministrados pelos artistas, foi oferecido um Laboratório de molas (arte têxtil) ministrado por Nasheani (Rosália Sales) em parceria com a professora, antropóloga e artista Célia Collet.

Ainda em 2017, ministramos dois LAP no MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo, com jovens e artistas/professores, ocasião em que o MAHKU fora convidado a executar o Projeto Parede no 35º Panorama da Arte brasileira, com um mural de 18 metros.

Para finalizar, numa parceria do MAHKU com o LADA - Laboratório de Design e Antropologia (ESDI) e o LABI - Laboratório de Imagem e Som (UFAC) realizamos em outubro de 2017 na ESDI - Escola de Desenho Industrial da UERJ dois Laboratórios de Arte e Percepção: um LAP de Canto e outro de Experimentação visual. No curso livre de canto foram estudados por meio de pronúncia, cantos e traduções dois huni

meka. No último dia o grupo de cursistas fez uma participação num concerto musical dado por Ibã e banda. O curso de experimentação gráfica contou com a participação dos pesquisadores da Escola. Junto com a professora Zoy Anastassakis, diretora da ESDI e coordenadora do LADA, Ilana Paterman, animadora e designer, e Beta, responsável pelo Colaboratório de Artes gráficas da ESDI, estendemos o LAP de canto-dança e desenho com os yuxin dos legumes para a composição de livros animados (flip books).

A escrita da terra

Em 2014, por ocasião da exposição Feito por brasileiros, foi vendida uma tela do coletivo. O recurso levantado com apoio da artista Naziha Mestaoui foi destinado por Ibã à compra de uma terra nas proximidades do município de Jordão. Nas palavras de Ibã: vende a tela, compra a terra.

Adquirida a terra em 2015, o coletivo, que já vinha num árduo exercício de definição de si, isto é, do que consiste um coletivo de artistas huni kuin num contexto bastante complexo como o que estão inseridos, passa a pensar também no sentido de uma terra que foi denominada por Ibã de Centro MAHKU Independente.

O que será o Centro MAHKU Independente? Trata-se de uma escola de artes? De um centro de pesquisas e intercâmbio de saberes?

Desde 2015, no papel de parceiro institucional do coletivo via universidade, fui convidado pelo grupo a pensar conjuntamente aquilo a que Ibã tem dado diversos nomes, fiquemos com o de *pedagogia huni kuin*.

Os Laboratórios de Arte e Percepção tem

vido assim uma dimensão do Centro MAHKU Independente. Em grande parte, o objetivo dos LAP é que o coletivo possa desenvolver projetos de intercâmbios com outras escolas, universidades e centros de pesquisa.



Figura 6 - Centro MAHKU Independente.

Dadas as tensões que passamos no município nos últimos anos, principalmente depois da aquisição da terra, em 2016 entendemos que se tratava do momento do trabalho do MAHKU ser mais conhecido no município de Jordão. Foi então que planejamos a primeira ação do Centro MAHKU Independente (CMI) na região. O curso foi voltado para jovens não-indígenas estudantes da escola estadual de ensino médio. Aproveitamos para casar essa ação com a primeira residência artística promovida pelo CMI, dos artistas Bruno Novelli e Luísa Brandelli. Em 2017, então, aconteceu o primeiro curso de pintura mural realizado pelo Centro MAHKU Independente em parceria com o projeto Espírito da floresta da UFAC - Floresta no município de Jordão.

O problema da escrita

A construção de um problema é a construção de uma escrita, uma escrita é um problema.

Problema do escritor: *fabricar para si sua língua*[8].

Nosso trabalho começa com a definição de um problema. Esse problema pode ter muitos nomes e ser entoado em idiomas distintos: o que é uma pesquisa? O que é uma pesquisa huni kuin? Como pesquisar os huni meka (cantos de ayahuasca) na universidade? O que são afinal os huni meka? Para que serve uma pesquisa? Que tipo de aliança pode ser feita? Como se dá um encontro? O que é um diálogo de conhecimentos?

Começamos por esse último com a intercessão do filósofo Gilles Deleuze - o que é uma conversa, para que serve? - que articula as questões da conversa e do problema com as questões da escrita e do devir que nos interessam desenvolver adiante.

É difícil “se explicar” - uma entrevista, um diálogo, uma conversa. A maior parte do tempo, quando me colocam uma questão, mesmo que ela me interesse, percebo que não tenho estritamente nada a dizer. As questões são fabricadas, como outra coisa qualquer. Se não deixam que você fabrique suas questões, com elementos vindos de toda parte, de qualquer lugar, se as colocam a você, não tem muito o que dizer. A arte de construir um problema é muito importante: inventa-se um problema, uma posição de problema, antes de se encontrar a solução. Nada disso acontece em uma entrevista, em uma conversa, em uma discussão (DELEUZE, 1998, p. 9).

Deleuze articula duas questões que nos interessam: a conversa e o problema. A conversa versus o problema. Não se constrói um problema numa conversa ou diálogo, pode-se dizer. Diferentemente, um problema, como veremos, é uma questão de devir.

O diálogo, *noção duvidosa*, como imagem de nossa metafísica da conversão, do consenso, da política, da diplomacia, em suma da colonização, do monoteísmo e do mononaturalismo. É essa imagem da conversa que o autor parece evocar no texto citado, o qual abre o livro intitulado justamente *Diálogos*.

Contra essa imagem, como se sabe, interpõe-se outra, uma outra imagem da relação de alteridade e da relação de conhecimento: aquela mediada pela relação de afinidade, afinidade como ponto de articulação com a alteridade.

Como nos contou Ibã na ESDI/UERJ ao relatar, durante um dos laboratórios, o mito de origem do nixi pae e dos cantos huni meka, a relação ou aquisição de conhecimento está quase sempre associada à relação de afinidade. Ainda que não envolva a afinidade, a relação de conhecimento se associa também outros elementos que acompanham a relação de afinidade, como a traição, o roubo, o canibalismo, a predação. O mito do kape tawā, o jacaré ponte, outra narrativa contada por Ibã, confirma isso.



Figura 7 - Kape tawā - Desenho de Isaka Huni Kuin (Menegildo Paulino), 2014.

“Toda a música de dentro da floresta tudo é oração, tudo ligado ... tudo ligado nós

recebemos. Uma [música] traz só legumes, uma outra traz só sabedoria dos animais. Quando vai viajar para outro lugar, já tem outra música. Então a ponte do jacaré, tem o desenho do jacaré, é o mito dos animais, o mito que nós estamos encontrando dentro dos animais, nós falamos com os animais, começa seguindo, viajando, falando na floresta, encontramos os animais falando mesmo língua que nós estamos falando. O jacaré... tem muitos povos atravessando outro continente, rabo no outro continente, ligado com outro continente, como diz, Estreito de Bering. Então essa história. Essa história o jacaré no meio, ponte. Todo povo atravessando, não tem como atravessar para o outro continente. O animal falando: Quer atravessar nas minhas costas? Vamos trocar? Pedindo isso: Mata caça grande, joga na boca, você pode atravessar. Então tem música que deixou. Cantando. Ah tá... senão não vai passar não. Mataram o que ele está pedindo, atravessando. Essa oração muito muito (antiga) por isso é muito forte essa oração que nós temos. Hoje não é mais animal que canta, hoje nós que canta. A força ficou, nós misturamos com esses animais” (IBÃ, aula para alunos da Escola Superior de Desenho Industrial, outubro de 2017).

Seja no mito-canto do kape tawā, o jacaré ponte, seja em outra narrativa contada por Ibã nos LAPs que ministrou na ESDI em outubro de 2017, o mito de origem do nixi pae, temos relações de alteridade e aquisição de conhecimentos e troca de favores com animais marcados por histórias de traição, roubo, mistura e casamento, afinidade, canibalismo. Definitivamente para os huni kuin, a aquisição do saber não está ligada ao diálogo, a uma relação cosmopolita. Também não consiste numa relação que se dá entre si na forma da identidade, ela está diretamente associada a

alteridade e não a qualquer alteridade, mas a alteridade interespecífica.

Os estudos etnológicos da alteridade extraíram da noção de afinidade o que ficou conhecido como uma metafísica da predação, metafísica canibal se preferirmos. Nessa outra imagem do encontro - que não uma entrevista, um diálogo, uma conversa - poder-se ia dizer, com Foucault que em lugar da *guerra ser a política com outros meios, trata-se aqui da política ser a guerra com outros meios*. Essa imagem condiz seja com o devir, alternativa deleuziana ao diálogo, seja com a descrição que o autor de sua dinâmica de composição com Félix Guattari.

Meu encontro com Félix Guattari mudou muitas coisas. Félix já tinha um longo passado político e de trabalho psiquiátrico. Ele não era “filósofo de formação”, mas tinha, por isso mesmo, um devir-filósofo, e muitos outros devires. Ele não parava. Poucas pessoas me deram a impressão de se mover a cada momento, não de mudar, mas de se mover todo por meio de um gesto que ele fazia, de uma palavra que dizia, de um som de voz, como um caleidoscópio que a cada vez faz uma nova combinação. Sempre o mesmo Félix, mas cujo nome próprio designava alguma coisa que se passava e não um sujeito. Félix era um homem de grupo, de bandos ou de tribos, e, no entanto, é um homem sozinho, deserto povoado de todos esses grupos e de todos seus amigos, de todos seus devires. Trabalhar a dois, muitos trabalharam, os Goncourt, Erckmann-Chatrian, o Gordo e o Magro. Mas não há regras, fórmula geral. Eu tentei em meus livros precedentes escrever um certo exercício do pensamento; mas descrevê-lo ainda não era exercer o pensamento daquele modo. (Do mesmo modo, gritar “viva o múltiplo”, ainda não é fazê-lo, é preciso fazer o múltiplo. E tampouco basta dizer: “abaixo os gêneros”, é preciso escrever, efetivamente, de tal maneira que não haja mais “gêneros” etc.) Eis que, com Félix, tudo isso se tornava possível, até

mesmo se fracassássemos. *Éramos apenas dois, mas o que contava para nós era menos trabalhar juntos do que esse fato estranho de trabalhar entre os dois. Deixávamos de ser “autor”. E esse entre-os-dois remetia a outras pessoas, diferentes tanto de um lado quanto do outro.* O deserto crescia, mas povoando-se ainda mais. Não tinha nada a ver com uma escola, com processos de reconhecimento, mas muito a ver com encontros. E todas essas histórias de devires, de núpcias contra natureza, de evolução a-paralela, de bilinguismo e de roubo de pensamentos, foi o que tive com Félix. *Roubei Félix, e espero que ele tenha feito o mesmo comigo. Você sabe como trabalhamos; digo novamente porque me parece importante: não trabalhamos juntos, trabalhamos entre os dois.* Nessas condições, a partir do momento em que há esse tipo de multiplicidade, é política, micropolítica. Como diz Félix, antes do Ser há a política. Não trabalhamos, negociamos (DELEUZE, 1998, p. 24-5, grifo nosso).

Assim como Eduardo Viveiros de Castro comparou a afinidade virtual ao que Deleuze chamou de “estrutura outrem” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 34 e cap. 12), penso que é possível aproximar o que o autor chama na passagem acima de *trabalhar entre*, com as práticas de transformação das imagens que pretendo apresentar aqui ao problematizar uma cosmopolítica da imagem.

Como vemos na citação, a construção de uma escrita coloca de saída um problema político (o que aqui, como veremos, se desdobrará num problema antropológico): quem é quem? Trata-se, antes do problema de *quem fala*, do problema de *quem é quem*, isto é, *o que é um autor*. Se já tínhamos um problema - o que é uma escrita -, agora são dois - o que é um autor. Ou, segundo Deleuze, deixar de ser autor.

O problema da autoria é também um problema de autoridade. Lembro que Stengers coloca esse problema como chave da sua virada

cosmopolítica, como momento central da sua problematização da noção de política em seu trabalho com a ecologia das práticas de conhecimento. Volto a citar a autora:

I had already devoted many pages to “putting science into politics”. The so-called modern sciences appeared to be a way of answering the political question par excellence: Who can talk of what, be the spokesperson of what, represent what? But there was a risk of me forgetting that *the political category with which I was working was part of our tradition and drew on the inventive resources peculiar to that tradition* (STENGERS, 2005, p. 995, grifo nosso).

E, para isso, segundo ela, mesmo a antropologia (*anthropology is also us*) não lhe oferecia uma outra imaginação, figuração ou escrita.

Portanto, não se trata de simplesmente problematizar a política nos limites de nossa *tradição*, é preciso ir além, ou aquém, ou por entre. E o problema político da autoridade torna-se então um problema cosmopolítico de autoria.

Para escapar do risco de uma conjugação política democratizante do diálogo, da conversa, do fazer-com, em que as questões e problemas já estão dados de antemão, entendo ainda que o que se coloca como alternativa não seria uma inversão, isto é, um fazer-contra, uma resposta ou uma reação. Se não se trata de *trabalhar junto*, de *fazer-com*, também não se resolve a questão, como poderíamos pensar dialeticamente, com um *fazer-contra*. Como dizem os autores do Rizoma: “Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU” (DELEUZE, G.; GUATTARI, F., 1995, p. 17).

Nem escrever-com, nem escrever-contra. O que parece atravessar as escritas da imagem, dos corpos e da terra, suas práticas e suas transformações, é um escrever-entre. Aqui, escrever entre dois é escrever entre muitos. “Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados multiplicados.”(p. 17) Escrever entre dois ou três não importa, ou melhor, escrever-entre ganha um novo sentido: cada qual escreve entre os seus.

Quando escrevemos somos matilhas. Como diz Foucault:

[...] não é a mesma relação que existe entre o nome de Nietzsche por um lado e, por outro, as autobiografias de juventude, as dissertações escolares, os artigos filológicos, Zarathustra, Ecce Homo, as cartas, os últimos cartões postais assinados por ‘Dionysos’ ou ‘Kaiser Nietzsche’, as inumeráveis cadernetas em que se misturam notas de lavanderia e projetos de aforismos (FOUCAULT, 2002, p. 27).

A transformação das imagens

Uma escrita das imagens, como vimos, emerge do confronto com um problema: Ibã chega à universidade com sua pesquisa e seus conhecimentos nativos em torno do nixi pae e dos cantos da ayahuasca huni kuin. O que pode acontecer nesse encontro entre a universidade e o conhecimento huni kuin? De que modo o saber huni kuin se pode deixar conhecer? Como esse conhecimento pode afetar a universidade e seus modos de pesquisar? Que método e que escrita podem criar plano de expressão para esse saber visionário?

A escrita das imagens sonhada por Ibã e Bane, e mais tarde por muitos outros, consistiu num

primeiro momento na transformação da poética dos cantos em desenhos. Essa escrita se estende a todas as atividades que o coletivo realiza com as imagens. As práticas de conhecer e pesquisar, que entre os huni kuin não se desvinculam de uma *estética da percepção* apta a captar a fluidez da forma, passam a se dar então no MAHKU não só pela imagem como também pela transformação da imagem.

Mas a imagem também se transforma a revela dos artistas huni kuin. O desenho exposto na parede do museu, que justamente transformou os huni kuin em artistas, servirá para evidenciar a necessidade de se criar um caminho outro para a transformação da imagem. A imagem que, como vimos, emerge num movimento de problematização e criação, escrita de invenção e agenciamento maquínico foi capturada e congelada ao tornar-se objeto de arte.

Essa captura, cujo fim parece ser a codificação significativa a ser lida e traduzida pelos antropólogos e especialistas na arte primitiva (ainda que sejam de Paris), consistirá então num ponto de partida, de problematização na transformação da escrita da imagem, da prática de invenção a partir da imagem que definirá o coletivo.

A escrita das imagens se articula à escrita dos corpos. Isso já estava dado desde o Encontro de artistas huni kuin que dá origem ao MAHKU: o coletivo reunido transformando cantos, poesia, hantxa kuin (idioma huni kuin), mas também sonhos, mirações, percepções e devires-imperceptíveis suscitados pelo universo visionário do nixi pae em imagens no papel.



Figura 8 - Mural realizado pelo MAHKU na Universidade de Santiago do Chile, 2016.

Ensinar a “ver”, ou melhor, colocar os sentidos e percepções dos brancos a serviço de uma prática de invenção com imagens. É isso que se dá a partir dos murais e instalações e que culmina com os Laboratórios de Arte e Percepção (LAP). Aqui mais do que nunca se trata de escrever-entre.

A escrita dos corpos, que se inicia com as primeiras instalações em que o grupo colabora e que visam envolver os participantes na experiência visionária, consolida-se com os LAP, que consistem nas práticas de criação coletiva realizadas pelo MAHKU em universidades, museus e centros culturais. Articulado canto, dança, desenhos, pinturas, murais, design, entre outras, as práticas de conhecimento mediam o contato com os saberes visionários huni kuin.

Com a escrita dos corpos, trata-se agora de transformar a imagem em suporte para as experiências com os corpos, com os sentidos, com a percepção dos não indígenas interessados em conhecer o trabalho do MAHKU. O desenho-objeto, a imagem-objeto do mundo artístico interessa menos aos huni kuin do que seu projeto de pesquisa, de criação, de apropriação

e travessia por entre os corpos dos brancos, em suma, suas práticas de transformação da imagem.



Figura 9 - Retratos dos Yuxin. LAP no MAM - SP. Fotos: Karina Bacci.

Cantar-dançar entre os Yuxin, desenhar o que se entreviu. Corpos são suportes para a travessia de outros. A escrita dos corpos aqui se articula à escrita da terra. A experiência de *ver*, de *sonhar* é uma experiência de geobricolagem. O Centro MAHKU Independente (CMI) não é um lugar, não é lá e então. O CMI é aqui e agora, prática e experimentação. Não se trata de objeto, algo a ser conhecido. *Onde você pisa é alguém em quem você pisa*. A escrita da imagem atravessa e altera os corpos, a percepção, constituindo um esquema de causalidade própria frágil, mas consistente.

A escrita dos corpos, essa *pedagogia huni kuin*, não se dá desvinculada de uma escrita da terra. A escrita da terra trata do Centro MAHKU Independente, comunidade adquirida e constituída pelo coletivo, consiste numa área de floresta localizada nas proximidades da terra indígena huni kuin, no município de Jordão. O centro de pesquisas e intercâmbio tem recebido

residências artísticas e promovido cursos no município e na sede entre outros projetos, tais como parcerias com Universidades e Museus que tem proporcionado a realização dos LAP.

Entendo, portanto, que as transformações da imagem se sucedem e se articulam num mesmo movimento. O desenho, a pintura e outras formas de imagem persistem, mas tem redefinidos seus papéis. Esse processo de transformação das imagens vai se dando por meio de um movimento de proliferação. Não se trata de uma multiplicação de autores que não seja a constituição de um autor múltiplo. O efeito disso é ainda uma inversão do culto da autoria, a marca que faz do nome dos artistas contemporâneos distinguir-se pouco de marcas de produtos ou corporações, aqui a autoria é apropriada de outra forma por Ibã e os artistas huni kuin. A transformação das imagens que se desdobra nas escritas que começamos a esboçar aqui a partir da descrição das práticas do MAHKU, operam na chave dessa concepção do *trabalhar entre* proposta por Deleuze.

Concluo sugerindo uma analogia entre a transformação das imagens e a transformação da droga. Em lugar de nos oferecer uma imagem da transcendência, não estará o artista-xamã nos embriagando de água pura?

A droga dá ao inconsciente a imanência e o plano que a psicanálise não parou de deixar escapar. [E] se é verdade que a droga remete a essa causalidade perceptiva molecular, imanente, resta toda a questão se ela consegue efetivamente traçar o plano que condiciona seu exercício. [...] Seria o erro dos drogados o de partir do zero a cada vez, seja para tomar droga, seja para abandoná-la, quando se precisaria partir para outra coisa, partir 'no meio', bifurcar no meio? Conseguir embriagar-se, mas com água pura (Henry Miller). Conseguir drogar-se, mas por abstenção, 'tomar e abster-se, sobretudo abster-se',

eu sou um bebedor de água (Michaux). Chegar ao ponto onde a questão não é mais 'drogar-se ou não', mas que a droga tenha mudado suficientemente as condições gerais da percepção do espaço e do tempo, de modo que os não-drogados consigam passar pelos buracos do mundo e sobre as linhas de fuga, exatamente no lugar onde é preciso outros meios que não a droga. Não é a droga que assegura a imanência, é a imanência da droga que permite ficar sem ela" (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 81).

Conclusão

O interesse que move essas mal traçadas linhas é formular enquanto escrita as práticas huni kuin de produção de conhecimento do MAHKU por entre a academia e a arte. Enquanto atividade intelectual, essa tarefa tem como referência certa etnologia americanista voltada a repensar a ecologia das práticas no contexto da disciplina destacando a dimensão cosmopolítica das práticas antropológicas que, nos termos aqui propostos, em lugar de *trabalhar junto* ao nativo, optam por *trabalhar entre*, decidindo assim por trair sua definição original como ciência administrativa ou de Estado, isto é *ciência de reformadores*, na expressão de Edward Tylor citada por Viveiros de Castro[9].

Tal como vem ocorrendo em relação às práticas científicas, que têm sido redefinidas na pena de filósofos da ciência como Stengers desde uma perspectiva de fora, isto é, desde sua relação com o conjunto das práticas científicas menores ou minoritárias e, inclusive, das práticas não científicas de produção de conhecimentos, o que problematiza imediatamente as alianças da Ciência com o Estado e o Capitalismo, buscamos contribuir aqui com uma apresentação das práticas de pesquisa e produção de conhecimento e arte do coletivo MAHKU e parceiros problematizando em que medida elas

afetam e compõem a ecologia das práticas nos meios em que se inserem, tais como a arte, a antropologia ou o design.

O objetivo com isso é apontar os limites de uma concepção tradicional de política orientada pela noção de um diálogo de conhecimentos, no sentido cosmopolita do termo. Falar de uma cosmopolítica da imagem no caso huni kuin e, mais especificamente, no caso do MAHKU, é levar em conta que suas práticas de transformação da imagem são atravessadas por uma metafísica da predação ou uma metafísica canibal, o que procurei demonstrar ao tratar dos processos de composição do coletivo a partir da prática de composição que Deleuze define como *trabalhar entre*.

Assim, enfim, espero ter chamado a atenção para o caráter autônomo das práticas de conhecimento e transformação de imagens huni kuin do MAHKU em relação às instituições entre as quais trabalha. Pois é arriscado, caso não compreendamos o alcance do jogo filosófico implícito e implicado nas práticas de conhecimento que os huni kuin estão *trabalhando entre* nós, continuarmos pensando, na esteira de nossa metafísica cristã, que os estamos "ajudando a preservar sua cultura", enquanto o que eles podem estar propondo é transformar a nossa filosofia, a nossa arte e mesmo nossa ciência desde dentro da academia, templo tradicional do mononaturalismo.

REFERÊNCIAS

- CLASTRES, P. Entre silêncio e diálogo. In: Lévi-Strauss. L'Arc Documentos. São Paulo: Editora Documentos, 1968.
- COLLET, C. "A escrita alfabética e o xamanismo indígena". *Revista Muiraquitã*,

PPGLI - UFAC, V.2, n.1, 2013.

DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 5. Trad. Peter Pal Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

FOUCAULT, M. O que é um autor? In: **Ditos e escritos**, Vol. 3, Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

GOLDMAN, M. **Mais alguma antropologia**. Ensaios de geografia do pensamento antropológico. Rio de Janeiro: Ponteio, 2016.

GUATTARI, F. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

IBÁ, Isaias Sales. **Nixi pae**, O espírito da floresta. Rio Branco: OPIAC/CPI, 2006.

KEIFENHEIM, B. **Nixi pae como participação**

sensível no princípio de transformação da criação primordial entre os índios kaxinawa no leste do Peru, In: LABATE, B. C.; ARAUJO, W. S. (orgs.). **O uso ritual da ayahuasca**. Campinas: Mercado de Letras/São Paulo: Fapesp, 2002.

LAGROU, E. M. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

_____. **No caminho da miçanga: um mundo que se faz de conta**. Rio de Janeiro: Museu do Índio/FUNAI, 2016.

LÉVI-STRAUSS, C. Postface. **L'Homme**, V. 154-155, abr.-set., 2000. p. 713-20.

_____. **O cru e o cozido - Mitológicas I**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2004.

MATTOS, A. P. IBÁ, I. S. Transformações da música entre os Huni Kuin: O MAHKU - Movimento dos Artistas Huni Kuin. In: DOMINGUEZ, M. E. (Org.) **Anais do VII ENABET**, Florianópolis, PPGAS/UFSC, 2015a.

_____. Quem é quem no pensamento huni kuin? O Movimento dos Artistas Huni Kuin. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo: NES/PUC, 2015b.

_____. O MAHKU - Movimento dos Artistas Huni Kuin e outros devires-huni kuin da Universidade. **Revista Indisciplinar** N. 2, V. 2. EA-UFMG, Belo Horizonte, Fluxos, 2016b.

_____. Por que canta o MAHKU - Movimento dos Artistas Huni Kuin? **Revista GIS - Gesto, Imagem e Som**. v. 2, n.1, p.61-82, São Paulo, 2017a.

STENGERS, I. **No tempo das catástrofes -**

resistir à barbárie que se aproxima. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. The cosmopolitical proposal. In: LATOUR, B.; WEIBEL, P. **Making Things Public**. MIT Press, 2005. p. 994-1003.

VIVEIROS DE CASTRO, E. A propriedade do conceito: sobre o plano de imanência indígena. **Anais XXV Encontro Anual da Anpocs**, Caxambu, 2001.

_____. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. **Cadernos de Campo**, v.15, n. 14-15, 2006.

_____. Xamanismo Transversal. Lévi-Strauss e a Cosmopolítica Amazônica. In: Queiroz, R. C.; NOBRE, R. F. (org.). **Lévi-Strauss: Leituras Brasileiras**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 79-124.

_____. **Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Recebido em: 17/10/2017

Aceito em: 15/11/2017

[2] Aula inaugural do Programa de Antropologia da Pontificia Universidad Católica de Chile em 8 de abril de 2015. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=f4or0NATqmg Acesso em: 10 de outubro de 2017.

[3] Conferência de Eduardo Viveiros de Castro no Instituto de Física de São Carlos. Disponível em www.youtube.com/watch?v=E7lOjgpqI9Y&t=3709s Acesso em: 10 de outubro de 2017.

[4] Disponível em: www.youtube.com/watch?v=plo90b2qGDI&t=13s Acesso em 10 de outubro de 2017.

[5] Disponível em: www.nixi-pae.blogspot.com Acesso em 10 de outubro de 2017.

[6] Disponível em: www.youtube.com/watch?v=zRlbRpoi0cQ&t=121s Acesso em 10 de outubro de 2017.

[7] Disponível em: www.youtube.com/watch?v=O_eEa3FBTec&t=53s Acesso em: 10 de outubro de 2017.

[8] “A única maneira de defender a língua é atacá-la... Cada escritor é obrigado a fabricar para si sua língua...” (PROUST apud DELEUZE, 2011, p. 16).

[9] Conferência no Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=ry1ykrRVqYk Acesso em: 10 de outubro de 2017.

Cartografía social: imagen, espacios, memoria e identidad Pa`lpai

Julieta López Zamora [1], Lilian Paola Ovalle Marroquín [2]

Resumen: Este artículo presenta una experiencia de investigación interdisciplinaria sobre las transformaciones y continuidades de los espacios de memoria del grupo indígena Pa`lpai a partir de la llegada de la televisión. Hace más de una década que los hogares de esta pequeña y aislada comunidad rural, ubicada en medio del desierto bajacaliforniano, abrieron las puertas para que entrara en su cotidianidad la pantalla de televisor, y con ella, un mar de imágenes y contenidos globales. La cartografía social es la ruta metodológica que se trazó para construir este objeto de estudio, integrando distintas técnicas de investigación: investigación documental, registro visual, encuesta, entrevista focalizada y talleres de intervención. En esta confluencia de técnicas, la imagen surge como el dispositivo a través del cual se analiza y se articulan los elementos conflictivos de la memoria colectiva y la identidad de esta comunidad.

Palabras-clave: Cartografía social. Imagen. Memoria. Identidad.

Social mapping. Image, space, memory and Pa`lpai identity

Abstract: This article presents an interdisciplinary research experience about transformations and continuities of memory spaces of the indigenous Pa`lpai group, since the arrival of television. More than a decade ago, the homes of this small and isolated rural community located in the middle of baja desert, they opened the doors so that the television screen would enter their daily routine, and with it, a sea of images and global contents. Social cartography is the methodological route that was drawn out to build this study object, integrating different research techniques: documentary research, visual record, survey, focused interview and intervention workshops. Within this technique confluence, the image emerges as the device through which this community's conflictive elements of the collective memory and identity are analyzed and articulated.

Keywords: Social mapping. Image. Memory. Identity.

[1] Universidad Autónoma de Baja California
julieta_lz@uabc.edu.mx

[2] Universidad Autónoma de Baja California
paola.ovalle@uabc.edu.mx

La cartografía social

La cartografía social, como técnica de investigación, permite incorporar el análisis visual del espacio habitado (TELLO Y GOROSTIAGA, 2009) donde se aborda al territorio como mediador entre la sociedad y el espacio, con su entramado de relaciones y prácticas sociales. La imagen, en esta aproximación metodológica aparece como un dispositivo mediador de las tensiones entre la tradición y la modernidad, entre la continuidad y la transformación.

Asimismo, está fundamentada en el método de Investigación-acción-participativa, debido a que requiere de la construcción colectiva del conocimiento sobre las subjetividades que confluyen en el propio espacio habitado, a través de diversas técnicas como mapas y elementos gráficos. Se apoya en otras técnicas cualitativas que permiten registrar la subjetividad de los participantes, como la entrevista, grupos de discusión, encuesta, entre otras. Así como en técnicas vivenciales como talleres, juegos, dibujos y narraciones. El abanico de posibilidades es tan complejo como los investigadores involucrados lo decidan, debido a que las estrategias para complementar las técnicas las construyen de acuerdo a las necesidades y posibilidades del colectivo.

Esta técnica dialógica (FALS BORDAY RODRÍGUEZ, 1986) permitió la confluencia interdisciplinaria para el abordaje del problema de investigación: Las transformaciones y continuidades de los espacios, que se derivan en la identidad de los Pa' Ipai, a partir de la llegada de la televisión. Como perspectiva metodológica ayudó a reconocer e incorporar en la investigación las posiciones ante el cambio, la persistencia y la resistencia, las cuales fueron plasmadas en las imágenes de los espacios habitados,

mapas, encuestas, dibujos y testimonios de los participantes.

Para concluir con esta introducción, y dar paso al cuerpo del artículo, podemos decir que en este texto se presenta y discute esta ruta metodológica, la de la cartografía social, enfatizando en las potencialidades de la imagen, como ente articulador de la memoria, la identidad y sus transformaciones. Como se ve a continuación, tras la llegada de la televisión a la comunidad indígena ubicada en la Misión de Santa Catarina, Baja California, México, sus habitantes entran en contacto con las pantallas. Las imágenes que estas proyectan se convierten en dispositivos de contacto global. Las imágenes se aprecian nítidamente como un espacio de disputa, de deconstrucción, de negociación, de reconstrucción, donde se pone en juego la médula de su memoria y su identidad. Este artículo se divide en tres apartados: El primero se titula la *Memoria inscrita en los espacios*, en el se presenta al espacio físico de la comunidad estudiada como el marco de su memoria colectiva. El segundo apartado se denomina *Memoria e identidad* y en él la memoria es ubicada como una variable importante para comprender los procesos identitarios. El último apartado se titula *Imagen y Espacio. La cartografía social como ruta metodológica*, aquí se detalla una experiencia metodológica, en la que la imagen (como concepto y como dato empírico) fue el eje transversal a través del cual se comprenden las transformaciones y continuidades de la identidad de una comunidad indígena, pero, sobre todo, el eje transversal a través del cual se reconstruyen y negocian significados y sentidos de futuro para una comunidad indígena aislada, en resistencia y supervivencia.

La memoria inscrita en los espacios

La cartografía social es una metodología que dibuja el mundo de las relaciones cotidianas en el territorio donde existimos y construimos, un espacio que al ser constructo social está cargado de símbolos. Los mapas mentales, la cartografía social y las contribuciones de la geografía de la percepción se han encargado de estudiar los significados y las representaciones discursivas del lugar (BARRERA, 2009, p. 13-14).

A partir de los años ochenta en la geografía ha evolucionado el concepto de espacio, lo aborda en cuatro periodos: 1) Geografía idiográfica donde surge el concepto de unidad como área representada en un sistema computacional, a partir de sus atributos y de una base de datos relacional en un espacio cartesiano. 2) El concepto de espacio es la distribución espacial del fenómeno de estudio, el estudio del espacio cartesiano. 3) Predicción de modelos espacio-tiempo; espacio cartesiano, pero a través de un análisis multiescalar. 4) Geografía crítica, definido por Câmara, Vieira y Simeao (BARRERA, 2009, p.14) definido por los autores como

el de los usuarios del futuro. El espacio visto y entendido como un "sistema de objetos y sistema de acciones", en donde los "espacios de flujos" y "espacios de lugares" se convierten en elementos fundamentales para entender las dinámicas que se dan en el espacio. Es justo en esta concepción que tienen cabida las discusiones e intentos del grupo en torno a la construcción de un puente que ligue las preocupaciones que pueden ser respondidas desde una concepción cartesiana e institucional del espacio con aquellas que solo pueden entenderse a través de sus habitantes, es decir, a través de las vivencias sobre el espacio. (...) hoy en día conocida como cartografía social.

Así, la cuarta definición es la que se retomó en esta investigación, ya que convierte el mapeo en un proceso participativo de cartografía social y es, desde el mismo ejercicio, una oportunidad para la enunciación y sistematización de conocimientos locales sobre el espacio habitado (VÉLEZ, RÁTIVA Y VARELA, 2012, p.70).

Como se anotó anteriormente, la cartografía social tiene flexibilidad metodológica, así se sumó la mirada de la *cibercultur@*, una propuesta que ofrece un camino metodológico para la obtención de información a partir de la integración de grupos de investigación que involucren a la comunidad en la construcción del conocimiento, a través del registro en distintos soportes comunicacionales y en la comunicación de dicha información. Designa una forma de cultivar y desarrollar nuestras capacidades elementalmente humanas", el vínculo con los procesos sociales (GONZÁLEZ, 2014, p. 10).

La palabra *cibercultur@* es explicada por González (2014, p. 2-5) de acuerdo a tres posicionamientos:

1. Ciber, no desde la concepción simple de computadora, sino desde la palabra original que usa Wiener, (la usa también Platón), el *kybernetes*, significa timonel, el que es capaz de conducir una nave a un derrotero particular. Para el autor el vocablo ciber indica procesos de autodeterminación.
2. Cultur(a), desde el elemental sentido latín de "desarrollo", de cultivo. Se pueden cultivar y desarrollar capacidades de autodeterminación.
3. Al neologismo el autor decidió agregarle la "@" para discutir, para marcar una toma de posición dentro del campo científico. "Porque

es el grafo que en dos dimensiones puede asemejarse más a un bucle de retroalimentación positiva, a un círculo virtuoso que no se cierra en sí mismo” (GONZÁLEZ, 2014, p. 5).

Estas nuevas formas implican el uso de soportes tecnológicos que posibilitan una mejor organización de la información, así como mayores posibilidades para el resguardo de la información y para la transmisión de la misma. Los soportes y el trabajo organizado, facilitan el registro de la memoria al sistematizar la información (relato).

Por lo tanto, el trabajo con la cartografía social se facilita al abordarlo desde la perspectiva de la *cibercultur@*, ya que es en sí misma un lente ante los fenómenos sociales, para la acción y la construcción del conocimiento de manera colectiva.



Figura 1. La memoria inscrita en los espacios.
Fuente: Elaboración propia.

El estudio de la memoria colectiva se enfocó, desde sus orígenes, en la reflexión sobre cómo los grupos sociales consiguen la continuidad a lo largo del tiempo. Halbwachs (1968, 1980), para ayudar a esta reflexión comenta que en el caso de un colectivo que mantiene su presencia hoy, la evidencia de su trayecto se apreciará evidentemente en el espacio físico (marco de la memoria), que a su vez es un espacio

simbólico. Por lo que el estudio de la memoria fungió como base para detectar, desmenuzar y analizar las transformaciones y continuidades de los espacios del hogar, así como de la carga simbólica depositada en los objetos físicos, poniendo al descubierto los procesos identitarios que ahí convergen.

La memoria se abordó como forjadora y actualizadora de sentido, para comprender lo que sucede en el presente. Porque es desde el presente que la memoria otorga sentido al pasado y al futuro y solo puede construirse desde la necesidad de darle permanencia a una identidad que se ha construido y ha tenido un valor práctico de existencia (HALBWACHS, 1980, p.128).

De acuerdo al autor (p. 129), cada sociedad configura los espacios con los cuales le otorga sentido a su historia. En ellos encierra sus recuerdos, su pasado mítico y la mística en la que se erige el comportamiento de sus grupos y de las personas. Los lugares adquieren sentido dado que son la prueba de la narración, la materialización u objetivación de los hechos. Es el lugar donde se vuelca la imaginación para revivir lo que se dice que ha pasado, lo que las personas se pueden imaginar que ha pasado.

[...] la mayoría de los grupos – no sólo aquellos que son producto de la distribución física de sus miembros dentro de los límites de una ciudad, casa o departamento, sino muchos otros tipos también – graban su forma de alguna manera en el suelo mismo y rescatan sus recuerdos o remembranzas colectivas dentro del marco espacial así definido (ALBWACHS, 1980, p. 29).

Maurice Halbwachs (1980, p.30) apunta que nunca se está fuera de un marco espacial, y no se trata de espacios indeterminados sino áreas conocidas que se podrían localizar fácilmente,

por pertenecer al presente entorno material. El hogar donde se vive, la comunidad, la calle, las infraestructuras institucionales, etc.

Esos espacios se tornan susceptibles ante la cartografía que funge como lente para leerlos como un lienzo que es trazado con líneas susceptibles de interpretación, que resultan de la interacción social en esos espacios y con los objetos. Por lo tanto, si el espacio físico es el marco de la memoria (HALBWACHS, 1980), esta técnica facilitó la organización de la información de manera gráfica, como un panóptico que dejó ver de manera sistematizada las imágenes de estos espacios, los objetos que ahí convergen y los actores con sus relatos.

La memoria y la identidad

Con la memoria se nombra lo ausente, lo que aconteció, pero que de alguna manera sigue estando presente, toda vez que se le otorga un sentido a lo que experimentó una colectividad o sociedad y para que esto experimentado tenga una continuidad en la memoria, se necesita de las prácticas. A lo largo del tiempo los actores van dejando vestigios de su identidad plasmados en el relato y en los espacios y son también parte de la memoria.



Figura 2. La memoria y la identidad.
Fuente: Elaboración propia.

Aquiles Chihu (2007) define la identidad como un proceso de construcción simbólica de identificación-diferenciación, que se realiza sobre un marco de referencia (territorio, clase, etnia, cultura, sexo, edad). Esta identidad social se construye en la dialéctica de la autoimagen y la imagen pública.

A esta identificación-diferenciación Giménez (1997, p. 11) la denomina entidad relacional; constituida por individuos vinculados entre sí por un común sentimiento de pertenencia, lo que implica compartir un núcleo de símbolos y representaciones sociales y, por lo mismo, una disposición común a la acción. Según este autor, el elemento central de la identidad es la capacidad de distinguirse y ser distinguido de otros grupos, de definir los propios límites, de generar límites y representaciones sociales específicos y distintivos, de configurar y reconfigurar el pasado del grupo como una memoria colectiva compartida por sus miembros, e incluso, de reconocer ciertos atributos como propios y característicos (p.12).

Chihu (1999, p. 63), al respecto, explica esta dialéctica entre la identidad individual y la colectiva, de la siguiente manera: Por una parte, está la identidad individual que es producto de los procesos tempranos de socialización y constituye las identidades primarias, son las más fuertes y las más resistentes al cambio debido a su arraigo en el actor. Y, por otra parte, además de lo que el actor piensa acerca de sí mismo, la identidad debe ser validada por los actores con los que entra en contacto, es la identidad colectiva, la autoimagen del grupo que contribuye a formar la conciencia de los actores. La identidad radica no sólo en la autoimagen, sino en el sentido de pertenencia a una entidad mayor a nosotros, la colectividad, la sociedad (ROMERO, ARCIGA Y MENDOZA, 2012, p. 34).

De acuerdo a Aquiles Chihu (1999, p. 64), la identidad como proceso cumple al menos dos funciones:

- 1) *Locativa*. En el proceso de construcción de identidades los actores eligen un determinado campo o espacio de acción social. Al ubicarse en un determinado campo, los individuos construyen fronteras simbólicas que los identifican con los miembros de su grupo a la vez que los distinguen de las personas pertenecientes a otros grupos.
- 2) *Selectiva*. En el proceso de formación de identidades los sujetos se adscriben a un determinado sistema simbólico y comparten una cosmovisión que les permite orientar sus existencias y preferencias presentándose de esta manera una relación de causalidad entre identidad y acción social.

Por lo tanto, las personas son sujetos con identidades personales y colectivas; la identidad “es la autopercepción de un sujeto en relación con los otros, a lo que corresponde a su vez, el reconocimiento y la apropiación de los otros sujetos” (GIMÉNEZ, 1997, p. 4), por lo que emerge y se afirma solo en la confrontación de otras identidades en el proceso de interacción social.

La identidad no es estática, sino dinámica, está viva y siempre en construcción. Un mecanismo móvil, formado y transformado continuamente, en relación con las maneras en que los actores se representan o adscriben dentro de los sistemas culturales que los rodean. Es por esto que, de acuerdo a Marcela Gleizer (1997, p.18), hablar de un concepto de identidad es cada vez más difícil y un estudio sobre la misma estará determinado por un sinnúmero de variables cruzadas, provenientes de los más diversos sitios del planeta, además de las locales y regionales, conformando una muy compleja ecuación que no puede ser resuelta con facilidad.

Una variable importante de los procesos identitarios mencionados anteriormente, y que ayudó a abordar la complejidad del fenómeno, es la memoria, porque la identidad sucede justamente en el reconocimiento de uno mismo en el devenir del tiempo (Mendoza, 2009, p. 63).

Además, la memoria se articula con otros principios rectores como la voluntad, el consentimiento, el razonamiento, la creación y la libertad. Esto quiere decir que hay una selección: algunos rasgos de las vivencias de los actores serán conservados; otros, inmediata o progresivamente marginados y luego olvidados (TODOROV, 2013, p. 26),

En esta libertad que menciona el autor (TODOROV, 2013, p. 27), aborda los usos que los actores hacen del pasado, donde la recuperación del mismo y el que sea indispensable; no significa que deba regir el presente, sino que, al contrario, este hará del pasado el uso que prefiera. Por lo tanto, la memoria no se opone en absoluto al olvido, los actores son libres de elegir. Los dos términos para contrastar son la *supresión* (el olvido) y la *conservación*; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos (TODOROV, 2013, p. 18).

La memoria está plasmada en los espacios, las prácticas que en ellos se tejen y en el relato de quienes los habitan, en esas interacciones simbólicas hay transformaciones y continuidades de la identidad. Para registrar dichas interacciones la cartografía social fue una técnica muy rica debido a su flexibilidad metodológica, que ayudó al registro de la información y a un análisis más complejo; se tenía el registro de las imágenes de los espacios donde se coloca la TV, con los objetos y su colocación alrededor, así como el relato de quienes habitan los espacios.

El método ayudó a establecer una línea del tiempo del antes y después de la llegada de la luz eléctrica y la Tv a la comunidad, donde no solo se veían los objetos materiales, sino las prácticas tejidas alrededor, lo que ha cambiado y lo que continua.

La cartografía fue pieza clave para identificar los espacios de acción (función locativa) y analizarlos como un sistema simbólico de acción social, donde la memoria es una variable importante de los procesos identitarios al estar presente en las prácticas y el sistema cultural contextual.

Imagen y espacio. la cartografía social como ruta metodológica

“La cultura visual no se encuentra limitada al estudio de las imágenes” (MITCHELL, 2003, p.24). Este autor nos recuerda que el estudio de la imagen siempre demanda la atención hacia lo sonoro, lo táctil, lo espacial, entre otras. Teniendo en cuenta estos planteamientos, en este apartado se presenta la ruta metodológica para el trabajo de campo, en un primer momento se aborda a la *cibercultur@* como perspectiva de trabajo para el equipo de investigación desde la complejidad interdisciplinaria, así como el acercamiento al trabajo de campo y el perfil de los informantes, en un segundo momento se describe la cartografía; el mapeo, la encuesta, el archivo fotográfico, la entrevista focalizada y el taller con niños.

Construir desde la colectividad

Esta investigación forma parte del proyecto interdisciplinario de una comunidad emergente de investigación, titulado “Transformación de prácticas culturales y construcción de las identidades en una comunidad Pa’Ipai en Baja California”, donde participaron 6 investigadores

con los temas de cine etnobiográfico, representaciones de la naturaleza, lingüística, territorio, usos del tiempo y el tema principal de este artículo: las transformaciones y continuidades de la identidad antes y durante la llegada de la Televisión (Tv). Este tema en particular, es el que da un norte al presente artículo. Cuál es el impacto que tiene en la memoria y en la identidad de esta comunidad la llegada de las pantallas del televisor y todas las imágenes que empiezan a circular.

Una sociedad llega a ser «moderna» cuando una de sus actividades principales es producir y consumir imágenes, cuando las imágenes ejercen poderes extraordinarios en la determinación de lo que exigimos a la realidad y son en sí mismas ansiados sustitutos de las experiencias de primera mano, se hacen indispensables para la salud de la economía, la estabilidad de la política y la búsqueda de la felicidad privada (SONTANG, 2006, p. 216).

Un primer momento del trabajo en equipo, fue la elección de la comunidad indígena Misión de Santa Catarina, que es la población principal del grupo étnico Pa’Ipai, quienes habitan en Baja California desde hace alrededor de 2500 años y están emparentados lingüísticamente con los indígenas Yavapai, Hualapai y Havasupai de Arizona (GARDUÑO, 2004).

De acuerdo a Everardo Garduño (2010) pertenecen a la familia etnolingüística yumana, conformada por otros 14 grupos étnicos de Baja California y Sonora, en México; así como en California y Arizona en los Estados Unidos de América. Actualmente se puede observar a una comunidad multilingüe debido al parentesco entre familias de varias etnias.

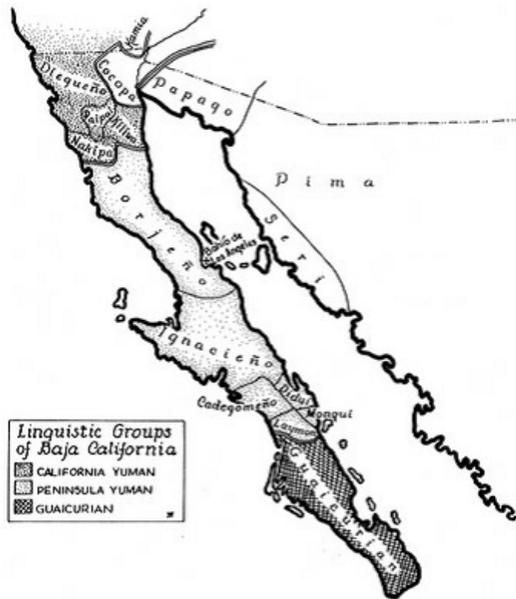


Figura 3. Distribución de grupos lingüísticos en Baja California.

Fuente: Massey y Osborne (1961).

La elección de la comunidad se hizo a partir de los trabajos previos en el lugar, por parte de uno de los integrantes del equipo. Siempre con la convicción de aportar y aprender con los otros y de los otros. Este primer momento de la investigación, permitió el contacto con la gente y con su dinámica, con sus necesidades y con las del equipo de investigación. Además de suscitar el recorte del objeto de estudio grupal y particular.

Acercamiento a Santa Catarina ¿cómo fue?

La contextualización previa a la entrada a la comunidad se realizó a través de reuniones del grupo de investigación, para compartir información importante sobre la misma y de la región; libros, artículos, tesis e información libre en la red, entre otras fuentes, la mayoría con enfoque antropológico e histórico.

Como resultado del trabajo en equipo, se recopiló un listado de archivos con información exclusiva del grupo indígena Pa'Ipai, de los grupos Yumanos y de la comunidad indígena de Santa Catarina, que se consideraron lecturas obligatorias para iniciar el contacto con los informantes.

El diálogo fue parte fundamental para plantear las interrogantes del grupo sobre el objeto de conocimiento; a través de él, se problematizó en primer lugar esta nueva forma de trabajo, desde la *cibercultur@*, una perspectiva teórica que agudizó la mirada y al mismo tiempo puso limitaciones, al tener que iniciar con el proceso de escritura del proyecto de investigación, y posteriormente introducirse al trabajo de campo.

Ese primer momento implicó la inmersión a la comunidad, el conocimiento de sus habitantes, sus dinámicas y sobre todo de las necesidades que se externaron respecto a la sistematización de información, para desarrollar la comunicación y generar conocimiento, tal y como lo señala la *cibercultur@*. Desde este panorama inicial las grandes interrogantes eran ¿qué necesitan? y ¿qué necesitamos?, ¿cómo se les puede apoyar? y ¿cómo nos vamos a apoyar?, ¿cuál será el objeto de estudio grupal y particular de cada integrante del grupo de investigación? y ¿cuál será el objetivo de la comunidad emergente de investigación?

Es importante mencionar que, como equipo de investigación, se pensaron los problemas colectivamente, se revisaron, compartieron y dialogaron aspectos teóricos; además, se optó por trabajar instrumentos compartidos para recabar la información de todos los proyectos involucrados, con el objetivo de no violentar con la entrada a la comunidad, de no repetir entrevistas con un mismo informante y de optimizar tiempo y recursos.

Gran parte del trabajo de campo se hizo también en acompañamiento del grupo, quienes al final de esta etapa se reunieron de nuevo para pensar el análisis en conjunto, para apoyar a los análisis individuales y del proyecto grupal; las categorías de análisis compartidas.

El acercamiento a la comunidad fue un trabajo de conocer, pensar y construir colectivamente, no solo como equipo endogámico sino como un equipo incluyente que dialogó con la gente. Fue un momento de entrar a la comunidad y a su vez de encuentros y reencuentros como grupo de investigación, donde los logros fueron los distintos recortes de la realidad, las delimitaciones de los objetos de estudio individuales, así como el grupal.

El mapeo, conocer y conocernos en el espacio

Con apoyo del GPS se registró la ubicación de cada vivienda, lo que permitió generar un mapa de la comunidad, en *Google earth*. Para iniciar el mapeo, se les pidió a dos adultas, que no forman parte de las informantes clave para las entrevistas, que realizaran un mapa de Santa Catarina, con el objetivo de tener una ruta clara del caserío de la comunidad, que es disperso, lo que permitió visualizar las viviendas habitadas y deshabitadas, elegir a los informantes clave y establecer un orden para la aplicación de las demás técnicas.

Se imprimió un mapa satelital de la comunidad y se les proporcionó a las mujeres para que sobre él dibujaran las casas, sin embargo, no pudieron leerlo y decidieron dibujar uno propio, de libre formato y muy diferente al que se les dio. El mapa que dibujaron, al principio hizo difícil localizar las viviendas debido a que los espacios representados eran muy pequeños, dibujaron las casas casi pegadas las unas a las otras,

cuando realmente hay mucha distancia entre las mismas, sin embargo, el que incluyeran los nombres de unos de sus habitantes, ayudó a la localización.

El resultado final fue un mapa totalmente diferente al tomado por satélite. Este mismo mapa se le mostró a una niña de la comunidad, de cuatro años de edad, y lo pudo leer perfectamente, se le mostró también el mapa satelital y al igual que las informantes, no se pudo ubicar en los espacios. El tiempo promedio que invirtieron en la realización del mapa, fue de una hora.



Figura 4. Mapa de Santa Catarina elaborado por habitantes.
(2011) Telma Cañedo y Josefina Cañedo (comunidad Pa'lpai).



Figura 5. Cartograma de la distribución viviendas en la comunidad indígena Misión de Santa Catarina [mapa].
Escala no vista. "Cartografía de viviendas con TV" noviembre de 2011.
Software: eTrex H [software]. Versión 3.40. Google earth, noviembre de 2011.

El archivo fotográfico

Una vez realizado el mapa, al tener un panorama más claro sobre el tamaño de la comunidad, se marcó la ruta para la toma de fotografías. De 52 casas que conforman la comunidad, 23 están habitadas, de las cuales ocho no cuentan con servicio de televisión satelital. Durante dos días consecutivos se tomaron imágenes de las fachadas de todas las viviendas, y de las 15 que contaban con televisión se fotografiaron sus espacios donde es colocado dicho electrodoméstico.

Para el trabajo de campo se contó con el apoyo de dos integrantes del grupo de investigación, así como de la informante clave Cañedo, quien avisó previamente a la comunidad, sobre la incursión del equipo para la toma de fotografías.

Tabla 1- Selección de viviendas para la toma de fotografías

Archivo fotográfico		
	29 casas deshabitadas	
52 casas en total	23 casas habitadas	8 hogares no cuentan con TV
		15 hogares cuentan con TV

Fuente: Elaboración propia.

Para el equipo de trabajo resultaba fundamental ubicar las imágenes de la posición que ocupa el televisor en las viviendas habitadas. Es este el espacio en el que la comunidad entra en diálogo con las nuevas imágenes pixeladas y su carga de contenido fáctico y simbólico.

