



<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/contravisualidades-fabulativas/>

Contravisualidades fabulativas sobre o rio Paraná

Otávio Ítalo Matos Uzumaki [1]

RESUMO: Este ensaio é um gesto de remontagem do rio Paraná, onde imagens, memórias e fluxos se entrelaçam em um território rizomático. A partir de um arquivo de vestígios — fotografias, cartografias e relatos — percorro as marcas da instrumentalização do rio, que, de paisagem temida, se tornou eixo do progresso e do capital. Entre ausências e silenciamentos, a montagem surge como uma estratégia de contravisualidade, desestabilizando dicotomias e reinscrevendo novas percepções por meio de experimentação poético-artística, materializada na produção de imagens críticas através da montagem e das videoarte “Rizoma” e “Paranauê”. O rio, em sua potência de diferir de si mesmo, escapa às capturas, permanece um devir — ressoa em seus vestígios e transborda em fabulações.

PALAVRAS-CHAVE: Rio Paraná. Montagem. Vídeo-arte.

Contravisualidades Fabulativas

RESUMEN: Este ensayo es un gesto de remontaje del río Paraná, donde imágenes, memorias y flujos se entrelazan en un territorio rizomático. A partir de un archivo de vestigios — fotografías, cartografías y relatos — recorro las marcas de la instrumentalización del río, que, de paisaje temido, se convirtió en eje del progreso y del capital. Entre ausencias y silencios, el montaje surge como una estrategia de contravisualidad, desestabilizando dicotomías y reinscribiendo nuevas percepciones mediante la experimentación poético-artística, materializada en la producción de imágenes críticas a través del montaje y de las videoartes “Rizoma” y “Paranauê”. El río, en su



potencia de diferir de sí mismo, escapa a las capturas, permanece un devenir — resuena en sus vestigios y desborda en fabulaciones.

PALABRAS CLAVE: Río Paraná. Montaje. Videoarte.

“A montagem seria para as formas o que a política é aos atos: é preciso que estejam juntas as duas significações da desmontagem que são o excesso das energias e a estratégia dos lugares, a loucura de transgressão e a sabedoria de posição” (Didi-Huberman, 2016, p. 2).

Caminhos e Derivas

Este ensaio propõe um experimento narrativo-visual, construído a partir das cartografias do rio Paraná, explorado como um território rizomático onde significados e reminiscências se entrelaçam. O rio é aqui concebido, simultaneamente, como agente e produto de confluências históricas e de sujeitos, manifestando-se por meio de suas representações.

Como toda narrativa é composta pelas experiências de quem escreve, permito-me inserir neste texto, que germina como uma tentativa de produzir um conhecimento situado, no qual meus afetos, derivas e devaneios ganham forma por meio do processo artístico. O rio que me atravessa não é apenas uma geografia afetiva, mas também um enraizamento familiar e existencial, que carrego na herança de ser neto de um Barrageiro — termo que remonta à classe operária que ergueu as Usinas Hidrelétricas (UHE) ao longo de seu leito e povoou suas margens.

Enquanto biólogo, dediquei-me a investigá-lo, compreendendo sua paisagem ecológica, sua composição, suas relações interespecíficas e as influências do represamento e da instalação das UHE. Essa investigação me levou a um deslocamento epistemológico, buscando compreender como os sentidos que produzimos a partir do rio determinam nossas relações, práticas e percepção sobre os mesmos.

Nesse percurso, deparei-me com um arquivo que documenta o processo de sua instrumentalização: o momento em que o rio se torna um canteiro de obras e, em suas margens, formam-se acampamentos que posteriormente se tornam cidades, alicerçadas sob o regime



