



REVISTAVISUAIS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

EU SOU NEGUINHA

criação identitária
via produção de paisagem

Paula Scamparini

Brasil. Professora da Escola de Belas Artes da
Universidade Federal do Rio de Janeiro.
paulascamparini@gmail.com



Primeiramente é essencial que o leitor perceba neste texto uma verve propositiva que extrapola os limites do conhecimento adquirido nestes anos de estudo, que ruma em direção a reflexões mais projetivas que provisórias, mais ousadas que certeiras, que em conjunto sugerem possibilidades de compreensão – e de abertura para que outras possibilidades coexistam – acerca da ideia paisagem e daquilo que sugerimos povoar seu entorno.

Nos parece inevitável, ao início deste artigo, fazermos a seguinte proposta: compreendamo-nos paisagem, apresentemo-nos paisagem, busquemos aqui um percebermo-nos parte daquilo que nomeamos paisagem. O façamos desde seus termos físicos, aos imagéticos, sensíveis, ficcionais, e empreguemos concomitantemente este posicionamento afim de caminharmos para uma compreensão própria, não apenas do

termo conforme a cultura sugere, mas da ideia-paisagem, e daquilo que, ao ser empregada como dispositivo (Agamben, 2009), esta seja capaz de nos ofertar. Paisageemo-nos.

A proposta desenvolvida em tese¹ pretendeu sugerir que, se formos capazes de compreender que o processo de criação do termo e da ideia paisagem, via as representações elaboradas em seu nome e a linguagem utilizada para nomeá-la, foi outrora capaz de criar em nós ocidentais² hábitos perceptuais elementares comuns, tais como noções de dimensão, orientação e distância, podemos ser capazes também de nos situarmos na contramão daquilo que um dia primeiro determinou paisagem: o distanciamento do homem em relação ao mundo que o cerca, a partir do estabelecimento de sua postura ereta enquanto observador de mundo. (Cauquelin, 2007)

Poderíamos nos antecipar e dizer que daí decorre a compreensão de que este homem é capaz de modificar uma inalcançável (incontível) natureza, que reduziu em escala a partir de formas de sua representação, de maneira que a composição apresentada como paisagem partisse de seu olho e coubesse não apenas em um único olhar, mas também, e conseqüentemente, em suas mãos. Daí a compreensão do homem ocidental que, diante de uma composição paisagem, se crê diante da própria natureza que esta buscou representar, criando a partir da representação uma relação ficcional que exacerba em dimensão o poder humano diante da incomensurável extensão da paisagem - daquele fora, do entorno, da natureza apresentada como paisagem. Tal possibilidade nos sugere imediata e urgente justificativa para encamparmos a discussão proposta.

Caso fosse possível realizar uma espécie de retorno, ou simplesmente um apontar na direção inversa à construção de um tempo que cremos linear³ e que constitui nossa cultura a partir de experiências, propostas e sugestões encampadas histórica e tradicionalmente, – e os devaneios que sustentam as crenças que criamos e ocultamos historicamente o comprovam – seria então também possível que nós, contemporâneos do século 21, fizéssemos o caminho inverso neste sentido. Em outras palavras, se tentássemos, sobrepujando quaisquer danos, ainda que irreversíveis, nos apercebermos seres naturais, partes integrantes da paisagem, contínuos a esta e vice-versa, e, como

¹ Scamparini, Paula . Escrita de auto-paisagem . Programa de Pós Graduação em Artes Visuais . Escola de Belas Artes . Rio de Janeiro . 2014 . Disponível em <http://docslide.com.br/documents/escrita-de-auto-paisagem-564630123dadb.html> em 12.08.2016 e fisicamente no Banco de Teses da UFRJ.

² Limitamo-nos neste estudo à compreensão de paisagem ocidental, uma vez que tal palavra no oriente possui nuances diversas das que aqui trataremos, e, mesmo quando coincidentes, a construção que realizamos acerca do termo difere, sobretudo no que diz respeito à possível raiz na relação homem-cultura-natureza que propomos como tríade fundamental desta construção reflexiva.

³ Peter Pal Pelbart (2010).

consequência, reaprendêssemos modos perceptuais e compreensões de nós mesmos e do mundo, de modo a transformar profundamente nossa relação com este.