Actualmente, resulta cada vez más claro que se está formando un nuevo modo pixelado de intervisualización global, que es diferente de la imagen de la cadena de montaje cinematográfica y del simulacro de la cultura posmoderna de la década de los ochenta. En el siglo XIX, la fotografía

transformó la memoria humana en un archivo visual. A principios del siglo xx, Georges Duhamel lamentaba que: “Ya no puedo pensar lo que quiero pensar, mis propios pensamientos son sustituidos por las imágenes en movimiento”. Enfrentado a la cuestión sobre si la fotografía era arte, Marcel Duchamp dijo que la esperada fotografía «haría que los individuos despreciasen profundamente la pintura, hasta que surgiese algo más que hiciera insoportable a la fotografía». La imagen pixelada ha hecho insoportable a la fotografía, tanto de una forma literaria, como atestigua la relación de la princesa Diana con los paparazzi, como metafórica. El trabajo de fotógrafos contemporáneos como Cindy Sherman, David Wojnarowicz y Christian Boltanski, hace que la fotografía resulte insoportable porque es algo sublime. La imagen pixelada es quizás un medio demasiado competitivo y contradictorio para ser sublime. Como medio de creación de imágenes, la pantalla pixelada se compone de señales electrónicas y espacio vacío. Un píxel, término derivado de la frase «elemento pictórico», compone la imagen electrónica de la televisión o de la pantalla del ordenador. Los píxeles no son sólo puntos de luz sino también unidades de memoria, y su número puede depender de la memoria del ordenador o de la amplitud de banda señalada (MIRZOEFF, 2003, p. 56-57).

Se construyó un archivo fotográfico digital, que fue compartido para resguardo con una representante de la comunidad, que tiene acceso a computadora. Las imágenes se tomaron con el objetivo de registrar los espacios en archivo compartible e integrar al mapeo los elementos simbólicos presentes en los objetos y su disposición, para el análisis de las transformaciones y continuidades de la identidad Pa'ipai.



Figura 6. Espacio de la Tv. Hogar Pa`Ipai (López, 2017).

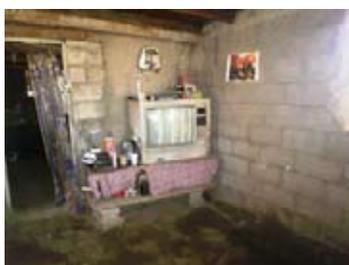


Figura 7. Espacio de la Tv. Hogar Pa`Ipai (López, 2017).



Figura 8. Espacio de la Tv. Hogar Pa`Ipai (López, 2017).



Figura 9. Espacio de la Tv. Hogar Pa`Ipai (López, 2017).

La encuesta

Junto al grupo de investigación, se diseñó una encuesta de 20 preguntas, para recabar los datos demográficos de la comunidad: número de pobladores, distribución por sexo, edad, ocupación, lengua y procedencia, así como datos relacionados al uso de la luz eléctrica, aparatos electrodomésticos y de comunicación e información. La técnica se construyó con el objetivo de enriquecer el mapeo con datos recientes sobre la población, ya que la información oficial del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) dista mucho de la realidad, pues la necesidad de trabajo empuja a las personas a moverse a otros territorios.

El instrumento se aplicó al mismo tiempo que se realizaba el registro fotográfico, con el apoyo de dos integrantes del grupo de investigación. Los datos fueron procesados en Excel y se compartieron con el grupo de investigación.

La encuesta y el mapeo apoyaron el acercamiento y rapport con la comunidad. Además de permitir la recolección de imágenes y datos demográficos, en el transcurso de dos días, ayudaron a definir el perfil de los informantes para la realización de las entrevistas focalizadas, así como a identificar a los posibles informantes clave para los demás integrantes del grupo de investigación.

La entrevista focalizada

La técnica de la entrevista focalizada se aplicó con el objetivo de integrar el testimonio de los actores, lo que reforzó la información obtenida a través de las imágenes de los espacios donde se coloca el televisor. Por el enfoque de esta tesis, que tiene base en la complejidad y en la memoria, fue importante contar con la voz de sus actores, la voz que enriqueció el análisis de las imágenes.

La guía de entrevista se diseñó de manera estratégica, para ser utilizada por dos investigadores del equipo y que pudieran ser retomadas por todos los integrantes del equipo. Se incluyeron 35 preguntas sobre Tv y espacios de esparcimiento y 35 preguntas sobre identidad. El tiempo de aplicación de la entrevista fue de una hora y media aproximadamente, variando entre cada actor entrevistado.

La selección de los informantes se hizo tomando en cuenta las edades, para conocer las opiniones de distintas generaciones y así tener margen de comparación en una línea del tiempo. Se aplicaron cinco entrevistas durante cuatro visitas a la comunidad, para lo que se tuvo el apoyo de dos integrantes del equipo de investigación, por lo tanto, participó un entrevistador, un apoyo para el mismo y un técnico de audio y video.

Previo a las entrevistas, se diseñó de manera colectiva la guía de preguntas y se realizó una reunión para acordar la forma de trabajo en la comunidad; llegar con la informante clave quien dirigió al equipo al lugar para la entrevista y fungió como portero con los informantes, aplicar el instrumento y al finalizar conversar sobre las observaciones y sugerencias.

Las entrevistas fueron transcritas y procesadas en Atlas ti, para su posterior análisis.

Taller con niños

El pilotaje del instrumento de entrevista con los niños, mostró algunas debilidades de aplicación, por lo que se diseñó un taller con el objetivo de conseguir información sobre la visión que los niños tienen sobre su comunidad y sus espacios.

Se pensó entonces en la viabilidad de incluir otro método visual a la cartografía, el dibujo.

Como bien señala Pink (2004, p.81).

This process of visually reconstructing local memories allowed us to achieve privileged relations with selected informants. In turn, this led to a more systematic and accurate processing of their memories and discourses to explore certain dimensions of social change.

Pictorial representation served as a mnemonic device, ensuring a comprehensive coverage of the context in which particular events and objects acquired cultural significance, helping to render 'visible' implicit meanings abstracted from the interviews.

Se trabajó con tres niñas y cuatro niños de entre cuatro y ocho años de edad, con el apoyo de dos instructoras y un técnico de audio y sonido. Además de la presencia de las madres de los menores que estuvieron como observadoras.

Los materiales utilizados fueron: cartulinas, colores, acuarelas, plastilinas, escarcha y pegamento, los que se dispusieron en el centro para que los niños eligieran los de su preferencia. El espacio utilizado fue el patio de la casa de la madre de un participante, no se requirió de mobiliario, ya que el trabajo se realizó utilizando al suelo como apoyo.

Un objetivo importante de esta actividad fue conseguir información sin incidir en el resultado, donde los niños se pudieran divertir mientras trabajaban, por lo que las instrucciones se acotaron en solicitar un dibujo sobre su comunidad, en el lapso de una hora. Una estrategia para hacer más agradable la actividad, fue llevar bebidas y alimentos.

El producto final fue un dibujo por cada niño, mismo que fue explicado rápidamente por cada uno de ellos. Se conservaron las imágenes en video y fotografía, ya que los participantes solicitaron quedarse con sus dibujos.

Tabla 2 - Perfil de informantes para la entrevista focalizada y el taller de dibujo

Informante	Edad	Fecha de entrevista	Lugar de la entrevista	Investigadores
Adela Arballo	59	20 de mayo de 2013	Ej. Héroes de la Independencia	Investigador 1 Investigador 2 Investigador 3 Investigador 4
Eva Orduño	32	3 de octubre de 2011	Santa Catarina	Investigador 1 Investigador 2 Investigador 3
Inés López	29	3 de octubre de 2011	Santa Catarina	Investigador 1 Investigador 2 Investigador 3
Andrea Orduño	11	3 de octubre de 2011	Santa Catarina	Investigador 1 Investigador 2 Investigador 3
Florentino López	58	19 de noviembre de 2011	Santa Catarina	Investigador 1 Investigador 2
Informante	Edad	Fecha de taller con niños	Lugar de la entrevista	Investigadores
3 niñas 4 niños	4 a 8	15 de noviembre de 2011	Santa Catarina	Investigador 1 Investigador 2 Investigador 3

Fuente: Elaboración propia.

El diario de campo fue un instrumento que ayudó a documentar el proceso del trabajo desde la perspectiva de la cibercultur@; cada visita a la comunidad era descrita desde la perspectiva de cada integrante del equipo de investigación y compartida con los demás al término de cada jornada de trabajo de campo.

Conclusiones/Reflexiones

La cartografía social como ruta metodológica fue una estrategia que facilitó la recogida, sistematización y el análisis de la información, ya que fue posible tener una mirada más completa sobre la complejidad de un mismo fenómeno, además de permitir una lectura fácil de los datos.

A través de la cartografía social se pudo en un primer momento trabajar de manera colectiva para el acercamiento y conocimiento de la comunidad, por lo que se fortaleció el trabajo colaborativo de los investigadores, además de ayudar a establecer el *rapport* con los habitantes que serían los informantes claves para la investigación.

En un segundo momento, con las diferentes técnicas de investigación seleccionadas estratégicamente se registraron los espacios

físicos a través de la imagen y las interacciones que en ellos se tejen, con el apoyo del mapeo, toma de fotografías, la observación y del relato de quienes los habitan.

El tercer momento consistió en trazar una línea temporal del antes y después de la llegada de la luz eléctrica a la comunidad. La memoria sobre las prácticas que continúan y las que se han transformado.

El mapeo ya no visto solo como un cartograma sino como el territorio que está constituido por espacios dotados de sentido, impregnados de subjetividades. La realización del mapa no fue solo de una comunidad con su caserío, también fue posible plasmar y analizar lo simbólico de los objetos colocados en los espacios del hogar a través de las técnicas complementarias como la entrevista focalizada y el taller con niños, junto con la etnografía visual.

El marco metodológico fue construido desde la colectividad, en un primer momento se identificaron problemáticas y objetivos diferentes, pero con teorías compartidas como una forma de paraguas que abarcaba todos los proyectos del grupo de investigación: La identidad. Esta teoría compartida permitió el trabajo conjunto para la construcción y aplicación de las técnicas de investigación.

Al trabajar una metodología compartida, por una parte, se facilitó el diseño y aplicación de los instrumentos, y por otra, ayudó a no violentar la entrada a la comunidad, debido a que en una misma entrevista se abordaban los temas de interés grupal y se evitaba el realizar varias entrevistas a un mismo informante.

Esta forma de trabajo se basó en la propuesta de *cibercultur@*, atravesó todo el proceso de la investigación desde la constitución del

grupo Agua Ruidosa, hasta el trabajo con las categorías compartidas para realizar el análisis de la información obtenida. En cuanto a la metodología, trabajar desde esta perspectiva fue determinante para el diseño de instrumentos lo más completos posibles, a partir del diálogo grupal constante. Además de ahorrar tiempo, esfuerzo y recursos económicos.

El mapeo del antes, durante y después de la entrada de la Tv a la comunidad, facilitó la reflexión sobre los cambios que la modernidad ha generado en la comunidad, específicamente en los espacios del hogar, no desde una visión apocalíptica de la pérdida de la cultura, sino desde la perspectiva de la *cibercultur@*, que ayudó a organizar la información a través de la cartografía social, para contribuir en el registro de la memoria colectiva de una comunidad, ahora desde una mirada diferente, no solo desde esa memoria que es transmitida de manera oral, sino desde una forma innovadora al crear sus propios sistemas de información, comunicación y conocimiento, para, de acuerdo a Jorge González (2009, p.50), reflexionar los modos como los actores sociales se organizan para conocer su realidad y las posibilidades de potenciar esa organización a partir del manejo de sistemas de información y comunicación que promuevan un conocimiento local situado en relación con el mundo.

Por lo tanto, a través de la cartografía social y la *cibercultur@*, se pueden mejorar los procesos de generación de información y de comunicación para generar conocimiento; procesos de impacto para la memoria de la comunidad, ya que la tradición oral ha sido su forma de transmitir, de manera milenaria, donde la información que se ha generado sobre la misma no ha tenido un soporte comunicacional físico.

La cartografía social fue una ruta metodológica

atinada para la organización y análisis de la información que el grupo de investigación generó colectivamente, al facilitar el reconocimiento del territorio, sus espacios y las prácticas culturales que ahí convergen. Al final se pudo dar respuesta a las preguntas de investigación generadas, culminando en la realización de seis proyectos de investigación individuales pero trabajados desde lo colectivo.

REFERÊNCIAS

- BARRERA, S. Reflexiones sobre Sistemas de Información Geográfica Participativos (sigp) y cartografía social [Versión electrónica]. **Cuadernos de Geografía. Revista Colombiana de Geografía**, n. 18, p. 9-23, 2009. Recuperado el 17 de marzo de 2014, de <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/rcg/article/view/12798/13395>
- CHIHU, A. Nuevos movimientos sociales e identidades colectivas. **IZTAPALAPA**, v. 19, n. 47, p. 59-70, 1999.
- CHIHU, A. Marcos interpretativos, identidad e imaginario en el mexicana movement [Versión electrónica]. **Región y Sociedad**, v. 19, n. 38, 2007. Recuperado el 17 de octubre de 2013, de <http://www.scielo.org.mx/pdf/regsoc/v19n38/v19n38a3.pdf>
- FALS-BORDA, O. Y RODRÍGUEZ BRANDAO, C. **Investigación participativa**. Montevideo: Instituto del Hombre y Ediciones de la Banda Oriental, 1986.
- GARDUÑO, E. Los grupos yumanos de Baja California: ¿indios de paz o indios de guerra? Una aproximación desde la teoría de la resistencia pasiva. **Estudios Fronterizos**, v. 11, n. 22, p. 185-205, 2010.

- GARDUÑO, E. Cuatro siglos de resistencia indígena. *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, (77), pp. 41-60, 2004. Recuperado el 18 de abril de 2013, de: http://www.cedla.uva.nl/50_publications/pdf/revista/77RevistaEuropea/77Garduno.pdf
- GIMÉNEZ, G. *Materiales para una teoría de las identidades sociales*. México: Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, 1997.
- GLEIZER, M. *Identidad, subjetividad y sentido en las sociedades complejas*. México: Flacso, 1997.
- GONZÁLEZ, J. Cibercultur@ y “progreso”. Notas sobre la dimensión simbólica de la vida social. En: ROJAS, M. (Coord), *Midiendo el Progreso de las Sociedades Reflexiones desde México. Foro Consultivo Científico y Tecnológico*, 2009, p. 49-55. Recuperado el 28 de agosto de 2012 de http://www.foroconsultivo.org.mx/libros_editados/midiendo_el_progreso.pdf
- GONZÁLEZ, J. De ciberculturas, cibercultur@s y un pasito para atrás. Ponencia presentada en COMECOSO, 2014. Recuperado el 19 de abril de 2015, de <http://www.comecoso.com/wp-content/uploads/2013/03/De-ciberculturascibercultur@s-y-un-pasito-para-atr%C3%A1s-Jorge-Gonz%C3%A1lez.pdf>
- HALBWACHS, M. Capítulo 4 de *Collective memory*. Traducción del Dr. Javier C. Bravo Magaña. (Lingüista Investigador del Centro de Investigaciones en Humanidades, Universidad de Colima.). Haiper & Row: New York. *Culturas Contemporáneas*. Época 1, v. 8, n.9, 1980. Recuperado el 4 de mayo de 2014, de http://www.culturascontemporaneas.com/contenidos/espacio_y_memoria_colectiva.pdf
- HALBWACHS, M. *La memoria colectiva*. Bergara: UNED, 1968.
- LÓPEZ, J. Transformaciones y continuidades de la identidad Pa'ipai, antes y durante la Televisión. Manuscrito en proceso de publicación. México: Editorial Universitaria, Universidad Autónoma de Baja California, 2017.
- MASSEY, W. Y OSBORNE, C. A Burial Cave in Baja California. The Palmer Collection, 1887. *Anthropological Records*, v. 16, n.8, 1961.
- MENDOZA, J. El transcurrir de la memoria colectiva: La identidad. *Casa del Tiempo*, v. 2, n. 17, 2009. Recuperado el 12 de mayo de 2015, de http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/17_iv_mar_2009/portada.html
- MIRZOEFF, N. *¿Qué es la cultura visual? Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.
- MITCHELL, WJT. Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. *Estudios Visuales*, n.1, 2003, p. 19 - 40.
- PINK, S; KÜRTI, L; AFONSO, A. *Working Images, Visual Research and Representation in Ethnography*. London y New York: Routledge, 2004.
- ROMERO, J., ARCIGA, S. Y MENDOZA, J. Noción y elementos de la memoria colectiva. En Romero, J., Arciga, S. y Mendoza, J. (Coords.), *Memoria Colectiva. Procesos Psicosociales*. México: UAM/Miguel Ángel Porrúa, 2012.
- SONTANG, S. *Sobre la fotografía*. México: Edit. Alfaguara, 2006.
- TELLO, C. Y GOROSTIAGA, J. El enfoque de cartografía social para el análisis de debates sobre políticas educativas. *Práxis Educativa*,

Pronta Grossa, vol. 4, n. 2, p. 159-168, 2009. Recuperado el 13 de febrero de 2013 de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3101939.pdf>

TODOROV, T. Los usos de la memoria. Dossier. **Revista sobre Cultura, Democracia y Derechos Humanos**, n. 10, p. 1-17, 2013. Recuperado el 5 de octubre de 2014, de <http://idehpucp.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2012/09/Todorov.pdf>

VÉLEZ, I., RÁTIVA, S. Y VARELA, D. Cartografía social como metodología participativa y colaborativa de investigación en el territorio afrodescendiente de la cuenca alta del río Cauca. **Cuadernos de Geografía. Revista colombiana de geografía**, v. 21, n. 2, p. 59-73, 2012. Recuperado el 17 de mayo de 2014, de <http://www.scielo.org.co/pdf/rcdg/v21n2/v21n2a05.pdf>

Recebido em: 15/09/2017

Aceito em: 15/11/2017

RESENHA

Into the inferno: a cosmopolítica dos vulcões

Renato Salgado de Melo Oliveira [1]

Into the inferno [*Visita ao inferno*]. Direção: Werner Herzog. Produção: Edward Dallal. Roteiro: Werner Herzog. [S.l.]: Inglaterra, Alemanha e Canadá, 2016. Suporte (104 min), son., color.

Palavras-chave: Herzog. Vulcões. Cosmopolítica.

[1] Graduado em História pela Unicamp, especialista em Jornalismo Científico e mestre em Divulgação Científica e Cultural pelo Labjor/Unicamp, doutor em Teoria e Crítica Literária pelo IEL/Unicamp. Atualmente é pós-doutorando com bolsa CAPES no Labjor/Unicamp e este artigo é resultado dos trabalhos desenvolvidos nos projetos de pesquisa: Mudanças climáticas em experimentos interativos: comunicação e cultura científica (CNPq No. 458257/2013-3); Tema Transversal “Comunicação de risco, divulgação do conhecimento, Educação para sustentabilidade” do INCT Mudanças Climáticas Chamada (INCT-MCTI/CNPq/CAPES/Fapesp nº 16/2014); Sub-projeto “Sub-rede Divulgação científica” da Rede Brasileira de Pesquisas sobre Mudanças Climáticas Globais (convênio FINEP/ Rede CLIMA 01.13.0353-00). E-mail: renatosmo@gmail.com

Into the inferno [*Visita ao inferno*]. Direção: Werner Herzog. Produção: Edward Dallal. Roteiro: Werner Herzog. [S.l.]: Inglaterra, Alemanha e Canadá, 2016. Suporte (104 min), son., color.



(Cena de *Into the inferno* de Werner Herzog)

[...] Quando Artaud fala da erosão do pensamento como de alguma coisa de essencial e de acidental ao mesmo tempo, radical impotência e, entretanto, autopoder, já o faz partindo do fundo da esquizofrenia (DELEUZE, 2009, p. 160).

Toda gaia é, obviamente, um processo de apocalipse. É assim que o documentário *Into the Inferno* (traduzido como *Visita ao inferno* no Brasil) do cineasta Werner Herzog nos parece atualizar a sentença de Fitzgerald, “Toda vida é, obviamente, um processo de demolição”, com a qual o filósofo francês Deleuze abre o seu texto *Porcelana e Vulcão* que compõe uma das séries do livro *Lógica do sentido*. O filme visita diversos lugares do mundo (Islândia, Coréia do Norte, Indonésia, Etiópia e Vanuatu), indo de um vulcão ao outro em busca dos diferentes afetos e sentidos que são produzidos na relação entre as pessoas e esses monstros colossais que borbulham e expelem lava. A questão que atravessa a fala de Fitzgerald e que mobiliza Deleuze (*o ruído do martelo, a ruptura da*

superfície, a loucura da morte) também se faz presente ao longo do filme. Nas entrevistas e nas imagens vão se constituindo essa descida ao *inferno*: um movimento veloz e avassalador entre o particular da porcelana quebrada e as forças pré-humanas e colossais dos vulcões que fissuram montanhas e espalham suas cinzas e pedras por centenas ou até milhares de quilômetros.

O filme acompanha o vulcanologista Clive Oppenheimer em uma jornada para conhecer os vulcões, tanto em sua expedição científica quanto em encontro com comunidades que vivenciam o vulcão como uma forma do sensível político, estético, histórico, mitológico e religioso, que se dá através de uma produção de crenças e profecias.

Era necessário que fosse um cientista, pois é ali que encontramos a primeira ruptura na superfície, a primeira fissura. Espera-se de um cientista, em um documentário, que explique, elucide o objeto de estudo, ainda mais se tratando de sua especialidade. Porém, conforme o filme avança, e os encontros vão acontecendo, uma trama entre crenças religiosas, mitos fundadores de uma nação, a busca pela origem humana, fantasias de um povo que espera o retorno de seus messias (que era um soldado norte-americano), vão estendendo a fissura na superfície narrativa do documentário. Aos poucos o cientista vai perdendo seu lugar de fala, de explicação, vai se transformando em uma espécie de apresentador, ou um canal de acesso, a universo que não pode mais ser restrito apenas pela geologia vulcânica.

Cada um dos vulcões visitados entra em uma agenciamento específico com o mundo dos vivos e dos não-vivos ao seu redor. Compondo afetos e sensibilidades que experimentam o (e ao mesmo tempo resistem ao) cosmos

que se faz presente, neste contexto, com um tempo acima dos tempos, o tempo de deus, tempo das profecias que transitam entre o obscuro subsolo oculto e a realidade a ser individuada. Os vulcões são fissuras geológicas e cosmológicas que racham o corpo morto da fala humana, a pele que da à existência um limite fronteiro entre o si e o universo. Neste sentido, os vulcões emergem como sujeito de uma política cosmológica, ao mesmo tempo pré e pós humana, provocando erupções que recobrem a paisagem (política?) com camadas e camadas de material poroso, pedra-pomes, passagem microscópicas.

Ao pensarmos o filme de Herzog em diálogo com a divulgação científica podemos notar uma construção diferente para a ideia de mito. Na divulgação encontramos um mito esvaziado por uma concepção de verdade legítima, e representacional do mundo, reduzido ao errôneo, ao que deve ser evitado e estripado do pensamento e da fala. Em *Into the inferno*, encontramos outras formas de vidas e potências na existência cosmológica, cosmogônica e apocalíptica dos vulcões, que coloca o mito em relação não mais com a verdade como representação do mundo, mas sim com sua força de constituir uma sensibilidade política e estética ao mundo. Os vulcões fraturam uma fissura na dicotomia “verdade ou mito?” (repetida incessantemente por aqueles que se colocam como os “caçadores de mitos”), fazendo acontecer por essa ruptura outros afetos e efeitos.

Talvez daí, desejo eu, que venha a escolha de “inferno” para o nome do filme, e não “hell”. Manifesta-se em “inferno”, uma palavra latina, um sentido pré-humanista e pré-cristão (ao contrário de “hell”). O “inferno” não é, em sua origem, um lugar de punição e julgamento

moral, mas a morada dos espíritos dos mortos, o mundo subterrâneo e oculto. O documentário de Herzog procura trazer o vulcão como a fissura que conecta o mundo subterrâneo dos espíritos, com o superficial dos vivos e dos não-vivos (que na verdade também são vivos, ou ao menos, “anima-dos”). “A fissura não é nem interior nem exterior, ela se acha na fronteira, insensível, incorporeal, ideal” (DELEUZE, 2009, p. 158). Um “entre” habitado por espíritos, como avisam vários dos entrevistados que foram até a boca desses vulcões e contemplaram a fúria da lava em movimento. Espíritos que reanimam, “reativam” (STENGERS, 2017) o mito (palavra cansada, desgastada e entregue aos seus mais débeis usos políticos) e, também, as pedras, as aldeias, o mar..., escapando desses “caçadores de mitos” e instituindo uma nova sensibilidade política afirmada pela “verdade e mito”.

Mas afinal, em que consiste essa sensibilidade política que nos provoca a pensar Herzog? Para entendermos essa questão se faz necessário ouvir a fala secreta do próprio vulcão. Mael Moses, chefe da aldeia Endu, em Vanuatu, que fica a poucos quilômetros de uma cratera vulcânica em atividade, explica a Clive Oppenheimer que o vulcão é habitado por espíritos, que mantém o furor do fogo. Que tais espíritos quando percebem a presença de um morador se aproximando da lava incandescente não se enfurecem, pois reconhecem os seus, porém ficam perturbados pela presença de turistas estranhos. Tais espíritos ígneos escolheram o irmão de Moses como confidente de seus segredos, honra concedida a poucos, já que tais segredos não devem ser compartilhados.

Como se tornou impossível conhecer as palavras mágicas ditas pelo furor ígneo aos seus escolhidos, resta a Herzog e a Oppenheimer investigar os efeitos dessas palavras, ou seja,

a relação entre os vulcões e as comunidades que vivem em suas margens. A partir de Vanuatu a dupla inicia uma longa viagem que adquire um itinerário próprio na montagem do filme. Depois de Vanuatu, o próximo destino é o monte Erebus (um dos três vulcões que se pode olhar diretamente o magma no interior da terra) na Antártida, visitada no contexto de uma expedição científica de Oppenheimer, nela Herzog aprende sobre técnicas de sobrevivência nas proximidades de uma cratera vulcânica. O instrutor aconselha que em caso de explosão do magma os visitantes não devem se encolher ou correr, mas olharem para cima observando os jorros de lava e se afastar do local onde eles forem cair. Talvez aí encontramos a primeira questão política: um outro tipo de enfrentamento, que exige o olhar e a atenção justamente para não se fazer presente, uma espécie de “eu prefiro não”, a esquiwa, a necessidade de encontrar outros espaços.

A próxima parada é feita através dos arquivos de filmagens de Herzog, para a primeira oportunidade que teve de filmar um vulcão, tratava-se da iminência de uma erupção em Guadalupe. No meio do caos Herzog encontra um velho que se recusa a partir da cidade que está à beira de ser destruída e, portando, sendo evacuada. A partir deste momento, começamos a perceber a presença mais clara de uma espécie de profeta, personagem criado pela palavra, pela visão, no encontro com esse deus apocalíptico, o vulcão. “Do que viu e ouviu, [...] regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados” (DELEUZE, 1997, p. 14). “Eu o encontrei dormindo, e tive de acordá-lo em frente a câmera. O mais impressionante... ele era muito filosófico. Um agricultor negro muito pobre”, relata Herzog através da sua voz narrativa. O profeta vulcânico incorporado em Mael Moses retorna através do agricultor de

Guadalupe; do casal de franceses que viajavam pelo mundo em busca de se aproximarem dos vulcões (talvez para ouvir o mesmo canto das sereias que também ouviu o irmão de Mael Moses) e acabaram “afogados” por uma onda piroclástica; do homem que sonhou e mandou construir uma casa em forma de pomba voltada para o vulcão Merapi na Indonésia; do peculiar Kampiro Kayrento, um “farejador de ossos” capaz de achar e identificar apenas olhando os fragmentos de ossos encontrados na depressão de Afar, na Etiópia; ou mesmo do chefe Isaac, um dos responsáveis ao culto do messias John Frum em Vanuatu. Profetas que perturbam a relação racional, científica, esperada com os vulcões, desorientam os sentidos, fragmentam a paisagem - sonhadores diurnos:

Mas o que inspira e arrasta é ser um “sonhador diurno”, um homem perigoso de verdade, que não se define nem pela relação com o real ou a ação, nem pela relação com o imaginário ou os sonhos, mas apenas pela força com a qual projeta no real as imagens que soube arrancar de si mesmo e de seus amigos [vulcões?] (DELEUZE, 1997, p. 133).

No próximo destino, a Indonésia, somos apresentados a um laboratório científico e a equipamentos sensíveis para detectar dados do vulcão e prever uma possível erupção, assim como também a um ritual religioso em que os sacerdotes buscavam conciliar (através de um encontro sexual) os deuses do oceano com o demônio do vulcão. O vulcão seguinte está na depressão de Afar, Etiópia, e chama-se Erta Ale (outro desses três em que o magma é observável). Durante a viagem à África, Herzog e Oppenheimer buscaram pela origem da espécie humana e descobrir como as antigas erupções afetaram a vida na terra, supostamente levando quase a extinção

da humanidade, as poucas evidências dessa quase extinção poderiam ser encontradas na depressão de Afar, nos raríssimos fósseis dos humanos mais antigos encontrados.

Depois da África, o próximo destino é a Islândia, cujas terras todas são resultados de erupções vulcânicas. Neste país o cineasta e o cientista encontram o *Códice Real*, antigo manuscrito dos primeiros habitantes daquela região, considerado como o texto fundador da nação islandesa. Logo no início do texto há uma profecia apocalíptica muito semelhante a um evento vulcânico, que parecer nos provocar a um novo encontro com os profetas vulcânicos. A dupla dirige-se, então, para a Coreia do Norte, com o objetivo de visitar o monte Paektu, local que ocupa um lugar especial no imaginário nacionalista coreano. O monte é um vulcão adormecido a cinco mil anos, ao qual os coreanos atribuem um papel central na origem mítica do país, ideia que foi apropriada pelo regime político atual, que vincula a imagem do fundador do regime ao do vulcão, constituindo a figura de um herói mítico e fundador da nação.

Por fim, retornam ao início, Vanuatu, para encontrar outro vulcão que criou um deus, tal como o coreano. Trata-se da figura interessante de John Frum, uma espécie de messias que caiu dos céus e retornará segundo a crença do povo de uma ilha local. Acontece que John Frum seria um soldado estadunidense que teria prometido retornar trazendo muitos bens de consumo, instaurando, assim, uma utopia do luxo material. A espera de John Frum se transforma em uma espécie de sebastianismo, a eterna espera de um messias, que daria início a um tempo mítico.

Dessa viagem circular, de Vanuatu até de volta a Vanuatu, podemos perceber a presença

marcante dos vulcões na constituição de um tempo mítico, ao mesmo tempo criador e apocalíptico. Que funda, da início, mas também termina, destrói e fecha as portas do tempo, restituindo tudo ao seu sentido primeiro: a dança cósmica de Shiva. Ainda na primeira visita ao chefe Moses, os dois viajantes são convidados a presenciar uma dança de alegria tradicional de seu povo. O chefe se queixa de que seu povo está esquecendo como se dança e por isso é importante realizar aqueles ritos. Assim como os povos dos vulcões e Nietzsche, Moses não parece poder acreditar em um deus que não saiba dançar, pois ao encarar o furor do magma, em movimento no interior do vulcão não foi recebido como uma audição como o seu irmão, mas com uma visão de uma dança cósmica. Essa dança retoma o ato sexual celebrado pelos indonésios entre o oceano e o fogo, e constitui o sentido político dessa noção de cosmos:

“Quando fui lá, comecei a andar até o lago de lava. Não achava que eu veria algo como o que vi. Quando olhei para baixo, pensei que estivesse olhando para a água do mar. Mas era vermelha. E não compreendi. Comecei a pensar por que havia água ali e por que era vermelha. Não entendi. Pensei que talvez aquele fogo um dia fosse para a água deste mar. Então, fiquei muito assustado. De acordo com a nossa cultura, acho que o vulcão irá... irá destruir tudo. Eu creio nisso. Porque já ouvi, de várias pessoas, que há vulcões pelo mundo. E acho que... creio que, algum dia, este vulcão entrará em erupção com aquele de Lopevi. Eles se juntarão e queimarão todo mundo. É o que eu acho. Acho que tudo será derretido. É o que eu penso. Tudo irá derreter. As pedras, o solo, as árvores e tudo mais irá derreter. Como a água. Então, acredito que este vulcão destruirá este mundo um dia”.

A viagem de Herzog e Oppenheimer nos arrasta em um movimento violento e rápido

entre a porcelana e o vulcão, ou seja, os polos que tencionam as forças da experiência cosmopolítica. Temos primeiro esse tempo louco e circular, que contém dentro de si, habitando em comum, o início e o fim, a criação e a destruição. Tempo que traz os dois sentidos últimos do mitológico: a gênese e o apocalipse, fazendo desse tempo cósmico um tempo do encontro. Em segundo, a relação humanidade-cosmo como uma disputa na constituição do sujeito. De um lado do polo está o homem e a percepção de si como um deus, espécie de sujeito absoluto, capaz de fazer constituir o mundo segundo suas vontades, crenças e fantasias. Do outro lado do polo está o universo eterno e infinito, acima da vontade ínfima dos humanos, reduzindo-os a miserabilidade extrema da existência, instituindo um estruturalismo absoluto e determinista no qual o indivíduo sujeito é apenas um delírio inexistente:

Em algum remoto rincão do universo cintilante que se derrama em um sem-número de sistemas solares, havia uma vez um astro, em que animais inteligentes inventaram o conhecimento. Foi o minuto mais soberbo e mais mentiroso da “história universal”: mas também foi somente um minuto. Passados poucos fôlegos da natureza congelou-se o astro, e os animais inteligentes tiveram de morrer (NIETZSCHE, 1983, p. 45).

Os vulcões, o mito e os profetas nos invocam a repensar a política. Não apenas a política de uma governabilidade, mas também de uma governamentalidade (FOUCAULT, 2006), que articula o governar, os saberes e as formas de existência. Uma política que não se limita os parlamentos e congressos, mas também ao pensamento científico que insiste em dividir o mundo entre sujeitos e objetos do conhecimento. É preciso repensar a política da

existência, talvez em busca de uma experiência sensível cosmológica, cosmogônica e, também, apocalíptica (na reinvenção desse termo). Fazer do dos cosmos uma sensibilidade do comum, reinventar o comum e o “estarmos juntos”, tensão política essa atravessa a leitura que Lawrence (1990) faz do Apocalipse de João:

O Apocalipse nos mostra aquilo contra o qual estamos resistindo, de modo antinatural: nossa ligação com o cosmo, com o mundo, com a humanidade, com a nação, com a família. Todas estas ligações são abomináveis no Apocalipse, e são abomináveis para nós. *Não suportamos estar ligados a nada.* Esta é a nossa doença. *Temos* que romper e nos isolar. Dizemos que isto é ser livre, ser um indivíduo. Além de um certo ponto, que já atingimos, a coisa vira suicídio. Talvez tenhamos optado pelo suicídio. Muito bem. O apocalipse também optou pelo suicídio, seguido de autoglorificação.

Porém o Apocalipse revela, por sua própria resistência, os desejos secretos do coração humano. O próprio fervor com o qual o Apocalipse destrói o sol e as estrelas, o mundo, todos os reis e senhores, todo escarlate, púrpura e canela, todas as prostitutas, e por fim todos os homens que não sejam assinalados com a “marca”, nos faz ver como os apocalíptas desejam o sol, as estrelas, a terra e as águas da terra; a nobreza, o domínio, o poder; o esplendor escarlate e dourado, o amor passional, uma verdadeira união com os homens, que não seja essa história de “marcas”. O que o homem deseja com mais paixão é sua totalidade viva e sua unidade viva, a não a salvação isolada de sua “alma”. O homem quer a realização física antes e acima de tudo, pois é agora, e pela única vez, que ele tem sua carne e sua potência. Para o homem, a grande maravilha é estar vivo. Para o homem, como para a flor, o animal, a ave, o supremo triunfo é estar mais intensamente, mais perfeitamente vivo. O que quer que saibam os não-nascidos e os mortos, eles não podem saber a beleza, a maravilha, de sentir na carne que se está vivo. Os mortos podem cuidar do além. Mas o magnífico aqui e agora da carne é nosso,

e ó nosso, e nosso só por algum tempo. Deveríamos dançar de êxtase por estarmos vivos, em carne e osso, fazendo parte do cosmo vivo e encarnado. Faço parte do sol tal como meu olho faz parte de mim. Que faço parte da terra, meus pés sabem perfeitamente, e meu sangue faz parte do mar. Minha alma sabe que faço parte da espécie humana, minha alma é uma parte orgânica da grande alma humana, tal como meu espírito faz parte de minha nação. Em meu próprio eu, faço parte de minha família. Nada há em mim que seja só e absoluto, exceto minha mente, e havemos de descobrir que a mente nem tem existência por si só, é apenas o brilho do sol na superfície das águas.

O inferno em que Herzog nos convida a visitar, através de seu Virgílio-Oppenheimer, não é o incandescente vulcão geográfico, mas sim a mitologias apocalípticas que se constroem e dão acesso a um obscuro cosmos, obscuro na medida em que se coloca ele como oposição a individuação que insiste em marcar a lógica política do Estado. A diversidade de profetas apocalípticos que traz Herzog é mais ampla que a de Lawrence (que foca na figura de João). É verdade que encontramos os joãos de Herzog: chefe Isaac e o Paektu coreano. Mas encontramos também uma espécie de profetas pagãos, como o agricultor e Moses, que percebem, ou intuem uma relação, impossível de romper completamente, entre a existência individual e a cósmica, dando espaço para pensarmos uma outra prática política e de si. Não que essa política esteja pronta em suas falas, ou em suas aldeias. Ao contrário, esses profetas são fissuras no tecido da normatização e maioria política, que nos permitem, através de sua loucura, de suas visões, o acesso a essas forças subterrâneas.

Reduzir os profetas vulcânicos a messias salvadores é um enfraquecimento das fissuras abertas. O desalento que nos provoca a

perspectiva paradisíaca de um shopping do messias John Frum aponta para esse sentido. A profecia é uma passagem e não um destino. Os profetas valem pela sua loucura, pela esquizofrenia que perturba e desloca o mundo, produz um sentir-se pouco a vontade com aquilo que era dado como natural: o lugar do eu. Foucault (2009) aponta para a proximidade que existe entre a loucura e o nihilismo devastador do apocalipse, do fim do mundo, assim como a relação com a passagem e a água. Loucura que se dá, no caso do apocalipse, com a desterritorialização e territorialização radical do “eu”. Ora em sentido a uma dispersão cósmica, ora a reafirmação de uma utopia messiânica.

Independente do caráter cristão ou pagão do apocalipse ele retoma a noção política que nos prova a pensar Lawrence. O medo da morte se torna uma projeção do si em tudo (o homem como medida do mundo), nó do impossível movimento do “si” se tornar completamente estrangeiro a tudo. A negação radical se torna o efeito de um adoecimento do desejo de se conectar, produzir um comum político e vivo. Reanimar, reativar um comum, salva-lo dos *ismos*, de uma política do Estado e do poder. Retomar o que há de festa e de dança no partido (*party*). Reinventar anarquismos mágicos e cosmológicos (BEY, sem data), que entendam o comum como uma experiência da vida e não como um partilha do poder.

REFERÊNCIAS

BEY, Hakim. **TAZ: zona autônoma temporária**. Coletivo Sabotagem: contra-cultura (Copleleft), sem data. Disponível em: < http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/4a_aula/

Hakim_Bey_TAZ.pdf>. Acesso em outubro de 2017.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: ED 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

LAWRENCE, David Herbert. **Apocalipse seguido de O homem que morreu**. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. in **Friedrich Nietzsche. Os Pensadores - Obras incompletas**. São Paulo: Abril Cultural, 1983, pg. 45-52.

STENGERS, Isabelle. Reativar o Animismo. **Caderno de Leituras**, n.62, p. 2-15, maio 2017. Disponível em: <<http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/05/caderno-62-reativar-ok.pdf>>;. Acesso em outubro de 2017.

Recebido em: 15 de outubro de 2017

Aceito em: 15 de novembro de 2017

ENSAIOS

Tratado do ter a ver: notas a partir de motivos visuais Waiwai*

Evelyn Schuler[1], Alfredo Zea[2]

Resumo: Trata-se de um ensaio audiovisual a partir de motivos Waiwai, povo ameríndio que vive e circula entre as fronteiras do Brasil e da Guiana. Imagens e palavras são aqui rodeios em torno a potência das partes e da fórmula - tão familiar e tão estranha - do ter a ver.

Palavras-chave: Ter a ver. Rodeios. Waiwai.

Tratado del tener a ver: notas a partir de motivos visuales Waiwai

Resumen: Se trata de un ensayo audiovisual a partir de motivos Waiwai, pueblo amerindio que circula entre las fronteras de Brasil y Guyana. Imágenes y palabras son aquí rodeos al redor de la potencia de las partes y de la fórmula - tan familiar y tan extraña - del tener que ver.

Palabras clave: Tener que ver. Rodeos. Waiwai.

[1] Evelyn Schuler Zea é Professora no Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), onde atua também no Curso de Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET). Atualmente é membro do Advisory Board no International Centre Interweaving Performance Cultures na Universidade Livre de Berlim (FU-Berlin) e pesquisadora do INCT Brasil Plural (IBP).

[2] Alfredo Zea é jornalista, tradutor e editor independente. Estudou história e filosofia em Lima, Buenos Aires e Basel.

* Agradecemos o apoio do Instituto Brasil Plural (IBP) para a realização do ensaio audiovisual Tratado do Ter a Ver (a partir de motivos visuais waiwai). Uma versão anterior deste projeto foi publicada em francês na Revista Multitudes. Ver: <http://www.multitudes.net/traite-de-lavoir-a-voir-a-partir-de-motifs-visuels-waiwai/>

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZyGbqKojG6k>

De que se trata?

Essa é uma pergunta que sempre está rondando, não é?

Em torno de qualquer exposição, seja de um texto ou de um vídeo.

Mesmo se entendemos qualquer, em seu sentido quase despercebido, como algo querido, afetivo.

“De que se trata?” é talvez uma pergunta que cada um precisa responder novamente, sempre novamente.

Neste caso, é uma questão que não espero que outros respondam por mim, mesmo que eles eventualmente apareçam como contraparte.

No mais, por sua amplitude, ela só pode ser abordada parcialmente.

Aqui, eu entendo essa questão como uma pergunta pelo ter a ver, por essa fórmula que é, ao mesmo tempo, tão familiar e tão estranha: ter a ver

tudo a ver

algo a ver

nada a ver

- *O que é que nos diz a fórmula? - pergunta o estrangeiro.*

Parece-me que a fórmula diz algo que não se entende e, por sua vez, se entende algo que ela não diz.

O que se entende é uma relação, ter a ver um com outro.

Mas isso não é evidente, porque o que ela diz e não se entende é que o que há entre um e outro não é uma conexão direta, mas o fato de que ambos têm algo a ver conjuntamente.

- *Algo, tudo ou nada, - diz o estrangeiro.*

Sim, mas uma e outra vez no registro visual. O que me chama a atenção é que a fórmula não parece ter necessidade de ser mais explícita para funcionar. Ela é meramente alusiva a seu objeto.

- *Então, o que há para ver? - diz o estrangeiro.*

Na medida em que trata de um ver sem definição do visto, é possível que o que a fórmula coloca em primeiro plano seja a visualidade ela mesma.

Da luz e da visão se disse justamente que, embora ambas permitam a aparição das coisas, elas mesmas tendem frequentemente a ocultar-se.

Neste caso, no entanto, é através da subtração de seu objeto que a fórmula suspende o processo do ver, destacando-o, e, ao mesmo tempo, nos suspende na visualidade.

No ter a ver se pode entrever algo visualmente parecido ao que se disse da poesia de Celan, que ela é um dizer sem algo dito.

- *Parece difícil capturar um ver sem nada visto*
- *diz o estrangeiro.*

Chegamos a um impasse apenas se pretendemos ver de modo direto a visão. Mas o ter a ver talvez nos ofereça algo diferente. É uma fórmula que busca rodear a visão, contorná-la, circunscrevê-la.

É um rastro da visão, mas sem a promessa de conduzir-nos até sua presença, mas de mostrar-nos, no rastro mesmo, parte da visão.

O que o ter a ver expõe é, de certa forma, um vazio constitutivo do ver.

Os não-vistos

Os Waiwai nos falam dos *enîhni komo*, dos não-vistos, em busca dos quais eles empreendem vastas expedições, o que chegou a dar-lhes o apelido de “argonautas da Amazônia”.

Mas o perturbador destas campanhas não é tanto a sua extensão, mas o fato de que sua busca, devido à definição de seu objeto, os não-vistos, não têm fim. O destino destas expedições não é chegar, mas - como efetivamente ocorre - reiniciar-se incessantemente.

À distância, o ter a ver aparece como uma contraparte do esquema waiwai.

Se o ter a ver é um ver sem definição do visto, há de outro lado uma definição do visto que mantém a visão em suspensão. E é justamente neste momento de flutuação, nesta forma de não ver, onde a visão aparece como um dispositivo antes imprevisível: a placeholder, que guarda o lugar de aparição das coisas.

Placeholder

Um *placeholder* não é simplesmente um contêiner a ser preenchido por um acontecimento indistinto. É uma zona de emergência, inclusive com o que há de urgente nesta formulação.

Ou é algo assim como um estacionamento, se também aí podemos assistir ao evento mínimo entre o acontecer de algo e de nada, ou seja, se também aí se decide o estado das coisas.

Um *placeholder* é um espaço passivo, sim, mas o é de um modo mais intenso que o de qualquer forma de agência. Enquanto *placeholder*, o ter a ver é uma fórmula expectante, pendente do aparecimento e também, do desaparecimento dos outros.

O clamor das imagens

No quadro de Arshile Gorky, *The Artist and His Mother*, assistimos a um deslocamento dramático do ter a ver, no qual a atenção provisória da fórmula aparece como resposta a uma demanda.

O ter a ver sabe que há uma demanda e um clamor do visto que não depende da faculdade de ver, mas que vêm da imagem, do que sobrevive em outra parte.

Essa receptividade é a contraparte do que podem as imagens, da sua potência inacabável.

Há uma cena perturbadora em Ararat, o filme de Egoyan, onde a biógrafa de Arshile Gorky invade e interrompe o set da filmagem para manifestar sua discordância com o modo em quem se conta o genocídio sofrido pelos Armênios.

Entre os mortos e feridos da filmagem, ela atravessa o set onde se encena o assédio turco ao vilarejo de Van.

Naquele momento acontece algo prodigioso: um dos personagens do filme, um médico norte-americano, lhe repreende sua intromissão no meio de uma situação de guerra e de desesperada urgência.

É o filme, é a ficção, é a vida das imagens da memória, da história, da invenção fazendo valer seus direitos sobre a realidade do presente e sobre o ver.

A paixão de ver

Mas, se há um ver e uma visão do ter a ver, há também uma irradiação da fórmula sobre quem vê.

A ênfase da fórmula na visualidade não tem apenas o efeito lateral de instalar as partes, tanto nós como os outros, num plano visual, mas também de interpelar-nos como entidades visuais.

Através do ter a ver emerge o que há de visual nas partes e, extrapolando este efeito, o que há de espectral nelas. Devir-espectro é uma função do ver e do não-ver, das alternâncias da visão.

O olhar enviesado, lateral, dos Waiwai quando cheguei na comunidade, tinha esse efeito dissolvente, espectral; um olhar que me obviava como se aí onde eu me encontrava não tivesse nada consistente ou, mais ainda, nada a ver.

Antes que uma faculdade, o ver é uma paixão. É a paixão de ver, da qual nos falamos inúmeros relatos ameríndios, onde é quem vê quem sofre os impactos da visão.

O ter a ver é esse *placeholder* que aguarda, guarda e resguarda o que podem as imagens sobre quem vê. Em comparação, a relação aparece menos como a matriz que como uma

modalidade nivelada, como uma redução clara e distinta do ter a ver.

Avoir à voir

Mas o que pode ser o ter a ver se não é uma relação?

Para quê este trabalho prévio ou suplementário da visão no ter a ver?

De que se trata com o ter a ver?

Para além da relação, a fórmula do ter a ver responde a essa pergunta no sentido de que ela é uma forma de tratar. O ter a ver é um trato. Trata-se disso.

Há um sentido ontológico com o qual o trato circula entre nós, aí onde nos perguntamos “de que se trata?” ou respondemos essa pergunta apelando à frase “trata-se disto ou daquilo”.

Mas aqui não apenas se diz que o trato é um modo de ser; no avesso desta formulação, se diz que o ser é um modo de tratar. Essa é a réplica radical do tratar.

É o ser que é uma tentativa de ser, uma forma de tratar.

Não há aqui mais um entrecruzamento com outra constelação waiwai? Penso na figura dos *yesamarî*, que talvez seja a resposta waiwai à pergunta de quê se trata. Do que se trata é sempre de um *yesamarî*, de um rodeio. De uma busca sem fim, de um olhar desfocado, de intercalar sempre mais uma história.

O contrato das partes

O ter a ver é o contrato das partes, que nasce da inquietude delas aí onde as partes podem mais que o todo. As partes vivem na impropriedade, na medida em que a emergência de uma parte é,

para qualquer outra, um sinal de sua limitação. No entanto, esse desassossego não é outra coisa que a primeira condição do contrato.

Recebido em: 08/07/2017

Aceito em: 01/08/2017

Um belo título de Blumenberg nos diz que “a inquietude atravessa o rio”- *Die Sorge geht über den Fluss* -, o rio que separa as partes. O “sol encerrado” - *le soleil enfermé* -, de Raymond Roussel, que se levanta entre a transparência e a opacidade, é sua resposta à incomensurabilidade das palavras e das coisas. Os *yesamarî* waiwai, por sua vez, discorrem entre o olhar enviesado e os não-vistos, como uma invenção eminente de sua arte de criar uma certeza a partir de duas ou mais incertezas.

Há um abismo de parte a parte, entre uns e outros, entre a realidade e a ficção, entre as palavras e as coisas, entre o ter e o ver. Enquanto fórmula do tratar, o ter a ver flutua sobre o duplo abismo do ter e do ver. Mas ela mesma, como o mostra Gorky, abre um novo abismo diante do qual é preciso deter-se.

A felicidade da imagem

No início de *Sans Soleil*, Chris Marker imagina outro filme feito apenas da imagem feliz e fugaz de três crianças na Islândia que é seguida até o fim - o fim do filme - pela fita negra. “*If they don't see happiness in the picture, at least they'll see the black*” é o melancólico balanço deste projeto de um filme que busca mostrar uma imagem da felicidade. Esse esplendor escuro e essa vida separada, esse lado recalcitrante, sua resistência à relação, me parecem distintivos se não da imagem da felicidade, então da felicidade da imagem. Há um fundo duplo por onde ela escapa uma e outra vez, enquanto nos sugere que em cada parte habita um novo ponto de partida.

Non-human rights*

Paulo Tavares [1]

Abstract: In the new Constitution of Ecuador (2008), Nature, as similar to human beings, is defined as a subject of law. This legal text challenges the ways by which modern-western societies conceive the material world, projecting a radical Universalist ethos based on the commonality between humans and non-humans.

Keywords: Nature. Non-human rights. Subject of law.

Direitos não-humanos

Resumo: Na nova Constituição do Equador (2008), a Natureza, como semelhante dos seres humanos, é definida como um sujeito de direito. Este texto jurídico desafia as formas pelas quais as sociedades modernas-ocidentais concebem o mundo material, projetando um ethos Universalista radical baseado na comunidade entre humanos e não-humanos.

Palavras-chave: Natureza. Direitos não-humanos. Sujeito de direito.

[1] Paulo Tavares is an architect and urbanist. His work concerns the relations between conflict and space as they intersect within the multi-scalar arrangements of cities, territories and ecologies. Cross-disciplinary in nature, Tavares' practice combines design, media-based cartographies and writing as interconnected modalities of reading contemporary spatial conditions, inhabiting the interfaces between visual arts, spatial theory/practice and political activism.

* Proposal originally developed for the multimedia project WORLD OF MATTER (2012)

In the new Constitution of Ecuador (2008), Nature, as similar to human beings, is defined as a subject of law. This legal text challenges the ways by which modern-western societies conceive the material world, projecting a radical Universalist ethos based on the commonality between humans and non-humans.

Prologue: worldly war

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=DcptB2qHsl>

The concept of Non-human Rights as radical universalism between humans and non-humans. Archive interview with philosopher Michel Serres talking about the book “The Natural Contract”.

Chapter 01: emancipation

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=-5KDQJ5BtLU>

Excerpts from interview with Alberto Acosta, politician and writer, former president of the Montecristi Constitution Assembly of Ecuador. Archive images of the landmark indigenous uprising of 1990 in Ecuador (CONAIE). Acosta narrates the political-historical foundations behind the introduction of the Rights of Nature in the constitutional law of Ecuador in 2008. Non-human rights as part of the history of human emancipation, a new universalism.

Chapter 02: land rights

Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=lu_vwTW8NEM

Land Rights or What is a Territory? Interview with Luis Macas, Kichwa politician and scholar, founder member of the Confederation of Indigenous Nationalities of Ecuador - CONAIE. Archive images of the landmark indigenous uprising of 1990 in Ecuador. Macas speaks about the “problem of the land” within political struggles of indigenous movements in Latin America, questioning the limits of the concept of territory as defined by the State. The Rights of Nature are grounded on the historical battles of indigenous movements for the State to recognize collective rights to ancestral land, but also points beyond that paradigm, for what is really at stake is the very definition of land/territory to which rights are bound. The fight for territory is situated within the realm of

disputes over life. Non-human rights as biopolitics.