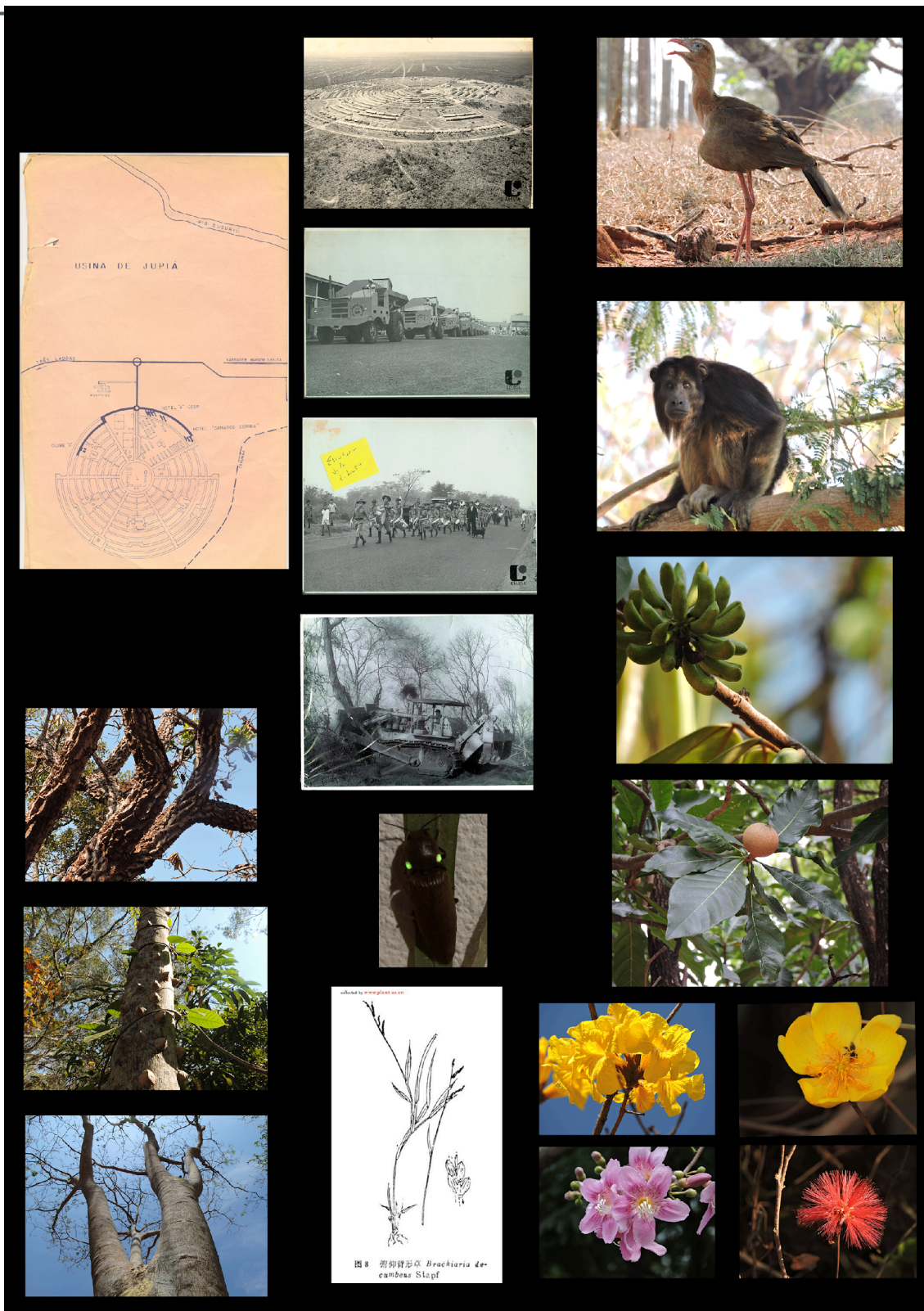
civil-militar. Nessa transformação, sua diversidade biológica e cultural é suprimida para estabelecer um modelo civilizatório em que a produção energética através da construção das UHE se torna o corolário da integração econômica nacional.

Ao observar as imagens, em um jogo dialético, percebo sua natureza fundamentalmente disjuntiva, onde estas são fragmentos de apreensão histórica de uma singularidade provisória. Vagueando pelas suas superfícies, meu olhar foi tecendo relações temporais e significativas, onde mobilizou um procedimento de seus recortes, de seus contextos e de suas mediações (Flusser, 2002).