Antes de respondê-lo, sugerimos questionar que paisagem seria esta com a qual desejaria o homem de hoje se amalgamar, atrelar, conectar, se “religar”, e seus porquês ao empreender tal esforço. Neste sentido, imediatamente evidenciaríamos a presença de paisagem em tudo aquilo que nos envolve: cidades, pessoas, montanhas, mares, estradas, conurbações urbanas, prédios, as paredes dos cômodos de onde escrevemos nossas instáveis palavras, nosso corpo..., e assim nos daríamos conta da urgência desta reflexão. cremos que alargariamos desde então a mais ordinária compreensão de paisagem distribuída historicamente via representação, desde sua compreensão enquanto mundo natural, de uma natureza muitas vezes intocada, para uma não comum ideia de entorno em relação intrínseca com aquele que o percebe.

Talvez nada de novo se coloque até aqui, a não ser a dupla proposta de tentarmos nos desvencilhar das compreensões que vimos colecionando, e de posicionarmo-nos desde nossas peles e poltronas, partes daquilo que entendemos por paisagem. E então a ideia de paisagem possivelmente se amplie a relações inerentes a um sistema complexo de significações, que começa a se desenhar, o que indica o uso de outros termos que instauram dimensões proveitosas para se discutir ou pensar paisagem. Ecologia (Guatarri, 1990), economia, ou simplesmente ecossistema, indicam sistemas complexos, que por sua vez sugerem ares contextuais, para além de espaciais. “Estamos sentados na compreensão que esta sala tem para nós”, diria o poeta Alberto Pucheu⁴ acerca de nossa relação discursiva com os elementos daquilo que podemos chamar de realidade. Podemos inferir que a compreensão de sala de cada um de nós coincide em muitos quesitos, o que simplificada a inscreve – a compreensão, para além da sala – enquanto produto cultural (Hall, 2016), o que por sua vez introduz a linguagem a esta discussão: e assim a relação paisagem e real se ensaia.

Observemo-nos então desde nossas posturas sedéns (Zizek, 2015⁵) de onde escorrem estas palavras, como corpos informes, permeáveis, como matéria corpórea integrante do todo que nos cerca, ainda que certos de que esta imagem seria mais facilmente alcançável caso nos fosse possível enxergar partículas, átomos, observarmos

⁴ Comentário realizado pelo professor e poeta, como convidado para a discussão no evento acadêmico Diálogos Transdisciplinares, realizada pelo NANO (Núcleo de Arte e Novos Organismos) na Escola de Belas Artes, em 2011, acerca destas mesmas questões, então menos desenvolvidas que hoje.

⁵ Em entrevista concedida pelo filósofo esloveno Slavoj Zizek à Tv Cultura em 08/07/2013. Disponível em http://tvcultura.com.br/videos/13430_slavoj-zizek-08-07-2013.html. Disponível em 12.08.2016.

ocularmente a ação gravitacional, a ação atmosférica agindo não sobre nossos corpos mas em relação a estes. Esclarece-se a esta altura, quase ingenuamente e de partida, uma constante na presente reflexão: a compreensão histórica a respeito do termo paisagem, que vem a formar nossas percepções, é puramente ou sobretudo visual, e tem sua compreensão baseada e entranhada naquilo que enxergamos com os olhos, e sua consequente veracidade atestada desta forma, levantando aí a problemática – em tempos de extensa e democrática produção e distribuição imagética e audiovisual – da relação entre a imagem (produto cultural) e o real⁶. Sobretudo se pudermos afirmar que imagens são de fato vivenciadas, ou experienciadas, e ousarmos, com Belting⁷ (2005) alçar imagens advindas de quaisquer fontes como formadoras de nossa compreensão de mundo, nos mesmos patamares hierárquicos, e desta forma começamos a transpor realidades, ou, seja, a estar em paisagem.

Uma vez compreendido versarmos aqui sobre uma ideia concebida a muitas mãos e tempos, e o fazermos via uma breve e talvez levemente limitada genealogia à maneira foucaultiana da coisa em si, posicionemo-nos também conforme aprendido com o filósofo, e coloquemo-nos não somente em questão mas em crítica e em interesse. A este ponto nos perguntamos: a que serve tal discussão? A quem serve questionar uma compreensão estrutural humana, cujas arestas são delineáveis, cotidianamente, em qualquer que seja o contexto no mundo ocidental? Bem, se nossos modos de visualidade têm se transformado intensamente nas últimas décadas via a expansão e popularização das novas mídias, e se tratamos a ideia-paisagem como um elo de relação do homem com o mundo (a natureza, o real), e consequentemente consigo e com o outro, cremos que tal preocupação, necessidade ou desejo se justifique por si mesmo.