Chapter 03: the problem of the Indian

Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=KTImHJOSk_A

The problem of the Indian (after J. C. Mariatégui) or The problem of Marx (after America Latina). Excerpts from interview with ecologist, activist and writer Esperanza Martinez, and from interview with Luis Macas, Kichwa politician and scholar, founder member of CONAIE - Confederation of Indigenous Nationalities of Ecuador. CONAIE's archive images of the indigenous mobilization of 1992 in Ecuador against commemorations of the 500-year anniversary of the "discover of the Americas" by Columbus. The emergence of indigenous peoples as decisive actors of emancipatory politics in Latin America is debated in relation to classic notions and categories of the revolutionary Left. Non-human Rights as a critic to the idea that humanity is the exclusive subject of oppression and liberation - "what about the other?" - an ethics of alterity.

Interlude 01: object-oriented violence

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=vknWxQWdnTc>

Huaypetue, open-pit gold mine in southwest Amazonia, Madre de Dios River Basin, Peru. Excerpts from interview with miner Simeon Guerra. Huaypetue's crater sprawls over more than 100 square kilometers in an area formerly covered by pristine rainforest.

Chapter 04: the natural contract

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=4C55BCN7UyE>

Excerpts from interview with (non)human rights lawyer Mario Melo. Archive images of the testimony of Don Sabino Gualinga at the Inter-American Court of Human Rights during the landmark case Kichwa People of Sarayaku v. State of Ecuador. Melo situates the Rights of Nature within legal theory, arguing that, fundamentally, it is a tool for political

transformation. Non-human rights as dissident legal-political epistemology.

Interlude 02: object-oriented violence

Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=y_bLO5cqfRA

The Lagro Agrio oil fields, northwest Amazonia, Ecuador, a massive ecological disaster zone that has been named “The Amazon Chernobyl”. Excerpts from interview with activist Donald Moncayo.

Conclusion: multi-naturalism

Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=V-t_eqVGfQ4

Excerpts from interview with ecologist, writer and activist Esperanza Martinez, member of NGO Acción Ecológica, Quito. Short inserts of archive images of paradigmatic oil spills in the sea: Exxon Valdez, Alaska - 1989; Deepwater Horizon, Gulf of Mexico - 2010. Esperanza

questions the efficacy of existing law in dealing with large-scale ecological catastrophes, points out limitations in the concept of “environment”, and explains the reasons why the Constitutional Law of Ecuador adopts the term Pachamama to define “nature”. Non-human rights is a process of “opening to diversity”, building up a world in which multiple worlds co-exist. Against the “natural hegemony” of modernity, a multi-natural constitution.

*

“We conceive law as based on a legal subject, whose definition has progressively broadened. In the past not just anyone could attain this status: the Declaration of the Rights of Man and of the Citizen gave the possibility to every man to attain the status of subject of the law. The social contract was thereby completed, but closed upon itself, leaving the world on the sidelines, an enormous collection of things reduced to the status of passive objects to be appropriated. Human reason was of age, external nature a minor. The subject of knowledge and action enjoys all rights and its objects none. They have not yet attained any legal dignity. Which is why, since that time, science has all the laws on its side. Thus we necessarily doom the things of the world to destruction. Mastered and possessed, from the epistemological point of view; minors in the pronouncement of the law”.

– Michel Serres, *The Natural Contract*

Originally published in 1990, Michel Serres’s book *The Natural Contract* narrates the coming into being of a new socio-geological order: “from now on there will be lakes of humanity, physical actors in the physical systems of the Earth”. Anthropogenic interference over global ecological dynamics had grown so powerful that humanity itself had turned into a ‘geological

force' that would be decisive in shaping the future history of the Earth. Given the intrinsic violence and the destructive potential implied in such power, Serres argued that it was necessary to imagine new ways by which modern societies could conceptualise the 'object-world'. The necessary transformations were at the same time philosophical and legal, epistemic and political. No longer to be understood as an inert object available for limitless appropriation, nature ought to be considered a subject who takes part in a form of 'social contract' that encompasses all those things we have left outside our definitions of society. As history has made humans equivalent to natural forces, reversely, Serres argues, nature should be endowed with similar rights as the ones conquered by humans along history.

Michel Serres starts by describing *Fight with Cudgels*, a painting by Francesco Goya produced between 1820 and 1823. In that image two giant men are depicted in the middle of an open landscape, engaging in a 'duelo a garrotazos'. They appear attacking each other, while knee deep and sinking deeper into a swamp of mud. Serres uses Goya's image as an allegory to elaborate his critique of the relationship between humans and their environment: the fight symbolizes war, and by extension the social contract, and while war/politics is fought through, they seem to be somewhat oblivious to their surroundings. And yet they are entirely subject to the environment, and the mud will swallow them up, unto the verge of collective death, regardless the victor and the defeated.

Together with Goya's image, the preface to Serres's book could have been the images of two paradigmatic environmental disasters of the late 80s. On the communist side, the accident at the Chernobyl Nuclear Power Plant in 1986,

which, as Mikhail Gorbachev himself put it, "was perhaps the real cause of the collapse of the Soviet Union five years later". On the capitalist side of the map, the Exxon Valdez Oil Spill in 1989, the largest oil-related accident in the history of the United States before the BP oil spill in the Gulf of Mexico in 2010, whose catastrophic effects on the pristine shores of Alaska turned into a mass-media event that was fundamental in the crystallization of a public sensibility in relation to the emergence of an environmental crisis.

If globalization has increasingly become an objective reality and humanity a subjective consciousness, it is not only because our nervous systems have been electronically extended to the point of "global embrace", as Marshal McLuhan wrote in 1964, but also, and perhaps more importantly, because of the potential consequences of what ecologist Wolfgang Sachs has called a "massive accidental internationalization". The emerging 'global nature' and its subjective complement, 'humanity', were the two entangled outcomes of a dystopian future: the potential of total disaster and subsequent impossibility for human life on the planet forcefully unites us subjectively and objectively: morally as a transnational community who bears the responsibility of preserving the life of the planet; physically as a single species inhabiting a common land upon which our existence is dependant.

Rather than the natural outcome of progress and material accumulation initiated with modernity/colonialism, 'globalization' denotes an entire new spatial configuration that, having emerged out of the former, positions a critical perspective upon it. In Serres's terms, 'global nature' is above all a new epistemic terrain in which the divisions that separated humanity

and the environment, culture and nature, the anthropological and the geological have been blurred. Spatial shifts were not only technological but relational, and therefore demanded a new geo-politics, one which, ultimately, called for the establishment of a New Constitution – a new social contract, as Serres writes – within which nature is positioned on a common ground in relation to humans and assumes the status of a right-bearing subject.

Drawing a parallel with Bruno Latour's seminal critic of modernity in *We have never been modern*, a text that was published only one year after Serres's, we could say that the 'natural contract' is a mechanism that disrupts the border regime that structures what Latour named the Modern Constitution - a 'foundational law' that is instituted by sectioning reality into two great and separated poles, namely the world of objects and the world of subjects, nature and culture, performing a decisive cut that unfolds into a series of other dualisms by which we frame the world (body and mind, instinct and reason, physical and social, fact and value, reality and ideology etc.)

The colonial and post-colonial histories of the process through which modernity's constitutional law became globally hegemonic has been foremost criticized in relations to its structural cultural violence, that is to say, because the diffusion of modernization has been largely guided by the destructive intent of modelling and homogenizing other cultural formations under western-centric paradigms of civilization. Michel Serres's *Natural Contract* - likewise the video material presented in the research project *Non-human Rights* - allow us frame that process from a different yet complementary perspective, according to which

not only the question of cultural hegemony is politically important but also the question of the imposition of a 'hegemonic nature', one which do not tolerate other definitions but that of object and property. While the modern constitution has been increasingly tolerant in relation to the cultural pole - to the point that multi-culturalism has become a central element of neoliberal governmentality-, it has been firmly grounded on the perpetuation of "mono-naturalism" (E. Viveiros de Castro).

Non-human Rights, a project originally conceived for the exhibition *Animism* (HKW, 2012), is informed by the intuition that the most contentious political conflicts of today are directly or indirectly related to the conservation or transformation of what maybe described as one of the most powerful ideological apparatus produced by colonial/modernity - the very idea of nature itself. Perhaps nowhere else than in Ecuador the lines of this conflict are being so clearly drawn. In 2008, after ten years of successive political convulsions, Ecuador passed a new National Constitution in which nature, alongside and similar to human beings, is included as a subject of the law. The 'animist' conception of this legal text, which grants fundamental rights to elements such as rocks, mountains, river deltas and the seas, introduces a radical legal-epistemic shift that challenges the rigid borders that separates the world of objects from the world of subjects, the natural from the social, thus projecting a radically new universalism between humans and non-humans.

It is not coincidence, I believe, that the political roots of this constitutional law are located at around the same time when Serres was writing *The Natural Contract*, precisely in the year of 1990, with a landmark indigenous uprising that

radically shifted the national politics of Ecuador and sent waves of emancipation throughout Latin America. For the task writing of this new natural-social contract, Serres says, was above all a question of recovering the deep memories of an ancient cosmopolitics. I quote:

“We have lost the world. We’ve transformed things into fetishes or commodities, the stakes of our stratagems; and our a-cosmic philosophies. It is all as if the contemporary powers had eradicated long-term memory, the thousand-year old traditions, the experience accumulated by cultures that have just died or that these powers are killing. Before us is an anguishing question, whose principal component is time, especially a long-term time that is all the longer when the system is considered globally. Mixing the waters of the oceans requires a cycle estimated at five thousand years. If there is a material, technological, and industrial pollution, which exposes weather to conceivable risks, then there is also a second pollution, invisible, which puts time in danger, a cultural pollution that we have inflicted on long-term thoughts, those guardians of the Earth, of humanity, and of things themselves. If we don’t struggle against the second, we will lose the fight against the first. In memory of those who have fallen silent forever, let us then give long-term men their say. Let’s listen to them a moment, before painting the portrait of the new political leader.”

+++

Many individuals and collectives have collaborated with this research, which still an ongoing project. I would like to thank the members of CONAIE - Confederation of Indigenous Nationalities of Ecuador, for great support and learning; Alberto Acosta, Luis Macas, Esperanza Martinez and Mario Melo, with whom I have conducted interviews for the project; and the generous support of the Graham Foundation for the research project

Amazon Frontiers, which allowed me to accomplish this work.

Recebido em: 08/07/2017

Aceito em: 01/08/2017

The sea is history: plantation capitalism

Louis Henderson [1]

Abstract: The Caribbean discovers Columbus in 1492, and subsequently oceanic space is transformed into a medium for the growth of global capitalism. The earth's current eco-catastrophe might well be rooted in these movements, yet perhaps we can learn from our fossilised dead new forms of living after the destruction of the world as we know it.

Keywords: Capitalism. Eco-catastrophe. Sa.

O mar é história: capitalismo plantação

Resumo: O Caribe descobre a Colombo em 1492, e posteriormente o espaço oceânico é transformado em um meio para o crescimento do capitalismo global. A atual eco-catástrofe da Terra pode muito bem estar enraizada nesses movimentos, mas talvez possamos aprender com nossas formas de vida fossilizadas e mortas após a destruição do mundo como a conhecemos.

Palavras-chave: Capitalismo. Eco-catástrofe. Mar

[1] Louis Henderson is a filmmaker who is currently trying to find new ways of working with people to address and question our current global condition defined by racist capitalism and ever-present histories of the European colonial project. The working method is archaeological. Henderson's films are distributed by Lux (UK) and Video Data Bank (USA).

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=jBhlrmwT14o>

And the last lines she read were:

“If this was done – they promised – the revived *huacas* would turn the world around and destroy the Spaniards by sending sickness and floods to their cities, the ocean rising to erase any memory of their existence.”[2]

She was standing at the edges of Lago Enriquillo - a hyper-salinated lake towards the west of the Dominican Republic, on the border with Haiti. The lake had been flooding the surrounding land and in the process destroying villages, trees, farmland and consequently the lives and habitats of the local people, plants and animals (refuge had been created in the settlement of Boca de Cachon, recently rebuilt on plains high above the water). Half submerged in brown water, a plantation of dead palm trees, leafless, lifeless, still, shimmered in its own reflection. Some people said the rise in the lake’s water level was due to climate change and the warming of the global ocean. Others said it was for other reasons. Some recounted tales of government organised floods to release hidden oil under the lake’s bed, whilst others told of a corrupt local dam project that syphoned its excess water towards the channels that

fed the lake. Yet Lago Enriquillo was getting saltier - perhaps the ocean was seeping in through underground torrents? Regardless of the real reasons as to the water’s expansion, she looked at the lake as a present example of an apocalyptic future bound up with a certain past – a past that perhaps contained the code to a different future.



Pre-Taíno petroglyphs at Las Caritas, Lago Enriquillo, Dominican Republic

It was here on this island, she thought, that the Spaniards first arrived and were discovered by the indigenous of this land. *1492 and the ocean enters history*. Different cultures came together violently on the same patch of earth, yet (if anything could be reaped from this moment) the seeds were planted for a future Relation that would in time disintegrate the roots of territorial legitimacy. It was here on this island, she thought, that the plantation system was first developed to the degree that allowed for global capitalism to take its hold on the earth. A system based on the domination and mass exploitation of a local labour force, and eventually, after the near total destruction of the native population, economic growth in the Old World was secured through the uprooting and transportation of a far away labour force. “Slavery, the nucleus of modern day capitalism” she said, and then: “capitalism, the nucleus of our present ecological crisis”.

The island in which she found herself at that moment started to take on the shape of a circle closing in on itself – *a snake eating its own tail: ouroboros*. This history had designed its own death from the very beginning, a hell bent process of extraction at every level. Metabolic rift after metabolic rift until nothing was left of what it once was and everything ready for what it would be.



Lago Enriquillo, Dominican Republic

As the sun set over the sea, the moon was already rising on the other side of the lake, and she thought of a word: *phoenixology*. Creation from destruction. Life from death. Resurrection and rebirth. The island had generated these beginnings that signalled their own ending, yet all was not irretrievably lost. Think of what has been created here, she said, resistance to oppression sustained by many different beings, and amongst the violence and the horror of civilization, new unknown and unforeseen cultures emerged from the wreckage. The becoming kreyòl of the Caribbean could be precisely the global force for the future of all new possible worldings - based on an identity built upon a poetics of Relation. This *Relation Identity* could appear (and had appeared) through the chaotic errantry that would encourage an experience of contact amongst different cultures. It would be (and has been)

an identity unconcerned with territorial claims of filiation and the legitimate ownership of land or knowledge, and in fact would have (and has had) no claims to a territory, as this Caribbean would be (and had been) a *rhizomed land* – from which one “gives-on-and-with rather than grasps.”[3]



Municipal Cemetery, Boca de Cachon, Dominican Republic



Dead trees, Lago Enriquillo, Dominican Republic



Fossilised coral, Lago Enriquillo, Dominican Republic



Dead trees, Lago Enriquillo, Dominican Republic

Geodynamics asks of a mountain: *what ocean were you before you were what you are now?* And looking at the mountain sierras of Bahoruco and Neiba, she thought of how the lake was once part of the Caribbean Sea, how it divided the island in two and how when the sea levels dropped between the hills, what was left was this below-sea-level-salty-lake. Underfoot were shells, and underground were corals. She inhabited the negative space left behind within the imprint of a prehistoric coral reef, once teeming with many species of aquatic animals and now vibrating with their fossilised non-presence. The corals were frozen in different forms reflecting the undersea currents of a past time, and as such she understood them not to be dead but rather existing within a different ontological sphere in which life was coeval with death. This fossilised coral reef was like the graveyard in downtown Port-au-Prince: a space for the living dead. She picked up a shell and examined it – trying to pry inside the secrets it might have held. Yet the shell remained closed and kept its black pearly riches behind its opaque camouflage (*the beach might have been black from volcanic sands - the burning beach*).

The paleontologist walking beside her explained that he was studying these fossilised coral reefs to try and find out the ways in which

these creatures once lived – in order to find ways that their brother and sister corals could continue to live in the present. Almost eighty per cent of all coral has died in the Caribbean due to the rise in sea temperatures in recent years. Corals create a refuge for algae called zooxanthellae, and zooxanthellae provide necessary chlorophyll for coral photosynthesis – together they create a symbiotic habitat in which they mutually protect one another and generate the flourishing of life. When the sea is too warm, corals expel zooxanthellae and thus start the process of their own death: through the impossibility of photosynthesizing, the corals stop metabolizing and begin to bleach. They turn a ghostly white and start to die. Recent eco-projects in the Dominican Republic have started to try and grow coral again to recreate the submarine ecosystems that allow for sea-life to thrive; yet they insist on growing a single, particularly strong genus of coral. These monocultural coral plantations do not contain the necessary diversity to sustain their growth, and so they too begin to die.



Fossilised coral, Lago Enriquillo, Dominican Republic

Yet the palaeontologist believed that nonetheless, even faced with extinction, the corals of the Caribbean still have the chance to live. It is through learning from the dead that he could find new ways in which the corals can transform and mutate and become other forms of multi-species, multi-genus ecosystems –

as ways to continue to live with and through their dead, and beyond the boundary event that could be called the *Plantationocene*, the *Capitalocene*, the *Petrolocene* (our geological present). The palaeontologist held in his hand a large, white piece of fossilized coral that perhaps indicated this post-anthropocenic future. He explained to her that he held in fact three pieces of coral in one. Three pieces of coral that do not live in such intense proximity anymore, but that *did once live* as cohabitants in a polyphonic refuge. His argument was that if we could work out possible ways of creating precisely these kinds of multi-species assemblages, then we have a much greater chance of allowing life, in some form or another, to continue to exist after the inevitable end of the world as we know it.

And so she said to him:

“One way to live and die well as mortal critters in the *Chthulucene* is to join forces to reconstitute refuges, to make possible partial and robust biological-cultural-political-technological recuperation and recomposition, which must include mourning irreversible losses. There are so many losses already, and there will be many more. Renewed generative flourishing cannot grow from myths of immortality or failure to become-with the dead and the extinct.”[4]

And he to her:

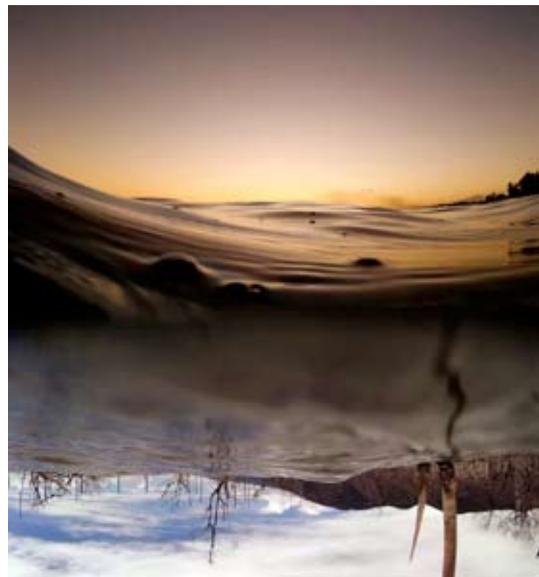
“Look within the creole garden, you put all species on this tiny lick of land: avocados, lemons, yams, sugarcanes...plus thirty or forty other species on this bit of land that doesn’t go more than fifty feet up on the side of the hill, they protect each other. In the big circle everything is put into everything. He who finds the strength to mix has the strength to find.”[5]

And then, they both heard:

“[...]in the dark ears of ferns

and in the salt chuckle of rocks
with their sea pools, there was the sound
like a rumour without any echo

of History, really beginning.”[6]



Recebido em: 20/11/2017

Aceito em: 01/12/2017

[2] FEDERICI, S. *The Caliban and the Witch: Women the Body and Primitive Accumulation*. New York: Anomedia, 2004, p. 226.

[3] GLISSANT, E. *Poetics of Relation*. Trans. Betsy Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997, p. 144.

[4] HARAWAY, D. *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Cthulucene: Making Kin*. In *Environmental Humanities*, vol. 6, 2015, p. 162.

[5] Edouard Glissant cited in LOICHOT, V: **Orphan Narratives: The Postplantation Literature of Faulkner, Glissant, Morrison, and Saint-John Perse**. Charlottesville: University of Virginia Press, 2007, p. 149.

[6] WALCOTT, D. **The Sea is History**. In *Selected Poems*, London: Faber and Faber, 2007.

“Des-objetos” de Bené Fonteles - entrevista

Alik Wunder [1], Alda Romaguera [2]

Resumo: Bené Fonteles, artista-poeta-compositor-xamã, realizou na 32ª Bienal de Arte de São Paulo (2016) a obra “Ágora: Ocataperaterreiro” que ativou encontros entre coisas e pessoas - artistas visuais, músicos, ativistas ambientais, poetas, indígenas, pesquisadores... Esta e outras obras de Bené tem a potência singular de escuta de distintos regimes de verdade, colocam em conexão coletivos vários, agenciando intensos processos políticos e poéticos. Com o conceito de cosmopolíticas, o dossiê da Revista Climacom convida-nos a enveredar por visualidades e sonoridades em que “a imagem não seja o já dado, mas o que se faz e desfaz, o que se dobra e desdobra incessantemente”, em um jogo de movimento contínuo. A partir desta ideia de imagem, convidamos Bené a uma conversa sobre seu percurso artístico e os processos de transmutação das coisas, por ele chamadas de “des-objetos”. Escolhemos para compor a entrevista sete obras publicadas no seu livro “Cozinheiro do Tempo” (2008), que se conectam com a proposta do dossiê.

Palavras-chave: Arte. Política. Imagem.

“Des-objetos” of Bené Fonteles - interview

Abstract: Bené Fonteles, an artista-poet-composer-shaman, accomplished the “Ágora: Ocataperaterreiro” at 32nd São Paulo Arts Biennial (2016), which held meetings between things and people - visual artists, musicians, environmental activists, poets, indigenous, researchers ...This and other Bené’s works have the singular power of listening to different regimes of truth, put in connection several collectives, engaging intense political and poetic processes. With the concept of cosmopolitics, the publication of Revista Climacom invites us to take on visualities and sounds in which “the image is not what has already been given, but what is done and undone, which doubles and unfolds incessantly”, in a continuous movement. From this idea of image, we invite Bené to a conversation about his artistic journey and the processes of transmutation of things, which he calls “des-objects”. We chose seven works published in his book “Cozinheiro do Tempo” (2008) that connect with proposal of the publication.

Keywords: Art. Politic. Image.

[1] Pesquisadora e docente da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas. Integra o grupo de pesquisa Laboratório de Estudos Audiovisuais - OLHO. Possui mestrado, doutorado e pós-doutorado em Educação e realiza pesquisa que relacionam imagens, culturas e filosofia contemporânea.

[2] Pesquisadora e docente do Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade de Sorocaba. Coordena o Grupo de pesquisa Ritmos: Estética e Cotidiano Escolar. Possui graduação, mestrado e doutorado em Educação e realiza pesquisas em cotidiano escolar.

Em outubro e novembro de 2016, visitamos a obra "Ágora: Ocataperaterreiro" de Bené Fonteles na 32ª Bienal de Artes de São Paulo. Desde então, seguimos em intensas conversas e encontros com este artista-poeta-compositor-xamã que potencializa, em nossos grupos de pesquisa MultiTão (LabJor/Unicamp); Laboratório de Estudos Audiovisuais - Olho (Faculdade de Educação/Unicamp) e Ritmos de Pensamento (UNISO), a criação atravessada pelos conceitos de ecologias, educação, cultura e cosmovisões de mundo. Tivemos outros encontros com Bené Fonteles em maio e agosto de 2017, como convidado de nossos projetos. Sua presença em Sorocaba proporcionou ressonâncias ao apresentar-se no SESC, no Quilombo Cafundó (Salto de Pirapora), no espaço Iguatemi Buseness (Votorantim), pela Escola Estadual Profa. Domingas Tótora de Goes, pelo Coletivo Floresta Cultural do Parque Três Meninos. Em Campinas, sua participação abriu espaços na Unicamp para que estudantes de graduação e de pós-graduação da Faculdade de Educação entrassem em contato com seus pensamentos e processos de criação, especialmente aqueles que se fizeram na relação com povos indígenas e suas lutas pelo direito a terra. Suas obras envolvem uma capacidade singular de escuta de outros regimes de verdade e colocam em conexão coletivos muito distintos entre si - artistas, povos indígenas, ativistas ambientais, músicos, compositores... - agenciando intensos processos, ao mesmo tempo, políticos e poéticos. Bené também esteve conosco em duas Residências Artísticas: "Travessia de Pedra" e "Ritos de Passagem", realizadas em 2017 no Sítio Rosa dos Ventos em Pocinhos do Rio Verde, Minas Gerais. Nesses encontros, as conversas, as meditações e os processos coletivos de criação, disparados por ele, nos afetaram profundamente, em especial, pelo modo que nos convida a estar junto, silenciar

e criar em relação, em movimento. O Dossiê "Cosmopolíticas da imagem" traz inquietações de pensadores como David Lapoujade, Isabelle Stengers, Bruno Latour e Eduardo Viveiros de Castro para pensar a imagem menos como "constatação do mundo", e mais como "possibilidade de mundos por vir", "aliada na criação de novos e impensados modos de estar junto". Com o conceito de cosmopolíticas, o dossiê convida-nos a nos enveredarmos por visualidades e sonoridades em que "a imagem não seja o já dado, mas o que se faz e desfaz, o que se dobre e desdobra incessantemente", num jogo em que a imagem não seja estagnação, mas movimento contínuo. A partir desta ideia de imagem, convidamos Bené a uma conversa sobre seu percurso artístico e os processos de transmutação das coisas, por ele chamadas de "des-objetos". Escolhemos para compor a entrevista sete obras publicadas no seu livro "Cozinheiro do Tempo" (2008) que se conectam com proposta do dossiê.

Como vê esta reordenação de *imagens-coisas* em suas obras? Aqui estamos pensando especialmente nas coisas do universo indígena que você desloca para outros contextos e traça, com elas, inusitadas relações de sentido, entrelaçando heterogêneos tempos, espaços, pessoas, mundos...

Bené - Isso aconteceu desde o começo da minha trajetória em 1971, reciclando materiais em obras até por necessidade e falta de recursos; aconteceu a construção de uma estética da precariedade que a *arte povera* italiana tão bem explorou nos anos de 1960. Não sabia o que era isso na minha ignorância por falta de informação, na cidade de Fortaleza onde morei até 1975. Acho que aproveitei bem esta precariedade, e como não tinha talento para pintor e desenhista, restava "esculpir" ou pintar e desenhar com a matéria. Os objetos

apropriados vinham de vários deslocamentos de tempos e espaços nos materiais e sentidos que começava a compor outras poéticas, ainda sem muita consciência de que estava a fazer arte contemporânea. Assim foram também as colagens que fiz durante os anos de 1970 com revistas e jornais, realocando iconografias das notícias, algumas já censuradas, dando-lhes novos sentidos poéticos e políticos já que vivíamos duros dias de resistência à ditadura. Estas montagens, que ganharam reprodução em fotocópias e interferências e dimensões várias dentro da chamada Arte Postal, nos lançaram num processo que Mário Pedrosa chamou: “exercício experimental da liberdade”. Tal processo vinha acontecendo naturalmente desde os anos de 1960, não só pelos tempos escuros que enfrentávamos, mas por uma necessidade real de duas gerações que se formaram, uma antes da minha e que foi atuante nos anos de revolução comportamental - via maio 1968 ou *Woodstock* - vital para minha formação artística e filosófica: o encontro com o Oriente; a cultura do Rock e o achado muito brasileiro da Tropicália via a antropofagia de Oswald de Andrade; a curiosidade, também do modernismo de Mario de Andrade, pela cultura brasileira de raiz e tudo que era indígena; o bom anarquismo revolucionário em Darcy Ribeiro; o conhecimento de que a Umbanda e o Candomblé e os caboclos indígenas e orientais - o panteão da mito poética dos orixás - eram o cerne do que é ser um SER brasileiro universal. E sobre o que chamei des-objetos: “Os des-objetos que recrio nas últimas três décadas, cheios do saber da artesanaria popular e dos elementos naturais com o trabalho da ação do tempo, foram muitas vezes colhidos como objetos menosprezados, trabalhados sem nenhuma intenção formal ou de utilidade imediata e, às vezes, sem nenhum respeito à sua matéria. Por isso, também, me interessou a oportunidade de enobrecê-los, ao

desejar revelar uma função poética para que outros, como eu, também sejam encantados pelas possibilidades da poesia em nós, sempre refazer-se, ao recriar o Mundo. (...) Gosto ainda mais da amorosidade que tenho pela matéria extraída dos meios naturais e trabalhada para funções utilitárias e como pela ação do tempo sobre as coisas. Através dos seus elementos vitais, esta mesma matéria transforma-se, transmuta-se e desfigura-se ganhando outros significados de uso, tempo e espaço. Me fascina, ainda, o uso que fazemos dos objetos, e como em suas utilidades ganham uma aura de energia e sinergia em parceria com o tempo, criando estados que extrapolam e vazam pela matéria. A resultante está além dos significados e dos significantes. É isso que eu chamo de ‘corpo da transcendência’”. (Bené Fonteles, *Cozinheiro do tempo*, 2008, p. 147).

Qual a potência poética e política deste movimento constante de imagens materiais e imateriais de diversos povos, existências humanas e não-humanas - mitos, narrativas, objetos, adereços, restos de rios, do mar, da terra... - em seus processos de criação?

Bené - Isto tudo era resultado desta grande mestiçagem citada acima, e mais, a “sacação” formatada em 1976 na frase e manifesto “Antes Arte do que tarde” quando arte não mais se separaria da vida e, sendo uma só, seria lançada em 7/7/77, num ritual na exposição com o mesmo nome, no Instituto Cultural Brasil Alemanha, em Salvador, onde morava. Trabalhar com as mito-poéticas em narrativas não só estéticas, que prefiro não chamar de *performance* - naquele tempo no país ainda era uma novidade não nominada - mas com rituais “Antes Arte” nos quais a cultura universal brasileira era colocada em cena numa ação em que arte e espiritualidade dialogavam em narrativas e nada se separava:

ser humano de natureza, céu de mar e terra, e vice-versa e verso num processo de criação poética&política, em parceria com o tudo e o todo. E o público, era já a outra parte da obra. Também a questão indígena, cuja origem está no que via nos caboclos de Umbanda que personifico no ritual "Antes Arte" de 1977 em Salvador, já preconizava o envolvimento que teria com a causa indígena a partir de 1981, quando vou morar em Mato Grosso e criar e atuar na campanha "Pelo Respeito aos Direitos Indígenas" atuando junto as lideranças indígenas, o que é fundamental para as conquistas destes povos para as demarcações e questões autorais na Constituinte de 1988.

Como estar junto - pensar, criar e resistir - reconhecendo que este "cosmos interior" é algo sempre em movimento, sempre por vir? Como nosso "cosmos interior" coletivo pode se colocar em movimento nos encontros com outras cosmovisões de mundos?

Bené - Sem estas cosmovisões coletivas nenhum imaginário de "cosmos interior" pode girar no Grande Espiral onde pongamos feito um bonde espacial energético onde tiramos toda influencia ou inspiração para o que fazemos principalmente através das linguagens artísticas. Os povos indígenas, em suas narrativas de cosmovisão de mundos invisíveis, muito me tem inspirado, mesmo porque fazer arte é tornar visível o invisível e isso não só disse o grande Paul Klee mas também alguns xamãs artistas aborígenes de várias etnias pelo mundo.

Nos chama atenção nos seus trabalhos esta capacidade de escuta e de transmutação. Um modo de encontrar e tornar-se outro, algo que se vê nos diversos modos que se aproxima de um tema, de um espaço, de um povo, de uma narrativa, de uma existência...

Bené - Rimbaud disse: "Eu, o outro". Curto muito isso porque não existe nada sem este Outro. O artista só faz 50%, a outra parte é quem se identifica com a obra sempre aberta e a completa, segundo suas referências culturais, sociais e espirituais. Nos povos indígenas este Outro é também ele mesmo porque não existe um Eu indivíduo. Se nem a palavra Meu está em seus vocabulários, então por que existiria um "meu" para reivindicar? No meu processo criativo a transmutação é fundamento vital, pois trabalho com a apropriação de materiais com os quais me encanto ou me alumbro. Estas matérias que estão quase sempre com a ação do tempo sobre elas, passam a ter outro sentido existencial para mim ao dar outro significado e significante transcendente a elas. Então, quando me aproprio de um objeto indígena seja de utilidade cotidiana ou ritual, e o coloco em diálogo com outro tipo de material, estou não só criando um deslocamento, mas dando outro sentido estético/poético de transmutação não só de linguagem, mas também de força energética para agir, de alguma forma, no imaginário do outro. Aliás, que grande responsabilidade do artista, a de invadir o imaginário do outro.



O xamã

Era o guardião de entrada da mostra “A casa do Ser” que realizei em 1990 no Museu de Arte de SP - MASP. Era composta da roupa do orixá Omulu, feita de palha da costa de Salvador/BA; plumária dos Ava-Canoeiro/PA; borduna de cedro dos indígenas do Xingu que ganhei de Ailton Krenak e que foi preparada com tinta de urucum para proteção por Davi Kopenawa Yanomami; papel de fibras vegetais e farinha do Pará.

Mito da criação do mundo



Conta a mito-poética dos indígenas Karajá/TO que seu sapo cósmico e criador, cagou uma grande pedra no espaço e ela se transformou num paraíso para ser habitado por todos os indígenas da Terra. A obra feita no MASP em 1990 tem o chão da vitrine regado por farinha amarela do Pará; o sapo é uma cerâmica Karajá/TO; caixas de papel artesanal e foto da Terra vista da Lua.

Armadilhas Indígenas (foto-obra de Rômulo Fialdini)



Recebi em 1990 de um indigenista da FUNAI, uma caixa de papelão - enviada pelos Correios - cheia de armadilhas das árvores cedro e mogno - algumas de taboca - e que por sugestão dele, eu fizesse uma obra para a mostra “A casa do Ser” que iria realizar no MASP. Assim, denunciar a invasão por madeireiros da Reserva do Vale do Guaporé/RO onde vivem estes indígenas isolados. Eles descobriram que o pneu dos caminhões dos invasores furavam e colocavam estas armadilhas escondidas entre folhas. Mas resolvi entregar as armadilhas a artistas que fizessem cada um uma obra para denunciar a questão. Convidei: Rubem Valentim, Iberê Camargo, Athos Bulcão, Tomie Ohtake, Siron Franco, Wesley Duke Lee, Amélia Toledo, Emmanuel Nassar, Mario Cravo Neto, Cildo Meireles, Ligia Pape, Amilcar de Castro, Luiz Hermano, Alex Cerveny, Xico Chaves, Alex Valaury, Rômulo Fialdini e outros. O curador-chefe do MAS, Fabio Magalhães, achou uma boa ideia a curadoria e ofereceu um espaço especial no 1º andar do museu para montarmos a mostra que teve um enorme repercussão na mídia e a Reserva foi fechada pelo Ministério da Justiça. A mostra foi montada em seguida na Funarte no Rio de Janeiro e na Galeria Athos Bulcão em Brasília e ambas também com a adesão de obras de artistas das duas cidades. A coleção de obras Armadilhas Indígenas foi doada pelo Movimento Artistas pela Natureza

- que promoveu as mostras nestes Estados - ao Museu de Arte de Brasília no final dos anos de 1990.

Altar à Terra III - Sentinela pelo povo Yanomami, Embaixada dos Povos da Floresta, São Paulo, 1991.



“Em 1991, o líder indígena, Ailton Krenak, convidou-me para montar na Embaixada dos Povos da Floresta uma instalação durante uma vigília de três meses em solidariedade ao povo Yanomami, que enfrentava sérios problemas com a invasão de suas terras - ainda não demarcadas como reserva - por garimpeiros e madeireiros. A instalação foi feita com terra, conchas marinhas, uma tartaruga pirogravada numa cuia por Rômulo Andrade, ouro, mil maços de raízes cheirosas e farinha amarela e branca de Belém/PA, flechas dos índios Cintalarga de Rondônia, e dois cocares dos índios Kaiapós do Pará. Realizei em torno desta obra, três rituais: um inaugural com a presença de Davi Yanomami, pajé e líder de seu povo; Ailton Krenak, o embaixador dos Povos da Floresta, o cantor e compositor Milton Nascimento, a fotógrafa e grande defensora do povo Yanomami, Cláudia Andujar e outras lideranças dos indígenas e de ONGs; um outro ritual para

dezenas de pesquisadores - liderados pelo psicólogo Stanley Krippner -, oriundos de vários países, que encerravam, em São Paulo, uma viagem pelo país, estudando e assimilando os ensinamentos dos pajés indígenas, pais e mães-de-santo do candomblé e da umbanda, e, um último ritual, a pedido do diretor Antunes Filho, para seu grupo teatral no CPT, SESC-SP. Milton Nascimento lançou, junto a esta obra, seu disco “Txai”, dedicado e inspirado numa viagem que fez pela Amazônia, com Ailton Krenak, e outras lideranças indígenas.” (Bené Fonteles, *Cozinheiro do tempo*, 2008, p. 245). *Nota: Já havia montado estas obras o Altar à Terra 1 e 2 ambos feitos com base de terra; pedras, água da Chapada dos Guimarães/MT; ervas, incensos, corais, redes de tucum, adereços e cerâmicas dos indígenas de Mato Grosso e Pará; cerâmicas de Seu Clínio de São Gonçalo-Cuiabá/MT. O primeiro altar foi montado na Funarte/SP em 1988, o segundo no mesmo ano no Museu de Arte e Cultura Popular da UFMT, ambos para denunciar a destruição ambiental e as questões indígenas.*

“S/Título”



A obra foi montada em 2017 no Instituto Tomie Ohtake em SP para mostra OSSO com curadoria de Paulo Myiada, que denunciava junto com o Instituto de Direito de Defesa a prisão injusta de Rafael Braga. A obra é feita de arames

enferrujados colhidos durante anos pelo país; de madeiras trabalhadas pelos rios de Goiás; de uma cabaça trabalhada pelos índios Pareci para colocar água que fazia analogia ao recipiente encontrado com Rafael que a polícia achava ser uma bomba caseira que coloquei em sua mão direita; na mão esquerda uma ferramenta representado o orixá Oxóssi; o corpo de Rafael é desenhado pelo contorno dos arames e o vazio é sua ausência pela falta de liberdade; aos seus pés, um par de chinelas pertencente cada peça a um indígena Terena que se suicidaram por falta de perspectiva de vida em Mato Grosso do Sul. Assim, fiz deslocamentos de materiais de várias procedências para desenhar com a matéria e interligar a questão do racismo negro e indígena.

Sudário - O negro



Foi concebido em Brasília em 2001 e é composto por um edredom usado por mim; camisa peruana pintada com pó de conchas da ilha do Meio em Itamaracá/PE; cadeira queimada e enferrujada de Cristalina/GO; chapéu de avião envolvido em fios de algodão de Unaí/MG; chinelo de pneu da Chapada Diamantina/BA e duas fotos de Mario Cravo Neto com um negro baiano amigo do fotógrafo. A obra conta no acidente de queimadura que passei no Rio São Francisco em 2000 e faço analogia a dor da escravidão na diáspora negra.

Sudário - Tributo aos presos políticos do DEOPS



Feito em São Paulo em 2004 com pedras preciosas e cristais lapidados de Goiás e Minas Gerais, a obra montada especialmente para minha mostra “Palavras e Obras” na Estação Pinacoteca. Era uma homenagem aos que ali ficaram sem liberdade muitos anos, e muitos deles eram artistas como Sergio Ferro, poetas e escritores que deixaram a família sem sustento e, dependendo de uma rede de solidariedade que não foi pouca, os fez sobreviverem apesar da tortura e falta de dignidade.

Muitos dos meus amigos que estiveram presos naquele prédio não tiveram coragem de ir à Mostra, outros transcenderam e ficaram muito emocionados com meu tributo.

A luz que se jogava sobre a vitrine com as pedras, refletia no painel fazendo um segundo corpo luminoso e transcendente da situação vivida e lembrando as almas das pessoas que não resistiram à tortura.

REFERÊNCIAS

FONTELES, Bené. “Cozinheiro do Tempo”, Editora Petrobrás: Rio de Janeiro, 2008.

Recebido em: 31/10/2017

Aceito em: 15/11/2017

ECO cantos da terra, um meio minúsculo

Rodrigo Reis Rodrigues [1]

Resumo: O ensaio narra a produção do documentário ECO Cantos da Terra. O longa cartografa a pesquisa, o processo de criação, produção e apresentação de ECO, concerto para ensemble, galho de árvore, voz e pios. A obra musical microtonal é uma Ode à Ecosofia, conceito de Felix Guattari, apresentado no seu ensaio As Três Ecologias. A pesquisa se desenvolveu em três frentes: uma etnomusicológica com foco no som da roda do carro de boi; uma bioacústica em torno do canto de 18 aves, 4 insetos e 1 anfíbio, gravados na região serrana do sul de Minas Gerais; outra em torno da voz, especificamente a Glossolalia. Os autores de referência são Aldo Leopold, Nietzsche, Artaud, Deleuze-Guattari, Murray Schafer e o compositor Giacinto Scelsi. O resultado foi a composição e a produção do concerto contemporâneo ECO, obra ético-estética, cuja temática se relaciona às mais urgentes questões ambientais e climáticas do nosso tempo.

Palavras-chave: Ecosofia. Três Ecologias. Paisagem Sonora. Bioacústica. Glossolalia. Concerto Contemporâneo.

ECO songs of the earth, a tiny medium

Abstract: The essay narrates the generation of the documentary ECO Cantos da Terra. The feature film is a cartography of the research, the creation process, production and exhibition of ECO, ensemble concert with tree branch, voice and pious. The microtonal musical work is an Ode to Ecosophy, a concept of Felix Guattari, presented in his essay The Three Ecologies. The research is developed on three fronts: an ethnomusicological focusing on the sound of the ox cart wheel; one bioacoustics about 18 birds, 4 insects, and 1 amphibian, recorded in the mountainous region of southern Minas Gerais; another around the voice, specifically the Glossolalia. The reference authors are Aldo Leopold, Nietzsche, Artaud, Deleuze-Guattari, Murray Schafer and the composer Giacinto Scelsi. The result was the composition and production of the contemporary ECO concert, ethical-aesthetic work, whose theme is related to the most urgent environmental and climatic issues of our time.

keywords: Ecosophy. Three Ecologies. Sound Landscape. Bioacoustics. Glossolalia. Contemporary Concert.

[1] Bacharel em música Composição pelo Instituto de Artes da UNESP, mestrando em artes pelo IA-UNESP e esquizoanalista coordenador da Rede Ecosofia - Ética para o século XXI.

Foram três os pulsos que motivaram a produção de um documentário em torno de um concerto musical contemporâneo. O primeiro se relaciona com a questão da circulação da obra. Como emancipar um concerto contemporâneo do confinamento reservado às universidades e às salas especializadas de música erudita? Como levar uma obra com produção cara e de montagem laboriosa - que envolve cerca de 50 pessoas, entre performers e técnicos - para os mais diversos locais de apresentação, sobretudo para além das capitais culturais? Neste sentido, um documentário foi o meio que encontrei para não deixar que a obra caísse no esquecimento, ou mesmo ficasse refém de uma espera por financiamento e, assim, pudesse circular em eventos temáticos, pequenas cidades, escolas, espaços culturais periféricos, independentes e alternativos.

O segundo pulso se relaciona com o desejo de proliferar e polinizar uma ética que nasce a partir da aliança com a eco e que está implícita e explícita na composição. Nos últimos 20 anos, o ativismo ambiental permeou e norteou os meus fazeres, estudos, pesquisas, práticas em redes e coletivos, atividades artísticas e profissionais. Deste modo, como poderia deixar de implicar esta ética no meu trabalho de conclusão de curso? Nele, a eco se engendra numa composição para orquestra e voz e faz brotar na sala de concerto os minerais, as raízes e galhos, bichos correndo soltos e uma invasão de pássaros e insetos em revoada... tornando um território antes reservado para o homem, com suas representações de natureza e paisagens domesticadas, num ecossistema sonoro diverso, vivo, arriscado e selvagem.

O terceiro pulso parte de uma necessidade de comunicação e tem objetivos pedagógicos. Em relação à música considerada erudita,

sobretudo a contemporânea, sempre me ocupei por oferecer um entendimento para o ouvinte, frente a uma linguagem que se faz cada vez mais hermética e distante do cotidiano. Desta forma, seguindo a tradição dos concertos didáticos, o documentário apresenta Eco de forma explicativa e acessível, sobretudo para o leigo da linguagem musical. Arrisco que a principal motivação de produzir o vídeo documentário seja a de compartilhar o cotidiano de trabalho e os problemas de um compositor contemporâneo em seu processo criativo. Neste caso em particular, permitir que as pessoas vejam a culminância artística de uma trajetória de duas décadas dedicadas à música, à filosofia da diferença e à ecologia. O que, em si, já abre diversas possibilidades de discussão extramusical, como, por exemplo, sobre o fazer artístico, arte e política, arte e ecologia, filosofia da música, bioética, arte e educação, vocação, formação e profissão em música, pesquisa bioacústica e em biofonia, mudanças climáticas, educação ambiental, criação artística como prática de liberdade e invenção de novos modos de ser, fazer, habitar e conviver no mundo etc.

É imprescindível registrar que a produção do documentário só foi possível devido a competente gravação[2] e a primorosa edição do concerto, realizada no trabalho multidisciplinar junto à equipe orientada pelo prof. Pelópidas Cypriano e dirigida por Marcos Lamego em parceria com o Departamento de Artes Plásticas (DAP) do Instituto de Artes (IA) da UNESP. A equipe conseguiu captar as diversas posições das fontes sonoras e equalizar e masterizar uma multiplicidade dos sons[3]. As dificuldades de captação também se estenderam às imagens: iluminação de espetáculo igualmente espacializada e presença do público, somadas à poética do *light designer* Flávio Silva, que criou

no ambiente os climas e a dramaticidade de uma floresta noturna e escura.

A principal questão em torno do documentário contorna a parceria criativa e a escolha do diretor em quem encontraria a disposição, a habilidade técnica e a sensibilidade para conter um concerto e a narrativa da pesquisa e dos processos composicionais a ele implicados. Quem poderia traduzir tudo isso em linguagem simples e acessível, sem prescindir da delicadeza poética? Não tenho dúvidas de que a primeira aposta foi a mais acertada.

A estética micropolítica da documentarista Tania Campos faz ressonância com tais anseios e necessidades. Decorreram seis meses de trabalho entre o primeiro encontro e a edição final do documentário. Foi na ocasião da estreia que descobri na parceria com a Tania um fértil encontro dos sonhos e dos quintais de duas crianças, a da cidade e a da roça. Ao mesmo tempo se produzia em nosso encontro a confluência entre as lutas micropolíticas de dois artistas na afirmação de suas sensibilidades estéticas. Sobre isso, eis o seu canto:

A micropolítica entre quintais, uma prosa com Tania Campos

“Sonhar imagens materiais é imediatamente tonificar a vontade”
Gaston Bachelard

Tania conta que “antes de iniciar o roteiro do documentário Eco - Cantos da Terra, senti necessidade de traçar uma cartografia, literalmente, com as referências e os percursos artísticos que compunham o Rodrigo. Precisava afinar o meu repertório urbano ao dele, para juntos criarmos um acesso por onde pudesse entrar na sua obra. Um caminho não-invasivo, sem aparatos tecnológicos indelicados,

um território expandido, em outro tempo, onde a documentarista pudesse encontrar o compositor. Tal lugar estabeleceu o ritmo do filme. Andamento caipira que contempla as escalas macro e micro na natureza, suas engrenagens biológicas e pequenos pulsos e velocidades dos corpos”.

“As pistas que surgiram dessa cartografia aproximaram mundos improváveis: os filmes de Mazaropi com o neobarroco de Matthew Barney. Mazaropi mesmo sendo um estereótipo, propiciava um encontro com o romântico caipira, em seu sentido etimológico do tupi *ka'a pora*, “habitante do mato”, a partir da junção de *caa* (mato) e *pora* (gente). Um corpo que experimenta outras sensibilidades e, só por isso, escapa da captura funcional capitalística. A cena de Gaia, sua pele de terra e grunhido de fera, encontrava a estética pós-humanista de Matthew Barney, um artista que cria, tal como Rodrigo, sistemas mitológicos que se apresentam como futuro/porvir”.



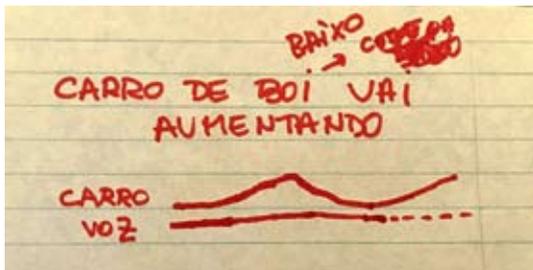
Cartografia de Tania Campos para o documentário ECO Cantos da Terra

Desta forma, Tania dá ao documentário, planos abertos e lentos, que segundo ela, “contribuem para o metabolismo das diversas paisagens sonoras apresentadas e que convidam

o espectador a deslocar a função do olhar e ativar a apreciação via escuta. Pequenos interlúdios trazem imagens de cada reino. Seixos de pedras, troncos, asas de bichinhos e também *blackout* para as passagens de Manoel de Barros”, na voz complexa e agridoce, de avó e de menina, da Celina Ramos. “*Blackouts* onde a poesia é o devaneio da imagem”.

A produção de Eco foi totalmente independente, gravada em alta definição com um celular e o Handy Recorder Zoom H2n, por quintais das casas de amigos. Sobre este modo micropolítico de produzir, acessível a qualquer pessoa, Tania expõe que “as condições técnicas não são impeditivos e funcionam como disparadores moleculares”. Nesse sentido, nossa parceria se afina com o pensamento de Guattari (2005) para quem a ordem molecular “é a dos fluxos, dos devires, das transições de fases, de intensidades”. (GUATTARI e ROLNIK, p. 386).

Ao final desse processo, quando era capaz de reconhecer os cantos de diferentes pássaros, e escrever partituras das nuances de sons da roda dos carros de boi, é que Tania percebe que nosso trabalho era o que deveio de nossas primeiras invenções de criança.



Partitura para edição voz-roda de carro de boi por Tania Campos

Diz Tania “Na cidade, costumava brincar no quintal de casa, observando as nuvens e a me perguntar aonde iria dar o infinito. Foi o

primeiro desejo de registrar o que os olhos não davam conta. Passava tardes enquadrando formigas e tatus-bolinhas com uma câmera imaginária... Enquanto que, com sua batuta de graveto, por pastos e quintais da roça, Rodrigo regia a orquestra da natureza: mugidos, a piarada do fim da tarde, revoadas, o vento na copa das árvores, o som das águas... além de fazer concertos de piano nos encostos de sofás, enquanto ouvia LPs”.

Para Tania o documentário ECO - Cantos da Terra, “configura um território de afirmação criativa no cinema, na música, na performance e na poética da transformação e produção de realidade. Novos modos de existência que dilatam limites. Sementes e brotos que se alastram, dando início a desejos primevos de mundos: novos quintais, novas cosmopolíticas”.

Guia cartográfico de concerto para o ouvinte

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=oGYQmtC5B5E>

ECO Concerto

Eco foi a tarefa de conclusão do curso de Composição e Regência, orientado pelo professor compositor Alexandre Lunsqui, onde me propus condensar os conhecimentos apreendidos durante os sete anos de estudo e pesquisa entre 2010 e 2016 no IA-UNESP. Além disso, foi

lugar onde expressei experiências e valores que tem a ver com uma primeira infância rural num pedacinho de Brasil Profundo, num povoado do interior de MG. Depois, na cidade, a educação musical erudita na infância e adolescência. A adaptação em SP, metrópole onde vivo desde 1996, e a partir daqui, da incursão que fiz pela dança contemporânea, pela filosofia, pela clínica psi e o amor pela ecologia.

Não considero Eco uma obra autoral. Tem mais a ver com autopoiese[4], obra autopoietica. Trata-se da ocupação de um território, onde tive intenção de criar e compor um ecossistema vivo e potente, de produção de subjetividade, um campo de afecções eco-políticas e, com isso, de contribuição em pesquisa acadêmica. Necessário subverter o termo compor = por com, por em comum. Ato criativo onde o compositor fomenta um ambiente composicional; onde composição se torna compositura (como em tessitura); e a sala de concerto se torna um ecossistema sonoro.

*Raízes, que espalhem e destruam o asfalto
Galhos, que cresçam e arrebentem os fios
Bichos, que voltem e livres tomem conta
Humanos, que definitivamente desapareçam*

Eco é o resultado da tarefa composicional e da produção coletiva para musicar o aforismo que escrevi, creio que em 2005. Naquele momento, muito envolvido com os rumos de uma cidade e um país que seguiam cada vez mais hostis em relação à natureza, aos ecossistemas e às políticas ambientais.

Tanto o aforismo quanto Eco se fazem na aliança entre diversos conceitos sobre Ecologia, Ética e Filosofia Contemporânea, principalmente o Ecocentrismo proposto pelo ecologista americano Aldo Leopold (2008) e a Ecosofia proposta pelo filósofo francês Felix Guattari

(2001). A Ecosofia é um novo paradigma ético-estético, que foi desenvolvido no último escrito do Guattari, *As Três Ecologias*, um denso ensaio de 1989. Para ele, uma revolução ecológica se inscreve a partir da articulação de três platôs existenciais: a ecologia da mente ou da subjetividade, das relações sociais e do meio-ambiente.