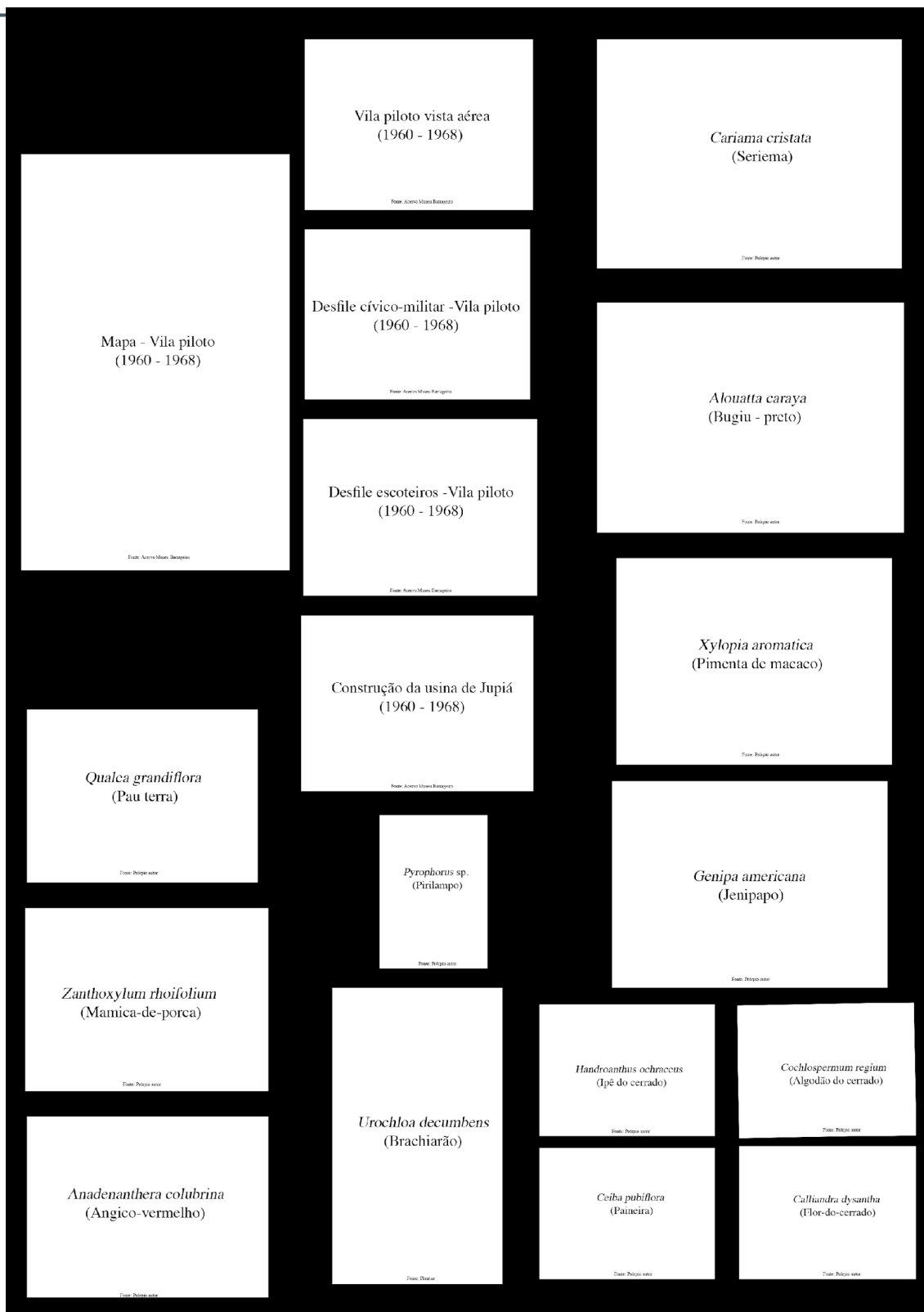
A partir desse arquivo, concebo a intervenção de uma contravisualidade fabulativa [2], que conecta tempos, reminiscências, organismos e afetos. Nesta travessia, busco recompor a multiplicidade desse corpo d'água — ecológico, social, subjetivo e afetivo —, entendendo-o não como uma unidade fixa, mas como um fluxo rizomático em constante reorganização. Assim, por meio do gesto da montagem, busco não apenas recompor suas visualidades, mas ressignificar suas narrativas, buscando linhas de fuga que desestabilizem estruturas hegemônicas de representação, abrindo espaço para novas formas de percepção e enunciação.