Adiante, ainda que apontemos o generoso tripé cultivado para encaminhar nossas reflexões - a tríade homem-cultura-natureza -, seguimos questionando o que tal discussão pode acrescentar à reflexão e à prática artísticas – nosso meio eleito a fim de estabelecermos relações com o mundo, com o outro e consigo mesmos – e, ainda, a que serviria tal reflexão estendida ao interlocutor de nossas propostas. São estas questões que apontam o caminho que perseguimos, e que não almejam ser respondidas a partir de argumentos filosóficos ou teóricos, mas na elaboração, exposição, e observação de

⁶ A este respeito publiquei recentemente o artigo Arte e cotidiano: real e ficcional nas construções filmicas do contemporâneo na revista de Estudos em Linguagem e Tecnologia Artefactum. Disponível em 12.08.2016 em <http://artefactum.rafrom.com.br/index.php?journal=artefactum&page=article&op=view&path%5B%5D=1050>

⁷ Refiro-me ao que o autor nomeia convívios visível, mental e virtual.

práticas que derivam da possibilidade que tais questionamentos sugerem. É, portanto, no espaço criado pela reflexão introduzida que se acomodam os procedimentos e práticas artísticas que vimos desenvolvendo nos últimos anos, e que compartilharemos textualmente a partir da exposição de projetos recentes. Projetos estes que partem sempre da compreensão triádica: de si mesmo enquanto homem, Agamben (2005), parte da natureza Albuquerque (2014), formado por cultura Hall (2016) e em relação com o outro (relação esta que nomeio aqui política⁸).

O filósofo italiano, Giorgio Agamben, ao elaborar sua definição de política, parte do pertencimento do homem que, desde ao nascer atrelado a uma cidadania, se localiza enquanto ser político; deixa de ser apenas bios (o ser biológico) e passa a ter uma identidade relacionada à nação a qual pertence e com a qual estabelece relações de direitos e deveres. Apenas apátridas e refugiados, ao abrir mão deste pertencimento, ousadamente explicitariam a vida nua (Agamben, 2015). Talvez seja esta que persigamos.

É, então, a partir do único ponto de vista passível ao artista, provido de suas *paisagens* (seu acúmulo de entornos, imagens e linguagens⁹), e com propósito político, que se formula, portanto, enquanto procedimento-artifício para o processo de criação a ser exposto: o deslocamento ou a realocação física temporária, a *recontextualização*, ou a imersão em entornos física e culturalmente diferentes daquele que forma o próprio conjunto-complexo-bruto (Certeau, 2005) torna-se procedimento no qual a observação ocular se busca sobrepor o exercício da percepção atenta, que nomeamos “*experienciação*”. O apriore do procedimento adotado para a prática artística indica a inserção do corpo físico no mesmo processo de compreensão-recepção-acontecimento artísticos previstos ao interlocutor da obra de arte (Belting, 2005), não apenas no que concerniria o estar diante de uma chamada obra de arte, mas de tal inserção ser realocada, antecipada para o momento de produção desta “obra¹⁰”, para o cotidiano. Ou seja, que tal sistema de relações e representações complexo, próprio do campo da arte, se dê antes, nos processos de observação e de sugestão de acontecimentos (artísticos), e não apenas na

⁸ As discussões que Agamben (2015) levanta a partir daí são extremamente generosas no fomento do pensamento que aqui buscamos elaborar e incitar, também como ato político, social, coletivo.

⁹ Parece-nos ser via a incessante transformação da linguagem que naturalmente dá-se conta de mais firmemente definir e limitar as compreensões acerca do termo-ideia paisagem, antes formulado apenas visualmente. Neste caminho lançamos mão de reflexões de Foucault (2006) e de Calvino (2002).

¹⁰ Como anotação, sugiro o questionamento do emprego da palavra trabalho para definir ou dirigir-se a uma resultante da prática artística. É claro que a história da arte esclarecerá tal escolha com certa facilidade. Aponto aqui o desconforto que neste momento indica o emprego de tal termo.

apresentação de seu produto ou objeto. E desta forma postulamos como dispositivo para o ato criativo a relação com o outro, seja este qual for.