Mas, falando em música, Eco, dialoga com estilos e linguagens pós-tonais, sobretudo com o microtonalismo presente em toda a obra musical do compositor italiano Giacinto Scelsi e com a Ecologia Sonora do canadense Murray Schafer (2001). Também é importante citar a *Biofonia* de Bernie Krause (2013) e a *Zoofonia* de Hércules Florence (1993), que é um tema à parte. Desenhista que veio para o Brasil no século XIX, participou da Expedição Langsdorff pela Amazônia, quando grafou o som de diversos animais.

A montagem do concerto, que é tão performático quanto musical, incorpora recursos da performance corporal e vocal que dialoga com o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud (1975) e alguns dos métodos propostos pela Taanteatro Cia, dos diretores Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek (2007, 2013, 2016), que, inclusive, acompanharam e orientaram generosamente alguns aspectos da montagem.

A composição está estruturada em quatro seções, cada uma com linguagem e formação instrumental distintas. As seções 1 e 2 são as mais tradicionais, tanto na escrita quanto na orquestração: sexteto de cordas e percussão sinfônica, em estilo microtonal e minimalista. As influências são do Scelsi, Arvo Part, Steve Reich e também do Uakti.

Seção 1 - Raízes e galhos

A Seção 1 chamei de Raízes e Galhos. Há aqui uma literalidade figurativa quanto ao sexteto de cordas, onde as tessituras relacionam as violas e os violinos em microtonalismo ascendente ao tronco e aos galhos, e os violoncelos em microtonalismo descendente obviamente aludem às raízes, resistências vegetais que culminam nos sons da percussão, que arrebatam e quebram a artificialidade dos fios e do asfalto do mundo dos homens.

O canto da roda

Na roça, na tenra infância, entre 1976 e 1980, a janela do quarto onde dormia a escuta-bebê acusmática e curiosa, dava para a estrada que atravessava o povoado rural mineiro chamado Biguatinga. Imerso nessa soundscape rural, era despertado quase todas as manhãs com o som da roda do Carro de Boi. Um fio contínuo se aproximava largamente ao longe em pianíssimo. A engrenagem da roda, que fricciona madeira com madeira e exala cheiro de queimado, gemia mais agudo ou mais grave consequente ao peso da carga que transportava. Ao se aproximar da janela do quarto, que dava para estrada de terra batida, o contínuo se intensificava num crescendo até o fortíssimo. Surgiam sons de outra natureza: os secos e staccatos das patas dos bois que batiam contra o cascalho; o deslizar das rodas pelas estrias do chão craquelavam as pedras; gritos dos carreiros; conversas difusas; carga batendo - colheitas, sacas, madeiras, latões de banha e de leite. Tudo isso espantava a sonolência e me fazia sentar no berço. E sentado apreciava o fim do concerto: o contínuo se dissolvia no espaço sonoro num perdendosi ao longe. A quadridimensionalidade sonora que existia ali, interagiu diretamente com meus fantasmas e criações infantis. Foi naquele tempo, e com

este instrumento primitivo - a roda - que iniciei meus estudos musicais. Não vislumbrava em menino que já estava habilitando uma escuta. Tampouco que, após 40 anos, viria localizar o arcaísmo de um canto recentemente extinto nas composições contemporâneas de Giacinto Scelsi. (RODRIGUES, 2016)

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=o5MI1H2Noa8>

Mutirão de carros de boi de Campos Gerais

Segundo Rogério Correa (2013), o vestígio mais remoto do Carro de Boi vem de cerca de 7500 anos, da Índia. Durante milênios, o carro movido por tração animal, no caso bois, foi o meio de transporte de carga que construiu impérios e civilizações. No Brasil colonial, com o lamento de suas rodas, transportou por solo toda madeira de desmatamento e pedras preciosas vilipendiadas até os portos que abasteceram de matéria prima a Europa. Durante o século XX, foi sendo substituído por trens, mas o som de suas rodas foi ouvido cotidianamente até os anos 70, quando foi definitivamente substituído por veículos motorizados. Paradoxalmente, condensei essa sonoridade às raízes e aos galhos justamente para invocar um movimento inverso na contemporaneidade. Frente a um novo paradigma ético-estético, semear o reflorestamento do solo Brasileiro e a preservação dos recursos minerais. Movimento

que localizo em cada mínima ação ecologista, na agroecologia e na permacultura.

Mas, antes de tudo, tem as durações do Mineral. Os compassos de silêncio têm a ver com as eras geológicas. Com o *tape* quase inaudível, busquei contrapor a aceleração e a saturação ruidosa do nosso tempo, ao tempo de formação dos cristais. Uma forma de deslocar o ouvinte para uma outra temporalidade, de aquietá-lo para o que viria a seguir. Escutar o silêncio das pedras, escutar a duração de um cristal se fazer, dar voz às pedras...

Seção 2 - Patas

A Seção 2 Patas é a mais curta e praticamente é uma continuidade percussiva da Seção 1. Valiosa devido ao fato de que é onde fica evidente o 9 estrutural que sustenta toda a obra[5]. Outra peculiaridade importante foi a instrução dinâmica para o bumbo sinfônico[6], onde pretendi que os percussionistas fizessem devir-animal, nas intensidades aquém de *pp* e além de *ff*, o que em *Eco*, se referem ao devir inumano. São intensidades que, para mais ou para menos, só acontecem no âmbito indomável e animalesco da perigosa e arriscada selvageria.



*Ensaio de orquestra, instrução aos percussionistas.
Fotos Valéria Rodrigues*

Seção 3 - Asas

A seção 3 Asas é uma brincadeira com espacialidade musical. Brinquei com a poesia do Manoel de Barros (2013) e com a noção de Paisagem Sonora do Schafer (2001), para criar uma festa para os sentidos! É também a exposição orquestral de uma pesquisa bioacústica associada à ornitologia. O recorte de paisagem foi os arredores do povoado de Biguatinga, região serrana do sudoeste mineiro, onde fiz 4 gravações. Num sítio desabitado, posicionei um gravador na borda de uma mata e à margem de um riacho, durante o nascer e o pôr do sol; a primeira vez num dia de inverno em julho e seis meses depois num dia de verão em dezembro. Foram cinco horas de áudio que levei para posterior análise em laboratório. Detectei o canto de 18 espécies de pássaros, 4 insetos e 1 anfíbio. Neste tempo, fiz uma pesquisa bibliográfica em ornitologia sobre o comportamento e o canto de cada um dos pássaros da paisagem sonora gravada. Quem me orientou foi a Marta Catunda (1993), que além de parceira no exercício de “apanhar desperdícios”, é doutora em educação ambiental e em voz de passarinhos.

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=7vL8S2k3Rvg>

Excerto de gravação bioacústica



Povoado de Biguatinga, distrito de São Pedro da União, MG. Vista aérea e sítio desabitado no inverno e no verão de 2015.

Fotos Rodrigo Reis

Isolei cada um dos sons, comparei com outras gravações da mesma espécie feitas por ornitólogos, observei padrões repetitivos e variáveis e, por extração e colagem, determinei um perfil sonoro final, a síntese do canto de cada pássaro. O resultado foram 120 segundos de material sonoro, que transcrevi para partitura em notação microtonal e orquestrei. Usei instrumentos tradicionais, no caso, duas flautas, um piccolo, um clarinete e um violino e também três flautas de nariz, conhecida por zabelê, e uma dezena de apitos ornitológicos.



Estudo de orquestração de partituras animais com apitos ornitológicos.

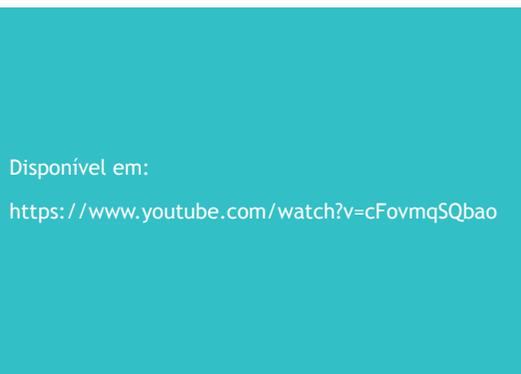
Fotos Rodrigo Reis

Em Eco, somente as transcrições foram uma tarefa à parte. Ao longo da história da música, diversos compositores manejaram cantos de pássaros em suas obras. Mas somente no século XX, a busca pela precisão se sobrepõe à representação dos cantos, como observamos em Messeaien, no seu Tratado de Ornitologia (2002). Desprovidos das tecnologias eletrônicas e digitais, o critério de captura se limitava à percepção auditiva e o de registro, ao sistema de 12 tons. Eco se diferencia do valioso trabalho destes mestres em dois aspectos: as gravações digitais foram submetidas a programas de

análise de espectro e frequência, o que permitiu uma ausculta minuciosa das alturas e durações dos sons animais. E quanto ao registro, a notação em quartos de tons ampliou a escala de 12 para 24 alturas, ampliando significativamente a exatidão na transcrição. Porém, os recursos tecnológicos não tornam a tarefa mais simples. Demorei, em média, uma hora para transcrever cada segundo. Ou seja, foram 120 horas de trabalho, distribuídas em 3 meses, para transcrever os 120 segundos de canto de pássaros gravados.



Transcrição para escrita microtonal da síntese do canto da Graúna (RODRIGUES, 2016).



Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=cFovmqSQbao>

Partitura microtonal da síntese do canto Graúna

Para compor o design do jardim sonoro, tratei cada canto como série e dispus as 18 séries de pássaros, as 4 séries de insetos e a série do sapo, ao longo de um ciclo circadiano, na forma do Ângelus, onde as vozes e os guizos da bicharada substituem os sinos, que badalam a cada seis horas nas pequenas cidades e povoados do interior mineiro. Reagindo aos diferentes graus de luminosidade, a bicharada badala na Alvorada, passa pela Menor Sombra em direção ao Crepúsculo e completa o ciclo nos Espantos da Noite.



Capela do povoado Cerrados, distrito de São Pedro da União, MG. Fotos Rodrigo Reis

Segundo Schafer, “um jardim é uma festa para os sentidos”. Aqui, a lista de convidados para esta festa (por ordem de presença): Manoel de Barros, Bem-te-Vi, Canário da Terra, sr e sra Saracura, Trinca Ferro, Seriema, Biguatinga, Cricrió, sr e sra João-de-Barro, Abelhas, Graúna, Uirapuru, Maú, Acauã, bando de marrecas Irerê, Sabiá Laranjeira, Rolinha Fogo-Apagou, Cigarra, Coruja Buraqueira, Vagalumes, Sapos Manauara, Grilos, Coruja Caburé e Mãe da Lua. Cabe alertar ao ouvinte sobre a dramaturgia aqui composta, com o prenúncio de aquecimento global cantado por Acauã no fim do dia. E também, o mal agouro de morte presente no último canto da seção 3, que anuncia o Fim do Homem na próxima seção, pelo Urutau, a Mãe da Lua.



Ilustração de aves para o documentário ECO Cantos da Terra. Arte Tania Campos

Seção 4 - O fim do homem

Sem dúvida, a evocação mais problemática do aforismo é a que determina o desaparecimento dos humanos, já que estes também compõem o sistema de relações ecológicas junto aos animais, vegetais e minerais. E, neste ponto, procurei ser rigoroso quanto a uma noção de Homem, a partir de uma questão fundamental: a qual homem o aforismo se refere? Encontrei as pistas no paradigma Ecocentrado de Leopold (2008), no pensamento Nietzscheano (2011), nos conceitos de Homem-Rosto e devir em Deleuze-Guattari (1997) articulados ao Corpo-sem-Órgãos de Artaud (1988). Aqui cabe um sucinto detalhamento:

O Ecocentrismo questiona o Antropocentrismo e sua herança Teocêntrica. Tais paradigmas justificam e legitimam um homem sustentado sobre um Eu construído historicamente na modernidade europeia e, ao mesmo tempo, herdeiro da tradição medieval cristã que o define como “imagem e semelhança de Deus”.

Homem industrial que toma o corpo da Terra e seus recursos minerais, vegetais e animais conforme sua conveniência utilitária, numa cultura liberal-lixuosa de uso e descarte.

Sobre os Últimos Homens, no prólogo III de Assim Falou Zaratustra, Nietzsche é contundente ao afirmar que o Homem é algo a ser suplantado: “*Que é o macaco para o homem? Um motivo de riso ou uma dolorosa vergonha. Pois é o mesmo que deve ser o homem para o Além-do-Homem: motivo de riso ou uma dolorosa vergonha*”. No Prólogo IV, o homem aparece como uma transição: “*O homem é uma corda estendida entre o animal e o além-do-homem - uma corda sobre um abismo. O que há de grande, no homem, é ser ponte, e não meta: o que pode amar-se, no homem, é ser uma transição e um acaso*”.

Cito Deleuze e Guattari ao discorrer sobre os devires, em Mil Platôs:

Por que há tantos devires do homem, mas não um devir-homem? É primeiro porque o homem é majoritário por excelência, enquanto que os devires são minoritários, todo devir é um devir-minoritário. Por maioria entendemos a determinação de um estado ou de um padrão: homem-branco, adulto-macho. Maioria supõe um estado de dominação, não o inverso. É nesse sentido que as mulheres, as crianças, e também os animais, os vegetais, as moléculas são minoritários (DELEUZE; GUATTARI, 1997).

Apresentada a noção de homem, outras questões se apresentam em Eco: quais vozes dariam voz ao Último Homem? Que qualidades teriam estas vozes? Como imprimir nesta emissão vocal uma impessoalidade destituída da forte noção ocidental de Eu? Decidi descartar as vocalidades ocidentais, ou seja, descartei os recursos comuns à música europeia dos últimos

séculos: as ascèses vocais do medievo, o bel canto, o *sprechgesang* e inclusive os recentes recursos vocais propostos pelos futuristas e os compositores da música concreta, também o *belting* e os estilos populares concernentes à indústria cultural. Do que foi excluído, restaram as expressões étnicas e populares (não industriais) dos povos do mundo, e algo que pudesse ser criado especificamente para esta obra.

Ao optar por estes recursos vocais - étnicos e criativos - respeitei alguns critérios: a. que em primeira instância algo fosse criado; b. que esta criação se desse por meio de experiências multilaterais entre intérpretes e compositor; c. que somente se algum intérprete dominasse previamente certa expressão étnica, p.ex. africana, indígena ou asiática, tal material seria incorporado na obra.

Os laboratórios de pesquisa e criação no que chamei Glossolalia Intensiva, aconteceram durante 5 meses. Os contágios vieram principalmente da prática do ‘Alfabeto Sonoro’, criada por Wolfgang Pennek da Taanteatro e da ‘Lalação’ presente na obra musical da compositora americana Meredith Monk. A proposta é explorar amplamente e minuciosamente a musculatura fonatória que, como na criança em seus primeiros balbucios, mobiliza todo o corpo numa gesticulação global.

A Glossolalia (CERTEAU, 1980; MALISKA, 2010) é relacionada a uma fala xamânica bastante explorada por Artaud e presente nos ritos oriundos das diásporas Africanas e dos indígenas americanos. Mas sua prática já foi descrita no novo testamento em forma de ‘dom de línguas’, na literatura psiquiátrica, tanto quanto é exercida de forma lúdica por

crianças ou na cena de palhaços. Em qualquer contexto, a glossolalia se relaciona com uma instabilidade do discurso e da vocalidade, sempre como transbordamento e excesso de um código, norma ou estrutura. O caráter Intensivo que agreguei à prática glossolálica se refere às potências afetivas propostas por Espinosa em sua *Ética* (FERREIRA, 2015), o que, em si, é uma investigação abrangente.

Ao trabalhar com as intensidades afetivas nos laboratórios, cada performer escolhia um ou dois afetos, diante um espectro de afetos. A proposta é para que fossem afetos tristes, uma vez que a composição se referia ao fim do homem. A partir da escolha singular, os intérpretes trabalham a respiração do afeto, em conexão com memórias afetivas que colassem a ele, culminando na emissão vocal glossolálica.



*Laboratórios de Glossolalia Intensiva no Instituto de Artes da UNESP em agosto de 2016.
Fotos Valéria Rodrigues*

Lancei uma audição para um processo de ensino, pesquisa e criação em performance vocal na técnica da Glossolalia Intensiva. Processo de desconstrução do canto, que tive o prazer de conduzir para 18 performers. Grupo heterogêneo e muito especial composto por pesquisadores atores, terapeutas e artistas do corpo. Muito interessado nas vozes não-cantoras, diversas e naturais, anunciei:

“Basta estar interessado para ser incorporado no coro glossolálico; não há processo seletivo; quaisquer singularidade

e diferença expressiva são bem-vindas; não é necessário conhecer música, nem ler partitura; porém, caso o interessado seja cantor, é necessário investir num projeto de desconstrução do canto, para vir a dançar com a voz” (RODRIGUES, 2016).

O resultado foram os solos vocais criados por cada performer, que serviram de matéria composicional. E que, arranjados em seqüências e sobreposições, formaram a Seção 4.

Na prática, utilizei o quadro fonético como suporte e roteiro para desenvolver a investigação fono-articulatória voltada para produção de glossolalias. A musculatura fonatória dos *pontos* de articulação e dos *modos* de articulação foi exercitada com o grupo, a partir do Alfabeto Fonético em português recortado no sotaque do sudeste brasileiro; isto com a intenção de imprimir as marcas de uma paisagem. Penso Eco como uma obra aberta, que, ao ser remontada em outra região linguística ou país, poderá imprimir as marcas singulares de cada paisagem. Segundo Schafer (2001), a marca de paisagem “se refere a um som que seja único e possui qualidades singulares e significativas para determinada comunidade, de determinado lugar”.

Venho desenvolvendo uma proposta pedagógica em cima dessa ideia, por exemplo: com outros grupos, explorar o Alfabeto Fonético com as peculiaridades da língua francesa, do mandarim ou do banto... Isso tornaria única cada montagem de Eco, compondo ecossistemas vocais vivos e curiosamente originais.

IPA FONÉTICO INTERNACIONAL

Place	Labial	Dental	Alveolar	Postalveolar	Retroflex	Palatoalveolar	Palato	Velar	Uvular	Pharyngeal	Glottal
Labial	p b										
Dental		t d									
Alveolar			n ñ								
Postalveolar				ɲ							
Retroflex					ʀ						
Palatoalveolar						ʃ ʒ					
Palato							c ɟ				
Velar								k ɡ			
Uvular									q		
Pharyngeal										ħ	
Glottal											ʔ

Quadro Alfabético Fonético Internacional com grifos dos fonemas do Português Brasileiro (RODRIGUES, 2016)

Em Eco, o homem não desaparece em extinção apocalíptica como num filme hollywoodiano. Ele se transmuta, por movimentos de involução, num Além-do-Homem. Para isso, importei o conceito de Homem-Árvore que Artaud (1998) apresenta em 1947, numa carta-poema dedicada ao amigo Pierre Loeb. O Homem-Árvore define para Artaud o Corpo-sem-Órgãos, ou corpo intensivo. Isso não só resolve o ‘desaparecimento do homem’, como também oferece uma direção cênica e intensiva para obra: o Homem-Árvore é um Corpo sem Órgãos em permanente devir com outros modos de vida inumanas - moleculares, mineiras, vegetais, animais. O Homem-Árvore tem, portanto, um corpo ecossistêmico, esquizoprença... e aqui me ponho novamente em diálogo com Maura Baiocchi (2016).

É neste ponto da obra que o coro terminal dos Últimos Homens se transmuta numa floresta de Homens-Árvores, ecossistema sonoro que dá lugar ao surgimento de Gaia e suas múltiplas vozes do feminino. Suavemente, o corpo matriarcal de Gaia, composto de barro e sementes, ocupa o lugar patriarcal do regente, munido com batuta e seu terno respeitoso. A partir daí, em dueto com a máquina-falo, uma motosserra, Gaia trava um embate com o homem industrial, que culmina no desejo afirmativo da vida, o que é sustentado por uma partitura vegetal.



Solista vocal e solista de percussão (galho de árvore) e maestro. Apresentação do concerto ECO em 17 de outubro de 2016 no Instituto de Artes da UNESP. Fotos José Romero

Eco foi um processo transdisciplinar, sem dúvida, um território fértil e prenhe de potencialidades que certamente marcou todos os que o compuseram. Só a montagem e gravação do concerto envolveram diretamente cerca de 50 pessoas, entre performers, instrumentistas e técnicos de dentro e de fora do Instituto de Artes da UNESP.



Ensaio de orquestra e coro para ECO no Teatro Reynúncio Lima (Instituto de Artes da UNESP) em outubro de 2016. Fotos da esquerda para direita de Valéria Rodrigues e José Romero

Ao colocar todo o processo em questão, enquanto fazer micropolítico social, subjetivo, ambiental; enquanto ação ética-estética em devir-revolucionário; enquanto processo de ressingularização e reconquista da autonomia criativa, solidária e cada vez mais diferente... São questões que só cabem aos envolvidos e aos ouvintes desenvolver. E é a partir da posição de envolvido-ouvinte que arrisco: Eco é um meio minúsculo!

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, A. **Eu, Antonin Artaud**. Lisboa: Hiena Editora, 1988, p. 105-110.
- _____. **Para Acabar de vez com o Juízo de Deus**, seguido de **O Teatro da Crueldade**. Lisboa: & etc, 1975.
- BARROS, M. **Biblioteca Manoel de Barros, 18 volumes**. São Paulo: LeYa, 2013.
- BAIOCCHI, M. e PANNEK, W. **Teatro Coreográfico de Tensões**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- _____. **[Des]construção e Esquizoprezença**. São Paulo: Taanteatro Companhia, 2016.
- _____. **MAE Mandala de Energia Corporal**. São Paulo: Transcultura, 2013.
- CATUNDA, M. **O canto de céu aberto e de mata fechada**. Cuiabá: Edufmt, 1994.
- CERTEAU, M. de. **Utopias Vocales: glossolalies**. *Revue Traverses: la voix, l'écoute*. Paris, 1980, n. 20, pp. 26-37.
- CORREA, R. **Festas de Carro de Boi**. Pará de Minas: Virtualbooks, 2013.
- DELEUZE, G e GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- FERREIRA, A. **Introdução à Filosofia de Spinoza**. São Paulo: Quebra Nozes, 2015, p. 29 a 40.
- FLORENCE, H. **A zoophonia**. Trad. Jacques Vielliard. Cuiabá: Edufmt, 1993.
- GUATTARI, F. **As três ecologias**. 11ª ed. Campinas: Papius, 2001.
- GUATTARI, F. e ROLNIK, S. **Micropolíticas Cartografias do Desejo**. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- KRAUSE, B. **A grande orquestra da natureza**. São Paulo: Zahar, 2013.
- LEOPOLD, A. **Pensar como uma Montanha**. Águas Santas: Sempre-em-Pé, 2008. (Título original A Sand County Almanac, Oxford University Press, Inc., 1949).
- MALISKA, M. E. **Glossolalia: polifonia e polirritmia vocal**. *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação* ISSN 1981-9943 Blumenau, v. 4, n. 2, p. 248-257, mai./ago. 2010.
- MATURANA, H. e VARELA, F. **De máquinas e seres vivos. Autopoiese, a Organização do Vivo**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- MESSIAEN, Olivier. **Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie**. Paris: Alphonse Leduc, 2002. VII Tomes.
- NIETZSCHE, F. **Assim Falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras: 2011.
- RODRIGUES, R. R. **ECO Processos Compositivos e Autopoiese**. (Bacharelado em Composição). São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2016.
- SHAFER, M. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2001.

Recebido em: 31/10/2017

Aceito em: 15/11/2017

[2] A gravação do concerto foi realizada na apresentação

de 22 de outubro de 2016. A equipe utilizou 6 gravadores e 3 câmeras para contemplar a espacialidade complexa de Eco espalhada pelo Teatro Reynuncio Lima: 2 conjuntos instrumentais - regente, solistas e sexteto de cordas à frente e percussão ao fundo da platéia; quatro flautistas posicionados em 2 arquibancadas e nos primeiro e segundo mezaninos; coro de 18 vozes misturado à platéia e espalhado no centro e laterais do teatro.

[3] A captação e equalização por diversos itinerários sonoros, transitou entre os fortíssimos do bumbo sinfônico e o estupro auditivo de uma motosserra, passando pelo farfalhar sutil das folhas de um galho de árvore, até os efeitos quase inaudíveis dos violinos - o tape -, todos acústicos, ou seja, sem amplificação.

[4] Autopoieses (do grego auto “próprio”, poieses “criação”) é um termo criado na década de 1970, pelos biólogos e filósofos chilenos Francisco Varela e Humberto Maturana para designar a capacidade dos seres vivos de produzirem a si próprios (MATURANA e VARELA, 1997).

[5] Na pesquisa observei que, do mesmo modo que o 7 é um número transcendente e cultural, o 9 é um número imanente e natural. Estruturei a obra no 9 e seus múltiplos 3, 27 e 81. As divisões de compasso são em 9/2, 9/4 e 9/8 e todas as seções possuem igualmente 81 compassos. Os eventos mais significativos presentes no desenvolvimento das peças acontecem de 3 em 3, 9 em 9 ou 27 em 27 tempos e/ou compassos. Nas seções 1 e 2, manejei por adição e extração a partir de 27, os movimentos microtonais e os acentos dinâmicos, visíveis nas partituras. Com esta matemática sonora, cito um procedimento já empregado pelo grupo Uakti na obra 21, composta para o balé homônimo do Grupo Corpo (RODRIGUES, 2016).

[6] Instrução para percussionistas, impressa na partitura: “O pppp equivale ao som da pétala de um dente-de-leão pousando numa superfície aquática; ppp = ao som de gotículas de água que ao longo das eras geológicas formam um cristal; fff = a biofonia da cúpula de baleias jubartes; ffff = a geofonia de abalos sísmicos entre placas tectônicas que provocam (catástrofes humanas ou meras redefinições geográficas advindas de) fortes terremotos e tsunamis” (RODRIGUES, 2016).

Aprendizagens de ver diante de um mundo todo vivo...

Tatiana Plens Oliveira [1]

Resumo: O presente ensaio se propõe a compor uma relação conceitual e sensível com a problemática do arquivo, da memória e da imagem diante de um mundo todo vivo, mobilizada por exercícios de criação e experimentação realizados com as imagens do arquivo dos processos de criação artística do grupo teatral Coletivo Cê.

Palavras-chave: Arquivo. Memória. Imagem.

“Learnings of seeing” before a world itself alive...

Abstract: The present essay aims to compose a conceptual and sensitive relation with the problematic of the archive, of the memory and of the image before a world itself alive. It is mobilized by the creation of exercises and experimentations made up with archive images of the artistic creation processes of Coletivo Cê theater group.

keywords: Archive. Memory. Images.

[1] Mestre em Divulgação Científica e Cultural e especialista em Jornalismo Científico pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Integrante do grupo de pesquisa e criação multiTÃO: prolifer-artes subvertendo ciências, educações e comunicações (CNPq) do Labjor-Unicamp. E-mail: tati.plens@gmail.com

Enxergar embaixo d'água era quase impossível, só era possível enxergar quando se tentava ver com o canto do olho, era preciso exercitar outro tipo de visão, enxergar pela beira do olho sem ter certeza sobre o que se viu, o que se via era o que se via e ao mesmo tempo era outra coisa. Tudo estava em movimento e nos escapava. As coisas apareciam e desapareciam num fulgor rápido. Eram quase cintilações. Eu via crianças correndo, mas de repente eu não via nada, eram os ecos dos gritos que me faziam ver, eram de repente estrelas cadentes correndo e deixando um rastro de luzes que na verdade era o rastro de luz de algo que já não estava mais lá, mas permanecia de alguma forma vivo. Será que a água transforma o visível em invisível e o invisível em visível? Eu tentava ver uma coisa e já parecia estar vendo outra. Cada som modificava o que eu via. Eu já não sabia se via o que via. E não conseguia localizar de onde vinha o que via, se era algo que acontecia naquele instante ou se era alguma lembrança perdida flutuando com a água. Embaixo d'água tudo aparecia como um borrão, borrão de cor, de riso, de grito, de luz... sem origem ou contornos precisos... as coisas pareciam cada vez mais abertas e vivas. O mundo diante de mim era uma metamorfose pura (OLIVEIRA, 2017, p. 55).

A experiência de um mundo imagem[2] é a de estar submersa em um mundo todo vivo. Uma experiência de ver que não é mais conduzida pelo olhar, mas torna-se a de um corpo que vibra no encontro com outros seres, coisas, luzes, sons, e cuja percepção é guiada por ecos, borrões e cintilações, por visualidades e sonoridades de origens e contornos imprecisos. Apaga-se a ilusão de uma possível apreensão do real como uma totalidade: só é possível ver com o canto do olho, ali mesmo onde há sempre algo que escapa da percepção, algo que se passa ao lado, e como se nesse canto o corpo encontrasse com a beira do real, com o limite onde ele atinge uma força de irrealidade e se revela como intensidade pura.

Diante dessa atmosfera viva, a problemática do arquivo, da memória e da imagem alcança outras dimensões. Perante um mundo que se apresenta a nós em toda a sua vivacidade, a questão não é mais buscar uma evidência, um registro, um documento que nos mostre um “isso foi”, mas aprender a dispor o corpo ao encontro do que se apresenta como puro movimento. Uma aproximação que exige uma disposição muito distinta e evoca o exercício de uma espécie de “auscultação espiritual” (BERGSON, 1984) para alcançarmos a capacidade de entrar em contato com fluxos ainda invisíveis e insensíveis para a nossa percepção habitual.

Essa aproximação sensível abre uma possibilidade de nos conectarmos com o que o filósofo David Lapoujade (2013), através de uma relação com o pensamento de Henri Bergson, nos apresenta como a potência do tempo: a sua mobilidade, o que nos retira de uma experiência de tempo linear e sequencial e nos faz experimentá-lo em movimentos indisciplinados, como linhas-forças que compõe emaranhados onde passado, presente e futuro tornam-se indiscerníveis. Ao seguir esses rastros, encontramos com a memória como um tempo que pulsa e é engendrado por uma multiplicidade de tendências e direções capazes de nos retirar do círculo dos hábitos e nos levar a outras formas de exercício da percepção nas quais nossos sentidos operam destrambelhados.

Encontro-me entre materiais em puro estado de latência. Quando me aproximo deles não consigo mais ver o que esses processos de criação artística foram, parece que um terremoto atinge as suas superfícies, eles vibram com uma tremenda força e me envolvem numa atmosfera de poeira onde mal consigo ver e onde só consigo ouvir rumores e ecos confusos, algo parece escapar dos meus sentidos.

Esses materiais já não conseguem existir apenas como evidências e registros, neles a vida segue enfiada e me atinge como um turbilhão de forças que me arremessam à exercícios de criação para dar expressão a essa profusão de energia que pede passagem (OLIVEIRA, 2017, p. 121-122).

Nos conectamos com a memória enquanto uma *reserva de energia* (LAPOUJADE, 2013) que se mantém permanente ativa e está prestes a explodir novos acontecimentos. Submersos nesse mundo imagem, com os nossos sentidos operando fora dos eixos pela violência de uma afecção, passamos a adotar o ponto de vista da própria vida e somos envolvidos por linhas-forças do tempo que não param de metamorfoseá-la, por meio das quais ela não para de se modificar nos fazendo experimentar o tempo como devir. “Já não há verdade nem aparência. Já não há forma invariável nem ponto de vista variável sobre uma forma. Há um ponto de vista que pertence tão bem à coisa que a coisa não para de se transformar num devir autêntico ao ponto de vista” (DELEUZE, 2007, p. 178).

Afetados por essa variabilidade infinita, nos desapegamos de um modo dominante de aproximação das imagens por meio da lógica representacional - que funciona por meio da reconhecimento e pressupõe um real já dado[3] - para nos apegarmos aos próprios movimentos do real, sendo arremessados a exercícios de criação para tentar tornar visíveis ou apenas sensíveis na superfície das imagens a emergência dessas forças atuantes no mundo. As imagens alcançam, então, uma dimensão criadora e passam a fabular, deixando de aspirar ao verdadeiro para se submeterem à própria potência do tempo (DELEUZE, 2007), a essa bifurcação incessante por meio da qual passado, presente e futuro não param de se modificar e a vida de um movimento de criação artística não para de crescer e de se

multiplicar na superfície das imagens. “[...] a verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada. Não há outra verdade senão a criação do Novo: a criatividade, a emergência” (DELEUZE, 2007, p. 178).

Nesses exercícios de criação, o ato de crer torna-se fundamental. Como enuncia Bergson (BERGSON, 1932 apud LAPOUJADE, 2013), crer é uma necessidade vital que nos faz desatentar das formas da vida e nos apegarmos às suas forças. É exatamente essa necessidade de acreditar no mundo que, para Deleuze, nos leva a suscitar acontecimentos e a engendrar novos espaços-tempos “mesmo de superfície ou volumes reduzidos” (DELEUZE, 2013, p. 222). A experimentação com esse arquivo é guiada, desse modo, por uma crença na potência de germinação das imagens e acontece como uma espécie de semente mobilizada pela tentativa de fazer com que a vida transborde a pele das imagens.

[...] de repente estávamos todos tão úmidos que a nossa pele começava a soltar algumas cascas antigas, era como ter ficado muito tempo debaixo d’água, mas a pele não só enrugava como rachava. Liberávamos nossa pele das cascas com as mãos e nosso corpo começava a sentir como nunca, vibrando com o movimento de cada onda, e já não era possível distinguir se o movimento acontecia dentro ou fora de nós, não havia mais margens (OLIVEIRA, 2017, p. 53).

Com esse transbordamento, a pele das imagens se desfaz eliminando as margens que poderiam ser percebidas como um limite que separa os corpos e o mundo e deixando-as vulneráveis a serem arrastadas pelos fluxos e intensidades que mobilizam esse mundo vivo. Essas imagens se reafirmam, assim, como parte do potencial dinâmico e transformativo do mundo, sendo

imanescentes ao seu processo de geração contínua - ao seu vir-a-ser - como outros seres e coisas e estando integradas à teia da vida (INGOLD, 2013). Abertas, as fotografias desse arquivo se despedaçam e seus estilhaços se juntam à flores e flores secas, tornando-se, entre elas, quase indiscerníveis; impulsionam linhas a escaparem da sua superfície; enlaçam outras imagens e pequenos fragmentos de texto; são riscadas, perfuradas e costuradas; são invadidas pelo barro de uma inundação; e fazem emergir, com esses pequenos acontecimentos, novos arranjos de espaços-tempo mais sutis e sensíveis.



Os arranjos que surgem da experimentação com as fotografias desse arquivo parecem querer extrair da vida a sua potência máxima (WUNDER; DIAS, 2010), fazendo-a atingir outros níveis de intensidade e alcançar um ritmo vital que exige um exercício mais profundo da nossa percepção. Eles nos convocam a experimentar o que Osmar Gonçalves (2014) nomeia como uma *lógica do sensível*: “formas diversas de pensamento e percepção ligadas ao campo do sensível, a um domínio onde opera também um jogo de forças (instáveis, em devir) - de atmosferas e vibrações, de pequenas ou micropercepções - e não apenas de formas (estáveis, simbólicas, representativas)” (GONÇALVES, 2014, p. 13).



Perante essa *lógica do sensível*, nos conectamos ao pensamento de Lapoujade que nos anuncia que o contato com essa vibração da força é a própria condição de toda comunicação, “sem a qual o universo se fecha novamente sobre si mesmo e se transforma em objeto” (LAPOUJADE, 2013, p. 97). Passamos, assim, a experienciar processos de comunicação que não passam mais apenas pela linguagem, mas fazem apelo a outras forças sociais como a simpatia e a intuição (LAPOUJADE, 2014), e nos possibilitam sincronizar com outros ritmos de duração que se tornam sensíveis nas imagens quando elas são atravessadas e arrastadas pelas potências do tempo.

Ao percebermos a emergência de pequenos vislumbres e vibrações na superfície das imagens recuperamos a experiência do *assombro* e nos conectamos a um *cosmos animico*, deslocando a percepção do que “é” para o que “está se fazendo” e nos deparando com a primazia do movimento no mundo (INGOLD, 2013). “Não somos obrigados a acreditar que o vento é um ser que sopra, ou que o trovão é um ser que faz estrondos. Pelo contrário, o vento *está* soprando, e o trovão *está* fazendo estrondos” (INGOLD, 2013, p. 19). A instauração de novos modos de existência das imagens mais sensíveis e articulados ao que se faz e está por vir aflora

como uma *cosmopolítica* (STENGERS, 2014) ao abrir as imagens a forças de indeterminação e à experimentação infinita dos fluxos e intensidades que mobilizam as coisas do mundo. O contato com essas imagens torna-se, então, uma experiência de aprendizagem que arrasta o pensamento e a percepção das imagens além de qualquer limite já estabelecido, desdobrando-os infinitamente...



REFERÊNCIAS

- BERGSON, H. Introdução à Metafísica. In: BERGSON, H. *Cartas, conferências e outros escritos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DELEUZE, G. *Conversações*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- GODINHO, A. *Linhas do Estilo: Estética e Ontologia em Gilles Deleuze*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007.
- GONÇALVES, O. (Org.). *Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.
- INGOLD, T. Repensando o animado, reanimando o pensamento. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 10-25, jul./dez. 2013.
- LAPOUJADE, D. O inaudível: uma política do silêncio. In: NOVAES, A. (Org.). *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.
- LAPOUJADE, D. *Potências do tempo*. São Paulo: n- 1 Edições, 2013.
- OLIVEIRA, T. P. *Exercícios de afutur-ar*. 2017. 151 f. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.
- STENGERS, I. La propuesta cosmopolítica. *Pléyade, Dossier Cosmopolíticas*, Santiago, Chile, n. 14, p. 17-41, jul./dez. 2014.
- WUNDER, A.; DIAS, S. Deslizes pela superfície do acontecimento fotográfico. *REU*, Sorocaba, v. 36, n. 1, p. 157-174, jun. 2010.

Recebido em: 15/10/2017

Aceito em: 15/11/2017

[2] Essa “experiência de um mundo imagem” é um desdobramento da vivência junto as imagens do arquivo dos processos de criação artística do grupo teatral Coletivo Cê, do qual fui integrante e responsável pelo cultivo dos materiais que compõe esse acervo (fotografias, textos, desenhos, anotações). Durante a pesquisa do mestrado em Divulgação Científica e Cultural, realizado no Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor) da Unicamp e orientado pela Profa. Dra. Susana Oliveira Dias, dediquei-me à invenção de relações entre escrita, tempo e memória, e à criação de outros arranjos de espaços-tempo com os materiais desse arquivo por meio da proliferação de vãos, costuras, rasgos, cortes e da efetuação de junções

entre eles e outros materiais como linhas, textos, terra, flores e folhas, na tentativa de fazê-los escapar da função representacional e torná-los passagem das potências do tempo e da vida.

[3] “A reconhecimento, a representação serão (são) a crucificação da diferença. Com elas estamos nos ‘eixos’, quer dizer, todas as faculdades convergem e contribuem para um esforço comum de reconhecimento do objeto” (GODINHO, 2007, p. 67).

Yoga como cosmopolítica na criação de imagens-potência

Pedro Azalim [1], Waldir Ramos Neto [2]

Resumo: Esse artigo é um relato de experiência da prática de Shivam Yoga com um sentido cosmopolítico, ampliador da consciência que afeta o modo como as pessoas percebem os lugares, suas experiências e vivências relativas ao espaço. Buscando entender a relação entre o indivíduo, edifícios e cidade e a integração entre corpo e mente, e sua projeção sobre o espaço, trouxemos o projeto da construção de uma escola de Yoga (Ashram) como um estudo de caso de uma possível expressão dessa integração Ser Humano-Cosmos traduzida em um espaço físico.

Palavras-chave: Yóga. Cosmopolítica. Espaços.

Yoga as cosmopolitics in the creation of image-power in the space

Abstract: This article is a experience report of Shivam Yoga practise in a cosmopolitic sense, consciousness amplifier which affects the way people perceive the places, their experiences and backgrounds relative to space. Seeking to understand the relation between individual, buildings and city and the integration between body and mind, and its projection over the space, we brought the Yoga School (Ashram) construction project as a case study of a possible expression of this integration Human-Being - Cosmos translated in a physical space.

keywords: Yoga. Cosmopolitics. Spaces.

[1] Graduando em Arquitetura e Urbanismo pela UFSJ.

[2] Mestre em Educação pela UFSJ.

Introdução - Yoga como ferramenta de transformação da sociedade

Este artigo relata experiências de práticas de Shivam Yoga com intuito de integrar sujeitos ao espaço em que habitam, (sentido cosmopolítico - interseção entre os elementos formadores da paisagem e relações sociais). Observamos os modos como as pessoas percebem os lugares, suas experiências e vivências relativas ao espaço, suas interrelações e relações com os edifícios e a cidade (tanto em nível físico quanto imaterial). O Yoga possibilita integração e complementação da mente com o corpo, do Ser Humano com o Cosmo. Trazendo o corpo para um primeiro plano, com o desenvolvimento da consciência, inspira uma transformação da sociedade e dos espaços.

Trouxemos a prática de Yoga como uma cosmopolítica, no sentido de que a medida que os seres integram-se com sua própria consciência, integram-se também com outras consciências e com o mundo, definindo melhor demandas comunitárias/sociais e pontos que necessitam transformação, seja individual, seja urbana. Os indivíduos manifestam seus desejos e possibilitam transformações de acordo com suas necessidades, expressas em sua relação com o espaço/tempo (assim como o espaço também influencia a forma do indivíduo observar o mundo). Lima e Kozel (2009, p. 228) discorrem:

O ser humano é complexo. Um ser que visa objetos e objetivos. Está no espaço e constrói os lugares. Realiza sua existência sobre ele. É previsível e imprevisível e só ele pode tomar as rédeas de seu destino e decidir o seu futuro, de como quer viver seu espaço [...]

Filósofos como Nietzsche e Deleuze entendem o desejo como positividade. Essa afirmação da

vida, dos desejos, almeja um pensamento que sane dicotomias e representações que engessam o pensamento. O trabalho desses pensadores é inspiração para outros pensadores como Isabelle Stengers e Bruno Latour desenvolverem conceitos como o de Cosmopolítica que visa sanar as dicotomias entre sociedade e natureza, através da integração entre diferentes esferas, desestabilização e ressignificação de categorias fixas. A filosofia em que se baseia o Shivam Yoga resgata modos de viver e pensar de civilizações antigas, como os povos chamados dravidianos, e é alinhada com essa filosofia de afirmação da vida. Segundo Arnaldo de Almeida:

[...] nós, do Shivam Yoga, percorremos um caminho de afirmação. Assim, na Senda do Shivam Yoga, buscamos afirmar todas as nossas instâncias, afirmando, de forma consciente e responsável, nosso eu, nosso ego, nosso mundo sensorial e, inclusive, nossa vida material e sexual. É através dessa via afirmativa que podemos vivenciar o mundo de forma consciente, prazerosa e feliz, [...] (ALMEIDA, 2007).

As bases do Yoga, firmadas na filosofia de afirmação, estão direcionadas para propiciar ao indivíduo um processo de união com ele mesmo, com a Natureza e com o Cosmo. “O yoga é considerado benéfico e/ou promissor como técnica para aliviar dor e o estresse, aumentar a autoestima, favorecer o autocuidado, a promoção da saúde, a qualidade de vida e a cura (BARROS, 2014).” O contato com o Yoga, em níveis mais profundos e conscientes, leva o indivíduo à transformação interna. Suas perspectivas se transformam, seu corpo muda, seu estar no mundo é mais qualitativo, sua fala, sua voz, sua beleza são outros, sua vida muda (ALMEIDA, 2007). Gradativamente, o indivíduo vai despertando em si uma força que o impulsiona rumo a mudanças significativas de si mesmo, das pessoas e seres à sua volta,

levando-o, ainda, a ter uma maior consciência planetária, cósmica e do local onde está inserido.

1- Aproximações de uma visão cosmopolítica

O que é Cosmopolítica? Conceito desenvolvido pela filósofa belga Isabelle Stengers e posteriormente revisitado pelo sociólogo da ciência francês Bruno Latour, cosmopolítica se propõe a ser um modo de estar no mundo que segue um sentido integralizador, buscando sanar dicotomias sociedade/natureza, desestabilizando as categorias de cosmopolitismo (a Ciência se propõe a ser um conhecimento universal, cosmopolita, amplamente testado e verificado, aplicável a diversas situações. Mas seria essa Ciência com C maiúsculo realmente universal? Seria o único modo correto de se fazer ciência ou o que se reconhece é apenas uma ciência hegemônica, limitada ao reconhecimento de determinados meios detentores de poder? A ciência produzida pelos países do Norte, de um modo geral, acaba sendo reconhecida como uma ciência universal, mas não seria melhor falarmos em ciências ao invés de Ciência?), cosmos e mesmo política - como algo além da mera relação entre seres humanos, considerando também outros seres e os espaços que habitam.

Segundo Bruno Latour:

Stengers pretende com o uso que ela dá a cosmopolítica, alterar o significado de “pertencer” ou “pertencimento”. Ela reinventou a palavra a representando como uma composição do forte significado de cosmos e o forte significado de política, precisamente porque o significado usual da palavra cosmopolita supunha uma certa teoria da ciência que é agora disputada. Para ela, a força de um elemento verifica qualquer entorpecimento na força de outro. A presença de cosmos

em cosmopolítica resiste à tendência de política significar um toma lá dá cá em um clube exclusivamente humano. A presença de política em cosmopolítica resiste à tendência de cosmos significar uma lista finita de entidades que devem ser levadas em consideração.

Yoga não é somente uma atividade física, mas um estilo de vida que associa atividades físicas, modos de se viver e estar no mundo. Segundo Almeida (2007 p. 7), os *Yamas* (princípios) dizem respeito às relações que o indivíduo deve estabelecer com o mundo exterior. Esses preceitos são: a prática da não-violência, a prática da verdade, a prática de buscar seu progresso sem destruir o progresso do outro ou da natureza, a prática de se buscar a realização na vida de forma harmoniosa e a prática de se utilizar a energia da sexualidade de forma consciente. Assim, quando praticamos esses *yamas*, estando imersos nessas práticas, passamos a compreender e a significar o espaço de novas maneiras. Através da prática da não-violência, projetam-se espaços ao mesmo tempo seguros e confortáveis, a prática de buscar a realização na vida de forma harmoniosa nos faz pensar em espaços projetados para que ocorram menos conflitos.

Latour (2004, p. 254) ao examinar o sentido que o sociólogo polonês Ulrich Beck dava ao termo cosmopolítica, chega ao entendimento que o termo trata de uma política que perpassa os limites imaginários dos Estados-Nações, “[...] a palavra significa cultura, visão de mundo, qualquer horizonte maior do que aquele do de uma nação-estado.” O Yoga é uma filosofia que tem origem milenar na Índia, mas que se difundiu por todo o planeta Terra, sendo também um fio que interliga vidas independentemente dos Estados Nações em que estejam.

Seres humanos são únicos, singulares. Cada existência com suas peculiaridades, mas carregando traços em comum, habitando espaços comuns. Para Agamben (1990), singularidades agrupadas em determinadas comunidades precisam traçar pontos comuns para chegar a representações, identidades que poderão atuar como bandeiras políticas, que então poderão dialogar com o Estado para alcançar demandas. “Mas que singularidades constituem uma comunidade sem reivindicar uma identidade, que os homens co-pertencem sem uma condição de pertencimento representável (mesmo sob a forma de um simples pressuposto) constitui o que o Estado não pode tolerar em nenhum caso” (p.89). Percebemos com tal constatação, que se o Estado não pode tolerar manifestações de singularidade e necessita de identidades e representações sociais para lidar minimamente com demandas humanas, este está ainda longe de pensar plenamente em termos de Cosmopolítica. Mas a visão cosmopolítica pode ser adotada em outras instâncias - como posturas pessoais ou de comunidades pequenas - e tentativas de diálogo para com um Estado maior, no sentido de expansão das políticas para além dos conflitos e necessidades humanas, pode (e deve?) ser feito.

Apontamentos metodológicos

1 - Mundialização fenomenológica do cotidiano

Nos apropriamos de abordagens fenomenológicas e cartográficas para inspirar este estudo. Conexão com experiências dos praticantes de Shivam Yoga em sua inserção no espaço sendo nós, autores do artigo *subjectos* (KASTRUP, 2009) que estão imersos na pesquisa, sem ponto de partida ou chegada, não como sujeitos que observam um objeto a parte, mas como *subjectos* - personagens que simultaneamente

são constituídos e constituem seu objeto de pesquisa. O fenômeno do cotidiano é carregado de expressões das formas de vida presentes no espaço físico, e essas formas podem se modificar a cada momento.

Não optamos pelo uso da palavra globalização, por ser carregada de significados dúbios: ao mesmo tempo em que globalização se refere a conhecimentos e tecnologias que estão em todo o mundo, pode ser entendido também em um sentido de hegemonia, como uma cultura dominante que se sobrepõe sobre as demais. Nesse texto nos referimos a indivíduos que se auto-conhecem e a partir disso se projetam e se integram com e no mundo, assim adotaremos aqui a palavra mundialização - inter-relação dos fenômenos de natureza política, econômica, tecnológica e cultural dos diversos países do mundo, independentemente das suas fronteiras e diferenças linguísticas, étnicas e outras (DICIONÁRIO INFOPEDEIA, 2017)

A contemporaneidade se expressa na mundialização do cotidiano - cada nova postura corporal descoberta leva a um novo modo de pensar no qual o sujeito está no mundo criativa e coletivamente, com este tempo acumulado sobre a dinâmica do corpo espaço-tempo, (NASCIMENTO, 2016) na qual tudo está conectado.

O método fenomenológico de pesquisa se orienta a partir das experiências e vivências do sujeito no mundo e de suas condições singulares e se pauta nos fenômenos de interação desses sujeitos com o mundo, fenômenos que se constituem a partir de sensações que encontram no corpo sua origem e centralidade. Para Merleau-Ponty (2006, p. 122):

O corpo é o veículo do ser no mundo [...] Se é verdade que tenho consciência do meu

corpo através do mundo, que ele é, no centro do mundo, o termo não percebido para qual todos os objetos voltam sua face, é verdade pela mesma razão que meu corpo é o pivô do mundo: sei que os objetos tem várias faces porque eu poderia fazer a volta em torno deles, e nesse sentido tenho consciência do mundo por meio de meu corpo.

Corpos individuais compõem corpos sociais e políticos, que por sua vez compõem o corpo da cidade. Desequilíbrios e desarmonias em um desses corpos refletem desequilíbrios e desarmonias nos demais. É interessante pensar a cidade buscando harmonizar o cotidiano e a vida urbana, por meio da valorização da importância dos corpos em todos seus níveis: energético, mental, intuitivo e espiritual, social, político e etc. Com a incorporação desses aspectos à realidade social e absorção dos saberes locais e comunitários, as políticas, gestão e atuação estarão mais integradas e revolucionarão as maneiras de pensar e habitar as cidades.

Nascimento (2001), assumindo um sentido de corporeidade em suas análises, considera que todas as camadas constituintes de um corpo estão em profunda relação de integração com o espaço que ocupa em uma única unidade multidimensional. “Há, portanto um olhar parcial que se deseja amplo, já que não total, e uma tentativa multidimensional, onde corpoespaçotempo remete a um sistema dinâmico, móvel e movente, assim como o corpo”. (NASCIMENTO, 2011, p. 01) Analisando por este prisma, a cidade é o reflexo da dinâmica dos corpos dos cidadãos, expressa sobre os valores subjetivos relacionados aos processos mentais.

E o corpo é o elemento fundamental e de ligação para essa integração da psique com

o mundo. Práticas corporais como o yoga notoriamente tem efeitos positivos nessa integração de si consigo mesmo e com o meio habitado. Nascimento (2011) situa o corpo como um elo de ligação entre diversas dimensões da realidade: “Outra questão pertinente em relação à temática aqui proposta diz da escala do corpo. Um corpo nunca é apenas sozinho, vive sob condições conjunturais, físicas, espaciais, estruturais, e também territoriais” (NASCIMENTO, 2011, p. 04).

Tivemos a experiência de trabalhar a consciência corporal através de algumas práticas de Shivam Yoga com estudantes do ensino fundamental de uma escola pública de São João del Rei - MG. Nessa experimentação, o espaço da sala de aula é ressignificado, não mais hierarquizado em fileiras onde o professor fala e alunos escutam, mas um único espaço coletivo onde todos juntos aprenderam alguns *asanas* (posições psicofísicas).



Figura 1 - Aula experimental com Ensino Fundamental na Escola Tomé Portes Del Rei em São João Del Rei- MG. Fonte: Arquivo Pedro Azalim

A cidade: urbanificação e representações ou planejamento participativo e imagens

Potência?

A expansão urbana pode ser desenfreada e tóxica ou um plano sustentável inventado com Imagens-Potência - um planejamento que possibilite uma expansão urbana saudável que respeite simultaneamente os seres humanos ocupantes e o meio ambiente. Espaços projetados para propiciar o encontro com o Cosmo, espaços projetados para todos encontros. Sonoridades, vidas, caminhos...

Ashram é o nome dado às escolas de Yoga. Imagem projetada dentro de uma visão cosmopolítica, com intuito de integrar as práticas corporais/filosóficas humanas com o espaço e com outras formas de vida, visando não apenas o conforto humano, mas de todos os seres que nesse espaço habitam. Uma construção aberta, projetada para abrigar pessoas e árvores, com cursos d'água que abrem a possibilidade de criação de peixes e outras culturas animais e vegetais. Nestas escolas, por meio das práticas corporais que propiciam saúde, auto-conhecimento e integração com o Cosmos abre-se a consciência para re-experimentar o espaço, levando em consideração o fluir da vida e deixando de lado a exclusividade de suprir necessidades humanas e a visão da construção com enfoque capitalista. A Yoga permite uma outra experiência de espaço e a projeção dessa escola (Ashram) reflete a completude dessa nova experiência. A acústica traz uma sonoridade que ressoa com a vibração do Om emitido por múltiplas vozes. Espaços abertos para circulação do ar, prana (bioenergia). O quanto o som do barulho da água na fonte é capaz de nos interiorizar?