As composições apresentadas são formadas por vestígios, entendidos como acontecimentos, materializados em fotografias, cartografias e vídeos oriundos de coleções, acervo pessoal e fontes digitais. Esses fragmentos foram reunidos, sobrepostos e recortados em um processo heurístico que percorreu seus imaginários, a fim de produzir uma nova legibilidade sobre esta paisagem (Didi-Huberman, 2020).





Montagem 1: Lado A



Montagem 1: Lado B



Paraná é uma palavra de origem tupi, formada pela justaposição de Pará “mar” com Anã “parente, semelhante”. Nos dicionários, seu significado se reduz a um pequeno verbete que o descreve como o grande rio que parece mar. O rio Paraná, foi cenário de uma densa historiografia, registrado em relatos, mitos, e expedições. Figurou em distintos mapas do século XVII, sendo uma das principais vias de acesso aos Sertões. Transpor ou navegar por ele era uma condição para adentrar o interior do país; ultrapassá-lo demarcava a conquista de uma nova paisagem. Nas monções, as rotas fluviais levavam às minas de ouro, ao comércio de armas e ao escoamento de alimentos e pessoas escravizadas pela ocupação luso-brasileira (Holanda, 1945).

Urubupungá é outra palavra de origem tupi, formada pela justaposição de Uru “ave grande”, Bu “preto” e Pungá “excremento”. Nesta acepção, refere-se ao local onde os urubus faziam seus ninhos, próximos às formações rochosas das corredeiras e saltos do rio Paraná, onde seus excrementos brancos contrastavam com as rochas de basalto escuras.

Na busca de relatos sobre essa paisagem, que evocam as experiências e significações produzidas pelos sujeitos que a navegavam, percebe-se um grande temor em relação aos saltos. Isso é evidenciado no relato de Rodrigo César de Meneses, governador da capitania de São Paulo, durante sua viagem para Cuiabá em 1726. As incursões pelos rios Tietê e Paraná mostravam que transpor esses caminhos significava enfrentar “de certo o pior que tem estes sertões”, com “grande susto e trabalho nos caldeirões e redemoinhos” (Taunay, 1975).

No início do século XX, expedições científicas percorreram essa paisagem fluvial, convertendo o rio em objeto de mensuração por meio de tabelas, gráficos e registros meteorológicos. Seus habitantes — indígenas e ribeirinhos foram capturados pelo olhar colonial, descritos como vestígios de um tempo arcaico, carentes de progresso e submetidos à lógica classificatória que os reduzia à condição de primitivos.

Nos saltos, o interesse pelo potencial energético emerge, impulsionado pelo seu relevo. Décadas depois, esses mesmos locais tornaram-se pontos estratégicos para a instalação de UHE. Nesse processo, o fluxo natural foi represado, suas entranhas expostas, e engenharias estrangeiras



redesenham radicalmente a paisagem. O que antes era temido passou a ser controlado (Martin, 2015).

O Salto do Urubupungá transforma-se no Complexo Urubupungá [3], simbolizando o ápice tecnológico, a racionalidade, a modernidade e a hegemonia econômica norte-americana sobre os sertões brasileiros, marcando a assimilação de um modelo de desenvolvimento.

Revisito uma passagem em que Didi-Huberman (2020, p. 197) afirma que Godard não diz outra coisa: “A montagem é o que faz ver [...] é a arte de produzir uma forma de pensar”. Na tentativa de mobilizar esse gesto, ao justapor esses fragmentos, percebo que as construções simbólicas dessa paisagem fluvial foram, ao longo do tempo, circunscritas por um olhar externo — do colono, do bandeirante, do pesquisador em expedições geológicas, do estrangeiro. Sempre exercendo uma função intermedial: uma hidrovía para a conquista dos sertões, um meio de transporte de mercadorias, uma força natural a ser controlada para a produção de energia.