Mas o artista, ainda que persiga produzir sentidos, produz imagens, objetuais ou não, e ainda que ressignifique imagens, sua raiz é definitiva neste processo. O aprendizado imagético e linguístico é, sabemos, diferente em cada cultura, e daí derivam especificidades que conhecemos apenas superficialmente. Hall (1989:13) diria que cultura pode ser definida por *“a forma de vida de um povo, a soma de seus padrões de comportamento e de suas atitudes e coisas materiais apreendidas”*. Atrelados a esta definição do cultural introduzimos o artifício do deslocamento a este processo: a fim de doar mais alcançável e extenso campo a nosso pensamento e prática artísticos. Se *“provas significativas de que pessoas criadas em culturas diferentes vivem em mundos perceptivos diferentes são encontradas em sua maneira de se orientar no espaço, em como se locomovem e transitam”* (Hall, 1988:84-85), o hábito de inserção em culturas diversas e negociação com estas naquilo que de mais urgente apresentam, define-se procedimento, quando colocado em relação às compreensões sensíveis que vêm aos poucos revelar a própria cultura: brasileira, mestiça, terceiro-mundista.

Afinal, se aprendemos a nos comportar a partir de hábitos perceptuais que incluem, e neste caso específico proeminentemente, a experiência das imagens, poderíamos sugerir que nossas formas (ocidentais, sempre) de expressão mais frequentes, a linguagem e a imagem, são, além das formas de recepção mais determinantes em nosso aprendizado, também as mais limitadoras. Paisagear-se é, então, através do dispositivo construído e brevemente elaborado nestas linhas, a ação de religar-se, rever-se: ver, e sobretudo ver-se em reverso, tornando visível o filtro do artifício paisagem, com o auxílio daquilo que o artifício a princípio nos nega, mas que o dispositivo, ressignificado, nos permite.

...paisagens são pessoas

Consciente das lacunas de relatar um processo sem vislumbre de conclusão, ao artista pesquisador cabe, vez por outra, analisar acontecimentos que ele mesmo promoveu, e fazê-lo a partir do prisma impessoal do pesquisador diante de seu objeto, ainda que este tenha sido resultado da complexa criação de camadas de afetos. Ao buscar expor algumas de minhas peças recentes faço-o com a certeza daquela que sistematiza conhecimento erigido mais pela prática que pela teoria, e com a desconfiança de que jamais será possível

o rompimento do cordão que me liga a qualquer destas experiências artísticas, que vezes nomeio peças tentando impor certa distância saudável ao andamento dos dias.

Pode-se dizer que o projeto que desencadeia a discussão adiante tenha sido a instalação audiovisual *Oca-oxalá: made in Portugal*, porém este será o último projeto a ser contemplado neste ensaio. Em julho de 2015, ao desenvolver *Oca-Oxalá*, o curador português Lourenço Egreja¹¹, já passado um mês de convivência em preparo de exposição, afirma: “*Agora entendo, seu trabalho é sobre as pessoas*”. Pouco certa, mas intimamente certa, tal afirmação ressoa sobre as definições – sempre incompletas, sempre efêmeras – de paisagem às quais me dedico para a produção de *acontecimentos* mais do que *peças* artísticas. Falta, a esta altura, uma construção teórica indicada sobre o acontecimento da obra de arte colaborativa. Sobram, porém, experiências e descrições. Pode-se apenas ensaiar que os processos aqui descritos partem da investigação do que poderíamos nomear paisagens histórico-cultural, se desenvolvem enquanto paisagens humano-afetivas, e se apresentam em um conjunto que pretende ser completado pelo interlocutor, provido, é certo, de suas próprias paisagens. Tal classificação dá dicas, mas pouco importa se posta diante da identificação desta prática artística enquanto desdobramento de uma inquietação política da relação com o outro bastante germinal.