Figura 2 - Projeção cosmopolítica sobre o espaço - o Ashram (escola de yoga, espaço de integração com o Cosmo, imagem-potência)

Esse projeto da escola de yoga (Ashram) é a materialização de um estudo realizado na graduação do co-autor Pedro Azalim e foi pensado para um terreno de propriedade do Mestre Arnaldo de Almeida localizado na cidade de Khajuharo na Índia. As construções projetadas estabelecem um diálogo com a natureza quando o paisagismo do entorno e entre as edificações conduz os indivíduos ao salão de práticas. Nesse movimento, a relação entre ambiente construído e natural é uma linha tênue que conecta os usuários à sua própria consciência e a esse espaço onde elementos naturais e construtivos fundem-se. O portal de bambu funciona como um elo de ligação entre o espaço exterior e interior, dialogando com um sentido cosmopolítico (pensamento que visa sanar dicotomias sociedade/natureza). Nessa construção existem várias possibilidades de adaptação, de acordo com as necessidades dos usuários, alterando os espaços para atender melhor aos seus objetivos.



Figura 3 - Ashram (escola de yoga) - Transição do ambiente externo para o interno. Fonte: Renderização no software Lumion.

Um arquiteto preocupado com a integração das especificidades e identidades humanas e com a preservação ambiental e sustentabilidade dos espaços, retoma o foco primordial da vida, o próprio indivíduo e todo o ambiente que o complementa mais do que um planejamento orientado pelo capital. Ao analisar a cidade e seus elementos constituintes, os planos e planejamentos refletidos no atual contexto e modos os quais ela é vivenciada nos instigam a experimentar planejar uma cidade a partir de um pensamento sem imagem. Proposição de imagens-potência com novos projetos que se libertem de um velho modo estratificado de pensar, com suas certezas e repetições que quando reproduzidas irrefreadamente culminam em grandes processos de urbanificação, prejuízos, acidentes e severos impactos ambientais. Esses estudos que seguem um sentido de centralidade em diferentes escalas, pensam na distribuição entre espaços públicos e privados e na integração da sustentabilidade com conforto, têm como objetivo evitar e combater o fenômeno da urbanificação - termo apontado por Choay (2007), como sendo a expansão urbana sem o planejamento, na qual cada casa em sua estrutura individual vai expandindo sem uma conversa com o todo, demonstrando a falta de integração entre as

partes para formação do todo.

Diria Deleuze (2006):

Nesse sentido, o pensamento conceitual filosófico tem como pressuposto implícito uma Imagem do pensamento, pré-filosófica e natural, tirada do elemento puro do senso comum. Segundo esta imagem, o pensamento está em afinidade com o verdadeiro, possui formalmente o verdadeiro, e quer materialmente o verdadeiro. E é sobre esta imagem que cada um sabe, que se presume que cada um saiba o que significa pensar (p. 131).

A potência do pensamento sem imagem é inovadora, considera os arquétipos e representações que estão atrelados à Imagem do pensamento, mas não se prende a ela como se fosse a verdade última. A meditação é um modo de buscar tirar essa Imagem do pensamento e buscar chegar ao pensamento sem imagem de onde se acessa potência criativa. De onde pode-se criar Imagens-Potência. Conexões. Concordamos com o que aponta Rosa (2011, p.1)

Conseguindo abstrair a cidade em sua forma primordial, enxergando as potencialidades existentes em cada espaço, possibilitando visualizar as melhorias em cada instância. A criação de espaços urbanos mais orgânicos e salutareos pode começar a partir de pequenas iniciativas, pequenas bolhas experimentais de sustentabilidade. Nas palavras de Rosa, um “[...] microplanejamento, práticas urbanas criativas é um projeto de interesse público que tem como objetivo produzir conhecimento (ROSA, 2011 p 14).” Buscando, através desse entendimento de território como o espaço decorrente de experimentações e transformações constantes, caminhar por trilhas ainda não percorridas para chegar a lugares novos em relação aos planos,

planejamentos e afins, para que possam estar integrados com a realidade social vivenciada.

O tempo é um agente transformador através do qual a expressão da corporeidade de sujeitos participantes em um processo de construção de uma cidade pode despertar no sentido de novas e interessantes configurações. “O espaço considerado simultaneamente como lugar e como território, por pertencimento a uma mesma família de conceitos ao ser conjugado com o tempo traz à tona tanto a dimensão do temporal, quanto da temporalidade (permanente e também transitória). (NASCIMENTO, 2011, p. 01)” Temporalidade tornando a sociedade líquida, fazendo e refazendo relações e funções, desterritorializando e reterritorializando espaços e sentidos de urbanidade constantemente.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio: **La communauté qui vient: théorie de la singularité quelconque.** Paris, Seuil, 1990
- ALMEIDA, Arnaldo - **Shivam Yoga, Autoconhecimento e despertar da consciência** - São Paulo: Casa Editorial Lemos: 2007
- BARROS, Filice et al - **Yoga e promoção da saúde** - Ciência e Saúde Coletiva vol. 19 num. 4 pp. 1305-1314 Associação Brasileira de Pós-Graduação em Saúde Coletiva, Rio de Janeiro-RJ, 2014
- CHOAY, Françoise. **O urbanismo : utopias e realidades, uma antologia Françoise Choay;** [tradução Dafne Nascimento Rodrigues]- (Estudos ; 67 / dirigida por J. Guinsburg). São Paulo : Perspectiva. 2007
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição** - Rio de Janeiro - RJ Ed. Graal, 2006
- KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo; ESCÓSSIA, Liliana - **Pistas do método da cartografia - pesquisa intervenção e produção de subjetividade** - Porto Alegre - RS, Editora Sulina, 2009
- LATOUR, Bruno - **Whose cosmos, which politics? Comments on The Peace Terms of Ulrich Beck** - Symposium Talking Peace with Gods, part 1 - Common Knowledge 10:3 Duke University Press, 2004
- LIMA, Angélica Macedo Lozano, KOZEL, Salette. **Lugar e mapa mental: uma análise possível.** - Universidade Estadual de Londrina, Departamento de Geociências <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/geografia/> v. 18, n. 1, jan./jun. 2009
- LYNCH, Kevin - **A imagem da cidade** / Kevin Lynch ; tradução: Jefferson Luiz Camargo, - 3ª. ed. (Coleção Cidades)- São Paulo; Editora WMF Martins Fontes, 2011
- NASCIMENTO, Adriana G. - **Territórios do Corpoespaçotempo. Quem planeja?** IN Anais do ENANPUR, 2011
- NASCIMENTO, Adriana G. **Sentidos e possibilidades do corpoespaçotempo público. Escala, Intervenção e outras abordagens.** IN Anais do ENANPUR, 2015
- ROSA, Marcos L. **Planejamento: práticas urbanas criativas = Microplanning, Urban Creative Practices** / organizado por Marcos L. Rosa; em parceria com a Alfred Herrhausen Society, Sophie Wolfrum. - São Paulo: Editora de Cultura, 2011

SANTOS JÚNIOR, Wilson Ribeiro dos; BRAGA, Paula Marques . **O Programa de Recuperação do Centro Histórico de Salvador**. E as lições das Cartas Patrimoniais. *Arquitextos*, São Paulo, ano 09, n. 107.04, Vitruvius, abr. 2009

Sites

mundialização in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017. [consult. 2017-08-18 21:07:47]. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/mundialização>

Recebido em: 15/10/2017

Aceito em: 15/11/2017



COLUNA ASSINADA

“(a)mares e ri(s)os infinitos”: la catástrofe de estar juntos delante de la finitud*

Susana Oliveira Dias[1], Sebastian Wiedemann [2]

15/12/2017 | Susana Dias es investigadora en el Labjor-Unicamp y fundadora del Orssarara Atelier. Sebastian Wiedemann es cineasta-investigador y fundador del Orssarara Atelier.



¿Cómo continuar delante de la finitud? ¿Cómo hacer potente nuestra relación con las aguas? Hay algo en nosotros que nos fuerza a mantener vivas esas preguntas y hacer de esta escritura no un mero relato o descripción de estados de cosas vividos durante el encuentro-acción “(a)mares e ri(s)os infinitos” - que concebimos y realizamos en 2015 en Campinas-

Brasil durante una de las mayores sequías que el sudeste del país ya ha enfrentado -, mas un hacerse digno de aquello a lo que somos llamados constantemente en nuestros gestos de investigación y creación: llevar a serio lo que puede ser pensar por el medio de las cosas-seres del mundo, por el medio y entre (Deleuze; Guattari, 1995) las aguas, es decir, no encarar las aguas, los ríos y los mares desde las configuraciones tristes que se dibujan en las dicotomías sujeto-objeto, teoría-practica y realidad-ficción y que llevan lo humano a la experiencia de finitud y de desconexión con la Tierra. Pensar por el medio y entre de las aguas exige un arriesgarse a hacerlas compañeras de escritura, dejarse afectar por ellas, encararlas como medios, encararlas por el medio y al mismo tiempo no aislarlas de los medios que dependen para seguir existiendo (Stengers, 2017).

La catástrofe de estar juntos delante de la finitud es la catástrofe de aceptar que debemos desapegarnos de una percepción demasiado humana (Nietzsche, 2000) y que debemos hacerle lugar a una percepción de las aguas que altere las apuestas comunicacionales y educativas dominantes. Abertura que tiene como condición un cierto estado de infancia del pensamiento-cuerpo- escritura, en el cual no sabemos de antemano como ganar intimidad con las aguas, pero sentimos que es necesario crear zonas de contacto, experimentaciones entre heterogéneos e intersticios de donde nacen afectos entre-vidas, disposiciones entre-disciplinarias. Se trata de hacer nacer ríos-mares en la escritura, en la fotografía, en la pintura, en el video, en la performance, en la calle, en el cuerpo..., hacer nacer constantemente un pensamiento alegre, moviente e incierto que convoca otras potencias para la performance, el audiovisual, la comunicación y la educación.

Aprender a escuchar todo un río-mar que no tenía existencia antes y que solo se hace posible cuando tenemos el coraje de escribir destrozos y fragmentos fluctuantes a la deriva; cuando experimentamos disponer fragmentos en una disponibilidad errante para encuentros imposibles, que no pueden ser determinados de antemano. Ser parte de esta corriente y traer en los cuerpos-papel- investigación el temblor de una poesía-pensamiento descontrolado que abre modos menores de existencia de un río-mar por y entre prácticas concretas. Abertura a un movimiento fractal e infinito de vida, donde dejarla pasar es abrirse a una larga preparación de quien en la sequedad extrema, en la casa arruinada e inundada, siente el mayor aliento para continuar.

La pregunta ¿cómo continuar delante de la finitud? pide una dignidad que se afirma en la discontinuidad de mares y ríos, en un insistir en abrir continuas variabilidades de a/mares y risas/ríos por la vida. Diferente de sequías dichas naturales, cíclicas, previsibles que alcanzan el nordeste del país, donde la percepción de catástrofe política producida incesantemente por la llamada “industria de la sequía” parece ya constituir un cierto análisis común, la sequía de 2015 desafió el mayor estado del país - São Paulo - como nunca antes, haciendo sentir violentamente algo que, para nosotros - nuestro grupo de investigación multiTÃO del Labjor-Unicamp; nuestro laboratorio, la revista ClimaCom y el Orssarara Atelier -, nos preocupa desde siempre, a saber: la impotencia política de las lógicas reconocitivas de las apuestas comunicacionales y educativas delante de la catástrofe, el modo como somos relegados constantemente a la impotencia y la necesidad urgente de comprometernos en la emergencia de un nosotros, de una causa común que no está dada.



“(a)mares e ri(s)os infinitos” fue un experimento pensado no para evitar la catástrofe y si para acogerla, acoger la potencia política de un pensar y crear capaz de acoger la catástrofe como fuerza de hacer proliferar y variar los finitos, de desorganizar los conjuntos, formas y problemas ya dados de la comunicación y educación. Pensar la catástrofe del lado de la vida como quien compone con el río y se lanza al mar, como quien necesita explorar el movimiento infinito del río en infinitas direcciones para alcanzar una cierta condición oceánica de estar juntos, en la que tenemos la seguridad de que no se puede desistir de nada, de ninguna posibilidad, de ningún camino y donde antes es necesario reactivar un máximo de conexiones-relaciones para aprender a habitar lo que fue destruido, para limpiar lo que fue envenenado, para no pasarse para el lado de aquellos con los cuales tenemos que luchar (Stengers, 2017).

Por eso apostamos en disponer junto en un mismo encuentro-acción elementos tan diversos, muchos modos de conocer y de habitar el mundo, muchas personas, muchos ríos. Un encuentro-acción que inventa, el mismo, una cuenca hidrográfica nunca vista, una red fluvial de problemas-ríos que alimentan el nacimiento incesante de una red de afectos-ríos- voladores.

Un encuentro-acción cuya existencia ocurre en las prácticas propuestas, que convocan al mismo tiempo el conocer los ríos ya existentes (y todo un campo problemático ya diagnosticado) y el hacer cuerpo con ríos porvenir. Ríos que ganan existencias singulares por el caminar, dibujar, escribir, pintar, danzar, fotografiar, filmar, por el estar juntos de científicos, artistas y habitantes locales que de diversos modos, con procedimientos y materiales distintos, se proponen ganar intimidad con los ríos, se proponen abrir escuchas impensadas, a través del oficio mágico de hacer del cuerpo una mesa de trabajo espiritual y con ello abrirse a conexiones para curar y aprender.

Convocamos la escultura sonora RIO-OIR del artista Cildo Meireles, que relaciona los sonidos de muchos ríos con muchas risas y el documental de Marcela Lordy que deja escapar relaciones con los procesos de “Oír el río” de este artista y que nos abre a escuchas a lo largo del cuerpo-mundo para las potencias sonoras de las aguas, que pueden ser escuchadas como cantos, cantos de las aguas, de las bocas. Hicimos una visita al riachuelo Anhumas con el geógrafo Salvador Carpi Junior do Instituto de Geociencias de la Unicamp, que trabaja con el mapeamiento de riesgos ambientales y tuvimos contacto con el modo como se relaciona con la cuenca, las unidades geológicas, el escudo cristalino, las formaciones sedimentares y las poblaciones locales, y como todo esto coloca todo el tiempo en riego sus búsquedas por definir metodologías de participación y gerenciamiento colectivo de los recursos

hídricos. Fuimos invitados a convivir durante una tarde con esos habitantes que tienen un río degradado en su patio y enfrentan constantemente problemas con las inundaciones de las aguas que traen residuos, enfermedades, investigadores, políticos, periodistas,

fotografías, reportajes de TV, proyectos de ley, normas y directrices técnicas...toda una inundación de decir como ellos deben actuar, que la mayoría de las veces, no reconoce el hecho que la vida de estas personas esta entrelazada con la de ríos, que ambas coexisten y entre-viven.

Por su vez, nos adentramos en las iniciativas artísticas del colectivo argentino Ala Plástica, de Alejandro Meitin e Silvina Babich, que articulan ecología, sustentabilidad, recuperación de economías locales e intervenciones artísticas en el estuario del río de La Plata y del delta del Paraná y vimos emerger las “mesas de trabajo” como metodologías que se articulan con nuestra apuesta de pensar-hacer una comunicación como encuentro de heterogéneos. Participamos de un workshop de construcción de “linternas de los ahogados”, con el artista Armando Queiroz que, a partir de la pregunta ¿puede un río ahogarse?, propuso la procesión “Ríos de Luz”, haciendo emerger por las calles de Campinas el riachuelo Tanquinho que fue canalizado y enterrado bajo las grandes avenidas y construcciones de la ciudad. La intervención recrea un ritual común de Belén de Para: cuando alguien se ahoga las personas van a los ríos con pequeñas calabazas y velas encendidas y las lanzan al río. Se dice que donde las calabazas paran están las personas ahogadas, una aparición que crea una especie de territorio frágil alrededor de una existencia poética de los cuerpos desaparecidos. La procesión pensada como la búsqueda por enseñar relaciones poéticas el agua que resistan al desaparecimiento y la finitud. Deseos de dar una existencia poética a los ríos enterrados y así afirmar que los ríos somos nosotros mismos, las relaciones que inventamos y nuestra capacidad de cuidar y mantener prendidas las pequeñas chispas de vida de deben brillar. Con la bailarina

Hellen Audrey hicimos una preparación corporal para que ese disponerse en la procesión fuera un disponer los cuerpos en otras velocidades y afectos en la ciudad de Campinas. Cuerpos tomados y poseídos por fuerzas moleculares de las aguas.

Un abrazar un mar sin fin de nuevas relaciones posibles cuando nos dejamos inundar por la vida. Todas esas actividades fueron atravesadas por el Libro-río/sorrisa que inventaba su curso abriendo experimentaciones con pintura por entre fotografías y mapas hídricos. Cada una de las acciones e intervenciones que realizamos en el evento, así como la escritura que aquí proponemos llevar adelante, son modos de escribir con las fuerzas anímicas de las aguas, son modos de que nos abramos a las fuerzas de los ríos que, caudalosos en sus devenires, se hacen mar. Son modos de hacer de la escritura un lugar donde las fuerzas de la vida puedan proliferar (Deleuze, 1997) acogiendo la potencia cosmopolítica (Stengers, 2014) de la catástrofe como posibilidad de variación de los finitos, desorganización de las formas y problemas ya dados. Pensar la catástrofe del lado de la vida como quien compone con el río y se lanza al mar en infinita variación.



Aprendemos con los ríos que no es posible recuperar una condición original, mas si hacer del nacimiento constante nuestro modo metamórfico de vivir y pensar. Aprendemos que no es posible recuperar un territorio existencial que se encontraría presupuesto desde el inicio, ni regenerar su carácter supuestamente real y verdadero, mas si seguir proliferando modos de existencia particulares que desafían cualquier modelo de verdad y que resistan a cualquier voluntad de juicio. Todo un querer un delirio-río del pensamiento que hace intolerable cualquier apuesta representativa, cualquier voluntad de normalización, cualquier apuesta en una explicación, en una supuesta simplificación, en la denuncia o en la concientización. Pues el delirio de río es reír del poder, es hacer de la carcajada un complicar-multiplicar las esferas de la vida, un implicarse en ellas; es arrastrar los hombres de vuelta a la tierra, aliviándolos del peso del habito, de la moral y la inteligencia. Somos forzados a enfrentar fuerzas donde nunca nos sentimos “en casa” y de este modo despoblar la tierra para poblarla de otro modo, con composiciones menos solidas, más líquidas, inestables. Abrir la tierra al Cosmos, abrir el hombre a todo lo que hay de no humano en lo humano (Lapoujade, 2015). Proliferar nuevos territorios existenciales en que cuerpos y relaciones se encuentran en un estado de catástrofe que, en la mayor de las prudencias, es decir, preguntándose por la vida en la mayor proximidad con ella, afirman la posibilidad de traer el infinito en lo finito.

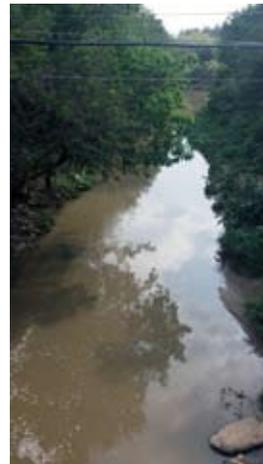
Y esto solo ocurre cuando se complica nuestra percepción, cuando nos hacemos dignos de hacer cuerpo con el mundo, cuando somos invadidos por una percepción-río, a veces turbia, a veces cristalina. Y aun cuando es cristalina, la percepción-río nunca sueña cosas claras y distintas, como podría ser soñar que

el río esta abajo y las nubes arriba. El río quiere que todo este junto, se adentra en los cuerpos, rasga, arruina, agita y como estruendo transforma todo allá adentro... carne, palabras, tiempo. Hacerse río es crear un entre-tierras, un entre-medios, un entre-seres, un entre-vidas. Un entre hecho para corroer márgenes y arrastrar todo aquello que se dice fijo, para descomponer significaciones, para desmontar juicios y embarazar la Tierra e irrigar los límites con nuevos posibles. Como el agua que avanza, cargar para lejos, inventando distancias, abriendo encuentros inimaginados. Distancias que son diferencias, multiplicidades nométricas, inexactas. Distancias rigurosas, desplegadas al infinito. Un llamado a experimentar la comunicación y educación de modos muy distintos, porque río es cosa sin orden, es pura potencia de flujos y cruces imprevisibles, es pura fuerza turbulenta de estar juntos como quien busca no satisfacerse con las respuestas, y sí como quien se deja cargar en un proliferar lento y sinuoso de nuevas preguntas - ¿Qué es afectar?, ¿Qué es y que puede un río? - así nace también un cortometraje, que como diferencia y repetición, que como retorno de lo diferente se dice también “(a)mares e ri(s)os infinitos”. Entre visualidades y sonoridades, aprender a montar/editar como quien lleva un río dentro.

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=9KzoXzZUvy0>

Las nacientes, los ojos de agua no ven, sino que explotan el ver de tanto emanar caudales de agua. La cámara se niega a capturar, llueve, escapa, sigue el encuentro de las aguas, sigue ríos de manos, de cuerpos que, por ser lluvia, son también papeles, tintas, tijeras, colores, líneas, luces. Seguir ríos, crear con ellos. Montaje hecho encuentro de curvar-serpentear las imágenes en un montar-modelar-modular. Componer ríos vivos, descomponer ríos vistos. Fotografías de satélite inundadas por ríos voladores instauran nuevas relaciones entre superficies y velocidades, nacen ríos que convocan la eficacia precaria de un navegar errante, que solo puede ocurrir en barquitos de papel. Un montaje que, entre el satélite que se dice óptico y la mano que se dice haptica. Crea diagramas imposibles que intentan modelar cuali-cuantitativamente el escape interminable de los ríos, el devenir mar de los ríos. Al final no sabemos lo que es un río, pero tal vez, abrazando la catástrofe de nuestra percepción, habremos sentido su intensidad. (a)mares e ri(s)os infinitos. Un pequeño gesto, una pequeña gran pregunta, un ojo-boca de agua que llega al mar y que quizás, quien sabe, nos prepare para continuar...



BIBLIOGRAFIA

DELEUZE, Gilles. Crítica e clínica. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: ED 34, 1997 (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: ED 34, 1995. (Coleção TRANS).

LAPOUJADE, David. Deleuze, os movimentos aberrantes. Trad. Laymert Garcia dos Santos. Rev. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: n-1 edições, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. Humano, demasiado humano - um livro para espíritos livres. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

STENGERS, Isabelle. Reativar o animismo. Trad. Jamile Pinheiro Dias. 2017. Belo Horizonte: Chão da Feira. Disponível em: <http://chaodafeira.com/cadernos/reativar-o-animismo/> Acesso em: Nov. 2017.

STENGERS, Isabelle. La propuesta cosmopolítica. Pleyade, Dossiê “Cosmopolíticas”, n. 14, jul-dez. 2014, pp.17-41.

STENGERS, Isabelle. No tempo das catástrofes - resistir à barbárie que se aproxima. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naif, 2015.

Proyectos: Mudanças climáticas em experimentos interativos: comunicação e cultura científica (CNPq No. 458257/2013-3); Sub-projeto “Sub-rede Divulgação científica” da Rede Brasileira de Pesquisas sobre Mudanças Climáticas Globais (convênio FINEP/ Rede CLIMA 01.13.0353-00);

Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia para Mudanças Climáticas (INCT-MC) - (Chamada MCTI/CNPq/CAPES/FAPs nº 16/2014/Processo Fapesp: 2014/50848-9).

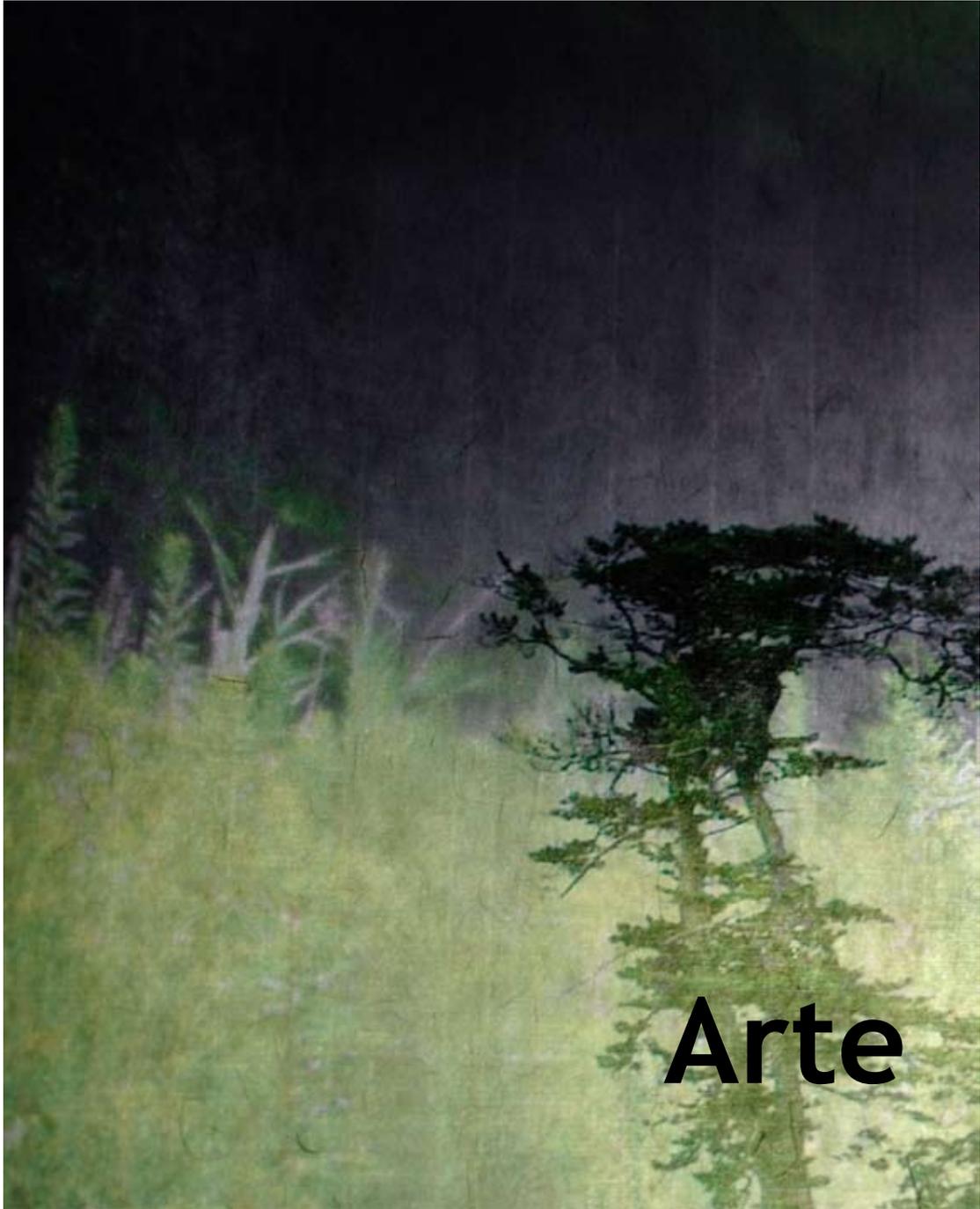
Recebido em: 15/11/2017

Aceito em: 15/11/2017

* Este artigo foi originalmente publicado em português na Revista ComCiência, dossiê 194, dez2017-jan2018: <http://www.comciencia.br/amares-e-risos-infinitos-catastrofe-de-estar-junto-diante-da-finitude/>

[1] Susana Dias es doctora en educación, investigadora en el Labjor-Unicamp, coordinadora del grupo de investigación “multiTÃO: prolifer-artes sub-vertendo ciências e educações”, editora de la Revista ClimaCom, y fundadora del Orssarara Atelier. E-mail: susana@unicamp.br

[2] Sebastian Wiedemann es candidato a doctorado en educación, cineasta-investigador en OLHO Laboratorio de Estudios Audiovisuales FE- Unicamp, becario CNPq y fundador del Orssarara Atelier. E-mail: wiedemann.sebastian@gmail.com



Arte

ARTES

KFI - Knowing From the Inside project

Tim Ingold

Knowing From the Inside: Anthropology, Art, Architecture and Design (or for short, KFI) is a 5-year project funded by a European Research Council Advanced Grant held by Professor Tim Ingold in the Department of Anthropology, University of Aberdeen. It commenced in June 2013, and will run until May 2018. The KFI project aims to re-configure the relation between practices of inquiry in the human sciences and the forms of knowledge to which they give rise. Its fundamental premise is that knowledge is not created through an encounter between minds furnished with pre-formed concepts and theories, but grows from our practical and observational engagement with the world around us. Knowledge, we contend, comes from thinking with, from and through beings and things, not just about them. Our overall aim is to show how research underpinned by this premise could make a difference to the sustainability of environmental relations and to the well-being that depends on it.

The Unfinishing of Things exhibition, University of Aberdeen, May - September 2016 Things are never finished. They always overflow the ends set for them; that's how life can carry on. If knowledge grows from practical engagement with materials, with people and with places, in what form can academic research be presented and shared with others? Alongside conventional journal articles and books, this exhibition has been an opportunity for members of the Knowing From the Inside research project to experiment with this question. Rather than communicate polished research findings, somewhat removed from life, the focus of the works presented here is on the process of research. The exhibition was grouped around three modes of knowing with at the heart of the KFI project knowing with materials, knowing with people and knowing with place.

Link: <https://www.abdn.ac.uk/research/kfi/>

.

THE GATHERING

Spring Gathering, University of Aberdeen, May 2016 The Gathering coincided with the launch of our KFI book series [link: <https://knowingfromtheinside.org>], the opening of the The Unfinishing of Things and a visit from Erin Manning and Brian Massumi. We thought this would be the perfect opportunity to bring together not just the core members of the project but all those with whom we had a sustained and productive dialogue over the course of the last few years. The week did not follow the usual conference or symposium format, but instead aimed to foster an informal space to do things together, exchange ideas and discuss future collaborations.

MATERIALS

Learning by experiment; learning by experience One of the basic premises of the KFI project is that materials are not passive matter onto which form and meaning can simply be imposed. Rather, every material has its own particular liveliness that sets it apart; a liveliness that imposes a particular quality to working with this material that fundamentally shapes the forms into which it can be coaxed and the uses, meanings and values it takes on in human lives. It is in handling materials, in playing and experimenting with them, that this liveliness makes itself known in experience and in unfolding form. Each of the exhibits here share an interest in this liveliness and particular practices of forming and transforming that have grown in correspondence with specific materials. Every practice carries its own skills of perception, feeling, language and careful gesture that become its habit and hearth. Creativity is understood here as a verb, as something inherent to practice itself, in the 'improvisatory movement that works things out as it goes along' (Tim Ingold 2011).

Anne Douglas, Marc Higgin, Nicola Chambury and Paolo Maccagno // Chaoïdes Collective (Alan Vergnes, Anaïs Tondeur, Germain Meulemans, Marine Legrand; Yesenia Thibault-Picazo) // Elishka Stirton // Émile Kirsch // Francesca Marin // Jo Vergunst // Judith Winter // Liz Hodson // Rachel Harkness // Solid Liquid project (Cris Simonetti, Judith Winter, Rachel Harkness) // Stephanie Bunn.

PEOPLE

People: knowing by way of remembering

One of the threads running through each of the exhibits here is an interest in memory, in the process of remembering those relations from which one is woven: as anthropologists, as artists, as people. Knowing is always an encounter and dialogue, not just with those present around us but with those no longer present; no longer present but whose presence remains inscribed in our being and the world we inhabit. In their different ways, these works approach this remembering as a process of taking care: of one's self, of others, of the land and its ways. I am because we are, and since we are, therefore I am.

John Mbiti, *African Religions and Philosophy*, 1975 Alec Finlay // Caroline Gatt // Cassis Kilian // Christine Moderbacher // Christelle Becholey-Bessonand and Claire Vionnet // Claire Delhumeau and Valeria Lemba // Emilia Ferraro // Gwich'in Social and Cultural Institute // Tim Collins and Reiko Goto // Wonderland project (Alistair Sinclair, Amanda Ravetz, Cristina Nuñez, Diane Gleave, Jayne Gosnall, Kelly Harte, Kelly Jones, Mark Prest, Michaela Jones, Nathan Aiyana-Sassen and Nikki Farrell).

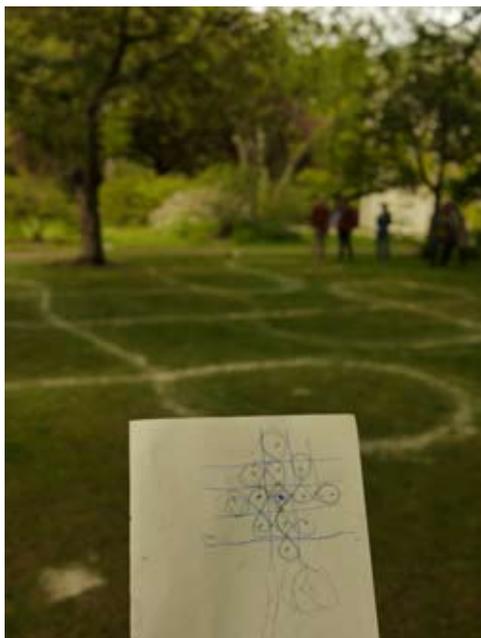
PLACE

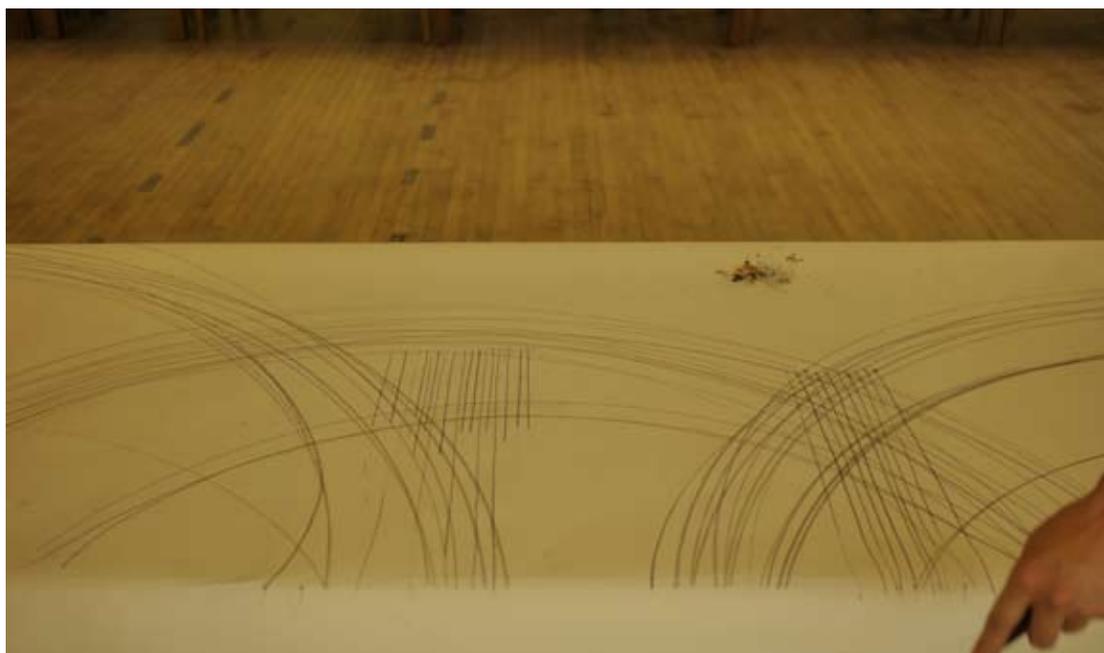
Looking, and looking again: getting to know a place

Place is not abstract space. Places are not the anonymous containers of human lives. Places are always particular; they have a character, and not in the singular sense, but character that is emerging from the many threads from which they are woven. People, then, do not live in places but through them, in continual interaction with the coming together of weather, the earth, the plants and animals, the built environment and made things, which mark out a place as distinctive. You have to get to know a place. Each of these works presents its own place, but - just as importantly - it presents its own way of getting to know this place. The use of the camera, the watercolour brush or felt-tip pen, the pen and notebook, are not just methods of description but ways of perceiving, feeling and thinking with the world. Each use of tool or method shapes and educates attention, inciting curiosity and inviting us to look, and look again. I prefer this continual interrogation on what you should see and what you shouldn't see. This way I can show how in reality there is always a zone of mystery, an unfathomable area that to me determines the interest of the photographic image (Luigi Ghirri, *Lezioni di fotografia, Lessons in Photography*, 2010).

Alfonso M. Cuadrado Mulero and Ester Gisbert Alemany // Elizabeth Hallam // Enrico Marcore // Griet Scheldeman // Jennifer Clarke // Paolo Gruppuso and Simona Trozzi // Rachel Harkness // Ray Lucas

THE GATHERING



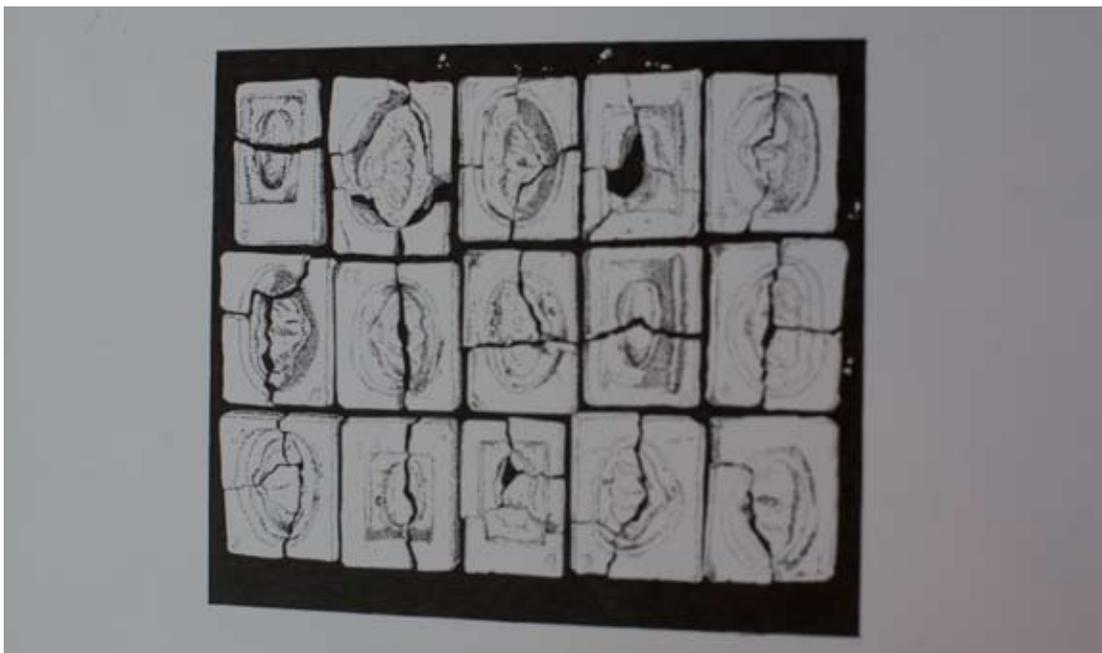






MATERIALS



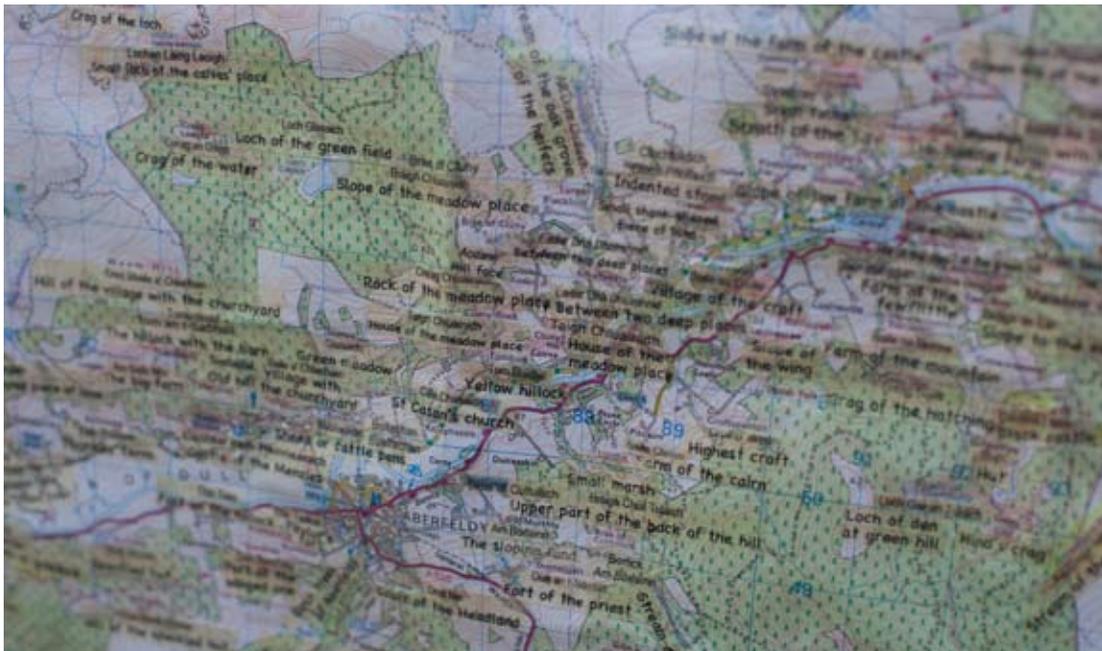






PEOPLE

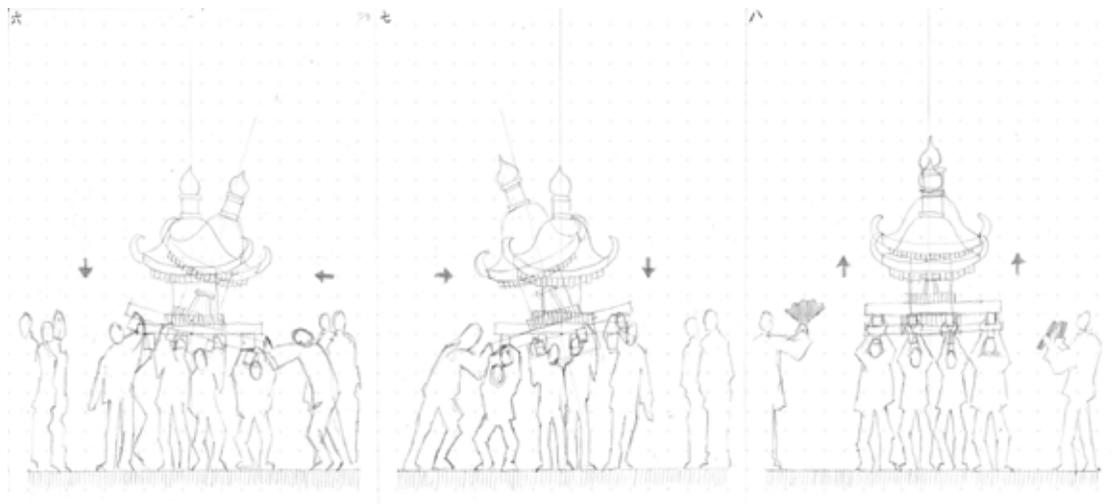
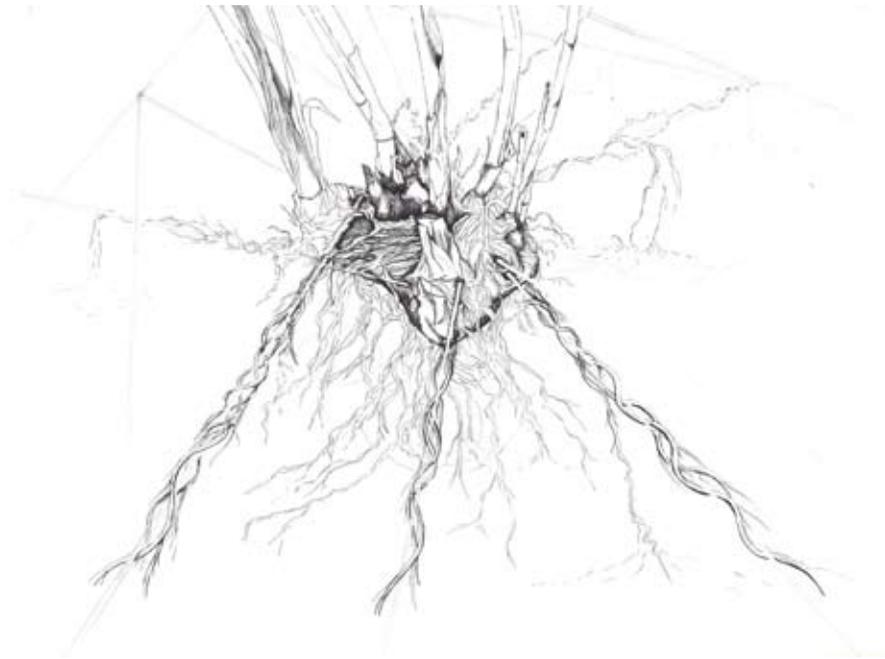








PLACE







La couleur du temps

Erin Manning

WORK: An odour of colour, a touch in the gaze, a taste in the texture. What is this quality that exceeds the first approach of an object, the quality that moves through the form of an object but pierces experience, opening the object to its force? How to speak of the duration that radiates beyond the object? How to touch the becoming-work of the work, its implicit movement?

An object can never be fully determined. Not only because the object resists a generalized perception of itself - its transversality cannot be reduced to the experience of a single witness - but because the object also carries with itself the colour of time: it overflows category, altered by every encounter.

The object is never completely itself. It is relational, ecological. It participates, as Isabelle Stengers might say, in an ecology of practices. It gives sense back, gives direction, to the ecologies with which it co-composes.

This description of the object opens itself to the concept of the minor gesture. The object vibrates with potential minor gestures. These minor gestures are what invite the object to open itself toward its transformation, toward its internal variation.

What I propose for Dream City is a minor gesture that orients the colour of time. This minor gesture will be activated by a practice in time that will have started during my time in Tunis in April 2017.

During the 10 days I spent in Tunis in April in search of weavers, I found myself in a ritual of commerce. Silks, after all, spawned a commerce that oriented navigation for centuries, creating geographies of exchange. While the commerce as it was known during the period of the silk road is almost nonexistent today - due to industrialization and the prevalence of synthetics, which are far less costly - there is no question that the negotiation for the purchase of silk remains today a capitalist gesture. And so to travel to one of the sites of the earlier trade, and to seek out the few weavers left in order to purchase silk, would have to be seen as a gesture of capital.

Whereas my earlier work *Threadways* focused on ubiquitous mass-produced industrial textile and sought to explore the paradox of subtraction in the context of neoliberal capital, the Tunisian project of seeking out hand-loomed silks and cottons arguably placed me back squarely in the marketplace. Rather than resisting this gesture, I became curious about it. What can an economic exchange produce in the context of an artistic process?

What touched me in the medina of Tunis, where the majority of commerce circulates around products from China, was the quality of the encounter with the few remaining weavers. The

commerce took place in time - the time of the encounter, the time of communication across languages, the time of touching the textile, of feeling its weave. The time of sharing a glass of tea and of discussing the veil to be worn by the bride. The time of speaking of my own work, and of the richness I sense so profoundly regarding the production of the weave, the handiwork, the tradition. And the surprise of my contemporary gesture, the madness of pulling the thread, of unweaving the textile.

This commerce contains an alter-economic dimension. It proposes a mode of encounter that touches the creation of a certain kind of value. Together we share the recognition that these almost lost arts are of enormous value. No question of negotiating the price. There is no price that would be right. And so we barely speak of price. We speak instead of my return, of my project. We speak of the quality of the thread, of the colours. I buy two silks, each woven by a different older man, one of the 5 remaining weavers in Tunis, and one cotton, this one woven outside the medina sold next to the Zitouna mosque where there are still a few tourists. I receive a gift. Because finally this profession cannot be bought, or sold. It will persist only through a care for what is beyond the object itself, the colour that it will give to time.

I left Tunis the 17th of April 2017 to continue the exploration of time at the Bauhaus, in Weimar, where one of the most important textile artists began her work - Annie Albers. Her words are the ones I hear: textile, says Albers, is the first architecture. It is what makes home possible. The art of textile is what can never be perceived as an object as such. It is what gives space quality of form.

This work in time continues until October. Every day I work with the three textiles. Measuring 2.4 meters by 2 meters, these are large, almost square pieces. The work is long and repetitive. I pull the threads, always on the warp, and once the textile loosens, once it can barely hold its shape, I give it back its spine by reinserting its own threads, threads dyed using a Tunisian turmeric. The colour of the threads shifts with the natural mordants I use when I mix the spice into dyes. The smell with the variations in colour mark a synesthetic differential that moves through the textile.

This is patient work that creates its own choreography, its own dance. The aim is not to control the textile but to move with it, following its own tendencies. This sensation of working from the thread itself is carried by a desire to follow a process that unfolds in time. The gestures that emerge are influenced by the contours of the medina, by the geometries of its tiles, by its dizzying pathways. And by the movements of Weimar, the time of its own textile history which haunts me as I pull the threads. The textile in its slow unweaving holds the memory of all these durations, of the sense of direction proposed in the pulling. It is this colour of time that will return to Tunis in October 2017.

Upon arrival in Tunis, the three textiles will be hung. They will occupy almost the full width of the site such that the participant will inevitably be touched by them when walking through. There will be two wood benches, installed on the two ends of the passageway. Below each textile, there will

be a small aluminium pot. Each pot will be filled with one of the spices, reflecting the dyeing of the threads. A few threads will hang in each pot. Water will be added to the spices in the pot each day and the textile will be sprayed to facilitate the colour leaching up the threads. The colour of time will become scented by one of the odors, one of the mixtures, of the medina.

The textiles will take the colour at the same time as they become more supple - the spraying will give the textile a certain weight. Slowly, we will feel the effects of gravity, and with them, the effects of the environment - the sun, the wind, the falling of the night.

Minor gestures can neither be created nor measured in advance. Even if there in potentia, they often remain unactivated. It is impossible to know today how and whether minor gestures will propose themselves within the framework of Dream City. What The Colour of Time offers is a mesh curtain that will perhaps know how to gather what too often remains imperceptible, and, by extension, devalorised. If there is value in this project that aims to touch the texture of time, it will be a value discovered in the complex ecology of practices that invent themselves, day by day, in the medina itself. Because this work does not exist to reenliven a past that is becoming lost but to celebrate what vibrates beyond experience as we know it, to celebrate what can never fully be discerned by the gaze that seeks to categorise existence.

Autor: Erin Manning

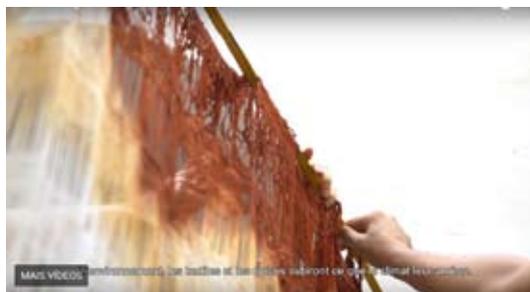
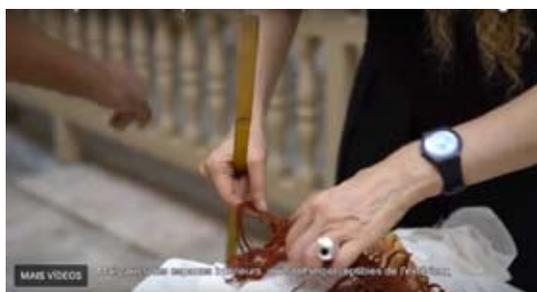
Dream City, Tunis Octobre 2017

<http://erinmovement.com/la-couleur-du-temps/>

Erin Manning holds a University Research Chair in Relational Art and Philosophy in the Faculty of Fine Arts at Concordia University (Montreal, Canada). She is also the director of the SenseLab (www.senselab.ca), a laboratory that explores the intersections between art practice and philosophy through the matrix of the sensing body in movement. Her current art practice is centred on large-scale participatory installations that facilitate emergent collectivities. Current art projects are focused around the concept of minor gestures in relation to colour, movement and participation. Publications include *Always More Than One: Individuation's Dance* (Duke UP, 2013), *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009) and, with Brian Massumi, *Thought in the Act: Passages in the Ecology of Experience* (Minnesota UP, 2014) and *The Minor Gesture* (Duke UP, 2016).