Ao percorrer a cartografia de seus imaginários, deparo-me com o contraste entre as linhas oblíquas, redesenhadas pelas disputas políticas, e os gradientes sinuosos, esculpidos pelas disjunções e transições florísticas que emergem no limiar dos domínios fitogeográficos do Cerrado e da Mata Atlântica, nesta planície de inundação. Uma paisagem onde se instaura um ecótono — mosaico dinâmico gestado pelo fluxo incessante das águas sobre o relevo, pela conformação dos habitats em seus leitos e margens e pela miríade de espécies que ali encontram refúgio (Vazzoler; Agostinho; Hahn, 1997).

Diante dessa paisagem em perpétua mutação — moldada tanto pelos ritmos naturais quanto pelas intervenções humanas — reivindico o *direito de olhar* e de produzir uma contravisualidade que desestabilize as dicotomias estanques entre progresso/natureza e desenvolvimento/eugenia, as quais se inscrevem como sintomas de um discurso visual que atravessa a historiografia este rio.



As vozes que emergem do rio, que escuto através de suas imagens, ressoam ao longo dos tempos — ora abafadas, ora estridentes, como o estrondo das dinamites que violavam seu leito. Recorro à poesia e ao pensamento por meio das imagens, na tentativa de figurar meus atravessamentos enquanto autor e personagem desta narrativa (Samain, 2012).

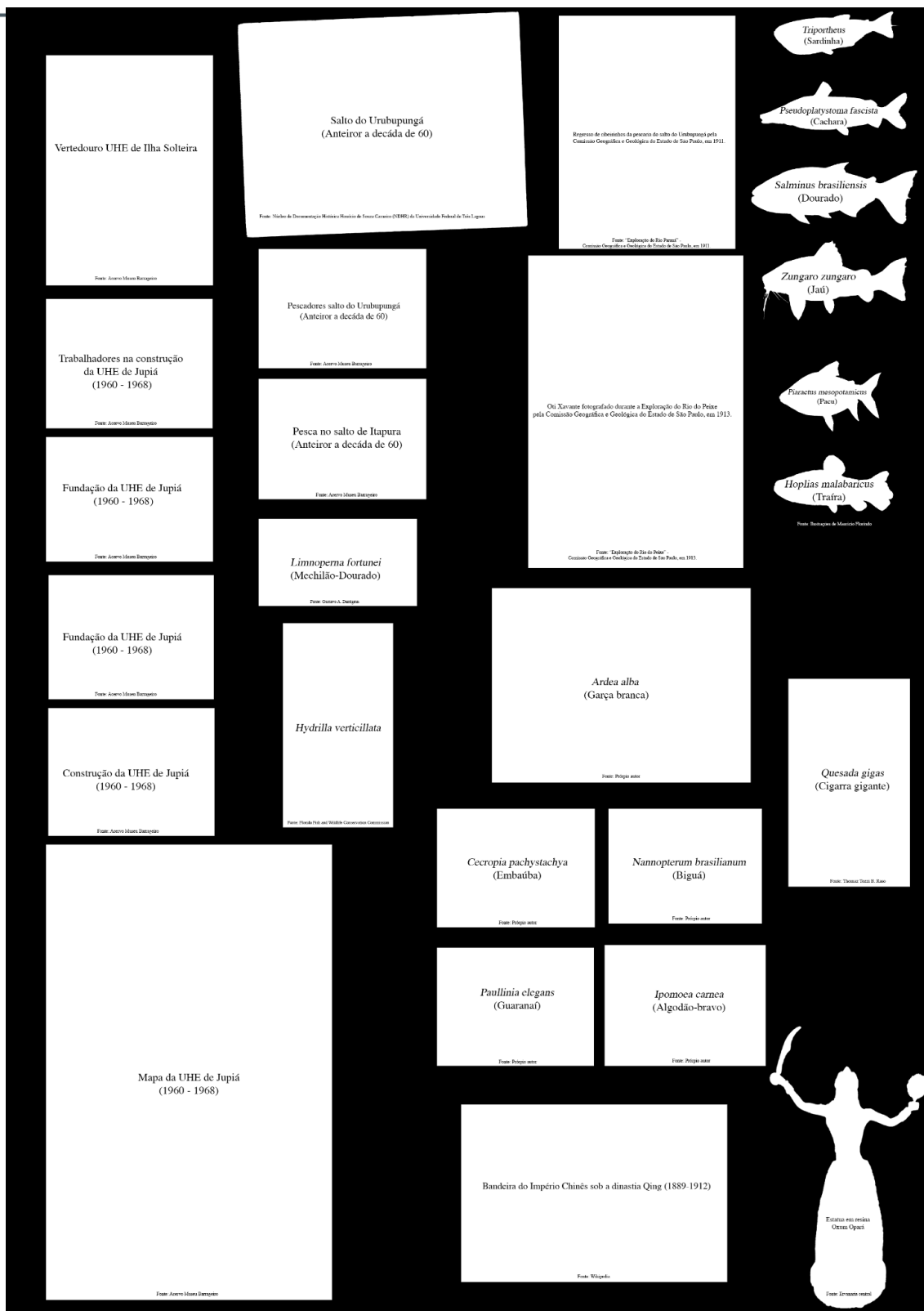
Assim, o rio revela-se lar de inúmeras vozes e práticas, espaço de sociabilidade, encontro de amantes, paisagem de consagrações, entorpecimentos, desejos e tranquilidade. É fonte de lazer, de alimento e de alucinação; é Oxum Opará, nicho ecológico, morada de organismos e território de devaneios.