Dos projetos realizados nos últimos dois anos entre Brasil e Portugal, em *Vermelhos*, *Nós-Tukano* e *Oca-oxalá: made in Portugal* a questão identitária uma vez dada por “auto-paisagem”¹² se estende a uma identidade outra, coletiva. Produzidos a partir do procedimento adotado, o deslocamento entre-paisagens (culturais, humanas, físicas, políticas), e destes tendo apreendido suas razões, os projetos citados abordam paisagens histórico-culturais definitivas, porém latentes, dadas a partir dos usos firmados na relação colonial estabelecida por séculos entre Portugal e Brasil. Ainda que a história oficial brasileira indique as discussões levantadas, os projetos foram motivados por questões urgentes a serem discutidas no Brasil neste momento e desde então, e que se relacionam com esta matriz. São estas as disputas de poder – ideologias e interesses - entre classes, estampadas em artigos de mídias respeitáveis via a palavra privilégio¹³, e as

¹¹ Curador e administrador do centro cultural dedicado à arte contemporânea portuguesa e brasileira, sobretudo, Carpe Diem Arte e Pesquisa Lisboa.

¹² Na tese de doutoramento defendida em 2014, e disponível em <http://objdig.ufrj.br/27/teses/815428.pdf>

¹³ Antecipo aqui a capa da revista *Le Monde Diplomatique Brasil* de Agosto de 2015, ilustrada adiante.

disputas de terras pelos povos não privilegiados – indígenas e quilombolas, além de muitas comunidades ribeirinhas¹⁴.

vermelhos

Após período de franca produção artística embalada por reflexão não analítica, preservo o processo de criação enquanto obra, e ensaio a possibilidade de criação de paisagens pelo artista-pesquisador, ao iniciar titubeante a descrição possível do mais recente projeto cuja primeira espacialização fora arranjada recentemente¹⁵, e que nomeio em conjunto de desdobramentos ainda em curso *Vermelhos*. Dedicada ao exercício de experiencição, mais uma vez me desloquei para terras portuguesas no último verão. Voltada a tratar mais uma dobra, quase ficcional ou mítica, das relações de representação identitária brasileira enquanto país colonizado, realizei durante três semanas uma série de ações que resultam em *Vermelhos*, uma série de acontecimentos artísticos que reúnem em si a questão: se culturalmente não tivéssemos aprendido a diferenciar pessoas pelos seus tons de peles, chegaríamos a ocularmente perceber tais nuances? Atestaríamos tal qualidade como diferença? Esta inquietação, disparada em conversa informal com o indígena da etnia Tukano, Carlor Doethiro Tukano¹⁶, indica estudos da antropologia, mas antes toca em paisagem na questão da estrita compreensão humana ocidental de real enquanto visível, ou melhor, visível enquanto real.

Homens brancos, segundo Carlos, são, para os indígenas – que só se souberam índios a partir da chegada dos europeus, ou dos jesuítas em sua época (1970 na aldeia Tukano), e hoje dos missionários evangélicos – quaisquer homens que não pertençam às suas culturas, culturas que comumente são conhecidas e endereçadas simplificada e como indígenas. A cor vermelho corresponde ao tom de pele atribuído aos indígenas, assim como o amarelo é atribuído àqueles de origem oriental, o preto àqueles de origem africana, e o branco aos de origem europeia. A afirmação, polêmica porém quase inegável: “no Brasil é bom ser branco”¹⁷ sugere que há ou haveria algo de valoroso na cultura do

¹⁴ Nos informam destes fatos com maior especialidade os pesquisadores colaboradores dos projetos citados: Clarisse Meirelles e Hariessa Villas-Boas sobre questões indígenas, e Pedro Paulo Rosa sobre questões quilombolas.

¹⁵ Refiro-me à exposição da peça *nós-vermelho-dioniso* na galleria Blau Projects em São Paulo em julho de 2016.

¹⁶ Cacique e um dos líderes políticos da maior aldeia indígena urbana brasileira, Aldeia Maracanã, situada, até o momento, no antigo Museu do Índio, no Rio de Janeiro.