Disponível em:

<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=7974>











Displacing Territories: Project for the Border Brazil/Uruguay

Marcelo Moscheta

The act of collecting rocks from given places e take them to other places maybe one of the first civilization traces, at which time the man knows himself as converter of his own space and therefore, has the power to interfere in the Creation. As an unimportant object collector, I'll develop an action of traveler who cross the Border Rio Grande do Sul/Uruguay in almost all its length and search for elements present in the local landscape to serve as representation of that territory. When I choose a rock, I mark its exact pick up localization and go through the border bringing it back to Brazil, its displacement accentuates de the idea of belonging - the where they were / the where are - and of a memory intrinsically deposited inside of such stones, their constituent mineral, their mass, their physical characteristics, their age on the millenniums that they've crossed. The work of the artist in this case, resembles the archeologist who collects, sorts and organizes the natural landscape. So, seeking to understand the Place: mine and the rock themselves, for I, when in Uruguayan side feel myself more Brazilian also. And thus, I bring Uruguay into Brazil, pieces that go through the border and reorganize themselves following parameters other than geology, geography, politic or economy. A country/place contained inside another represented in the future drawings that resemble photographs as if they were a memory catalog of the place, a memorabilia, a reclassification of the landscape in which the objects carry itself all information as possible of the place where they came from. I see the landscape as a counterpoint to measure yourself, an extern referential that can give the exact measure of myself. Romantic idea that pays reference to the last great explorations of the XIX century, where the poles of the planet and the summits of higher mountains were for sure, a discovery of the place and at the same a discovery of the limits of the men himself. My relation with the landscape rests in a first attempt to build an ideal place, an imitation of the nature as a faithful portrait of the relations of perfection and balance. By doing this, I want to cover all the ways of understanding a place, not only by sensitive medias as drawings or photographs, but through rational ways of understanding places: latitude, longitude, altitude, mathematical calculations and technical/scientific references. The mysteries of the force acting in secret in the nature are rebuilt, sometimes in a brutal manner, other, in a delicate and almost imperceptible way, in an act to fully understand the matter of what we are formed. DISPLACING TERRITORIES: PROJECT FOR THE BORDER BRAZIL/URUGUAY is a path as lonely traveler I accomplished at the end of April by the frontier zone of the pampas, specifically from Barra do Quaraí to Pelotas. My experience translates the rescue of the landscape memory, through the collection of stones classified and organized then. Its exhibition was held in the city of Pelotas, more specifically at the Art Museum Leopoldo Gotuzo, during the month of July and after at 8 Bienal do Mercosul, at Porto Alegre from september to december 2011.

Autor: MARCELO MOSCHETA

São José do Rio Preto, 1976

Lives and works in Campinas

The common thread running through Moscheta's work is a great fascination for nature, together with his willingness to travel and experience the landscape. This experience of traveling and living in difficult environments stimulated his interest in depicting the memory of a place in his works, developing a classification procedure like that of an archaeologist questioning the boundaries of territory, geography and physics through art. Since the beginning of his artistic career in 2000 he has created works and exhibitions arising out of journeys to remote places, where he collects objects from nature and reproduces them through drawing and photography, creating installations and objects. Recently, his interest is aimed to research borders and imposed limits to territories and also the relation between rivers and the landscape that follows their course. In 2015 the artist develops the Project Arrasto (Dragging) in which he drives through all the extension of the Tietê River and collects minerals at the river banks. Also, he researches ancestral memories at the River Trebbia, in Italy and at the Canadian/U.S. border. In 2014 Moscheta participates as resident artist in the Biennials of Vancouver and Montevideo, working on an expedition all over the Uruguay River. In his curriculum, attention to the solo shows *Erosão Diferencial* at MAC Campinas (2017), *Seven Falls* at Galeria Vermelho in 2016, *1.000 km, 10.000 years* (2013) at Galeria Leme and the site-specific *Contra.Céu* (2010) at Morumbi's Chapel. Commissioned by the 8 Biennial of Mercosul (2011), he has made his research along the extension of the Brazilian/Uruguayan border. Also in 2011, participated in artistic residency onboard a tall ship at Spitsbergen, North Pole. This experience resulted in the solo show *NORTE* (2012), made at Paço Imperial, Rio de Janeiro. In 2013 he participates in the collective show *The Arctic*, at the Louisiana Museum of Modern Art in Copenhagen. In 2010 he was awarded the I Pipa Prize Popular Vote, at MAM Rio. In 2009 was awarded in the Biennale de Gravure de Liège and made artistic residence at Vila Nova de Cerveira for the Biennial of Portugal, and participated also on the 4a. edition of *Rumos ItaúCultural*. In 2013, take part in the book *Vitamin D2*, Phaidon, an anthology of contemporary drawing. His works are in the collections *Coleção Gilberto Chateaubriand/MAM-Rio*, *MAM Bahia*, *MAC Goiânia*, *MAM São Paulo*, *ItaúCultural*, *Pinacoteca do Estado de São Paulo*. Internationally, his works are part of *MAMAC Liège*, *Lhoist Collection - Brussels*, *RNA Foundation Moscou*, *Deutsche Bank New York* and *Banco Espírito Santo*. The artist is represented by *Galeria Vermelho*, *SIM Galeria* and *Galleria Riccardo Crespi*.

Ficha Técnica:

Displacing Territories: Project for the Border Brazil/Uruguay

55 graphite drawings on PVC board, iron, and stain wire, magnetic sheet and plexiglass

300 x 600 x 300 cm

2011

* commissioned work for the 8 Bienal do Mercosul

TÍTULO: DESLOCANDO TERRITÓRIOS: PROJETO PARA A FRONTEIRA BRASIL/URUGUAY

TRABALHO: O ato de coletar pedras de determinado local e transportá-las a outro é talvez um dos primeiros traços de civilização, momento na qual o homem entende-se transformador de seu espaço e por conseguinte, possui o poder de interferir na Criação. Como um colecionador de objetos sem importância alguma, vou desenvolver uma ação de viajante que atravessa a Fronteira do Rio Grande do Sul/Uruguay em quase toda sua extensão e busca elementos presentes na paisagem local para servirem como própria representação daquele território. Quando escolho uma pedra, marco sua localização exata de coleta e atravesso a fronteira trazendo-a de volta ao Brasil, seu deslocamento acentua a idéia de pertencimento - o lugar onde estavam / o lugar onde estão - e

de uma memória intrinsecamente depositada no interior de tais pedras, seu mineral constituinte, sua massa, suas características físicas, sua idade nos milênios que atravessou. O trabalho do artista nesse caso, assemelha-se ao do arqueólogo que recolhe, classifica e organiza a paisagem natural. Assim, procuro entender o Lugar: o meu e o das próprias rochas, pois eu, quando estou em lado uruguaio me sinto mais brasileiro também. E dessa forma, trago o Uruguai para dentro do Brasil, pedaços que atravessam as fronteiras e se reorganizam segundo parâmetros outros que não a geologia, a geografia, a política ou a economia. Um país/lugar contido dentro de outro, representado nos futuros desenhos que se assemelham a fotografias como se fossem um catálogo da memória do lugar, uma memorabilia, uma reclassificação da paisagem onde os objetos carregam em si toda a informação possível do lugar de onde vieram. Vejo a paisagem como um contraponto para medir a si mesmo, um referencial externo que possa dar a exata medida do tamanho do eu. Idéia romântica que presta reverência às últimas grandes explorações do século XIX, onde os pólos do planeta e os cumes dos montes mais altos eram por certo, uma descoberta do lugar ao mesmo tempo que uma descoberta do limite próprio do homem. Minha relação com a paisagem repousa numa tentativa primeira de construir um lugar ideal, uma imitação da natureza como retrato fiel das relações de perfeição e equilíbrio. Quero assim, abarcar todas as possibilidades de entender um local, não somente por meios sensíveis como o desenho ou a fotografia, mas através de formas racionais de se entender Lugar: latitude, longitude, altitude, cálculos matemáticos e referências técnico/científicas. Os mistérios da força que age em segredo na natureza são recriados, por vezes de maneira brutal, outras, de forma delicada e quase imperceptível, num ato de compreender de maneira integral a matéria da qual somos formados. DESLOCANDO TERRITÓRIOS: PROJETO PARA A FRONTEIRA BRASIL/URUGUAY é um trajeto como viajante solitário que realizei ao final do mês de abril pela zona fronteira dos pampas, especificamente desde a Barra do Quaraí até Pelotas. Minha experiência reflete o resgate da memória da paisagem, por meio do recolhimento de pedras classificadas e organizadas em seguida. Sua exposição foi realizada na cidade de Pelotas, mais especificamente no Museu de Arte Leopoldo Gotuzo, durante o mês de julho e depois como parte da 8 Bienal do Mercosul, realizada em Porto Alegre entre setembro e dezembro de 2011.

Autor: MARCELO MOSCHETA

São José do Rio Preto, 1976

Vive e trabalha em Campinas

Um fio condutor na obra de Moscheta é a grande fascinação que tem pela natureza, assim como a sua disposição aberta à viagem e o enfrentamento com os elementos retirados da paisagem. Essa experiência de viajar e conviver em ambientes agrestes despertou seu interesse em retratar a memória de um lugar, elaborando um procedimento de classificação similar ao arqueológico e que questiona, por meio da arte, as fronteiras do território, da geografia e da física. Desde o início da sua carreira artística, no ano 2000, o artista tem realizado obras e exposições que nascem de seus deslocamentos por lugares remotos, onde coleta objetos que provêm da natureza e que ele reproduz por meio do desenho e da fotografia, criando instalações e objetos. Recentemente tem voltado seu interesse para pesquisas com fronteiras e limites impostos a territórios e também na relação que os rios estabelecem com a paisagem ao longo de seu curso. Em 2015 desenvolve o projeto Arrasto em que percorre toda a extensão do Rio Tietê coletando minerais em suas duas margens e também pesquisa camadas ancestrais de memórias no Rio Trebbia, na Itália e na fronteira do Canadá e Estados Unidos. Em 2014 participa como residente nas Bienais de Vancouver e Montevideo, onde também realiza a expedição Oriente, ao longo do Rio Uruguay. Destacam-se em seu currículo as exposições individuais Erosão Diferencial (2017) no MAC

Campinas, Sete Quedas (2016) sua primeira individual na Galeria Vermelho, 1.000 km, 10.000 anos (2013), na Galeria Leme e a instalação Contra.Céu (2010) realizada na Capela do Morumbi. Comissionado pela 8 Bienal do Mercosul (2011), realizou sua pesquisa em toda a extensão da fronteira entre Brasil e Uruguai. Também em 2011 participou de residência artística à bordo de um veleiro em Spitsbergen, no Pólo-Norte, resultando na exposição NORTE (2012), realizada no Paço Imperial. Em 2013, participa da publicação Vitamin D2, Editora Phaidon, uma antologia do desenho contemporâneo. O artista é representado pela Galeria Vermelho, SIM Galeria e Galleria Riccardo Crespi.

Ficha Técnica:

DESLOCANDO TERRITÓRIOS: PROJETO PARA A FRONTEIRA BRASIL/URUGUAY

55 desenhos à grafite sobre PVC expandido, ferro, cabos de aço, manta magnética e acrílico

300 x 600 x 300 cm

2011

* trabalho comissionado para a 8 Bienal do Mercosul

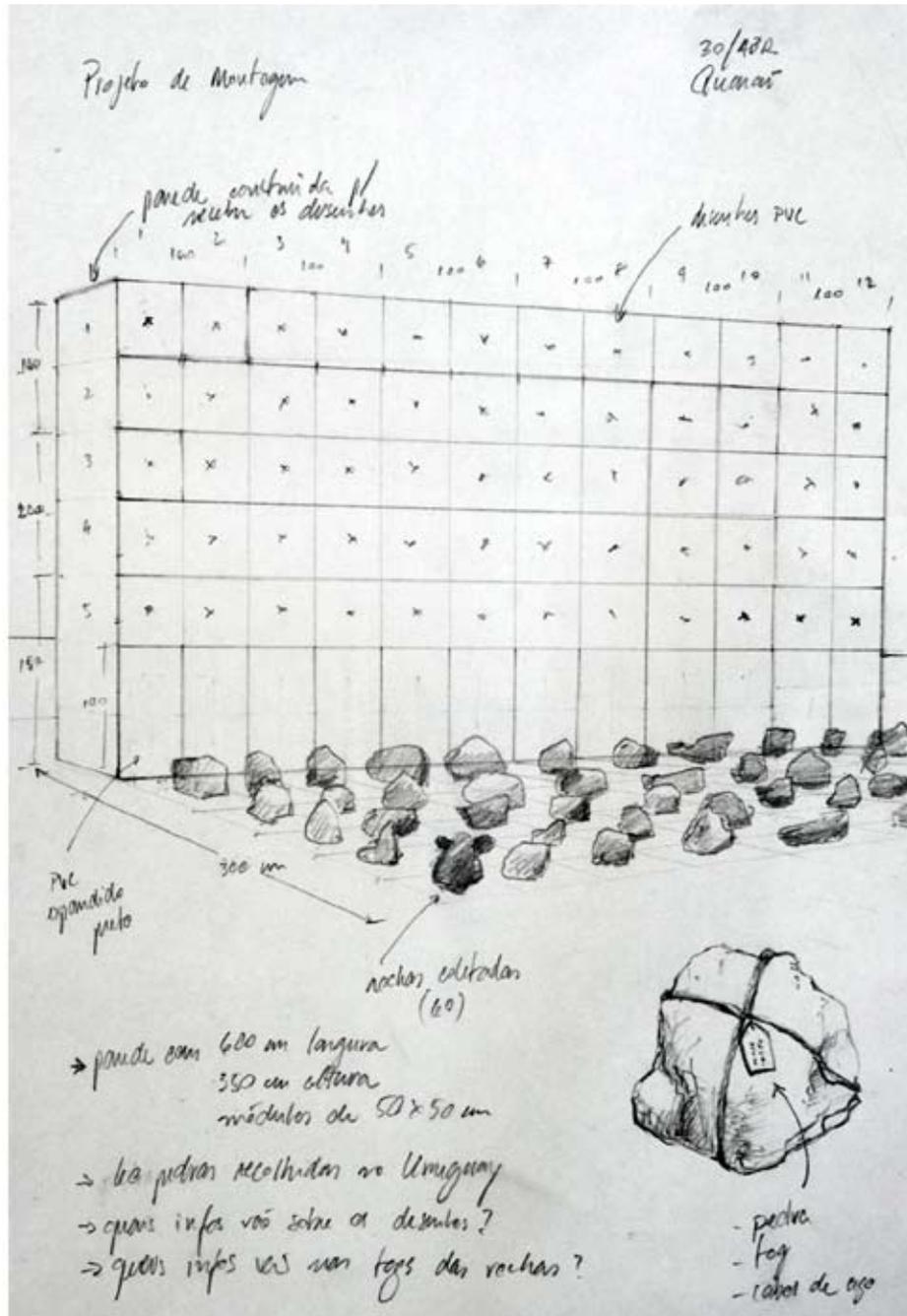












Yanomami

Claudia Andujar

Claudia Andujar, fotógrafa, nascida na Suíça (1931), viveu na Hungria, Estados Unidos e mudou-se para São Paulo (1957) onde se dedicou a estudar o meio fotográfico e os Yanomami. Participou, entre 1978 e 1992, da Comissão pela Criação do Parque Yanomami, e coordenou a campanha pela demarcação das terras indígenas. Entre 1993 e 1998, atuou no Programa Institucional da Comissão Pró-Yanomami. Publicou vários livros: *Amazônia* (1978); *Mitopoemas Yanomami* (1979); *Missã da Terra sem Males* (1982); *Yanomami: a casa, a floresta, o invisível* (1998); *A vulnerabilidade do ser*, (2005). Em 2015, inaugurou a Galeria Claudia Andujar, um pavilhão dedicado a sua obra, no Instituto Inhotim, em Minas Gerais. Participou de várias exposições nacionais e internacionais, sendo as últimas, em 2017 e 2016: “Claudia Andujar: Tomorrow must not be Yesterday”, no Museum fur Moderne Kunst (MMK) em Frankfurt, Alemanha (2017); “Claudia Andujar: visão Yanomami”, no Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, Portugal (2017); “Claudia Andujar”, na Galeria Vermelho São Paulo, Brasil (2016); “Brasile: erede di culture ancestral, na Galleria Cândia Portinari, Palazzo Pamphil, Roma, Itália (2016); “Marcados” no Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Buenos Aires, Argentina (2016).

Fotos: Cortesia Galeria Vermelho



Êxtase - Série "Sonhos Yanomami" (1976).



Guerreiro de Toototobi - Série "Sonhos Yanomami" (1976).



Desabamento do céu - o fim do mundo (1976).



Sem título - Série "Reahu" (1976).



Wakata (1974).



Yanomami - Série "A casa" (1976).



Sem título - Série "O invisível" (1976).



Yanomami- Série "O invisível" (1976).



Yanomami - Série "O invisível" (1976).



Yanomamida - Série "O invisível" (1974).



Yanomami - Catrimani (Wakatha-u) TYh RR (1976)



Yanomami - Paapiu da Série "Contato" (1974).

“Visões da Terra” e “Androgyne – Sagração do Fogo”

Alda Abreu

“Visões da Terra”

Imersão eco-poética que aborda o delírio a partir da tensão entre os modos de percepção do corpo, suas tecnologias contemporâneas, e a atemporalidade da Terra e seus rituais. Visões da Terra é, antes de tudo, um ato políticoperformativo da pesquisadora Alda Maria Abreu, que, em parceria com os artistas multimídia Lea Taragona e Victor Negri, questiona as verdades antropocêntricas, os limites da vida utilitária e funcional - vida domada pelo tempo cronológico - e convoca as múltiplas ondulações do tempo do sonho e do transe na germinação eco-poética das imagens. O vídeo evoca uma certa imagem para o poder encantatório dos delírios da Terra, suas plantas-poderescuras-medicinas colocadas em movimento. Loopings ancestrais e visualidades sincrônicas, time-lapses e imagens-vertigem compõem o roteiro deste vídeo que se quer enquanto corpo vegetal-sonoro-mineral-molecular-virtual-e-cósmico, corpo multimídia, corpo caverna anti-platônica, capaz de fazer ver a totalidade erótica do tempo. Para além da imagem como regime de verdade, Visões da Terra propõe uma experiência filosófico-sonoro-visual de caráter imersivo. Abre uma clareira no tempo, devolve o saber do corpo para dentro da terra e planta de cabeça para baixo, dentro de nós, uma semente de labirinto. Imagens-assobios para Cronos delirar, para caírem relógios, termômetros, balanças, calendários, mapas, meios, inícios e fins dissolvidos em um Eu entreaberto, uma dança-pensamento em vias de nascer. Visões de nascimento. Campos Gravitacionais. A atração entre os corpos não é senão a imagem-movimento de uma Verdade sem regime. O entre das coisas, aquilo que ainda está por nascer, mas já é prenhe de movimento, do mover-se da vida-pulso imperceptível, mover-se que é Eros, quando George Bataille reconecta-o ao Sagrado, o mover-se de tudo o que existe, tudo o que continua. O corpo continua, a nuvem continua, as células, microrganismos, ideias, raízes, territórios, leis, revoluções continuam. O desejo quântico de espaçotempo de criação-gestação onde deuses sem Deus não cessem de brotar... e onde as “armas de jorge” estejam de tal modo afiadas e (trans)lúcidas que a revolução acontecerá primeiro aqui, em nossas gaiolas, em nossos modos de pensar e ver, nesse suposto dentro de nós, urgente: expandir-fundirmos-nos, fazermos corpo com...

Ficha Técnica:

Concepção, Roteiro, Textos e Performance | Alda Maria Abreu

Composição audiovisual e Edição | Victor Negri

Composição musical | Lea Taragona

Produção | Alda Maria Abreu

2017 - São Paulo - Brasil

“Androgyne - Sagração do Fogo”

Vídeo-dança resultado da compilação da produção audiovisual que compõe a performance Androgyne - Sagração do Fogo, concebida, encenada e produzida pela artista/pesquisadora Alda Maria Abreu junto à Taanteatro Companhia. Este vídeo, ato herético, ato político-poético, é também uma travessia iniciática, um espaço-tempo singular no qual as problematizações da pesquisadora sobre a origem da vida, do corpo e do mundo constantemente se renovam. Tendo em vista expandir o debate sobre sexualidade para além das já tão conhecidas “questões de gênero”, o vídeo expressa uma dança-pensamento que transborda fronteiras de gênero e linguagem e convoca o insondável enigma de viver para além dos limites da própria identidade. Subverte o significado clássico da androginia - unidade e perfeição espiritual - despolariza o pensamento e apresenta imagens como manifestações éticas da ecologia no corpo. Corpo testemunha de experiências extra-dogmáticas do Sagrado, corpolama-ventre da terra que se abre na perspectiva da dança como meio de reflexão cosmopolítica e como modo de interação entre a carne, o pensamento, o fogo e suas línguas. Em Androgyne a composição das imagens se deu através de dípticos e trípticos, que consistem na criação de uma paisagem visual composta por duas ou três telas/vídeos distintos. As imagens de estúdio, tingidas de uma atmosfera onírica e surreal, colocam em xeque contemporâneas Inquisições de Gênero e seus mais recentes processos de neo-higienização identitária. Planos, cortes, contorções, choques e uma nudez que só se vê nos inconscientes movimentos da energia mutante. Cabeça, tronco e membros arregalados, num redemoinho que faz a pequena figura humana se ampliar no esplendor das sombras e dobras da exuberância erótica de um ambiente natural nada idílico, uma natureza que expõe seu ventre, seus olhos de medusa e seus cabelos de uma antiguidade atualíssima celebrando novos medos e perplexidades. Composta por cenas em meio à natureza, a primeira parte de Androgyne - Sagração do Fogo revela a dimensão eco-poética de uma dança-modo de (r)existência. Dança que é espaço-tempo anárquico, sagrado, mas que nada tem a ver com codificações ou fundamentos. Dança de afundamentos, movimentos verticais e radicais de profundidade, crueldade, mergulho arcaudiano, ético e gnosiológico na experimentação de um corpo que seja útero de si, posto que está prenhe de ovo cósmico. Por fim, a segunda e terceira partes do vídeo convidam-nos a dançar nosso próprio nascimento, porém às avessas, para coreografar na matéria vida novos modos de existir, em justa e fina conexão com as forças que geram e regem o universo. Forças andróginas e cosmopolíticas.

Ficha Técnica:

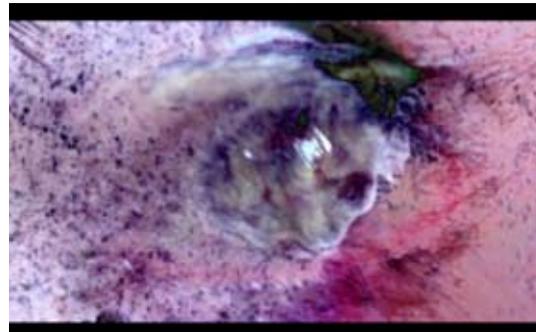
Concepção, Roteiro, Textos e Performance | Alda Maria Abreu
Direção de vídeo | Gabriel Bogossian
Direção de Fotografia e Edição | Paulo Bueno
Trilha Sonora | Gustavo Lemos
Supervisão de Roteiro e Performance | Maura Baiocchi
Produção | Alda Maria Abreu
2015 - São Paulo - Brasil

Autor: Alda Maria Abreu, dançarina/performer, pesquisadora, produtora, arte educadora, doutoranda do Núcleo de Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC/SP. E-mail: aldamariaabreu@gmail.com

“VISÕES DA TERRA”

Disponível em:

<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=7925>



“ANDROGYNE - SAGRAÇÃO DO FOGO”

Disponível em:

<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=7925>



Despojos urbanos

João Miguel Lima

Asfaltamento, calçamento, cimentação, construção. Nas cidades, o solo nu, permeável, foi coberto. Está escondido sob camadas de concreto. No ir e vir cotidiano das cidades, poucos são os espaços que permitem pisar a terra diretamente. As cidades se projetam por sobre dunas, rios, lagoas, constituindo superfícies impermeáveis. Fronteiras que criam a cidade e a natureza; um lá, um cá e todos os seus ciclos interrompidos. Água de chuva não se infiltra; esparrama-se, torna-se enchente, enxurrada. Os raios solares não são absorvidos; batem, voltam. As folhas secas, caídas, que revestiam a terra para formar uma camada fértil de material orgânico em decomposição - a serrapilheira -, agora se acumulam no pavimento. Acumulam-se, como sinais de abandono; folhas que devem ser varridas como lixo. Despojos, aquilo sem serventia, aquilo que não se quer. Folhas secas, caídas pelo chão, despojos urbanos desimportantes. Mas o desimportante é bom para a poesia, como disse Manoel de Barros. O que aprendemos com o tempo de decomposição? Como nos decompor nesse processo, entendendo que a cidade não dissociada da concepção moderna de “natureza”? Passei a recolher folhas das ruas e das calçadas. Recolhi dezenas delas para acompanhar a mutação dessas folhas em casa. No processo de perecimento, mudam cores, cheiros e formatos de um dia para o outro. Com os meus dedos, sinto mudarem as texturas. Trabalhar com folhas requer conhecer seus tempos, e cada espécie de árvore tem o seu. À medida que ressecam, as folhas se retorcem; parece que a vida não cessou. Numa virada de experimentação, comecei a criar um objeto de folhas - uma espécie de capa, uma sobrepele de folhas secas. Uma composição, com folhas costuradas umas às outras - um tecido de despojos urbanos. Com ele, às vezes me cubro, brinco de me vestir. Hundertwasser falou que somos cinco peles (5 skins), indissociáveis: a epiderme, as roupas, as casas, as “identidades” (que ele entende como família, país, natureza e outras pessoas), e, por fim, a terra e o universo. Então eu me visto, envolvo-me com as folhas e me sinto com outra pele. Pele com pele, cidade sobre pele, peles que compartilhamos. Com quanto tempo as folhas mudam? Com quanto tempo nós mudamos? Sentindo no corpo que compartilhamos peles, lançamo-nos à potencialidade de compartilharmos mundos.

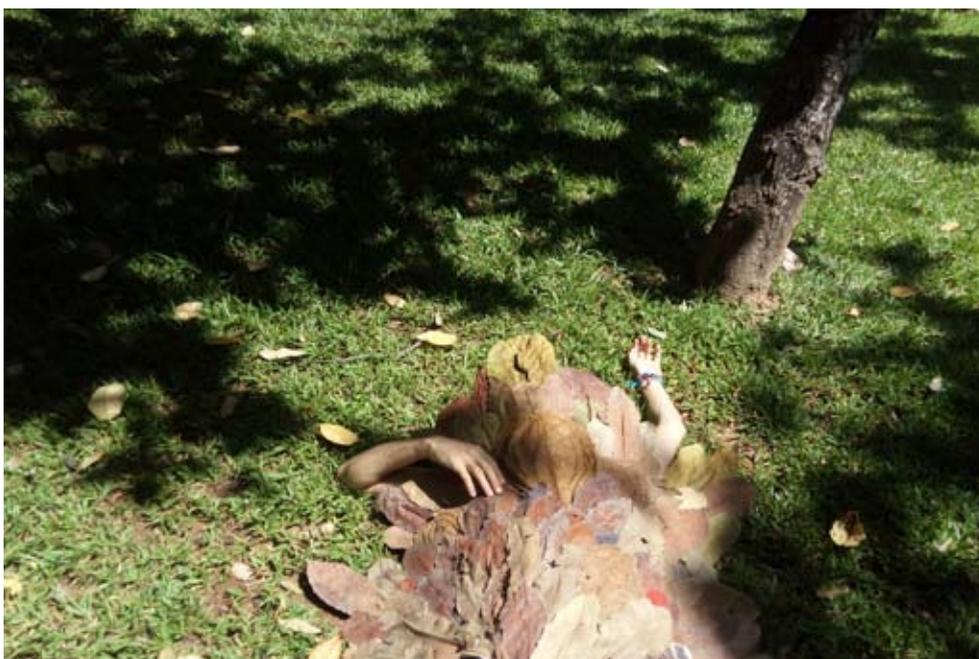
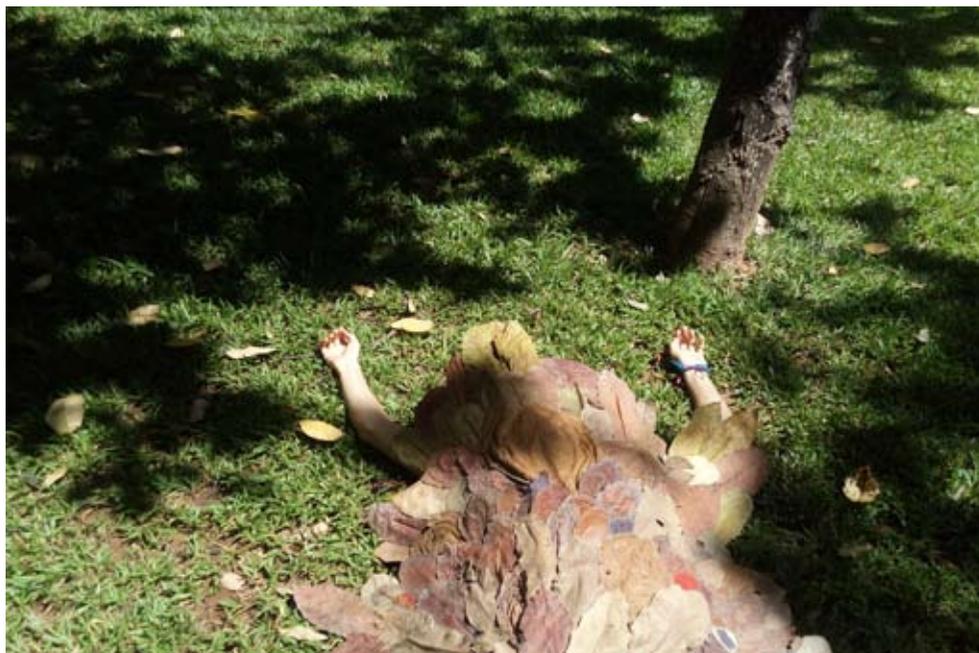
Fotógrafo: João Miguel Diógenes de Araújo Lima

País de produção: Brasil

Anos: 2015, 2016, 2017.











The Future of Stones - speculation on contaminated matter

Silvia Noronha

“We are being exposed to a catastrophe of meaning, let us remain exposed, and let us think about what is happening to us.” Jean-Luc Nancy, *After Fukushima the Equivalence of Catastrophes*

In the city of Bento Rodrigues, Brazil, on November 5th 2015, a dam retaining a concentrated broth of toxic mining waste broke, causing the world’s second worst environmental catastrophe of its kind. The event has affected the region and beyond in unpredictable and irreversible ways, leading to dramatic changes. This project engages in a speculative geology around the material outcomes of these happenings. Samples of the contaminated earth were collected from different, affected locations. They represent a type of material alien to nature, but merging with and becoming part of it. Yet they are fundamentally different to “natural” materials as being based on human creation and having the potential of unforeseen impact on the ecological system. The samples have been empirically experimented with, artificially shrinking geological time by applying high pressure and temperature, with the aim of developing a stone of the future - an aggregation of present earthly matters elapsed into a prognosis. Stones here are understood as media, which concentrate multidimensional information, specially about time. The project seeks for an approach to the reception of this information, beyond the categories of human linear communication. Concurrently, the collapse in Bento Rodrigues represents a tendency that draws our times together, the increasingly precarious interference of a given natural ecology and a human made “next nature”. The project thus can be understood as a forensic examination of these goings-on, from the perspective of a fictional future. In this pseudo-chemist speculative design, a post-human geology is illustrated, gathering worldly experience and projecting how Earth may unfold from here and now. The future of stones will be marked by human activities with significant global impact on Earth’s geology and ecosystems.

Text: Monai de Paula Antunes

Autor: Silvia Noronha
contactsilvianoronha@hmail.com
00 49 176 57829110
www.silvianoronha.com
*photos @silvia noronha



Future of Stones Volcanic Stone, ca. 100.000 yeas from now - Post-Anthropocene, 2016, serie The Future of Stones, remainings collected after the mining catastrophe in Bento Rodrigues, 10 x 4 x 4,5 cm



Future of Stones Sedimentary Stone, ca. 100.000 yeas from now - Post-Anthropocene, 2016, serie The Future of Stones, remainings collected after the mining catastrophe in Bento Rodrigues, 3,0 x 3,5 x 5,0 cm



Future of Stones Sedimentary Stone, ca. 100.000 yeas from now - Post-Anthropocene, 2016, serie The Future of Stones, remainings collected after the mining catastrophe in Bento Rodrigues, 8,0 x 13,0 x 14,0 cm



Future of Stones Sedimentary Stone, ca. 100.000 yeas from now - Post-Anthropocene, 2016 serie The Future of Stones, remainings collected after the mining catastrophe in Bento Rodrigues, 3x 7,5 x 4 cm



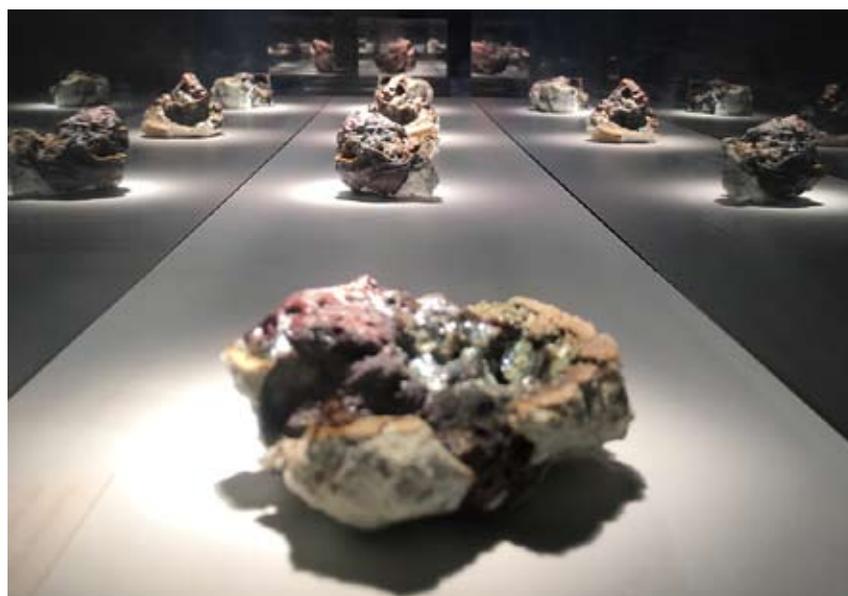
Future of Stones Sedimentary Stone, ca. 100.000 yeas from now - Post-Anthropocene, 2016, serie The Future of Stones, remainings collected after the mining catastrophe in Bento Rodrigues, 3x 7,5 x 4 cm



Future of Stones Sedimentary Stone, ca. 100.000 yeas from now - Post-Anthropocene, 2016, serie The Future of Stones, remainings collected after the mining catastrophe in Bento Rodrigues, 5,0 x 9,0 x 6,0 cm



Exhibition "The Future of Stones"



Exhibition "The Future of Stones"



Exhibition "The Future of Stones"



Exhibition "The Future of Stones"

Manuel DeLanda | Films

Manuel DeLanda

There is only one point of contact between my artistic and philosophical work: the concept of emergence. In philosophy, the concept of an emergent property is defined as the property of a whole that does not exist in its component parts, but that arises from interactions between its parts. When the concept was introduced into philosophy in the mid nineteenth-century, the example often used was water. Its components (oxygen and hydrogen) are both fuels which, if added to a fire, will make it burn with more intensity. Yet, water has the opposite effect: it will put out the fire. The concept of emergence has not been as widely discussed in art, despite the fact that many artistic effects in painting and music arise from the interactions between individual brushstrokes or sounds. But in the case of film, the concept is hard to avoid: a sequence of motionless photographs projected at the right speed gives rise to a vivid appearance of motion. The effect is indeed magical, so much so that it was magicians who first exploited it as a form of entertainment. Some of the magic has gone away because the effect has been given an explanation: persistence of vision, the idea that successive frames fall on the same area of the retina, blending together into a stimulus that the brain interprets as motion. This explanation, however, cannot be correct because the emergent effect persists even if we move our eyes as we watch the film, looking at different portions of the screen, and hence destroying the supposed overlapping of stimuli in the retina.

But even if the explanation was correct, that by itself should not destroy the magic. The earliest philosophers to deal with emergence made that mistake: they thought emergent properties were inherently unexplainable and that that was what guaranteed their fascination. Today most philosophers agree that the emergent properties of a whole can be explained but that such an explanation does not imply they are reducible to the properties of its parts. Emergence is today our best weapon against reductionism. There is, on the other hand, one important difference between the use of the concept of emergence in art and science: whereas the emergent properties of water (its capacity to act as a universal solvent, for example) do not depend on the observer, the emergent effects of a work of art do involve an observer. In a sense, the whole that has emergent properties is not the work of art by itself but the assemblage work of art plus observer. In the case of film, the assemblage is more complex, involving the sequence of static shots, the projector, the screen, and the viewer. Nevertheless, the emergent effect is in a sense, objective: not independent of our minds, like the dissolving capacities of water, but independent of the content of our minds. We may have the wrong beliefs about the effect (e.g. persistence of vision) but that does not affect its reality.

My own artistic work is entirely devoted to creating emergent effects, all of which depend on the basic emergence of motion. In my earliest films, the effects were hand painted on the film itself: if one draws a diagonal line over 24 frames, when one projects the film, it will look as if a line

is moving from left to right in one second. If two diagonals are drawn on two pieces of film and if, in addition, one paints with black opposite sides of the diagonal, when one superimposes the two pieces of film, the effect will be that one shot will seem to wipe out the other. This manner of creating effects is, of course, extremely time consuming, so after a few years of working that way I bought a computer to automate the process. The problem was that the year was 1980 and computers at the time could do very little with moving images. But today, all that has changed: even smart phones have the power of that supercomputers of the early 1990's had. So in 2010 I decided to go back to that early project armed with all the software and hardware that is available today. The emergent effects that I have been creating are still very labor intensive: the computer takes away some of the basic routine work, but it cannot by itself invent new effects. But the kind of effects that can be achieved today is clearly beyond anything that could be dreamt of in my early years as a filmmaker.

Some of the effects, like the elongated walkers in *Anonymous Multitudes*, could have been created back in the 70's, using an optical printer. Although unlike the A and B rolls used in a typical optically printed film, I would have had to use A to Z rolls. Similarly, some of the effects in *Fractured Landscapes*, could have been created by blowing up every frame as a photograph, and then superimposing multiple copies of each frame using an animation camera. But clearly, the degree of difficulty involved and the uncertainty regarding the potential results, would have made the project unfeasible. But the point remains: what computers do for me today is to speed up the process and allow the quick checking of the emergent effects, freeing me to experiment with multiple alternatives, until I find the right one. The emergent effects still have to be invented, much like scientists have to invent emergent phenomena in their laboratories.

This is what art and science have in common. The difference is that scientists must go on to explain how the emergent phenomenon is produced, formalizing the results and their models of them in a way suitable for publication, whereas artists do not have to do that. We are free to move on to invent the next effect..

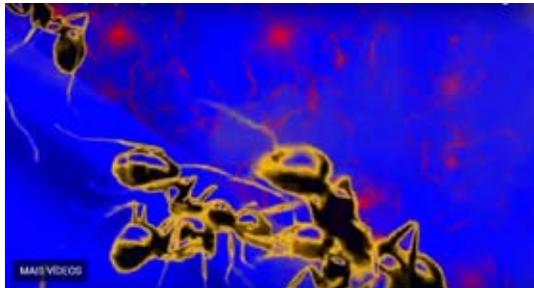
Autor: Manuel DeLanda is a Mexican-American writer, artist and philosopher. He is a professor of philosophy and science in the Architecture Departments at Princeton University and University of Pennsylvania. He is the author of many well-known works including *Philosophy and Simulation* (Continuum, 2011), *Deleuze: History and Science* (Atropos Press, 2010), *A New Philosophy of Society* (Continuum, 2006), *Intensive Science and Virtual Philosophy* (Continuum, 2002), *A Thousand Years of Nonlinear History* (Zone Books, 1997) and *War in the Age of Intelligent Machines* (Zone Books, 1991). As filmmaker he is well-known for his experimental film *Ismlsm* (1979).

Electric Arthropods

Macro shots of various insects, electrically colorized with animated particle backgrounds.
3min39 | 2017 | USA

Disponível em:

<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=7929>



Anonymous Multitudes

My take on New York City crowds. Some effects involve tracking individual faces and a lot of masking work, others use multiple slices of the same shot, offset a few frames, to stretch all moving figures in strange ways.

7min41 | 2015 | USA

Disponível em:

<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=7929>



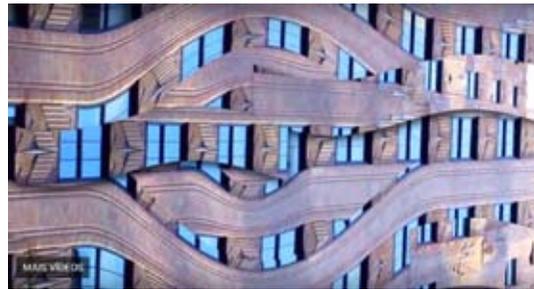
Fractured Landscapes

Using multiple layers of the same shot and animating masks on each produces a wide variety of effects that fracture and distort the shot. These were used here for NYC buildings, to create a dissonant urban symphony. The music is classical piano pieces played backwards.

10min53 | 2014 | USA

Disponível em:

<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=7929>



Molecular Populations

This is NYC using populations of particles as the means to do image processing. The music was done by layering loops downloaded from the net.

13min10 | 2012 | USA

Disponível em:

<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=7929>



CINEMA

NoctilucaScreen Project: Cosmopolíticas da imagem ou o fogo todo vivo entre as águas, o vento e a terra

Por Hambre | espacio cine experimental + ClimaCom

Nesta terceira entrega, o projeto NoctilucaScreen continua insistindo na iminência de novas matrizes perceptivas, de novos modos de fazer corpo com o cinema que nos abram a movimentos onde nossa humanidade moderna de mais encontre dentro dela mesma o que há de não humano, de mais do que humano que nos religa com o mundo, com o cosmos. Toda uma política de borda, de imagens descentradas e descentrantes, toda uma ecologia onde o mergulhar no cosmos está no centro do problema, para que este não seja nem único nem só humano, para que este se multiplique, se falsifique e prolifere entre as imagens. Um arrebatado a tutela das imagens de quem acha ter sua propriedade, fazer delas uma pura impropriedade para que sua energia seja puro fluxo próprio da vida. Afirmar uma cosmopolítica, ser promotor da insistência do cosmos nos afetos que se tramam pelo mundo todo, afetos impessoais, afetos anônimos que podem passar por nós, pelo humano, mas devem continuar. Sermos com as imagens puro entre-viver que se abandona mutuamente, que se faz resto, que se faz impermanência, que se faz pura nascença.

Toda uma cosmopolítica das turbulências energéticas. As imagens como esse fogo instável e todo vivo, como essa energia que engravida e que reclama um cinema de manipulação dos elementos, onde se procure a propensão destes entre os materiais sonoros e visuais. Uma cosmopolítica que propomos rastrear em três movimentos por onde o fogo das imagens passa, por onde a energia que elas são desdobra modos inusitados de ganharmos intimida com as águas, o vento e a terra.

As forças do mar:

Nunca esquecer o berço primordial, o mar. Nunca se distanciar de suas forças e formas. Maravilhar-se e contemplar a vida que há nele nos dirão as imagens de Jean Painlevé. Tentar escutar seus ritmos secretos em suas formas nos tentarão fazer ouvir as composições de Alfred Ehrhardt. Intuições que nos fazem sentir que todos levamos um mar dentro, que nosso sangue não nos pertence, que seu vermelho e uma variação do azul do mar. Sangue, mar e filme podem se tramar, podem fazer parte do mesmo fluxo como nos faz lembrar Andres Garcia Franco.

As atmosferas que ventam:

As imagens ventam, se dizem deslizar do ar entre as árvores, se dizem sensações insondáveis para o ouvido humano, lampejos entre os galhos e luzes cintilantes que Mikel Guillen & Scott Barley fazem proliferar, como algo quase insuportável, mas que devemos abraçar. Imagens frágeis, ínfimas e gigantes, feitas sussurros que emaranham os limites entre as flores, toda uma alma botânica em explosão de cores que Wolfgang Lehmann cuida sigilosamente com o jardim audiovisual que semeia. Toda uma percepção esfumaceante, de nevoeiros e atmosferas outras onde, como nos diz Pierre Villemin, podemos apreender o mundo de modo mais imediato, mais incerto, mas mais próximo, mais alucinado, mas mais verdadeiro. Novos corpos perceptivos onde o humano escoo e deixa passar o cosmos sem resistência.

Os movimentos da terra:

Entre Tiziana Panizza, Francisco Huichaqueo, Colectivo Los Ingravidos e o Karrabing Film Collective o cinema se abre a uma escuta da terra, dos movimentos da e com a terra. Entre terremotos, cataclismos perceptivos e proliferações de modos de existência não ocidentais a terra canta, a terra ganha novas qualidades de aparecer, de poder comparecer. Cada uma destas composições nos lembra que tão enraizados estamos na terra por mais que o tentemos negar, nos lembra que há algo de muito telúrico em nós, que há uma ancestralidade-terra que fala em cada um de nossos gestos por mais imperceptíveis que estes pareçam. Uma escuta se abre, e com ela vozes outras vêm, vozes de povos humanos ameríndios e australianos, de povos menores, mas também de povos ainda mais ínfimos e que excedem o limiar de nossa humanidade. Povos de luz, povos que brilham, que aparecem na medida em que algo em nós se cega para que um outro, um desconhecido se manifeste em nós, um outro que na sua desrazão e delírio inventa uma língua alheia a todos mas própria da terra.

Sebastian Wiedemann
Curador

As forças do mar

Jean Painlevé, Alfred Ehrhardt, Andres Garcia Franco

Nunca esquecer o berço primordial, o mar. Nunca se distanciar de suas forças e formas. Maravilhar-se e contemplar a vida que há nele nos dirão as imagens de Jean Painlevé. Tentar escutar seus ritmos secretos em suas formas nos tentarão fazer ouvir as composições de Alfred Ehrhardt. Intuições que nos fazem sentir que todos levamos um mar dentro, que nosso sangue não nos pertence, que seu vermelho e uma variação do azul do mar. Sangue, mar e filme podem se tramar, podem fazer parte do mesmo fluxo como nos faz lembrar Andres Garcia Franco.

Sebastian Wiedemann
Curador

“The Seahorse” de Jean Painlevé (1934)

<http://jeanpainleve.org>

“Crabs and Shrimps” de Jean Painlevé (1929)

<http://jeanpainleve.org>

“Korallen - Skulpturen der Meere” de Alfred Ehrhardt (1964)

<http://www.alfred-ehrhadt-stiftung.de/>

“Spiel der Spiralen” de Alfred Ehrhardt (1951)

<http://www.alfred-ehrhadt-stiftung.de/>

“Blood, Sea, Film” de Andres Garcia Franco (2011)

Sangue, Mar, Filme...

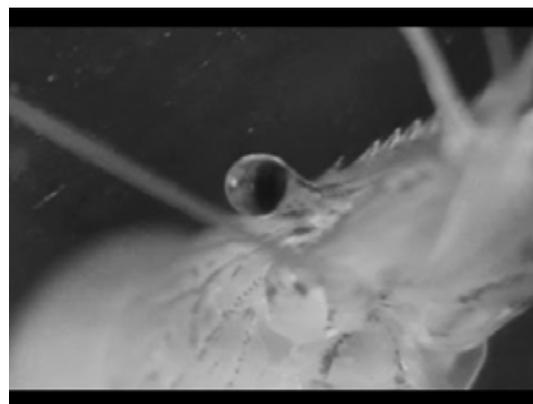
<https://vimeo.com/kinoandres>

Disponível em:

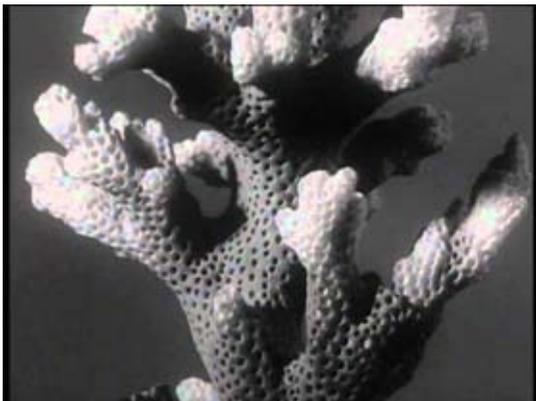
<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=8523>



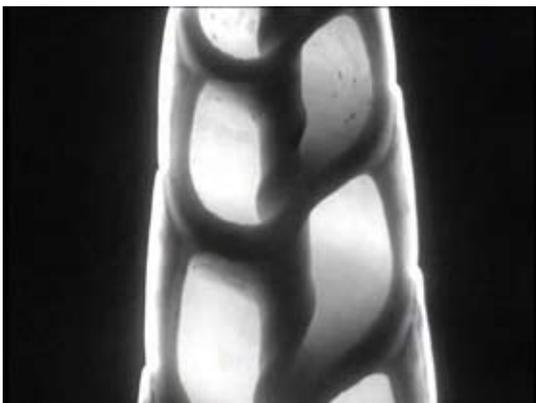
The Seahorse
[35mm | 16min | B&W | sound | France | 1934]



Crabs and Shrimps
[35mm | 15min | B&W | sound | France | 1929]



Korallen - Skulpturen der Meere
[35mm | 12min | B&W | sound | Germany | 1964]



Spiel der Spiralen
[35mm | 15min | B&W | sound | Germany | 1951]



Blood, Sea, Film
[16mm | 5min | Color | sound | Mexico | 2011]

As atmosferas que ventam

Mikel Guillen & Scott Barley, Wolfgang Lehmann e Pierre Villemin

As imagens ventam, se dizem deslizar do ar entre as árvores, se dizem sensações insondáveis para o ouvido humano, lampejos entre os galhos e luzes cintilantes que Mikel Guillen & Scott Barley fazem proliferar, como algo quase insuportável, mas que devemos abraçar. Imagens frágeis, ínfimas e gigantes, feitas sussurros que emaranham os limites entre as flores, toda uma alma botânica em explosão de cores que Wolfgang Lehmann cuida sigilosamente com o jardim audiovisual que semeia. Toda uma percepção esfumaceante, de nevoeiros e atmosferas outras onde, como nos diz Pierre Villemin, podemos apreender o mundo de modo mais imediato, mais incerto, mas mais próximo, mais alucinado, mas mais verdadeiro. Novos corpos perceptivos onde o humano escoar e deixa passar o cosmos sem resistência.

Sebastian Wiedemann
Curador

“The Sadness of the trees” de Mikel Guillen & Scott Barley (2015)

Two separate, yet poetically connected films that act as a threnody on nature; with the trees as silent observers to Man’s insidious desolation.

<http://mikelguillen.com/>

<http://www.scottbarleyfilm.com/>

“Traces of garden” de Wolfgang Lehmann (2016)

Since Wolfgang Lehmann’s previous film, the stroboscopic mosaic DRAGONFLIES WITH BIRD AND SNAKE, offered a tour de force to the retinas of brave viewers, it’s surprising to see this jump into the mild and pictorial tone featured in TRACES OF GARDEN, a return to the woods in which the director seemingly tries to update the closeness with nature of the first impressionist painters. For 70 minutes, Lehmann’s new film takes us through a path of decomposing treetops guided by a constant tweeting of birds, and

shows off a delicate hand that calls upon new rhetorical figures like glitch and pixels, digital deformations from which he extracts an unexpected lyrical quality. (Fran Gayo, BAFICI Festival) „ ... The result is a cinematographic trip with great aesthetic value, a state of lyric meditation in which the invariable is the intertwined couple in a bewildered stream of nature.” (Josefina Sartora; Otros cines & claroscuros-imagenysonido; april 2016)

<http://www.imagewolfganglehmann.de>

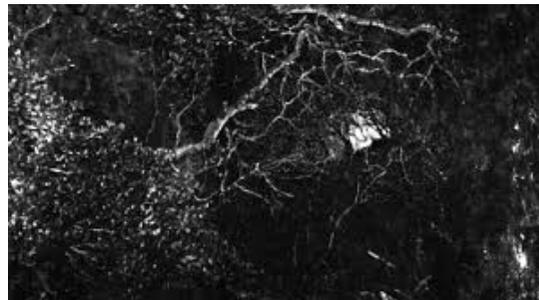
“From the side of immediate reality” de Pierre Villemin (2017)

Extracts of texts, conferences, interviews, speeches... this movie like a « fit of bad temper” expresses a certain form of our society which became complex, between false technological progress, to propaganda, to addiction, to marketing and to a surge... At end, a conclusion as a fiction of the science towards a world better ...

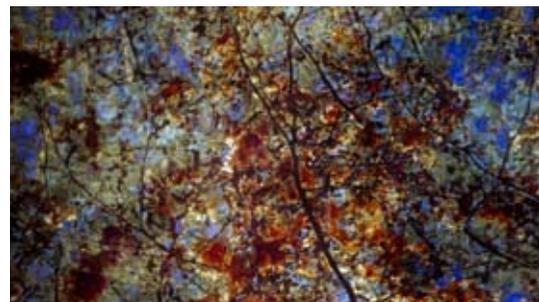
<https://pierrevillemin.wordpress.com/>

Disponível em:

<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=8561>



The Sadness of the trees
[HD | 11min | Color | sound | Canada&UK | 2015]



Traces of garden
[HD | 71min | Color | sound | Sweden&Germany | 2016]



The Human kind is about a hundred thousand years old
and it now faces a turning point in its history.