O rio infiltra-se, transborda, erode suas margens e ilhas, fragmenta partículas que escoam e, mais tarde, se sedimentam, moldando morfologias distintas ao longo de seu curso. Assume múltiplas formas — ora meandrante, ora retilíneo, ora entrelaçado e anastomosado —, jamais fixando-se em uma única configuração.

É também a energia potencial gravitacional armazenada nos reservatórios das usinas que movimentam as turbinas do gerador, convertendo sua energia cinética em eletricidade. No entanto, o rio escapa a qualquer tentativa de captura total: ele é potência de diferir de si, de destruir e criar incessantemente. Não é um estado, mas um fluxo — o rio é um devir.



Montagem 2: Lado A



Montagem 2: Lado B



Vídeo-arte

Montar compreende dialetizar; dialetizar, por sua vez, é, segundo Benjamin, um gesto e uma operação material, capaz de engendrar novas relações entre as singularidades de um acontecimento histórico. Mas não objetiva produzir um sentido fechado, antes sustenta um conhecimento sempre provisório e aberto — como nos lembra Didi-Huberman: para conhecer é preciso imaginar.

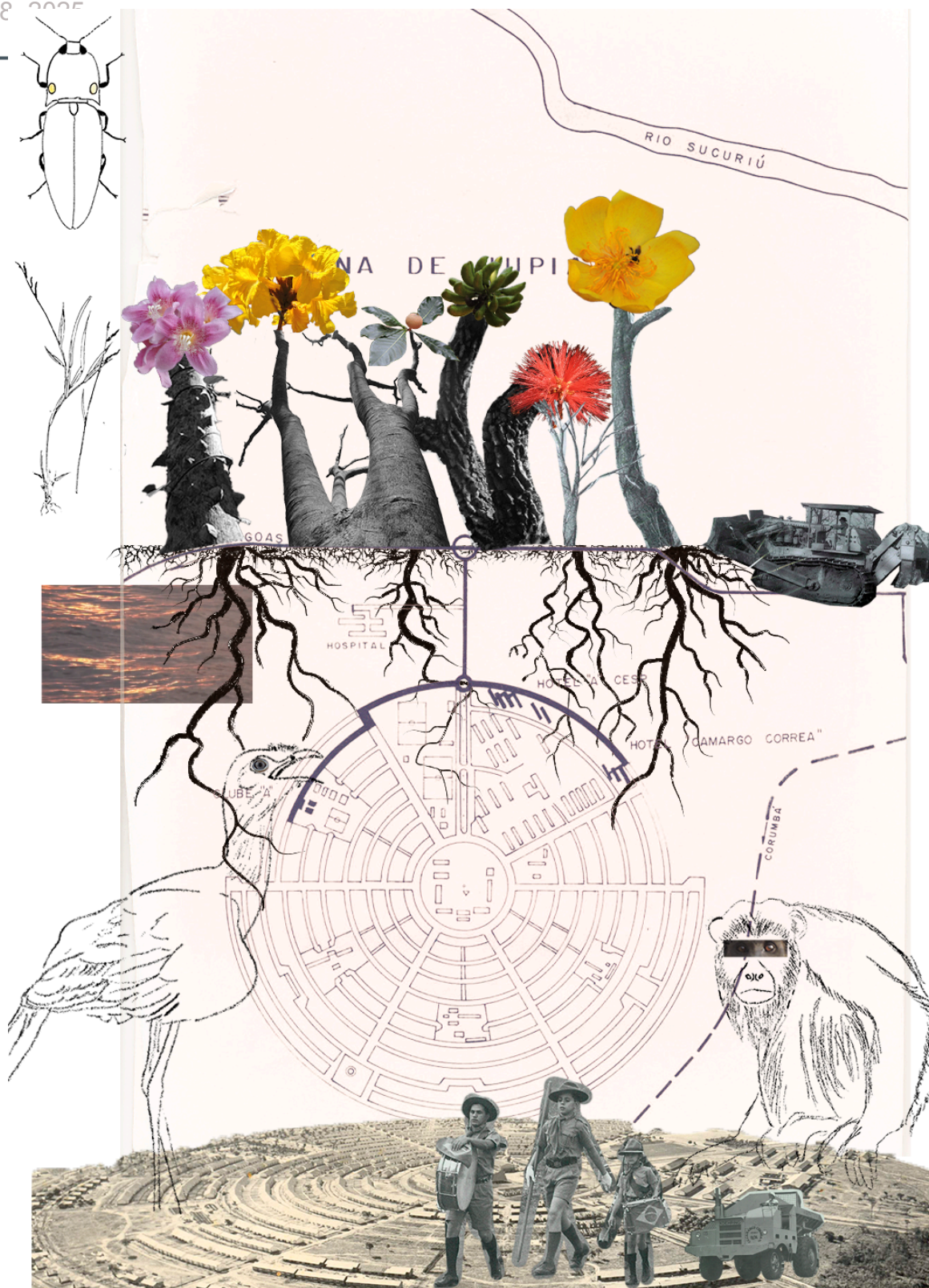