¹⁷ Prescinde de argumentação: pergunte a seus familiares, a seus colegas de trabalho, à pessoa que primeiro te diz bom dia hoje, e terá a referência que deseja desta afirmação, caso deseje.

branco. Valor este afirmado pelos livros de história¹⁸, por documentos que o caráter oral das culturas indígenas e africanas negou a estas, enfraquecendo-as diante das culturas hegemônicas às quais temos acesso, e que documentam desde seus alcances, e suas perspectivas, sobretudo, a própria história e a dos demais, a própria religião, artes e costumes, desde seus mais reles feitos ou memoráveis acontecimentos. Há, porém, controversas. Carlos Tukano traduz em 2010 para o português¹⁹ palavras de sua língua-mãe, tem mais de 300 palavras traduzidas e entoadas em vídeo. Diz que, ainda que se saiba fomentando o fim da base oral e não documental de sua cultura, ser primordial fazê-lo como ato de resistência, de outra forma sua cultura e língua sobreviverá com ainda maiores dificuldades no Brasil contemporâneo, em que seus povos originais seguem lutando por direitos adquiridos, tal qual a demarcação de suas terras.



¹⁸ Há, ainda a indicação bíblica que assinala tal tom pejorativo aos de origem africana, partindo de Genesis 9 e da história de Cã, se assim quisermos interpretar.

¹⁹ Trata-se de material audiovisual (dvd) produzido pelo Museu do Índio, no Rio de Janeiro, a respeito de 10 línguas de etnias diversas, entre elas a Tukano.

não há *eu te amo* em Tukano, basta dizer *eu gosto muito de você*

Vermelhos é afeto. O processo de produção das peças-pernas que parte da história, questionada por muitos pesquisadores, mas viva culturalmente (pergunte a qualquer português) de que as telhas das casas eram moldadas nas coxas dos escravos, e sobretudo das escravas, se baseia no encontro com pessoas e nas trocas possibilitadas por encontros. Ao árduo preparo manual das argilas nas cores das categorias-peles – vermelho, amarelo, branco e preto –, ao embaraço de nova inversão de papéis, seguem-se as instruções para os participantes: Misture as massas conforme queira, procurando produzir a sua própria cor de pele. Teste na própria pele a argila ainda molhada e, quando estiver satisfeito, faremos juntos o molde de sua perna, tal qual uma telha, com esta mistura de cor que elege como própria.

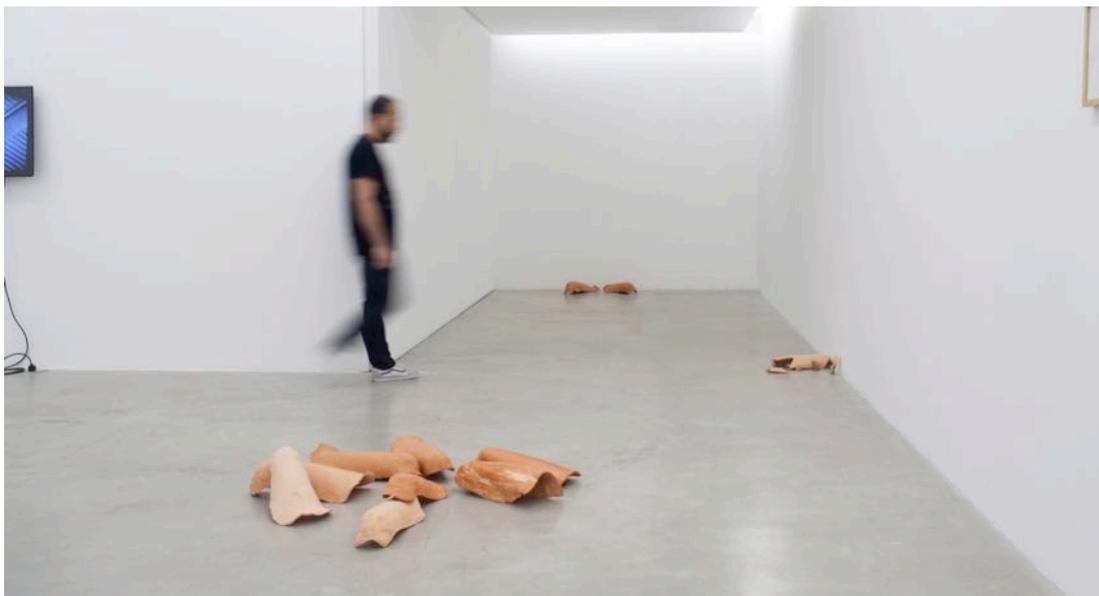
Do feitio comum do barro, aos olhares curiosos, oscilantes, à intimidade de risos entre contínuos afagos a fim de fixar o barro a cada fôrma-mole-coxa, ao tempo de secagem da pasta gelada na perna, se somaram afetos, cantares, trocas. Gerações locais cantaram cânticos tradicionais portugueses, estrangeiros também colonizados criaram sons percussivos a partir da coxa cozida do outro. Em algum momento, ou em todos, a questão da cor de pele estava dada, erigida como monumento diante de nossos olhos, mas dada enquanto pasta que não respeitava desejos dos olhos atentos e nos oferecia somente a resposta “não existe tal cor, não há cor possível”. Se não há cor de pele que tenha nome, há apenas cores pigmento estranhas às peles, por mais que nos esforcemos, o contato com a pasta gelada que resseca a pele, racha ao sol, mantém súditos de sua secagem dia a dia, a mesma massa com a qual Deus ou Oxóssi teriam criado corpos, a mesma perna onde Zeus teria resguardado Dioniso da morte, aquela que sobe a trilha em busca de mais barro, a que se sustenta com o próprio barro, a que se abre diante do barro... guarda realidades que afinal simplesmente reescrevi: somos todos vermelho.