From the side of immediate reality
[HD | 40min | Color | sound | France | 2017]

Os movimentos da terra

Tiziana Panizza, Francisco Huichaqueo, Colectivo Los Ingravidos, Karrabing Film Collective + Elizabeth A. Povinelli

Entre Tiziana Panizza, Francisco Huichaqueo, Colectivo Los Ingravidos e o Karrabing Film Collective o cinema se abre a uma escuta da terra, dos movimentos da e com a terra. Entre terremotos, cataclismos perceptivos e proliferações de modos de existência não ocidentais a terra canta, a terra ganha novas qualidades de aparecer, de poder comparecer. Cada uma destas composições nos lembra que tão enraizados estamos na terra por mais que o tentemos negar, nos lembra que há algo de muito telúrico em nós, que há uma ancestralidade-terra que fala em cada um de nossos gestos por mais imperceptíveis que estes pareçam. Uma escuta se abre, e com ela vozes outras vêm, vozes de povos humanos ameríndios e australianos, de povos menores, mas também de povos ainda mais ínfimos e que excedem o limiar de nossa humanidade. Povos de luz, povos que brilham, que aparecem na medida em que algo em nós se cega para que um outro, um desconhecido se manifeste em nós, um outro que na sua desrazão e delírio inventa uma língua alheia a todos mas própria da terra.

Sebastian Wiedemann
Curador

“Tierra en Movimiento” de Tiziana Panizza (2015)

Después de un terremoto el olvido es sobrevivencia y la cámara no debiera registrar la destrucción sino lo que queda en pie, pues es lo que desaparecerá la próxima vez. “Tierra en Movimiento” es un viaje por el perímetro de un epicentro en busca del humano sísmico, esa especie de nación repartida por el mundo que habita en la orilla de las placas tectónicas y que carece de gentilicio. <https://vimeo.com/tpanizza>

“Chi Rüttran Amulniei ñi Nüttram / El metal sigue hablando” de Francisco Huichaqueo (2016)

En los campos de Cho Chol existen Rütrafes (plateros), este oficio sigue como acto de resistencia por la gran pérdida y triste historia de la Nación Mapuche. Hoy nos levantamos y seguimos martillando el metal. Los Rütrafes Clorinda Antinao y Antonio Chiwaicura sigue por herencia escribiendo nuestra historia para las futuras generaciones, buscamos el brillo opaco de la luna y de la niebla, nos son joyas para adornar el ego si no, piezas para sanar el espíritu y el cuerpo, y así cantaran sus historias en los futuros Ngillatunes.

Sigue hablando el metal.

Lo reluciente, aquello que es terso y liso al tacto, sin asperezas, es reconocido como apacible, placentero y también bello. Objetos industriales a menudo se niquelan, se croman para darles un lustre metálico que relumbra. El color plata a menudo se asocia con ese destello. Lo encontramos en objetos diseñados para el placer, para el estatus, objetos para el apetito consumista. Olvidamos que la plata, la orfebrería en plata, puede tener su propio lenguaje con un vocabulario lejano a ese destello. Esa lengua puede hablar de quienes labran un objeto que es singular. Objeto que concentra otras luces, que es tan parte del cuerpo que lo crea como del cuerpo que lo luce. Esto es solo una de las formas en que el metal nos puede hablar.

En el caso de la platería mapuche es necesario observar la opacidad, porque en ella miramos la niebla y la lechosa luz de la luna. La platería mapuche no es solamente ornamental, son piezas vivas con una elocuencia compleja. Hablan como parte de un ritual y también cantan. Sí, literalmente cantan, y lo hacen durante toda su vida. Su primera canción la entona quien le da forma, es la melodía de los materiales forjados por las manos del platero. Su canción ayuda a encontrar la forma y a guiar a la futura pieza en las funciones rituales y sociales que deberá cumplir en una comunidad. Luego viene su segundo canto. Este consiste en el repicar del metal cuando se usa, ya sea como joya, pero también como indumentaria de protección y sanación. Quien participa de un nguillatun puede cerrar los ojos y seguir el tintineo de las trapel-akucha que visten las mujeres. Cada segmento, cada elemento de la pieza representa parte del mundo, sea este el cielo (wenu mapu) o la tierra (el nang mapu) y cada uno de estos se enlaza a otros por anillos y argollas de plata. Al ser usada en el pecho o, como otras piezas, en la sien, estas repican, campanillean y continúan vivas cantando generación a generación.

La platería mapuche no busca encandilar, se constituye más bien de piezas que incursionan en la opacidad y por ello son capaces de abordar la poética de la luz. La platería mapuche no es tersa ni lisa o silente, es más bien cantarina y contiene en ella la melodía de los metales y de la tierra de donde pertenecen, por esta razón las piezas aquí expuestas tienen una canción para cada uno de nosotros.

Francisco Huichaqueo
<http://huichaqueo.cl/>

“Piedra de Sol” de Colectivo Los Ingravidos (2017)

Nuestra lengua ha sido púa
es sandía / chorreante vagabunda de ancha risa
Aventura que nos ha abierto escoriaciones
Lo que éramos lo somos en el crescendo de los ecos
(Máscara vs Cabellera)
Años después seguimos siendo Tribu
En la Cañada, el Monte, la Normal
Perros habitados por las voces del desierto
Tlamatinimes obcecados por la flama del canto
Mancha solar por el cuerpo
& la flama del cuerpo que es el canto
¡Tlacoyos de realidad!
Tam-tams del negro sol
que nos imanta

Piedra esculpida en el celuloide, rostro de llamas, rostro devorado, años fantasmas, días circulares, que dan al mismo patio, al mismo muro, arde el instante y son un solo rostro, los sucesivos rostros de la llama, todos los nombres son un solo nombre, todos los rostros son un solo rostro cincelado en la transparencia fílmica.
<http://losingravidos.com/>

“Wutharr.Saltwater Dreaming”(2016) + “The Jealous One”(2017) de Karrabing Film Collective + Elizabeth A. Povinelli

Caught between the jealousies of the state and of ancestral lands, each demanding their cut of contemporary Indigenous lives, members of the Karrabing Film Collective stage an impossible but ongoing struggle to persist according to their own coordinates of being in contemporary settler colonialism. Begun in 2008, under the shadow the Australian state’s assault on Indigenous social worlds and lands, The Karrabing Film Collective is a grassroots Indigenous based arts and film

group who use their aesthetic practices as a means of self-organization and social analysis. In Emmiyangal, “karrabing” refers to the saltwater tide when it reaches its lowest reach. There is nothing “low” about the tide reaching karrabing. All kinds of potentialities spring forward. A deep karrabing opens a shorter passage between mainland and islands. In some places, reefs rise as the water recedes. A road is revealed. Most Karrabing live on a rural Indigenous community in the Northern Territory. Their films and art works represent their lives, create bonds with their land, resist the ongoing settler destruction and appropriation of their land, and intervene in global images of Indigeneity. They develop local artistic languages and forms, while allowing audiences to understand new forms of collective Indigenous agency. Their medium is a form of survivance - a refusal to relinquish their country and a means of investigating contemporary social conditions of inequality.

Wutharr, *Saltwater Dreams* (2016) and *The Jealous One* (2017) tell two tales about the contemporary powers of envy and desire. Wutharr works across a series of increasingly surreal flashbacks, unfolding across an extended indigenous family’s argument about what caused their boat’s motor to break down and leave them stranded out bush. As they consider the roles played in the incident by the ancestral present, the regulatory state and the Christian faith, Wutharr: *Saltwater Dreams* explores the multiple demands and inescapable vortexes of contemporary indigenous life. In *The Jealous One*, As an Indigenous man weaves through bureaucratic red tape to get to a mortuary service on his traditional country a fight breaks out as another man is consumed with jealous over his wife. The two stories meet in dramatic and explosive final encounter. *The Jealous One* is based on a traditional story that connects the traditional lands of the Karrabing, but it asks who is the contemporary jealous one, the land, the men, or the settler state?

For more about our films and art installations, visit our facebook page and website www.karrabing.org

Disponível em:

<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=8560>



Tierra en Movimiento
[super8mm | 30min | Color | sound | Chile | 2015]



Chi Rüttran Amulniei ñi Nüttram / El metal sigue hablando
[HD | 19min11 | Color | sound | Chile | 2016]



Piedra de Sol
[super8mm | 9min | Color | sound | Mexico | 2017]



Wutharr, Saltwater Dreams
[HD | 29min | Color | sound | Australia | 2016]



The Jealous One
[HD | 30min | Color | sound | Australia | 2017]

LABORATÓRIO ATELIÊ

Africanidades entre pinturas e sons

Marcus Pereira Novaes e Jairo Perin Silveira

Figuras de infância

A criança quando tomada dentro do espaço institucional normalmente está associada à figuras de pensamento que a situam dentro de processos pré-definidos de desenvolvimento, e que estariam articulados com uma forma generalizada de entender o infante. Se se busca uma análise de produções artísticas das crianças, é comum relacionar resultados à capacidades de produção segundo modelos de representações infantis, muitas vezes baseados em faixa etária, e que moldam essa atividade analítica ao que já é esperado para ser produzido.

Em outras palavras, as capacidades de criação e invenção que a arte poderia propor são, muitas vezes, subsumidas a modelos que reduzem o pensamento e a aprendizagem a padrões de reconhecimento. Assim como a própria produção artística infantil seria simplificada à verificações e validações que buscam atestar aptidões próximas a uma lógica utilitária, algo próximo ao modelo: entender, aplicar e produzir.

Se deslocarmos a figura da infância de modelos universais, que visam entendimentos e verificações de aprendizagens, e a situarmos em um processo de devir aberto às variações de aprendizagem e produção, será que a imagem que temos das crianças e as imagens e pensamentos artísticos que elas poderiam produzir também não poderiam ser modificadas e apresentadas em formas não esperadas?

Há uma proximidade intensa entre o pensamento e a criança. A filósofa Ana Godinho (2012, p. 49) coloca que: “Desejar/ser desejado/ desejar-se - eis como começa uma criança. Começa com um bloco e abre um mundo. Se o devir é um bloco, um bloco de desejo então também é uma criança. Ser criança é passar por devires. Um devir criança é, de outra maneira, uma condição do exercício real do pensamento, um acontecimento”. Não poderia esse modo de se conceber a figura da criança, ou essa nova imagem-infantil, empurrar a linguagem ao seu limite e, assim, desvincular-se das referências dadas por modelos ou representações?

Pensando em possibilidades práticas que tomassem Pintura, Música, Filosofia e Educação dentro do espaço institucional, realizamos um trabalho ao longo do ano de 2015 envolvendo alunos entre 07 e 11 anos, e que buscava questionar possibilidades de uma imagem-infantil mais próxima às linhas de pensamento apresentadas nesse texto.

Imagens e pinturas infantis

Em um grupo de oito professoras responsáveis por diferentes classes, pedimos que cada uma escolhesse uma imagem de pintura africana contemporânea e trouxesse para a professora de informática. A fim de apagar a memória e suas possíveis representações, essa professora trabalhou com os alunos, utilizando softwares de edição de imagens, e solicitou que manipulassem, rasurassem e interferissem nelas do modo que quisessem. Criou-se assim, um grande acervo de imagens que, por vezes, rasuraram as imagens iniciais, compondo um excesso de clichês e, por outras, desenvolveram outras potencialidades para essas imagens, esboçando um pensamento muito próximo à arte.

Em um segundo processo desse trabalho, foi escolhida uma imagem modificada de cada classe para ser pintada em tela. E, embora cada classe tivesse que partir de uma mesma imagem para pintá-la, foi pedido a todos os alunos que buscassem encontrar variações na maneira de apresentá-las, e requisitado que houvesse um trabalho que tentasse manter relações entre o fundo, o contorno e a Figura que viesse a ser exprimida. Compusemos assim, 8 séries de pintura, em que cada classe apresentou imagens que diferiram bastante do modelo inicial.

Sons, pinturas e aprendizagem

Buscando ainda intensificar a relação nesse processo de ensino-aprendizagem, baseamo-nos na obra “Quadros de uma Exposição” de Mussorgsky* (1873), para chamar atenção dos alunos quanto a uma forte conexão existente entre música e as artes plásticas, e trabalhamos nas aulas de música com as mesmas imagens modificadas e que serviram de inspiração às pinturas.

A partir dessas imagens, procurou-se levantar entre os alunos questões que envolviam a relação entre imagem e as sonoridades, como: texturas e tessituras, volume e profundidade, tempo e andamento. Iniciou-se assim a preparação da trilha sonora que acompanharia as pinturas em tela, e que resultaria na exposição que pode ser acompanhada no vídeo “Africanidades entre pinturas e sons”. Os alunos imersos em várias tarefas produziram o material sonoro, isto é, pesquisaram timbres, coletaram amostras de áudio e imagens, analisaram essas amostras e regravam.

Durante essas atividades para a composição da trilha sonora, os alunos entravam em contato com as imagens produzidas pelos alunos de outros anos; e em seguida, iniciavam uma pesquisa timbrística com vários instrumentos musicais disponíveis em sala de aula - instrumentos de percussão com ou sem altura definida e teclado. Depois era coletada uma amostra sonora, através de gravações feitas a partir do MP3 player.

Esse material era analisado e editado por cada grupo em um processo que consistia em contemplar a imagem e criar uma trilha sonora que sugerisse ideias vindas a partir dessa observação. Cada grupo se expressava livremente sem se preocupar com uma ideia que pudesse ser considerada correta. Após um processo denominado de audição coletiva, os alunos pensavam uma trilha sonora que pudesse agregar os elementos apresentados em cada trilha.

Esse processo de elaboração de uma trilha sonora, baseado no procedimento adotado por Mussorgsky, possibilitou aos alunos conhecerem um pouco mais sobre as possibilidades de relações com o som, seja pela própria música ou por ruídos e outros eventos sonoros. Foi possível que os alunos criassem relações musicais através da escuta e da visualização de imagens e problematizassem texturas, ruído, silêncio, som, melodia, ritmo, amplitude, timbre, luz, relevo, tempo e espaço.

Durante todo esse trabalho com a música, buscávamos pensar uma educação estética como um meio de produção de conhecimentos e que não passava pelo crivo do certo ou errado, isto é, por definições prontas, como também que permitisse aos alunos inserirem-se em uma atividade que mais do que esperar respostas, buscava levantar problemas e inventar possíveis resultados.

Finalizadas as atividades com a pintura e a música, conectamos as telas com as trilhas sonoras, resultando na exposição “Africanidades entre pinturas e sons”. Considerações sobre o vídeo Africanidades entre pinturas e sons O vídeo “Africanidades entre pinturas e sons” foi realizado no Colégio Educap, em Campinas-SP, onde propusemos outras formas de pensar as relações infantis com a música e a pintura entre alunos de faixa etária entre 07 e 10 anos. As obras resultantes, pinturas e músicas, são potentes para problematizarmos tanto o trabalho com artes feito por crianças, quanto a própria imagem-infantil que esboçamos apontar.

Pareceu-nos que a exposição, como resultado de um elaborado trabalho artístico, possibilitou uma forte aprendizagem no que concerne a arte, intensificando possibilidades entre imagem e infância. Essa aprendizagem poderia tanto se referir às pinturas e sons criados pelos alunos, em uma possível invenção de si, como aos conhecimentos que cada criança e visitante de exposição poderia ter com uma produção artística, uma aprendizagem por afectos que seria impossível avaliar entre certo ou errado.

**Mussorgsky, considerado o gênio do movimento nacionalista russo, foi autodidata e pelo fato de não conhecer bem as regras e normas acadêmicas da música ocidental, compôs com extrema liberdade e originalidade. Segundo Otto Maria Carpeaux (1977, p. 356), a capacidade de Mussorgsky de “pintar os sons” o fez criar a suíte “Quadros de uma Exposição” (1873) em que, inspirado por uma exposição de desenhos do arquiteto Viktor Hartmann. Mussorgsky, escolheu dez telas expostas em uma galeria em São Petesburgo, compondo uma música para cada um dos quadros que foram interligados por um tema central e quatro variações, sendo este tema denominado de “promenade” e representando o trajeto dos visitantes pela mostra.*

Bibliografia

CARPEAUX, O. M. **Uma nova história da música**. Rio de Janeiro: Editorial Alhambra, 1977.

GODINHO, A. **Devir rosto e abrir o pensamento**. In DIAS, S. O.; MARQUES, D.; AMORIM A. C. R. (Orgs.) **Conexões: Deleuze e Arte e Ciência e Acontecimento e...** Petrópolis, RJ: De Petrus; Brasília, DF: CNPq/MCT; Campinas, ALB, 2012.

FICHA TÉCNICA

Texto: Marcus Pereira Novaes

Concepção do Vídeo “Africanidades entre pinturas e sons”: Marcus Pereira Novaes

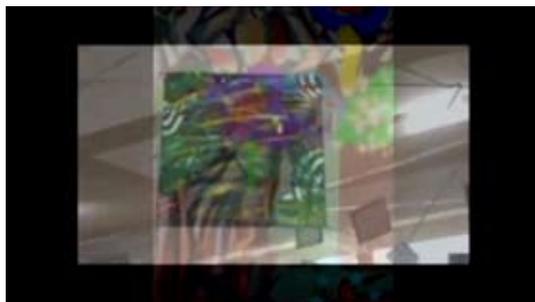
Concepção da trilha sonora: Jairo Perin Silveira

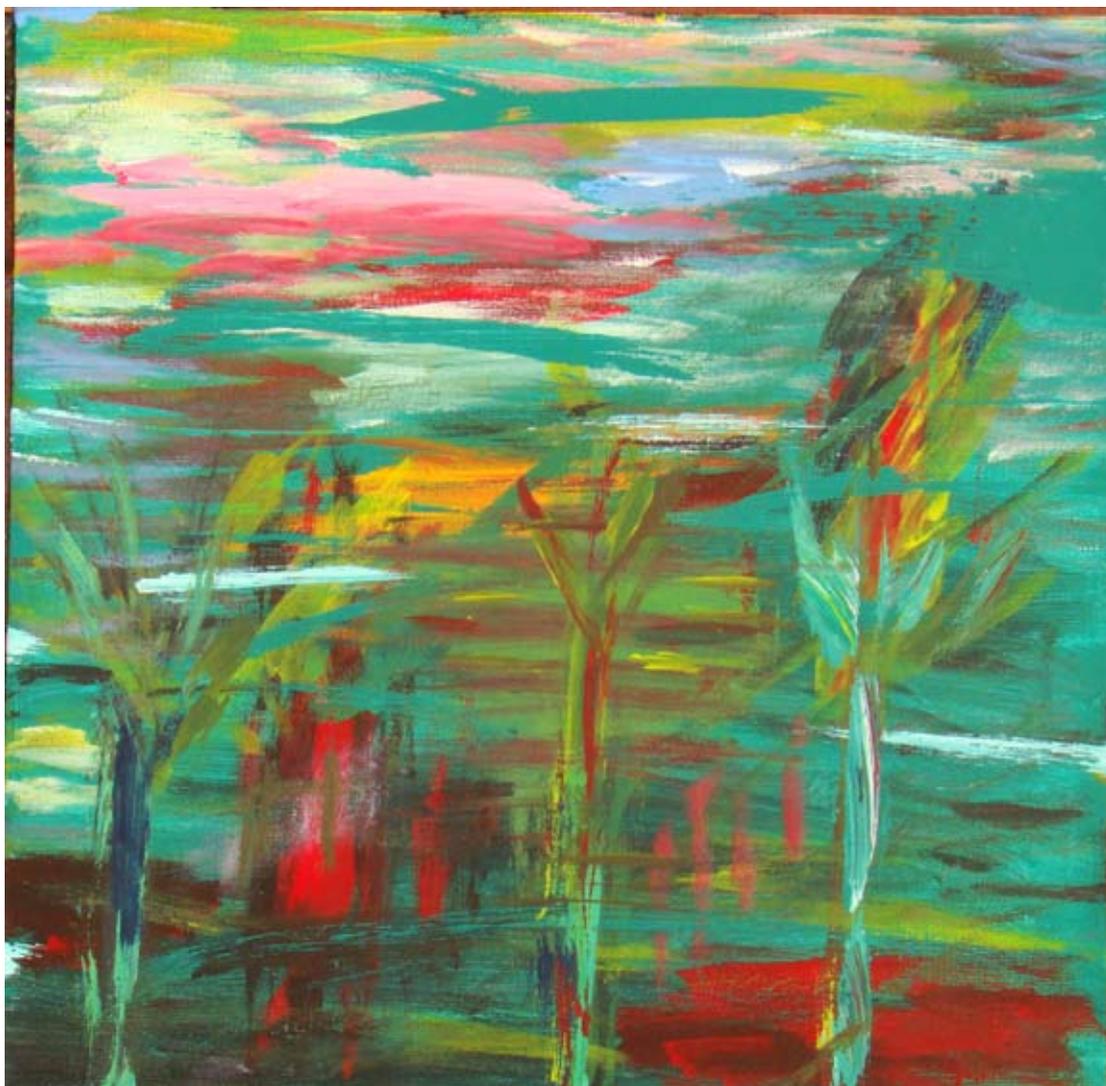
Colégio Educap - Campinas-SP.

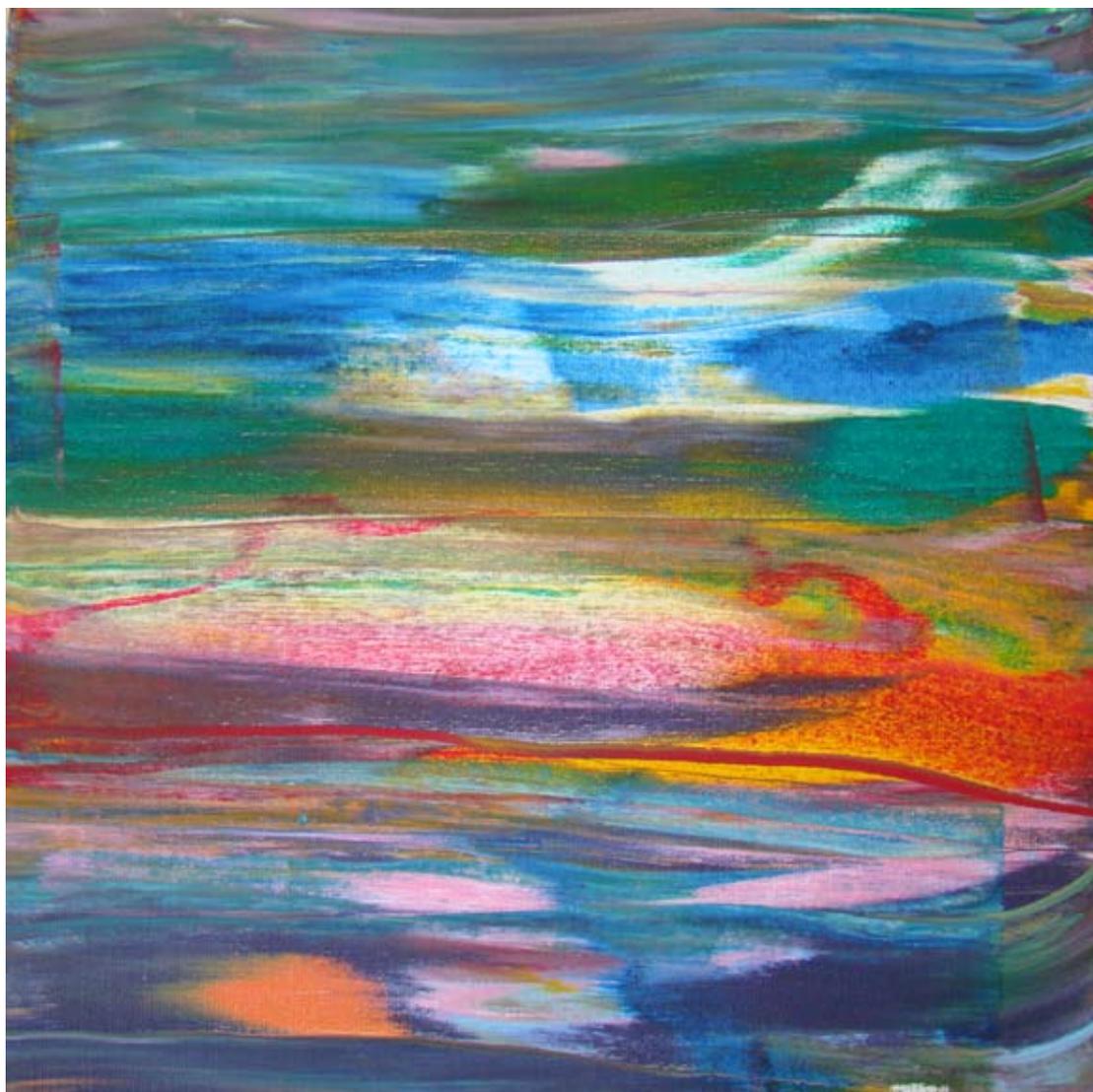
Marcus Pereira Novaes é doutorando em Educação (FE-Unicamp) na área de Linguagem, Arte e Educação. Possui graduação em Educação Física (2000) e Pedagogia (2004) pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas) e Mestrado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (2014). Atualmente é Coordenador Pedagógico - Fundamental I - do Colégio Educap e membro da Diretoria da Associação de Leitura do Brasil (ALB) gestão 2016-2018, tendo também participado da gestão anterior 2014-2016 . Também é pesquisador do grupo OLHO- Faculdade de Educação - Universidade Estadual de Campinas, e coeditor da Revista Linha Mestra.

Disponível em:

<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=8246>









Serpente de Yurupari

Dioscórides Perez e Coletivo Orssarara

En 1993, durante un viaje por el río Vaupés, exactamente en la cachivera del Yurupari, descubrí sobre una piedra el glifo de una serpiente. La dibujé en mi bitácora e hice un precario calco. Después, “mirando” con enteógeno, vi una serpiente que descendió del cielo nocturno y se enchipó en mis intestinos. Luego escuché la palabra-memoria del mito. Vino el rito, el canto, el conjuro, la señal con achiote, los sueños, las visiones. Y todo se unió con la caligrafía china, con el agua de lo creativo-dragón del I ching. Así, el código de piedra-anaconda se anudó con la sangre negra del dragón sobre el papel de seda, de arroz y maíz. Ahora, ritualizo y dibujo- escribo-mapeo- caminos de anaconda, que arrojé al agua, para revivir el mito de origen de los hombres que bajaron del cielo en una serpiente-canoa, y para señalar la urgencia de sanar y cuidar los ríos y la selva, como lo cuidan los últimos chamanes. Es igualmente un intento poético de atender el llamado del maguaré de la selva, el árbol-palabra-serpiente-agua, a perseguir la huella dejada sobre las piedras:

El viaje hacia la sombra es viaje largo./ Vendrán nuevos caminos./ Podrán los hombres seguir nuestras pisadas/mientras alcen el canto que dejamos.../Semilla oscura abriéndose a la aurora de otro tiempo./Tú podrás seguir las huellas/si buscas entre el mito los caminos/y miras con asombro amable/los signos que dejaron los antiguos./ (Poema de Fernando Urbina Rangel en Los cantos del chamán. dioscorides Edit UN 2015)” - Dioscórides Perez.

Autor: Dioscórides. Nace en Pereira en 1950. Estudios de arte en la Sociedad de Amigos del Arte y en el Instituto de Bellas artes de la Universidad Tecnológica de Pereira. Estudia teatro y artes plásticas en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia donde recibe el título de maestro en pintura. Profesor de dibujo y grabado en la misma facultad desde 1978 hasta hoy día. Estudios de posgrado en grabado-con beca de la OEA- en el CREAGRAF de la Universidad de Costa Rica. 1984-1987 estudios de grabado en la Academia Central de Bellas Artes de Beijing en China. Estudia Taichi y Chigong en la Escuela del Dragón de la Ciudad Prohibida. Actualmente es Profesor Titular de la U.N. Trabaja en los talleres de grabado, Cuerpo y Espacio, Performance, Land Art y Taichí. Su obra de grabado y dibujo ha sido expuesta en cientos de muestras colectivas e individuales en galerías y museos del país y del exterior. Ha recibido varios reconocimientos, menciones honoríficas y premios, entre ellos el Primer Premio en la Bienal Latinoamericana de Grabado de Costa Rica. Dos veces el Primer Premio en dibujo en la Competencia Internacional de la Q.C.C. Art Gallery de New York. Escribe cuentos, relatos y crónicas. Premio de Crónica sobre Bogotá de la Revista Número. Y el Segundo Premio de Cuento en el Concurso Literario de profesores de la Universidad Nacional. Libros publicados: Los sueños del emperador Qin Shi Huang Di y La verdadera historia de los superhéroes; Los cantos del chaman (2015), Sembrar bambú en el corazón (2015). Performances: *La lección de Anatomía, Instrucciones para dibujar una sirena, Autorretrato paseando una rata blanca* en el Museo de la Universidad Nacional. Organizó dos Encuentros de performance en la UN: “Trece Acciones Circulares” y “Re-existencia”; y el “Encuentro Cero de Land Art y de Performance” en el desierto de El Fósil de Villa de Leiva. Con estudiantes de artes y de ópera formó el Colectivo Dédalos, ganador del Premio de la Semana del Performance en Bogotá, con el performance Ejercicios para Desandar, organizado por la Galería Sala de Espera. Coordinó las Acciones Urbanas y de Campus del Hemisférico de Performance realizado en la Universidad Nacional de Colombia, 2009. Performances 2013: *Oráculos de piedra y agua*,

Funza. *Oráculo dragón-serpiente* en *HabitAccionar*, Galería Santa Fe. *Conjuro de las Maldiciones*, Museo de Arte Contemporáneo MAC. *CuerposACCIONArar*, Anolaima. *Mano bendita*, Casa Ensamble, Bogotá. Galatea, Universidad Tecnológica de Pereira. *Oráculos de tinta*, Biblioteca Luis Ángel Arango BLAA, Bogotá. *Sembrar bambú en el corazón*. UN Bogotá. La serpiente del Yurupari. Mitu. 2015, Circulo serpiente para el centro del corazón. Villa de Leiva-2015.

A SERPENTE DE YURUPARI

Abril, 2017

AÇÃO DE ENTREGA DA SERPENTE AO RIO VERDE

Novembro 3, 2017

Estas ações fizeram parte do projeto PovosOuvir do OrssararaCollective (Sebastian Wiedemann + Susana Dias) e aconteceram a convite do artista Dioscórides Perez e em parceria com a Revista ClimaCom - Labjor, Unicamp e O sítio Rosa Dos Ventos.



A SERPENTE DE YURUPARI DIOSCORIDES PEREZ

Novembro 3, 2017

**AÇÃO DE ENTREGA DA
SERPENTE AO RIO VERDE**

MEDIAÇÃO ORSSARARA COLLECTIVE
SEBASTIAN WIEDEMANN
SUSANA DIAS

Dioscorides Perez. Artista e professor da Universidad Nacional – Colômbia. Esta ação faz parte do projeto PovosOuvir do OrssararaCollective e acontece em parceria com a Revista ClimaCom –Lajor, Unicamp e O sitio Rosa dos Ventos.

**POCINHOS DO RIO VERDE
CALDAS – MG**

orssarara@gmail.com
WhatsApp (011) 98903-3092

AÇÃO DE ENTREGA DA SERPENTE AO RIO VERDE











A SERPENTE DE YURUPARI









Hokule'a: mar de estrelas

Tainá Mascarenhas de Luccas e Ricarda Canozo

O barco toca a água a procura por ilhas desconhecidas... E em movimento junto a mar, orientado pelos astros, cria e recria rotas oceânico-estelares para navegar. Neste vasto mundo d'água, o vento, o sol, as luminosidades, tonalidades e variações se tornam modos de ver, sentir e prosseguir. Velejando por entre imagens, escritas, conceitos, sensações, sonhos de futuro que compõem um emaranhado vital e imanente de uma pesquisa. Este ensaio imagético foi produzido partir da criação de uma mini instalação, elaborada em composição com a tese de doutorado (Naturezas Proliferantes: Narrativas, Antropoceno e Afetos, IFCH/Unicamp, 2017). A criação deste experimento foi desenvolvida a partir de composições com materiais heterogêneos, como papéis recortados, linhas, luzes, tules, capas de revista, tintas... movimentadas pela força-ação do sol, da água, do vento, da terra... Imagens que se tornavam superfícies abertas a novos encontros e possibilidades. E dessas composições improváveis, nasceram céus de estrelas, ilhas-flutuantes, mares, florestas, desertos, cachoeiras, raios, e... Neste ensaio imagético que apresentamos, cada imagem foi cuidadosamente capturada a partir de encontros com o experimento-instalação e suas múltiplas composições: junções e disjunções, ritmos e movimentos. Com essas imagens, criamos também um vídeo animação que faz parte de um movimento de pesquisa e criação que nos convida a navegar por entre frames, luzes, cores, cosmo-imagens, conceitos, autores, e nos instiga a pensar o tema das mudanças climáticas e suas imagens de outras maneiras, quem sabe, mais abertas a outros encontros, sensações e afetos.

E navegamos...

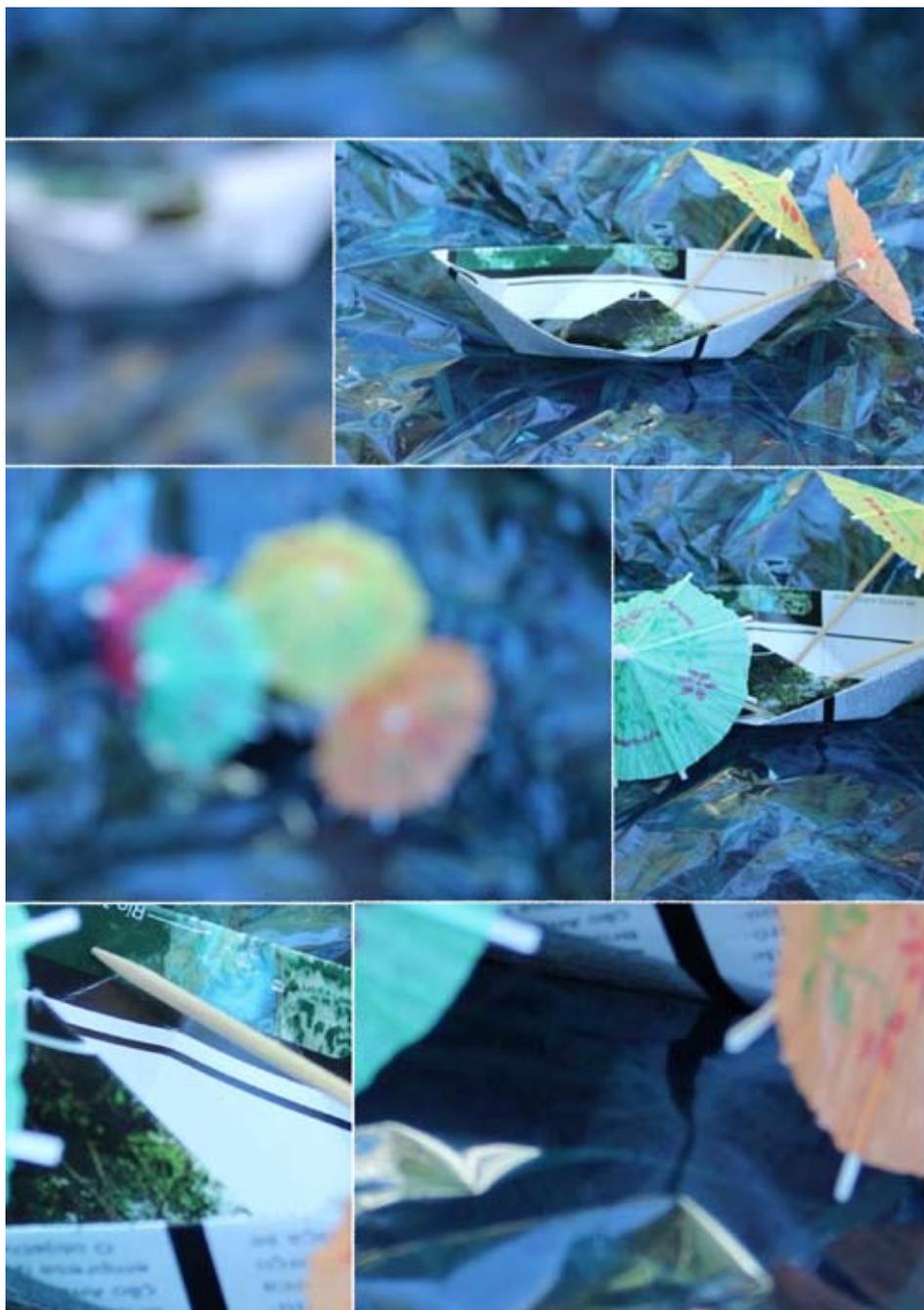
FICHA TÉCNICA

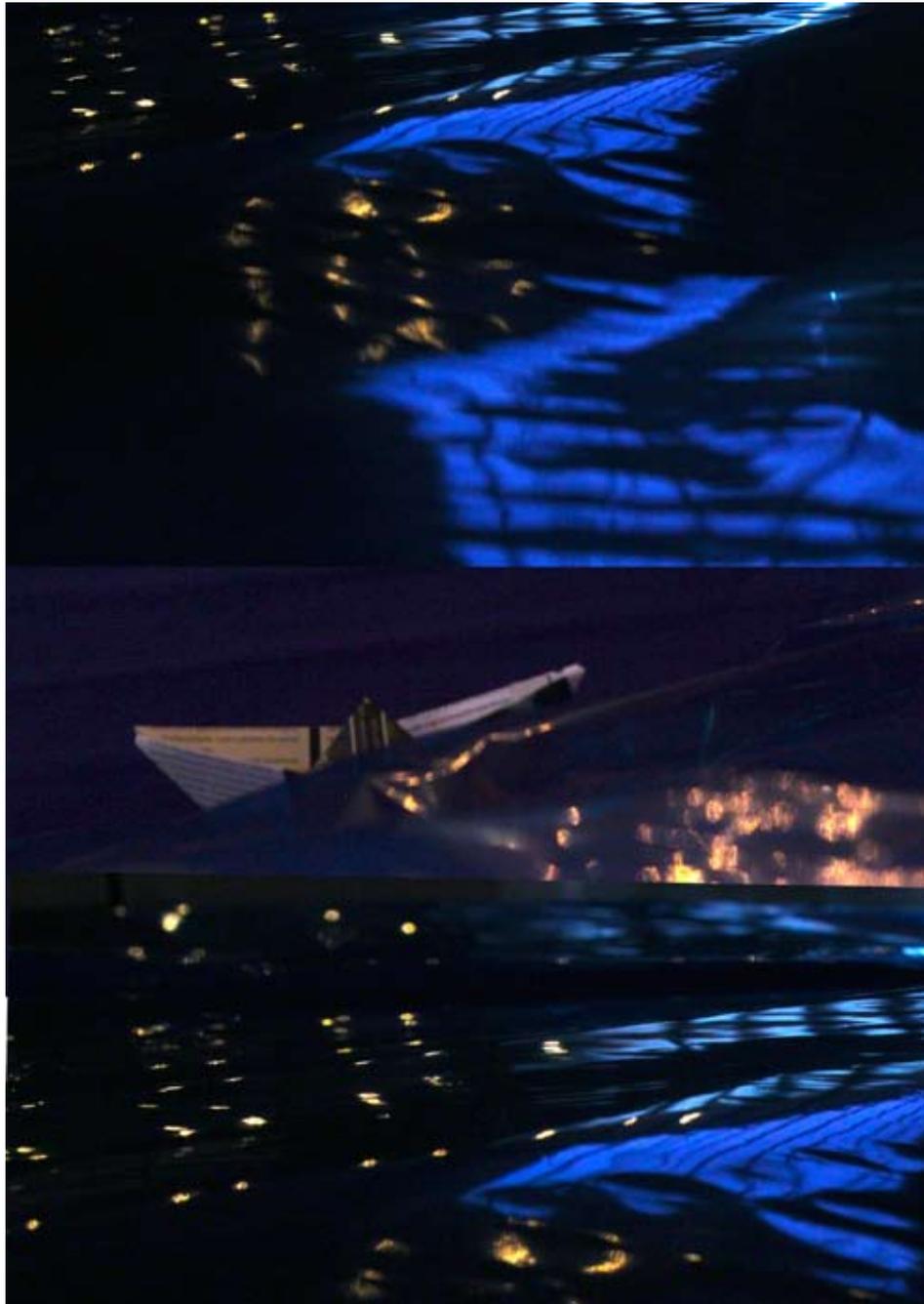
Título da produção: Hokule'a: mar de estrelas

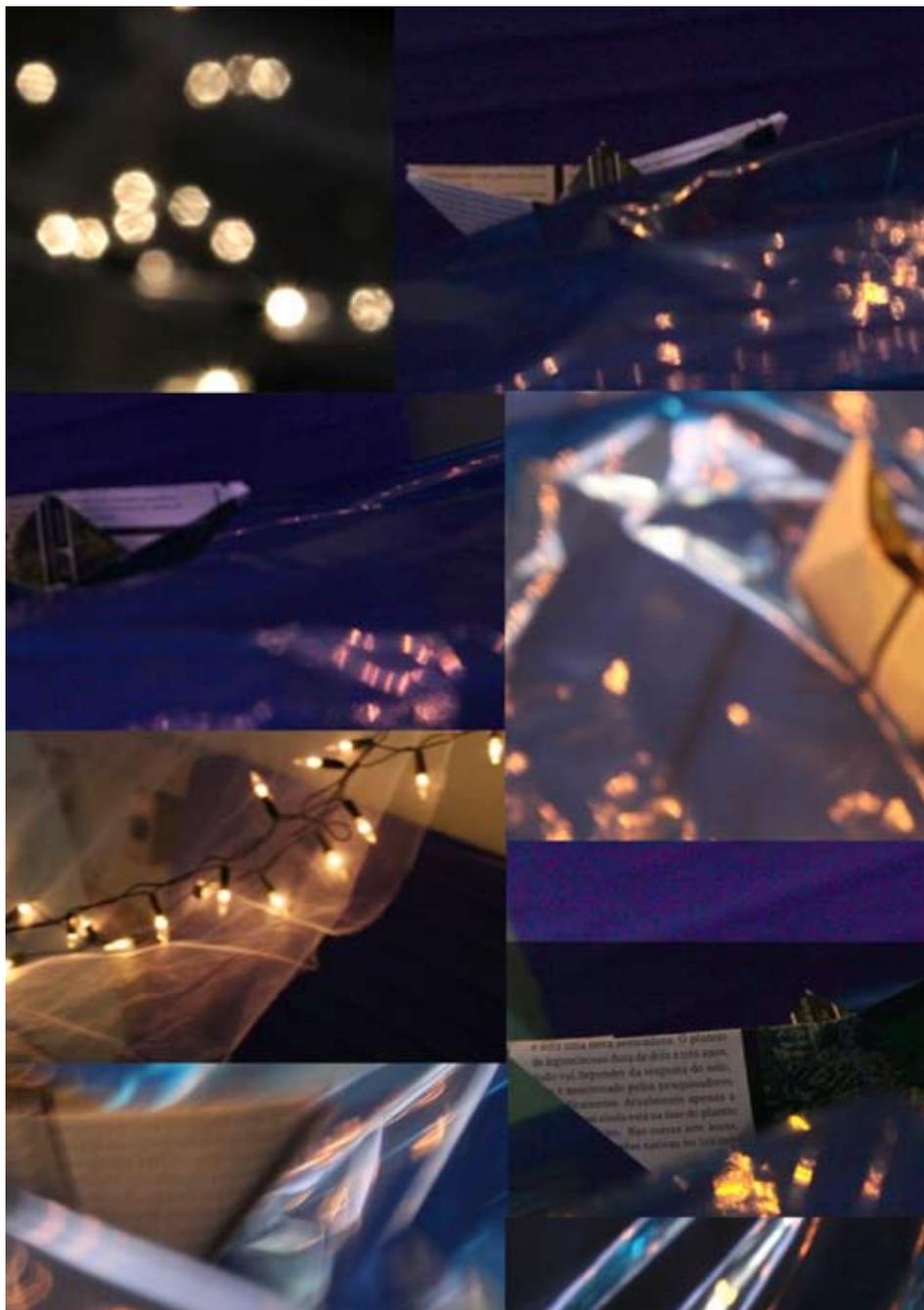
Autores: Tainá Mascarenhas de Luccas e Ricarda Canozo

Instituição: Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

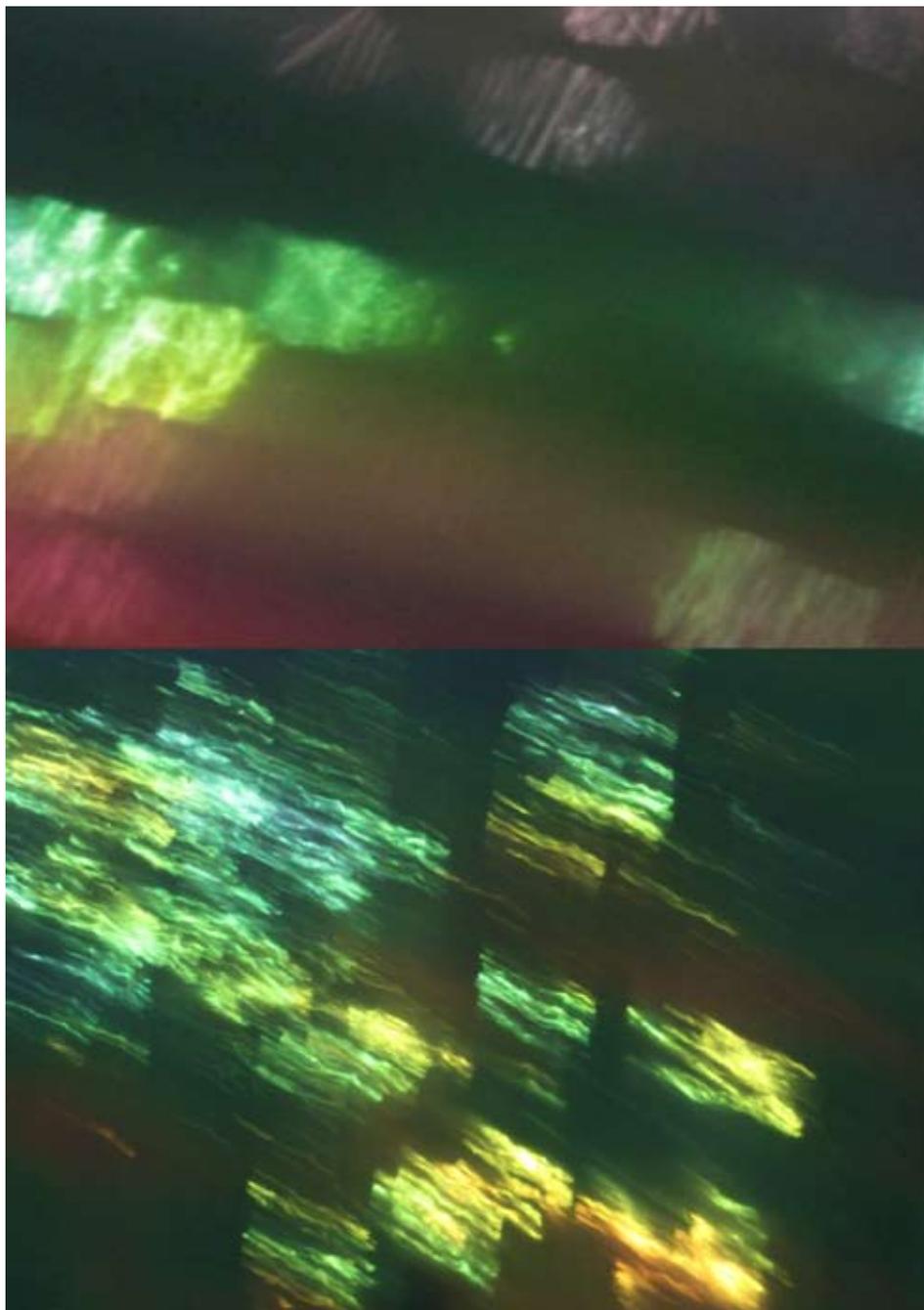
Contato: e-mail: tainadeluccas@gmail.com (19) 982421723

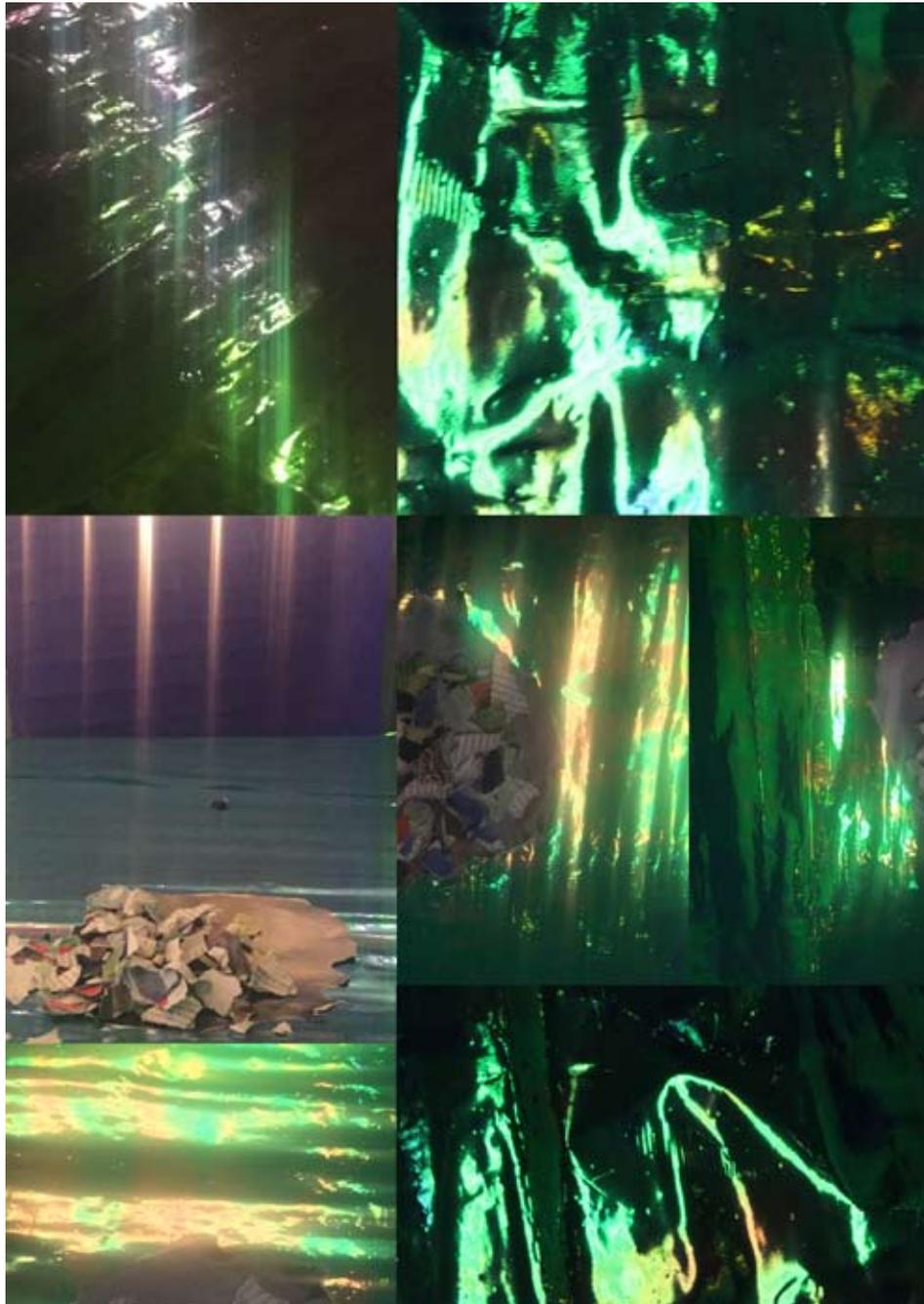


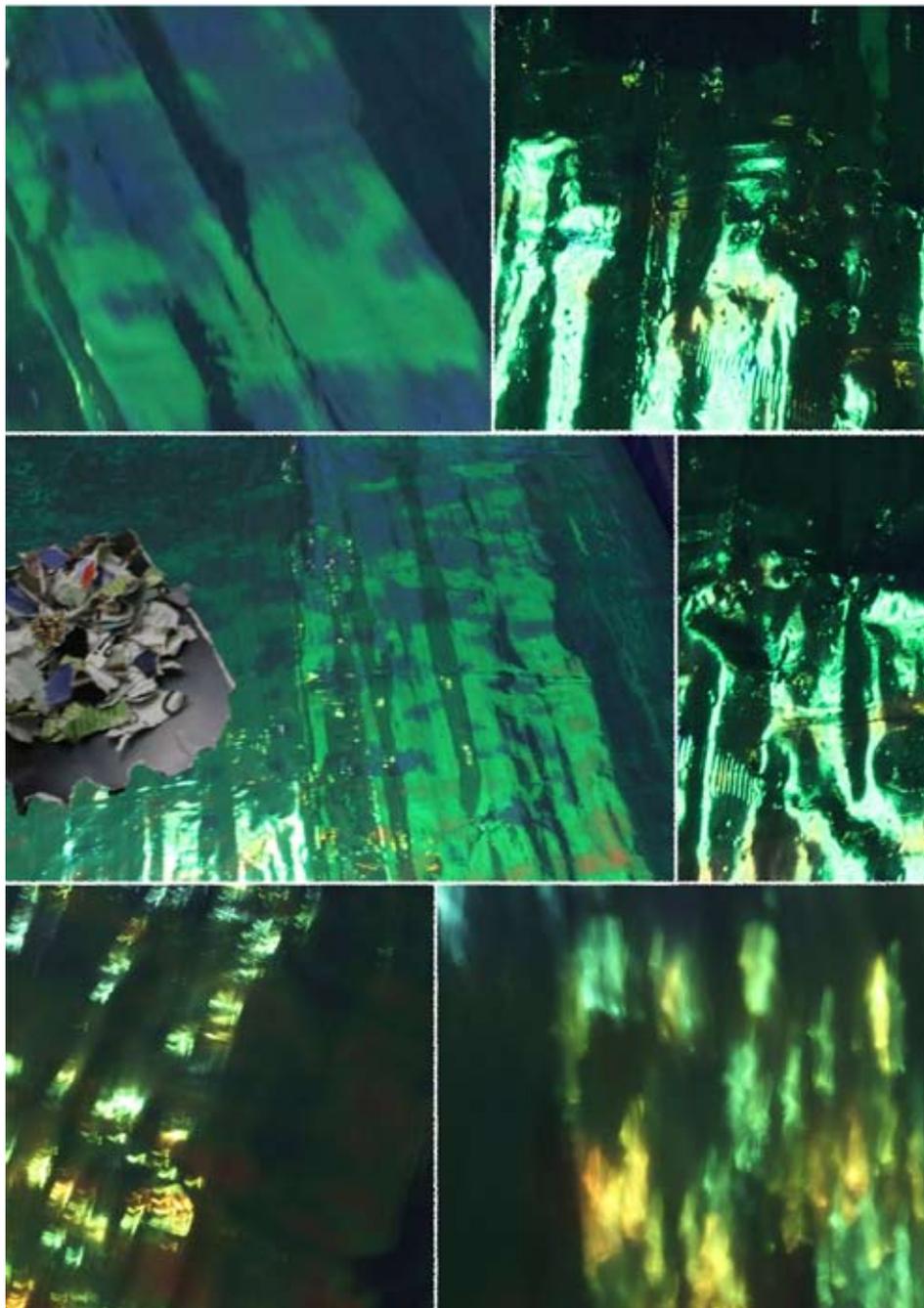














Notas de um encontro: “Aliar-se às nuvens para que o céu não caia”

Susana Dias e Sebastian Wiedemann

Um congresso

VII React - Reunião de Antropologia da Ciência e Tecnologia
Universidade de São Paulo, abril de 2017

Uma proposta de Seminário Temático (ST)

ST3: Aliar-se às nuvens para que o céu não caia
Susana Dias e Sebastian Wiedemann

Resumo: O título deste seminário já traz implícita a triste herança que tem nos deixado a modernidade, um hábito por dividir (Stengers, 2012) decorrente do que Whitehead chama bifurcação da natureza (1920) e que tem alimentado nossa crença de que estamos sozinhos no mundo, de que o solipsismo é o único modo possível de estar no mundo. Queremos resistir a esta herança das luzes com trabalhos que afirmem que não estamos sozinhos e que, antes que estar no mundo, estes tempos catastróficos nos impõem a estar com os mundos. Para quem nunca perdeu uma intimidade e conexão efetiva com o mundo como os Yanomami, o céu pode cair (Kopenawa, 2015) justamente porque nós, os brancos, nos sentimos alheios a ele e a todas as possíveis relações que dele se desprendem. Como as infinitas linhas por onde a vida prolifera (Ingold, 2015), forças anímicas que se agenciam com as nuvens, mas também com a chuva, a floresta, o rio, os cantos e o próprio pensamento. Este aliar-se com as nuvens é aliar-se com tudo aquilo que não deixa cair o vivo, dispondo-se como superfície de contacto e interseção para que o vivo continue em movimento. Uma aliança que acontece como possibilidade construtiva dos mais impensados encontros multiespécies (Haraway, 2016; Van Dooren et al., 2016) e da emergência de modos de existência (Latour, 2012), onde o humano se abre a uma certa leveza, transmutabilidade e multirelacionalidade, fazendo da potência de pensar um gesto menor e pluri-ontológico - entre artes, ciências, filosofias. Um convite a estar a céu aberto, sem medo de que ele caia.