É nesse gesto dialético que se inscrevem os experimentos poéticos apresentados nas vídeo-artes desta seção. A faculdade da imaginação se desdobra na prática da criação, movida pela evocação do imanente — da experiência do sensível — e pela produção de um efeito — uma interrupção, uma aporia — onde imagem e som, justapostos, desestabilizam o pensamento racional e permitem acessar um conhecimento que é também afetivo; sentir ou sentir-se o rio.

Abrir os olhos para os rios foi abrir-se também aos tempos que neles escorrem — tempos onde as imagens do passado ecoam, tecendo uma complexa conjuntura no imaginário social. Os registros do presente, por sua vez, revelam o que pulsa, o que ainda habita, assim como os vínculos de coexistência — vínculo este que se expressa na instalação das usinas, que abriram caminho para hidrovias onde, nos lastros dos navios, seres exóticos — como o mexilhão-dourado — invadiram esses ecossistemas, proliferando a ponto de obstruir os canais e equipamentos da própria usina que, de certa forma, lhes deu origem.

Dessa maneira fabular, torna-se possível experimentar e criar uma constelação de pontos que antes pareciam distantes, figurar as dinâmicas deste universo de seres que o habitam e que produzem seus próprios fluxos e vínculos. Portanto, fabular permite suscitar uma imagem crítica que, por sua própria natureza sensível, inaugura novas possibilidades de reimaginar este território.