still do vídeo *de portugal* (6'12'') . 2016



still do vídeo (6'12'') *para são tomé e príncipe* . 2016



vista de exposição galeria Blau Projects SP . junho 2016 . fotografia Leticia Ranzani

nós tukano

Nós Tukano (2015) é uma instalação audiovisual formada por dois vídeos sincrônicos, com 150 minutos de duração cada. O primeiro vídeo repete a cada 15 minutos a mesma cena: Carlos Doethiro Tukano, indígena de etnia Tukano, conta, em sua língua-mãe, o Tukano, a um grupo de crianças e adolescentes, a história de sua terra. No segundo vídeo, em paralelo, homens brancos tentam reproduzir a fala de Doethiro conforme ouvem seus sons no fone de ouvidos.

Via o convite – inicialmente a pessoas que se relacionavam de alguma forma com a cultura indígena e, mais tarde, por compreender o descompasso deste recorte, a pessoas que naquelas semanas se dispuseram a me receber ou produzir colaborativamente seus próprios vídeos - ao exercício de repetir maquinalmente um texto em áudio de aproximadamente 15 minutos na língua indígena Tukano, diante de uma composição fotográfica a ser usada como referência para o quadro, se constitui esta instalação em vídeo com áudios sobrepostos. *Nós-Tukano* retoma o tema da violenta dominação cultural ocorrida no Brasil, problematizando a prática histórica, que se projeta ainda hoje em novas roupagens, sobre grupos indígenas brasileiros, assaltados em sua matriz mais definitiva: a cultura, os hábitos e crenças.

A peça em vídeo realiza uma inversão de papéis, ao exhibir dez homens e mulheres “brancos”, de formação ocidental (brasileiros em maioria) a balbuciar sons que não

compreendem em palavras cujos significados desconhecem. Propõe-se a partir deste um olhar sobre a prática de dominação cultural via linguagem, de cujas matrizes somos impregnados, indicando-a como ferramenta profundamente capaz de estabelecer domínios entre culturas e afirmando seu poder discursivo (Foucault, 2009). Nesta proposição o exercício inverte posições entre dominados e dominantes, buscando re-ver e, quem sabe, re-inventar realidades. No âmbito da discussão proposta, *Nós-Tukano* representa uma anotação que pretende realizar uma ação micropolítica ao propor reflexão a colaboradores brasileiros e estrangeiros acerca da formação de suas próprias culturas e, no caso dos brasileiros mais definitivamente, ao sublinhar a ampla ignorância de todos nós a respeito não apenas das línguas indígenas, mas da presença do indígena no Brasil contemporâneo, das muitas etnias ainda sobreviventes, e do abandono não apenas da riqueza cultural em potência destas quase 250 etnias ainda vivas neste país, mas da vida nua de seus agentes.



frame do vídeo em 2 canais (vídeo 1) *Nós-Tukano* (150'26'')



joel pizzini . cineasta . brasileiro



maria luiza fragoso . artista e pesquisadora . brasileira



jorge soledar . artista e professor . brasileiro



maria paz rodriguez . cantora e compositora . uruguaia



orlando britto jinorio . curador . canário



paulo morais . músico . português

frames do vídeo em 2 canais (vídeo 2) *Nós-Tukano*, apresentando alguns dos colaboradores, apresentados também ao início de cada vídeo, com as mesmas descrições.

oca-oxalá: made in portugal

Finalmente contemplo o projeto que dá início à inquietação em curso, e que parte de uma das inquietações de mesma raiz. Como a criança e o adolescente estão experimentando hoje nas escolas sua formação identitária? Qual a representatividade das culturas negra e indígena e como são abordadas estes povos em material didático? Se acreditamos imagens definidoras de paisagens e de identidades, que imagens estão sendo vistas neste ambiente escolar?