Palavras-chave: humano; vida; animismo; estudos multiespécies; bifurcação da natureza

Os trabalhos inscritos

1. Gênero e corporalidade Mbya-Guarani, de Luna Mendes.
2. A representação da tragédia de Mariana. Fotografias enterradas e imagens sobreviventes, de Marcela Vasco
3. O mundo comporta muitos mundos, Rafael Alves da Silva.
4. Tornarmo-nos Terranos no Antropoceno: estamos atrasados?, Raphael Vianna Mannarino Bezerra.
5. Acabar com o mundo, torcer o mundo, Rita Cláudia Ribeiro Mendes Natálio.
6. Afutur-ar a vida: experiências de cultivo com palavras e imagens, de Tatiana Plens Oliveira.
7. "Ser gente", "estar gente": a "humanidade" em relação na ontologia dos Candomblés, de Thomás Antônio Burneiko Meira.

Uma mensagem antes do evento

Caros Colegas,

Ficamos muito felizes por vosso interesse no ST que propusemos.

A nossa ideia inicial é fazer do espaço muito mais um lugar onde proposições especulativas de futuro possam emergir, do que um simples comunicar das pesquisas singulares de cada um. Nesse sentido, almejamos nos deslocarmos do lugar de mediadores, para o lugar de promotores de imediações, promotores de espaços intermediários entre vossas potências de pensamento que possam dar lugar a proposições que nos des-orientem nos modos como podemos nos aliar ao cosmos. Maquinar, fazer funcionar vossas potências de pensamento, como ferramentas em prol da instigação que move este ST, que para nós é antes de tudo um espaço de experimentação e composição material e especulativa...

Uma leitura para abrir o encontro ao caos

No poema Caos em poesia Lawrence nos diz "A qualidade essencial da poesia é que ela faz um novo esforço de atenção e descobre um novo mundo dentro do mundo conhecido. O homem, os animais e as flores todos vivem para sempre dentro de um estranho e emergente caos. Chamamos de cosmos o caos com que nos acostumamos. Ao inefável caos de que somos constituídos chamamos de consciência, e mente e até civilização...". Em outro trecho: "O homem precisa embrulhar a si numa visão, fazer uma casa com uma forma visível e com estabilidade e fixidez...". O homem

pensa, portanto, em barrar o caos, em proteger-se do caos, com o guarda-sol do hábito, dos modelos de verdade e da inteligência. Lawrence clama por um rasgão aberto e selvagem no guarda-sol. "O desejo pelo caos é a respiração da sua poesia. O medo do caos está no desfile de formas e técnicas". Clama por uma exposição à catástrofe do encontro com as coisas-seres-do-mundo, ao invés de nos guardar-nos de relacionarmos. Um problema insular, que envolve uma abertura a perspectivas não- apenas-humanas, que suspendam nossas possibilidades de exercitar o poder da exclusão, ressentimento e julgamento. Uma exposição selvagem, alegre e potente ao destino, ao futuro, sem medo, e com uma forte confiança num sabe-se lá o quê pode um corpo, uma vida, quando pensados e experimentados como movimento infinito de caleidocópicas relações com as coisas-seres-do-mundo, entre os quais também estão seres ancestrais, entidades mitológicas e comunidades de forças espirituais. Se estar junto é o único modo de resistirmos a nós mesmos e ao capitalismo, a todas as forças que nos querem débeis, temerosos e medíocres, a celebração de um encontro não pode se dar entre iguais, entre semelhantes, guardado em torno de verdades que tristemente nos aderem aos grupos, famílias, reinos já existentes. A questão do encontro é a da criação de um estar junto que não existia antes, em que não existimos como antes, em que comunidades muito distintas, sob lógicas também distintas, se reúnem. É o problema de nos abriremos a uma "conversa interestelar entre estrelas bem desiguais, cujos devires diferentes formam um bloco móvel que se trataria de captar, um intervôo, anos-luz" (Deleuze; Parnet, 1998, p.14). Conversação interestelar que tem como espaço-tempo privilegiado de experimentação o papel: o papel-livro, papel-fotografia, papel-revista, papel-tela-do-cinema, papel-pintura, papel-tela-do-computador, papel-tese-dissertação-pesquisa, papel-tessitura-bordado... O papel como uma superfície potencial de um pensamento-Terra, de uma experimentação-natureza, de uma escrita-vida, cujos limites não são as condições de uma época, as propriedades e estados das coisas, mas os devires que podem desatar todo um novo campo perceptivo. O papel como um microlaboratório de montagens sensíveis, de uma conversação nômade, a cada vez diferente, capaz de esvaziar o que há de humano demais em nós e de nos lançar numa aventura povoada por um coletivo de forças sem nome. Onde a linguagem, como diz Vladimir Safatle, encontra seu ponto de colapso. O papel como um tabuleiro cósmico que nos expõe ao papelar, devorando qualquer possibilidade de guardar-nos no jogo das sintaxes pré-definidas e das gramáticas audiovisuais dominantes, porque a pergunta que o papel nos coloca é: como celebrar composições sensíveis que inventem um modo de estar junto em tom menor? Um chamado a cultivarmos EntreVidas, fazermos do estar junto um problema de insular, como propõe Carlos Mondragon. Problema que nosso grupo de pesquisa no Labjor-Unicamp - o multiTÃO - experimenta na revista ClimaCom, que busca abrir bons encontros entre conhecimentos, procedimentos, materiais e forças distintas. Encontros que gerem escapes desde dentro das gramáticas dominantes da comunicação. Desejos de afirmar que comunicar é proliferar encontros entre heterogêneos, inventar novos campos sensíveis. Um intenso querer o encontro como criação de relações moventes, abertas, estranhas, indígenas. Relações que nos expõem a percepções distintas do humano, do conhecimento e da Terra. Num juntar atento aos modos como as relações entre-imagens, entre-sons, entre-sons- imagens, entre-palavras-sons-imagens, entre-linguagens podem escapar aos funcionamentos ilustrativos e metafóricos e se lançar ao desafio diagramático do estar junto: nada está dado antecipadamente, nada pode ser submetido a uma realidade dada e preexistente. Com isso quero suspender as apostas cosmopolitas

que insistem que o estar junto, o comum, já existiria antes e que bastaria reconhecermos esse comum já preexistente. Convocar assim uma catástrofe de outra natureza: a dos encontros capazes de gerar uma torção nas lógicas representacionais, desmorronar os funcionamentos dominantes e deixar que uma alegria epidêmica, virulenta, as afete. Atingir uma certa "condição oceânica" do problema de estar junto, onde não há limite nem contenção, onde se experimenta o abismo físico de uma matéria-sentido do encontro em constante formação. Onde o problema do papel torna-se o de inventar-se como passagem, dobra, labirinto em que problemas, procedimentos e materiais se nomadizam para fazer possível uma composição de heterogêneos. Não mais a investida em localizar conhecimentos e práticas menores, mas a experiência do menor como uma certa condição climática a ser aberta, a cada vez, para celebração no papel de um acontecimento: estar junto. Precisamos do que tais celebrações podem transmitir: "a experiência de uma conexão potente entre política e produção experimental de uma capacidade nova de agir e pensar", como diz a filósofa belga Isabelle Stengers (2015), porque não somos impotentes, mas temos sido reduzidos à impotência. Criar um interesse pelo que quer que seja passa por elaborar materiais que explorem "o pensar juntos como 'obra a ser feita'" (Stengers, 2015, 2002). É preciso elaborar um material de pensamento capaz de captar a miríade de forças em jogo e fazer do próprio pensamento uma força do Cosmos (Deleuze; Guattari, 1997). Estando num laboratório que pensa a comunicação trata-se, a cada dia, de mudar o foco da atenção da comunicação para a vida, para que um novo campo problemático se estabeleça em que não se trata de comunicar algo já dado mas colocar-se em comunicação com um mundo todo vivo e um mundo todo vivo tem "a força de um inferno", como já dizia Clarice Lispector, como dizem os climatologistas sobre as nuvens de chuva. Parece-nos, cada vez mais, que a possibilidade de entrar em comunicação com um mundo todo vivo só acontece quando o homem deixa de ser o centro dos processos comunicacionais, quando se deixa povoar por forças inumanas, quando aprende a sonhar outros sonhos e suspende com o funcionamento triste do antropocentrismo. Agradecemos pelos textos enviados, oportunidade única de estar junto com pessoas que também têm, de modos distintos, preocupações como as nossas. Queremos fazer deste um encontro um labirinto, talvez na vontade de aprender com os peixes de água doce, os Anabantoidei, a poder circular entre-reinos, a abrir respiros para continuar nos ambientes sufocantes. Estes peixes trazem dentro de si labirintos, que são sistemas respiratórios aberrantes, órgãos muito muito dobrados, e que os permitem aproveitar o oxigênio do ar que engolem pela boca e não apenas o oxigênio dissolvido na água que passa pelas brânquias.

Susana Dias

Compondo uma mesa de trabalho especulativa

Tendo como inspiração o Currículo Antropoceno, organizado pelo Instituto Max Planck para História da Ciência e a Casa das Culturas do Mundo de Berlim, almejamos a que este ST seja uma plataforma post-disciplinar que abra possibilidades para algo que poderíamos chamar de "conhecimento terrano", como modo de relação com as coisas-seres do mundo onde a pergunta pela vida, pela

continuação da vida para além de nossa condição humana demais se torne um imperativo, se torne a possibilidade de um comum, ou ainda, como escutamos neste REACT na voz de Starhawk, se torne "algo sagrado". Se para alguns o que nos impõe a necessidade de um estar junto é a catástrofe e o fim do mundo, para nós o que nos instiga a compartilhar uma mesa comum de trabalho é o desejo de uma cosmogênese constante, é o desejo da proliferação de gestos cosmopolíticos e cosmopoéticos, de gestos criativos que sempre são aberturas para novas ecologias de práticas e relações impensadas onde a vida pode germinar, onde a vida-cosmo re-nasce toda viva sem receio de extinção. É, o que acolhendo o pensamento Yanomami como modo de "conhecimento terrano", chamamos de "Aliar-se às nuvens para que o céu não caia". O que há de animista nas ideias que nos povoam e passam por nós, que nos ajudem a não deixar cair o vivo?

Propomos que acolham o fato que um "conhecimento terrano" por vir é antes de tudo uma prática de fabulação especulativa. Propomos que acolham a possibilidade de levar a cabo um trabalho de campo que acontece em um cenário especulativo e generativo onde se abrem modos inorgânicos de fazer continuar e variar a vida e o humano.

O cosmos como dobra infinita e fractal. O céu como dobra da terra. E, porque não, o labirinto como dobra das nuvens que pode acontecer entre mãos-papel-escrita-desenho. Linhas e fluxos que se complicam, que se dobram no curvar-ondular do labirinto, como espaço-tempo meditativo onde podemos nos concentrar e concentrar a energia-vontade-potência de não deixar cair o céu, de não deixar cair o vivo.

Abrir a matéria-texto, abrir vossos textos, para que a energia vital contida neles entre em fluxos de sistemas complexos, onde o pensamento é de todo mundo, de qualquer um, de um possível comum. Fragmentos, arquipélagos, potencialidades de um labirinto a ser desdobrado, a ser criado. Uma comunidade, um comum-atuar de labirintos, de emaranhar a vida, o céu e o humano. Um estar nuvem, onde nos evaporamos papel-escrita-desenho-curva que vibra, que grafita.

Propomos que acolham o seguinte cenário especulativo: Todos nós estamos em um labirinto e o tempo não está a nosso favor. Temos que chegar ao centro do labirinto antes que o céu caia. Mas o centro não é localizável e quanto mais achamos que o mundo é mudo e vazio de vida, mais o centro se distancia e o céu cai. Não dá para resolver este labirinto como quem acha uma solução final. Não há saída ou só se sai entrando ainda mais. Só dá para se instalar pelo meio, sem começo, sem final. Convocamos a ajuda de todos vocês, como portadores de potências "conhecimentos terranos" que nas suas singularidades podem ser ferramentas chaves para avançar neste hiper-complexo problema.

O que das ideias que aqui cada um vocês traz hoje, levaria para entrar neste labirinto? Todos aqui conhecem os textos dos outros nesse sentido a escolha é muito mais o que vocês como coletivo vão levar de cada trabalho como componentes de um "conhecimento terrano" comum por vir, antes que uma escolha individual. Não podemos mais pensar sozinhos, mas começar a nos abrir a uma sinapse inorgânica coletiva e comum.

Já tendo escolhido o que levarão, como avançar nele sendo que cada passo não é um passo em frente, mas um passo doador de vida que nunca pode ser individual e sim como insistimos coletivo?

O enigma do labirinto é que ao não ter um centro localizável, a cada passo o centro se recoloca e é ao mesmo tempo tangenciado. Quanto mais nos distanciamos dele, isto é, quando mais o céu cai e o mundo continua mudo e vazio mais se complexifica o labirinto, que a cada jogada se refaz por completo. Não se sai dele de modo extensivo e sim intensivo. Não se sai dele avançando, se sai pelo meio, pela diagonal, desfazendo suas paredes que quanto mais o céu cai mais altas se tornam. Nunca se entra sozinho no labirinto, e sim sendo uma multidão onde cada um dos participantes, de vocês tem uma qualidade singular que pode fazer funcionar e dar mais consistência ao jogo.

Fragmentos de textos, como uma espécie de arquivo comum, para ir compondo esse "conhecimento terrano" como chave do labirinto. Ideais que já são de todos, a cada fragmento a possibilidade de uma jogada que pode dobrar, complicar ou não o labirinto.

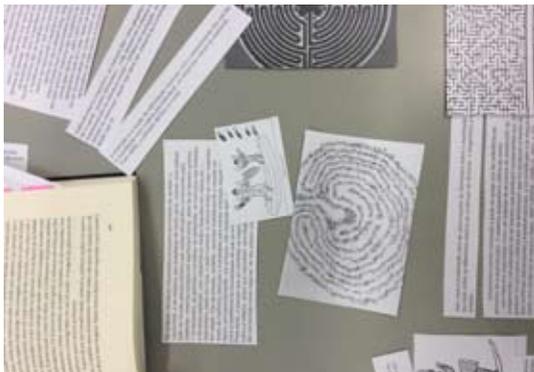
Sebastian Wiedemann

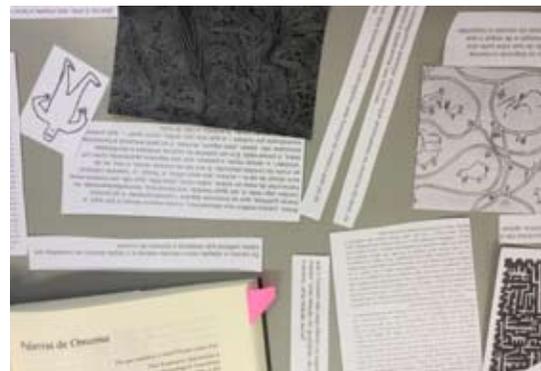
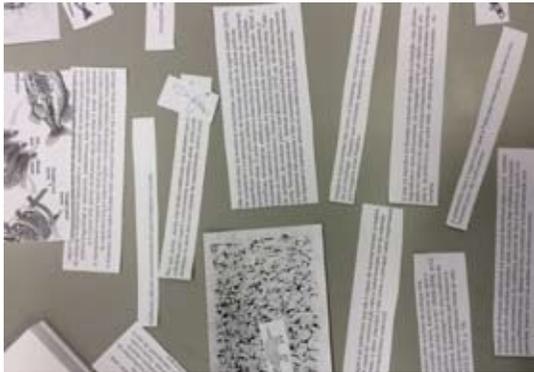
Susana Dias

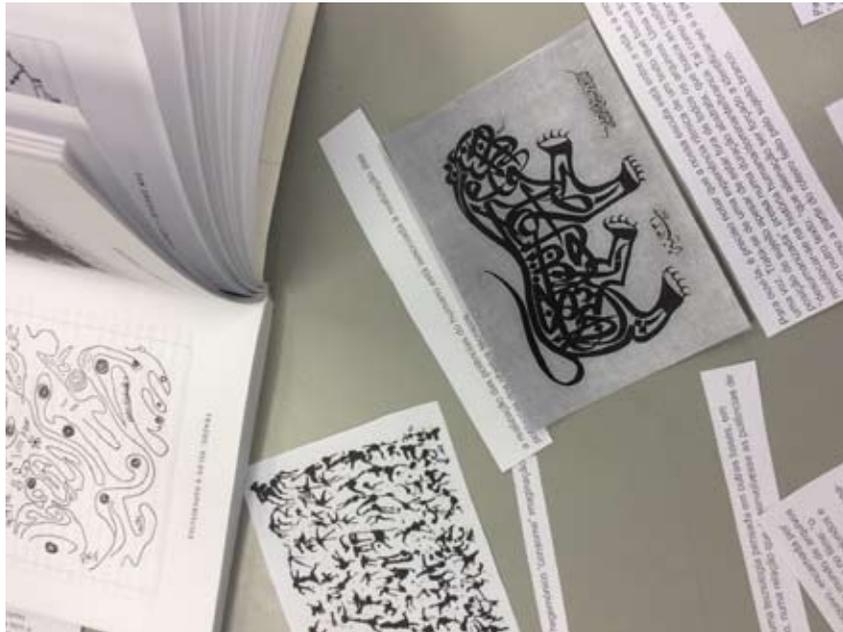
pesquisadora do Labjor-Unicamp, editora da Revista ClimaCom, líder do grupo de pesquisa multiTÃO e fundadora do ateliê Orssarara.

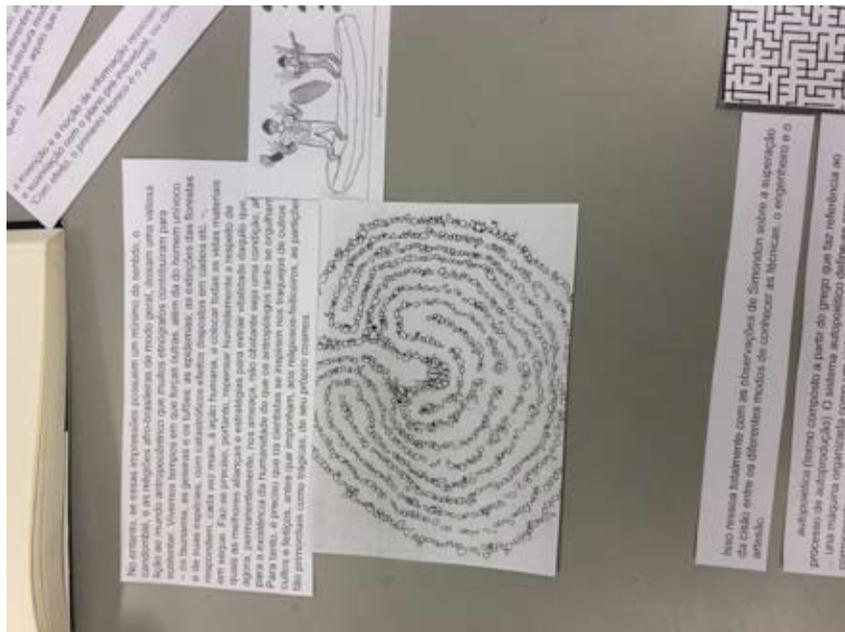
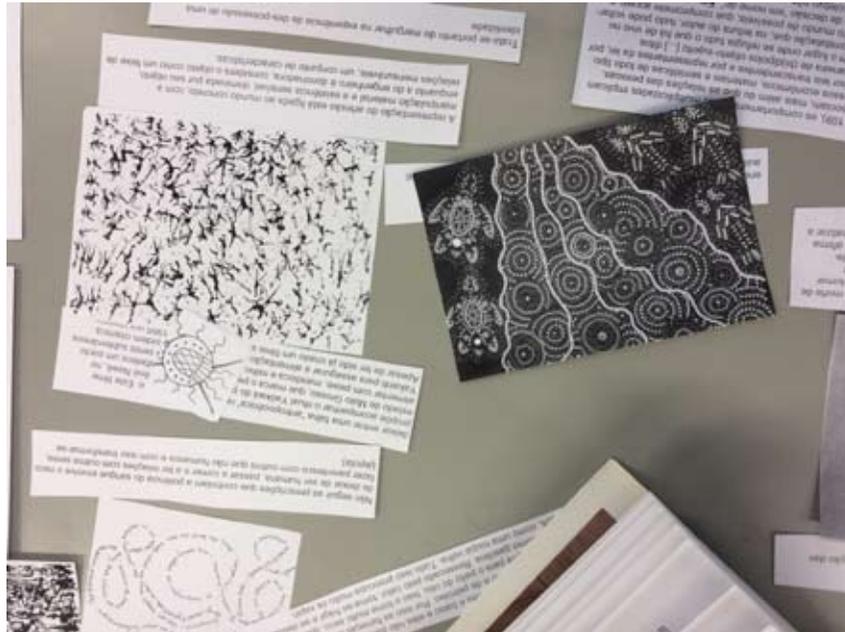
Sebastian Wiedemann

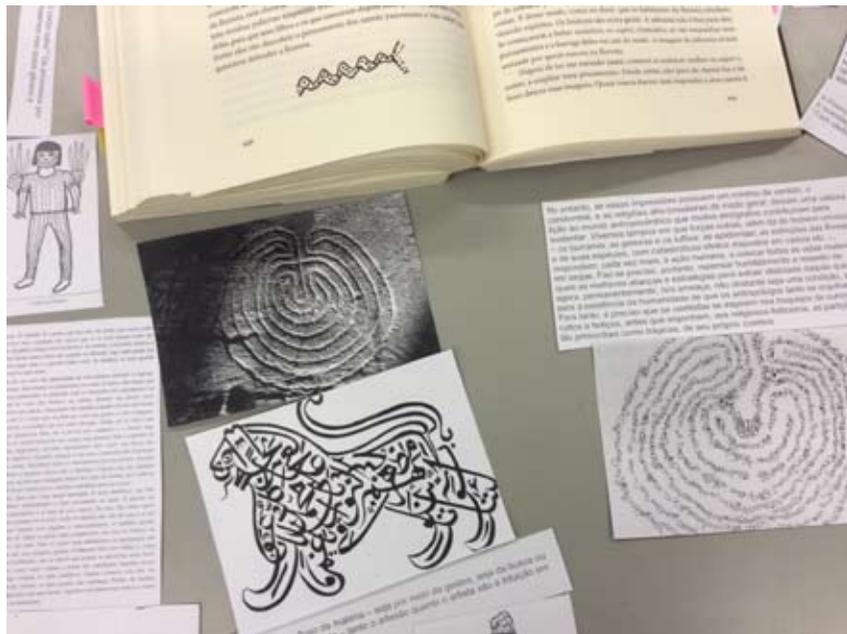
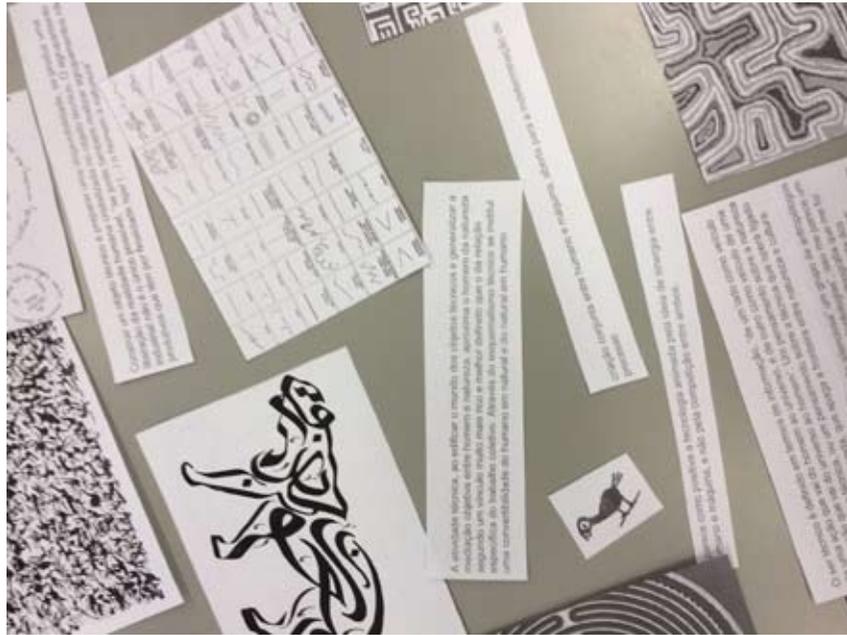
cinasta, editor da revista Hambre, doutorando na Faculdade de Educação no grupo OLHO, integrante do grupo do grupo de pesquisa multiTÃO e fundador do ateliê Orssarara. E navegamos...

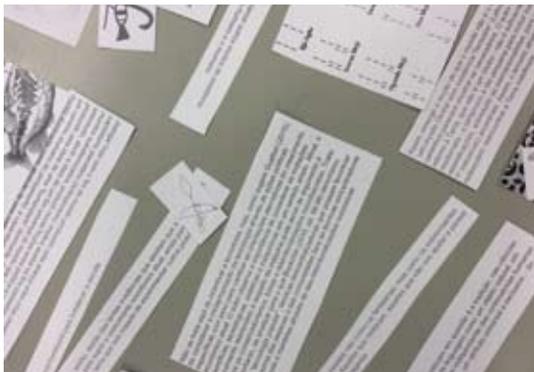


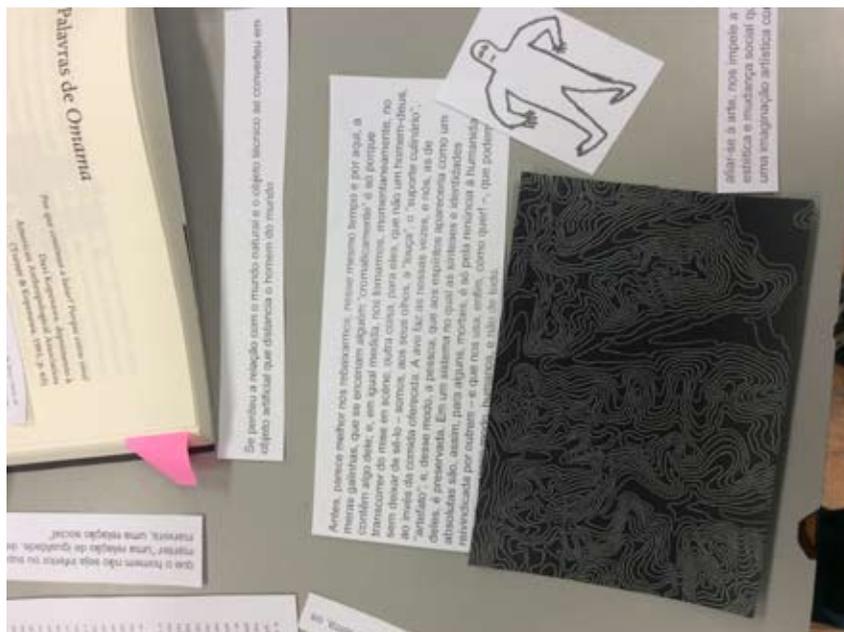
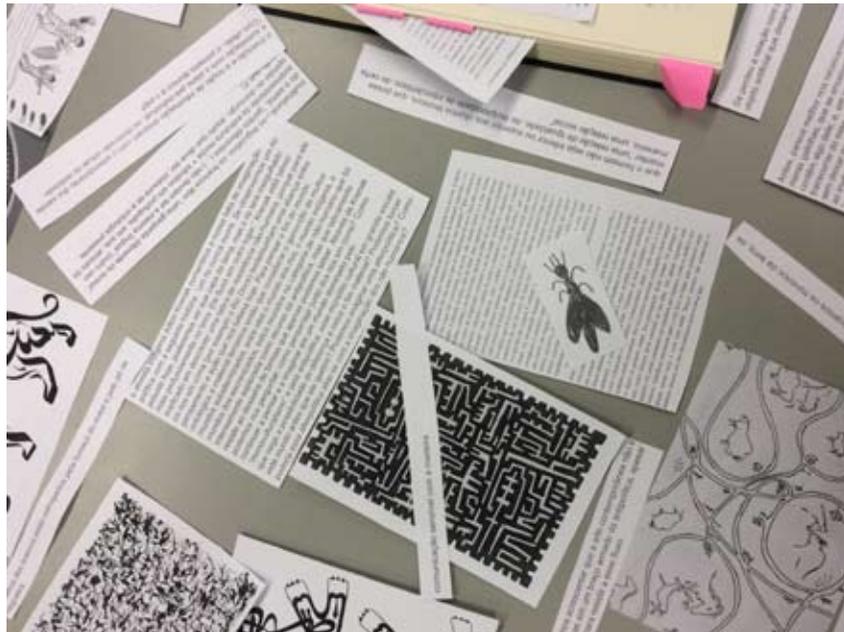


























LOBA K'AN: passos para uma dança

Alda Romaguera e Raquel Gouvêa

Estes poemas acontecem no/do nosso encontro com a escrita do poeta Luís Serguilha, especificamente em sua obra *Kalahari* (2013), publicada pela Editora Ofício das Palavras. Da perambulação nômade por sua prosa poética, vulcânica e desértica, inventam-se pensamentos-jorros transpassados por intensidades. Ao ensaiar passos para uma dança com a Loba K'an de Serguilha, proliferam palavras de sentidos outros que se movimentam em criações vocabulares, como que bailarinas em êxtase, a rodopiar e a saltar ensaiando sonoridades...

Palavra-dança, a criar um fluxo de palavrágua com LISPECTOR...

E a LOBA transmuta-se em águasvivas...

Palavra-larva: palarva, Palavra-LOBA- em-gozo... Palavra-vara palávava

Palavra-onda, palavronda larval, ondulante...

Ou seriam as palavras fluxos caleidoscópicos, matizes amalgamados de cosmos a criar sonoridades poéticas? Ou seriam bailarinos fluxos “cujos saltos ampliam a superfície do mundo e dos vocábulos” (LINS, 2007, p.104), a vegetAR, animalizAR, (trans)estelar, vidAR sensações corpóreas em constelações rochosas, metálicas, aquosas, filosóficas, mitológicas, musicais?

Autoras:

Alda Romaguera

Graduada em Pedagogia, Mestre e Doutora em Educação pela Faculdade de Educação da Unicamp, na área temática: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte. Desenvolve projetos de pesquisa, organiza oficinas de criação e exposições, como pesquisadora colaboradora do grupo OLHO - FE/UNICAMP. Coordena o Grupo Ritmos: Estética e Cotidiano Escolar e é professora pesquisadora da Universidade de Sorocaba - UNISO. alda.romaguera@prof.uniso.br

Raquel Gouvêa

Professora substituta da Universidade Estadual Paulista - UNESP, Instituto de Artes, Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação (DACEFC), SP. Pesquisadora com Doutorado em Educação - Laboratório de Estudos sobre Arte, Corpo e Educação (Laborarte), Faculdade de Educação, UNICAMP; Mestrado em Artes - Instituto de Artes, Departamento de Artes Corporais DACO, UNICAMP e Bacharelado em Filosofia - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP. gouvearaquel@gmail.com

Disponível em:

<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=8401>



Mani(n)festações

Grupo multiTÃO: prolifera-artistas subvertendo ciências, educações e comunicações (CNPq)

Bandos heterogêneos gritaram nas ruas, picharam nas paredes uma multiTÃO de palavras de ordem, enigmas, protestos e juras de amor. Um desses gritos invocava: “O gigante acordou!”. Os mais afobados, aqueles que queriam logo explicar a loucura que tomava as ruas - pois é da razão a promessa de submeter em rédeas a loucura fulgurante - insistiam que os profetas se referiam àquele hino que mencionava a existência de um gigante que estava adormecido eternamente em berço esplêndido, finalmente havia acordado. Outros, não menos afoitos, pensavam em berços, preocupados, que os gigantes trariam caos e perturbariam a ordem civilizatória. Outros, ainda mais apocalípticos, lembravam-se de sussurros esquecidos e viam o próprio fim desmedido e sem sentido, o caos em sua personificação irracional. Outros, esses mais otimistas, pensavam que acordar na verdade era romper as correntes, o gigante que se levantava trazia consigo o nascer de um novo mundo. Mas de toda forma, todos eles se adiantaram à história, e queriam fazer a narrativa desse acontecimento, antes mesmo do próprio acontecimento. Nós, do grupo multiTÃO, gostaríamos de tomar outros caminhos. Ao ouvir as palavras que emergiram e marcaram as ruas do Brasil e do mundo desde junho de 2013, preferimos ouvir as ambiguidades, imperfeições, desmedidas. Se a palavra pode anunciar o futuro, se a visão pode deslumbrá-lo não é para definir um fato, mas para dizer de um impossível caduco, um impossível que não o é por não poder acontecer, mas de um impossível que pela multiplicidade, pela sua infinidade, não pode ser dito, ou restringido pela palavra. Investimos em experimentações com imagens que não sejam uma espécie de espelho, nem relato, descrição ou explicação. Mas percepções das multidões que se espalham nas ruas, em blocks, salgadinhos, bandeiras, pintados, periferias, amores e desilusões. Não se trata de se adiantar à história, pois não é uma história que queremos fazer, mas povoar e ser povoado pelas ruas e abrir uma experimentação a uma manifestação das próprias imagens. Também não se trata de dar voz, mas de fazer uma polifonia, multiplicar as vozes. E deixar para o próprio ruído a força do acontecimento. Este foi o projeto que agitou o grupo em 2014, no qual deixamos para a história escrever o fim, e estamos mais preocupados com a vida das potências.

Texto: Renato Oliveira

Criação de Imagens: Renato Oliveira, Natasha Macedo, Fernanda Pestana, Michele Gonçalves, Oscar Marin, Henrique Dutra, Patrícia Lora, Susana Dias.

Coordenação e fotos: Susana Dias

Grupo multiTÃO: prolifera-artistas subvertendo ciências, educações e comunicações (CNPq), do Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Ver: <http://multitaocorrespondan.wixsite.com/multitao>

FORÇAS DA NATUREZA





TRAMAS



GÁS





DESIDENTIFICAÇÃO



BLOCOS



FICÇÃO-REALIDADE



ATAQUE E DEFESA



HERÓIS



FANTASMAS



ENTRESÉRIES





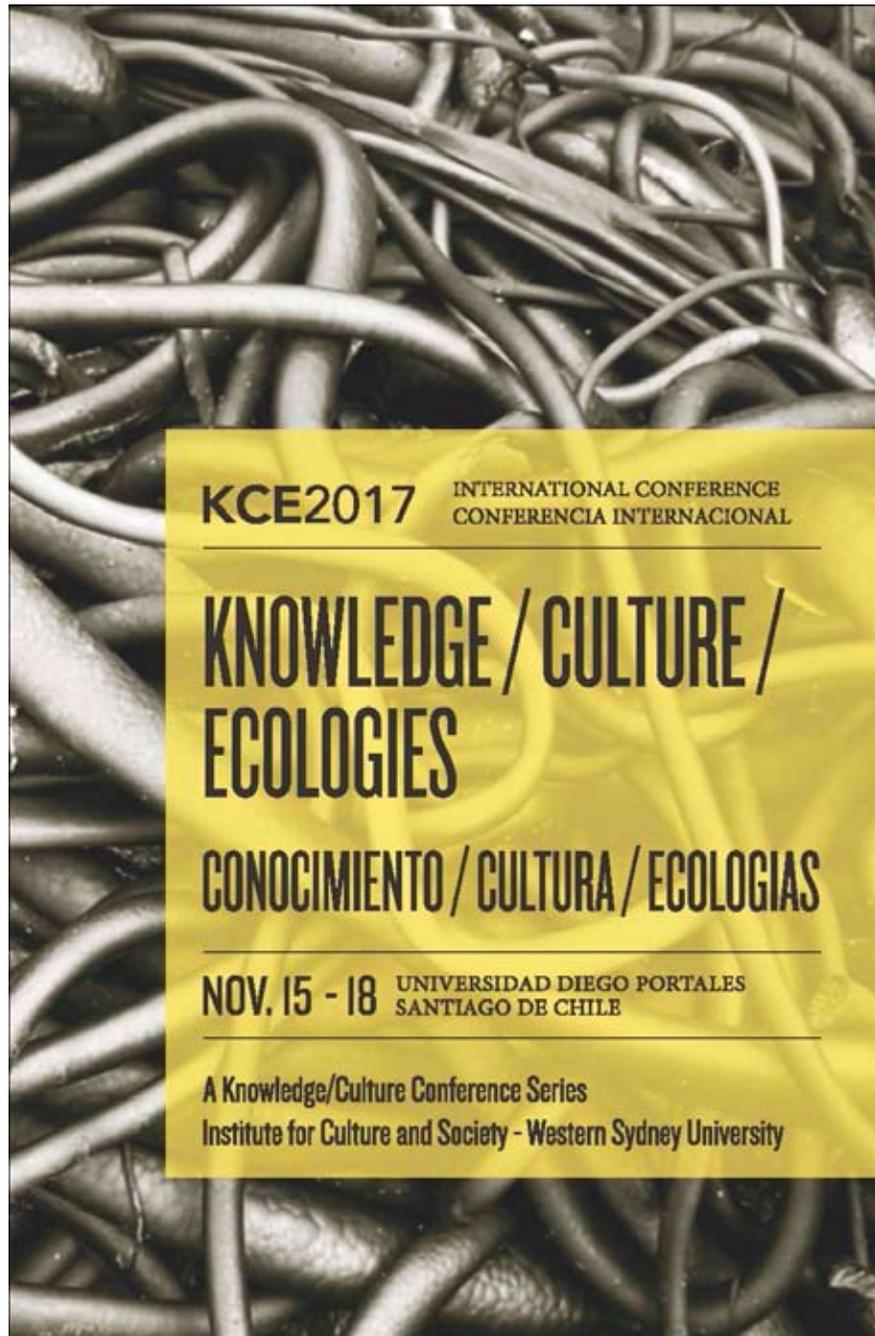
De Cosmopolíticas de la Imagen a PueblosOír

Colectivo Orssarara (Sebastian Wiedemann + Susana Dias)

Qué puede el cine experimental en el Antropoceno? Esto es lo que nos hemos preguntado con el proyecto Cosmopolíticas de la Imagen y con el filme en desarrollo PueblosOír. Cosmopolíticas de la Imagen con “Entre-Vidas: Bruno Latour” (2015), “(a)mares e ri(s)os infinitos” (2015) y “Xapirimuu” (2016), no solo nos colocan la pregunta por qué puede el cine en el Antropoceno, mas sobre todo nos abren a la posibilidad de hacer del cine el lugar donde nuevos modos de existencia pueden emerger. Abrir nuevos modos de existencia en las imágenes en tiempos de catástrofe y extinción.

Esta curaduría apela a la instauración de agregados sensibles que nos hacen percibir un pueblo por venir, que gana expresión entre compuestos audiovisuales. Un modo de aparecer de lo viviente que se agota, se fragiliza en un cierto plano de la experiencia y debe proliferar en otro, el audiovisual. Todo un gesto de expandir escuchas entre medios, donde pueblos de papel hacen continuar la selva por entre terrenos imageticos (Entre-Vidas: Bruno Latour), donde pueblos de afluencias y ríos abren rumbos inorgánicos para las aguas ((a)mares e ri(s)os infinitos), donde la intensidad de la luz no deja que el cielo se caiga (Xapirimuu), donde hay pueblos que son puro soplo, pura envolvente atmosférica (Artificial Atmospheres) e donde también, y por qué no, lo humano es abierto a devenir animales (Undergrowth), entre tantos otros. Todo un gesto de experimentación, de invención de otros cuerpos y campos perceptivos. Oír/escuchar otros, demanda abrir y delirar otras percepciones.

Curaduría Colectivo Orssarara (Sebastian Wiedemann + Susana Dias)
Curated program of short experimental films - Portuguese 60 min.
17 Nov. 19:30h - 2017
Auditorio Nicanor Parra
Universidad Diego Portales - Santiago de Chile
Chile



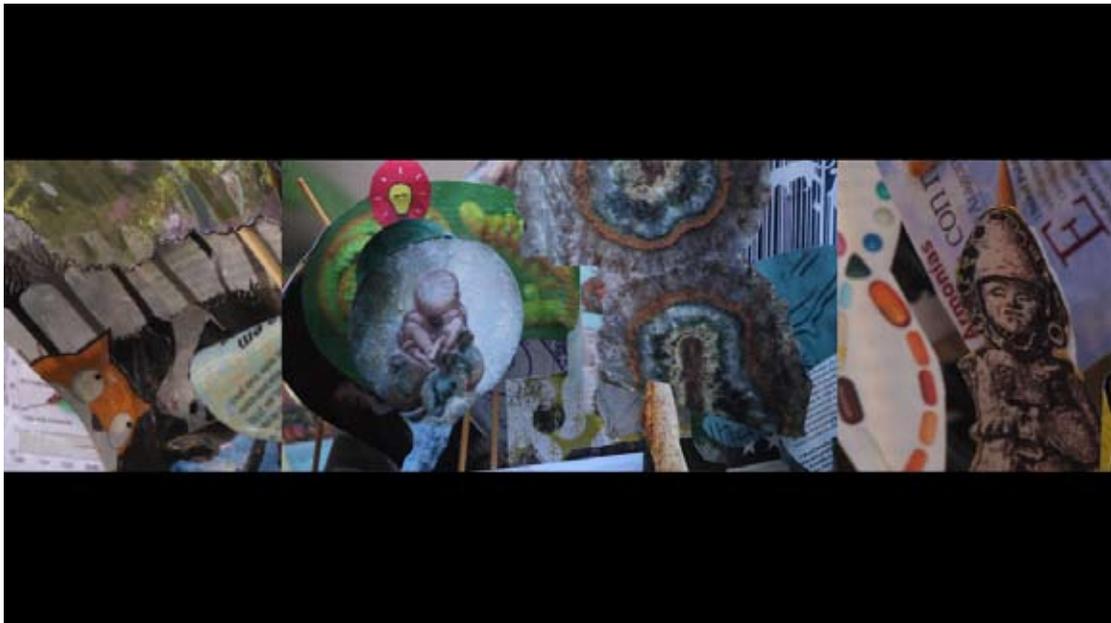
1. “Entre-Vidas: Bruno Latour” (2015)

Colectivo Orssarara

Color - 7min22 - Brasil/Colombia

Disponível em:

<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=8175>



2. “(a)mares e ri(s)os infinitos” (2015)

Colectivo Orssarara

Color - 14min50 - Brasil/Colombia

Disponível em:

<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=8175>



3. “Xapirimuu” (2016)

Colectivo Orssarara

Color - 14min50 - Brasil/Colombia

Disponível em:

<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=8175>



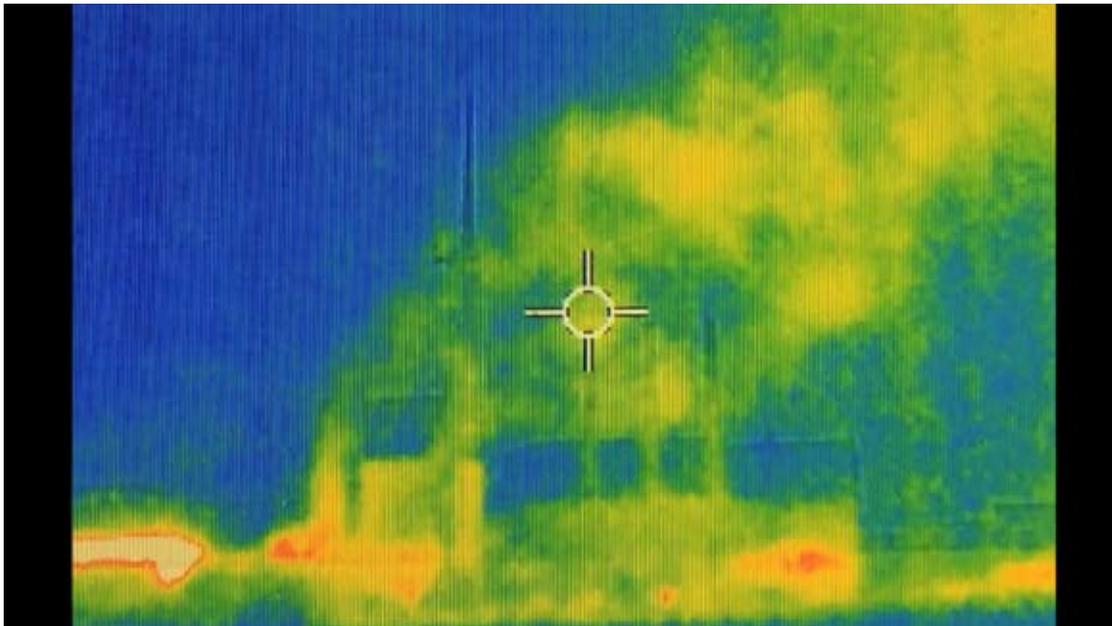
4. “Artificial Atmospheres” (2016)

Robert Todd

Color - 19min30 - USA

Disponível em:

<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=8175>



5. “Undergrowth” (2011)

Robert Todd

Color - 12min16 - USA

Disponível em:

<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=8175>



A Natureza Humana de Robert Todd -Mostra de Curtas NoctilucaScreen

Robert Todd

Série de Curtas do Projeto NOCTILUCASCREEN

REVISTA CLIMACOM + HAMBRE

A Mostra é proposta pelo projeto NoctilucaScreen que envolve uma parceria da revista Hambre | espacio cine experimental com a revista ClimaCom, produzida pelo Labjor-Nudecri- Unicamp. O curador da Mostra é o cineasta Sebastian Wiedemann.

NoctilucaScreen é um projeto que visa pensar através de composições audiovisuais experimentais as possibilidades de um cinema não-antropocêntrico. Um cinema que pensa nossa relação com a terra e o cosmos numa perspectiva imanentista. Nossa percepção tem que abandonar sua condição antropomórfica e devir cosmomórfica. O cinema que nos interessa apela a uma propensão cosmopolítica em suas relações internas procurando atingir uma nova etho-ecologia da imagem. Não podemos ser indiferentes ao tempo de catástrofes que vivemos. Não podemos virar as costas para Gaia e sua intrusão. NoctilucaScreen chama por visões impossíveis que podem nos ajudar a inventar modos de estar junto com o mundo por meio de imagens como passagens de devires. Isto é, o cinema tem que ser uma faísca de vida, uma tela bioluminescente que não projeta nossa imagem, mas que constantemente está procurando uma nova imagem do pensamento, fazendo do homem um incessante devir com o mundo.

A NATUREZA HUMANA DE ROBERT TODD

Série de curtas em que Robert Todd pensa como nossa “natureza humana” de errar, ganha dimensões impensadas no contexto do Antropoceno. Errar, vontade de domínio, de naturalizar, naturezas em disputa, humanidades que se questionam. Designs e arquiteturas que tentam ser desmontados ou, quem sabe, desnaturalizados.

ROBERT TODD

Cineasta norte-americano, mora e trabalha em Boston. Conhecido principalmente por seu curtas-metragens poéticos e experimentais. Ele é professor no Emerson College. Seus filmes já foram apresentados em festivais como Rotterdam International Film Festival, New York Film Festival, Ann Arbor Film Festival, Media City Festival, entre outros.

<http://roberttoddfilms.com/>

SEGUNDA-FEIRA 27/11

Título: Emerald Necklace. (2016)

Horário da sessão: 18h00

Gênero: Experimental

Direção Robert Todd

Duração: 23min40s

País de Origem: USA

Título: Over Water (2015)

Gênero: Experimental

Direção: Robert Todd

Duração: 31min40s

País de Origem: USA

TERÇA-FEIRA 28/11

Título: Artificial Atmospheres (2016)

Horário da sessão: 10h00

Gênero: Experimental

Direção: Robert Todd

Duração: 19min30s

País de Origem: USA

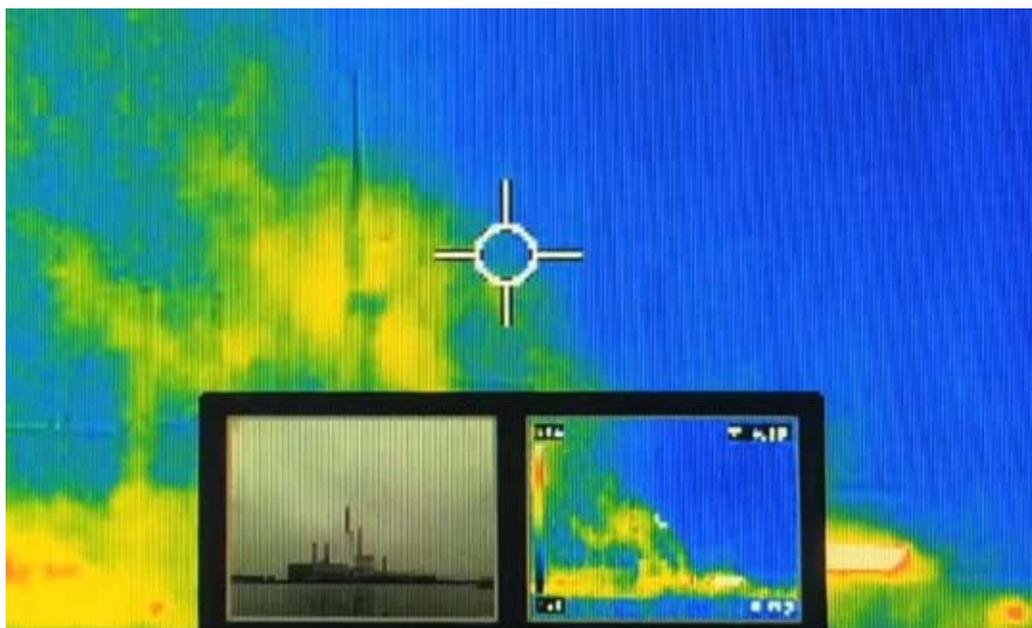
Título: The Hills (2016)

Gênero: Experimental

Direção: Robert Todd

Duração: 26min50s

País de Origem: USA



NATUREZA HUMANA

FILMES DE ROBERT TODD

PROJETO NOCTILUCASCREEN
REVISTA CLIMACOM / HAMBRE

CASA DO LAGO - UNICAMP
27 NOV. 18H
28 NOV. 10H
2017

VII
Seminário
Conexões
2017