Em Rizoma, busco intervir nas ausências e contrastes presentes nas fotografias da construção da usina hidrelétrica de Jupiá e do acampamento de trabalhadores da Vila Piloto [4], localizados no município de Três Lagoas, Mato Grosso do Sul. Nesse cenário, insere-se o Cerrado, domínio fitogeográfico com suas espécies, suas florestas invertidas que abastecem o aquífero, sua farmacopeia — todas removidas, suprimidas e obliteradas para dar lugar às arquiteturas do progresso, que permitiu o avanço de espécies invasoras como Braquiária. Estruturas que circunscrevem um regime de classificação, separação e estetização e que, em conjunto, produzem visualidades.



Frame vídeo arte Rizoma - <https://youtube.com/shorts/WVQ3C8kNBJE>

[illegible]

Frame vídeo arte Paranauê - <https://youtu.be/k1Qtj6X7dko>



Bibliografia

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontar, remontagem (do tempo)**. Tradução de Milene Migliano. Revisão de Cícero de Oliveira. Caderno de Leituras, n. 47, Chão da Feira, Belo Horizonte, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma Futura Filosofia da Fotografia. São Paulo: Relume-Dumará, 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Monções**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1945.

MARTIN, Andrey Minin. Do bravo ao progresso energético: considerações sobre Salto Urubupungá nos caminhos da história. **Fronteiras: Revista de História**, v. 17, n. 29, p. 158-179, 2015.

MIRZOEFF, Nicholas. **The right to look: a counterhistory of visibility**. Durham: Duke University Press, 2011.

SAMAIN, Etienne Ghislain (org.). Como pensam as imagens. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.

TAUNAY, Afonso de Escagnolle. **História geral das bandeiras paulistas**. Tomo I. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

VAZZOLER, Anna Emília Amato de Moraes; AGOSTINHO, Angelo Antonio; HAHN, Norma Segatti (Orgs.). **A planície de inundação do alto rio Paraná: aspectos físicos, biológicos e socioeconômicos**. Maringá: EDUEM; Nupélia, 1997. 460 p.

Recebido em: 15/02/2025

Aceito em: 15/05/2025



[1] Mestrando no programa de Pós Graduação em Comunicação, FAAC - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - Campus de Bauru - Unesp . Email: otavio.uzumaki@unesp.br

[2] A contravisualidade fabulativa parte de um exercício de pensamento, formado por duas palavras vinculadas a conceitos. Contravisualidade é um termo emprestado da cultura visual e se opõe ao conceito de visualidade, que compreende a percepção como um fato cultural, condicionado por técnicas históricas e determinações discursivas.

Apoio-me no trabalho de Nicholas Mirzoeff para entender a contravisualidade como uma prática que busca subverter o domínio visual hegemônico. Trata-se de um gesto de contestação às estruturas visuais que legitimam a autoridade e o *status quo*, ao mesmo tempo em que propõe novas formas de percepção e interação visual.

Já fabulativa emerge de um verbo — uma ação, um fabular. Esse caráter processual e experimental é central neste ensaio, que ainda se constrói como prática especulativa. Mas também me inspiro nas prospecções de Saidiya Hartman, cujos textos expandem as possibilidades narrativas ao tensionar os limites entre história, fabulação e imaginação.

[3] Situado na Bacia do Paraná, entre os estados de São Paulo e Mato Grosso do Sul, o Complexo formado pelas usinas Engenheiro Souza Dias (Jupia) e Ilha Solteira teve suas construções iniciadas em 1960, com a finalização do projeto marcada pela inauguração da Usina de Ilha Solteira em 1974.

[4] O plano urbano da Vila Piloto foi concebido para segregar os trabalhadores das usinas, estruturando-se em três coroa concêntricas que convergem para um centro geométrico, onde se situa o espaço comunal. Cada coroa foi delineada para acomodar os trabalhadores conforme sua ocupação e faixa salarial, estabelecendo três zonas hierarquizadas: 'C', destinada aos operários; 'B', aos encarregados; e 'A', aos engenheiros e chefes.