A instalação audiovisual “*Oca-Oxalá: made in portugal*” acontece a partir do convite do Carpe Diem Arte e Pesquisa Lisboa, para que uma ou mais das salas do Palácio de Pombal fossem ocupadas pela realização de um projeto artístico. Ao elaborar uma proposição para Lisboa, imediatamente se colocou improvável tratar algo que não fosse justamente o elo mais forte estabelecido historicamente entre as duas nações: a colonização portuguesa do Brasil. Tema que afirma sua relevância pela atualidade que demonstra uma vez observadas as condições histórico-culturais brasileiras na contemporaneidade, por expor a profunda diferenciação entre homens de etnias e/ou origens diversas, uma vez que - ainda que o Brasil se considere um país multicultural e multirracial - seja observável que suas ditas minorias sejam as mesmas delineadas pela História.

O início do processo desta peça se dá na investigação acerca de como é tratado o longo processo de colonização deste país em seu ensino público nas níveis médio e fundamental (dos 9 aos 17 anos, aproximadamente) buscando delinear, através do material didático empregado nas escolas brasileiras, de que maneira esta história é hoje ensinada. O primeiro passo foi coletar em escolas públicas municipais um volume razoável e diversificado de exemplares dos livros didáticos aprovados pelo Ministério da Educação (MEC) em circulação nos últimos 5 anos (2010-2015). Com este material em mãos foi possível iniciar uma pesquisa que revelou imediatamente a presença impressa nos livros didáticos do discurso de inclusão do atual governo de esquerda: em grande parte das imagens e ilustrações, as diferentes cores que compõem a população do país - negros, brancos, índios e orientais - convivem em harmonia. Os grupos de crianças em cenas de brincadeiras, estudo ou em família ilustrados nos volumes trazem os biótipos representados com certo equilíbrio, ainda que vezes segregados entre si.

Consideramos que se linguagem define homem enquanto ser cultural (Agamben, 2005), que se manifesta primordialmente via aprendizado, e formula uma compreensão de si enquanto ser histórico, a História, tal como apresentada ao infante, é relevante definidora de suas representações, pois o insere em um contexto que pode observar. Se na contemporaneidade somos atravessados por culturas inter-relacionadas por redes, simbióticas, rizomáticas, que desafiam continuamente o próprio conceito de cultura²⁰, nos dedicamos aqui a observar o que de consistente subsiste nos traços culturais locais, ainda que este local seja um país de dimensões extraordinárias como o Brasil. Neste sentido duas metodologias possíveis se encontram: o estudo de traços transculturais que permitam comparação entre si, e a procura de rastros culturais no tempo histórico através de uma espécie de genealogia. Trata-se de observar paisagem dista de sua porção representativa, compreendendo tal ideia enquanto ecossistema ou eco-sócio-sistema (Certeau, 2009), ou simplesmente contexto. No caso específico de “*Oca-oxalá: made in Portugal*”, contexto histórico.

A estrutura de ensino atravessa toda a formação do sujeito e é determinante em como se forma o “conhecimento”²¹ deste, inclusive a compreensão da complexidade que o cerca. Acreditamos que o aprendizado do contexto em que o homem se insere seja formado em parte relevante pela sua compreensão enquanto ser histórico, e é neste recorte que nos situaremos, e é a partir daí que se torna possível analisar as proposições que suscitam e que envolvem *Oca-oxalá*. É então ao assumir o fato de formas representacionais terem sido historicamente fixadas a nossos modos perceptivos, que se sugere a importância das imagens constelantes durante a formação humana enquanto ser cultural, a qualquer época. Neste ponto o uso do dispositivo paisagem permite aproximar as reflexões suscitadas pelas imagens, deixando explícita a certeza de que muitas Histórias são passíveis de serem escritas, e que a cada leitura estaríamos lidando com apenas uma

²⁰ Agamben (2014), ao sugerir a existência dos apátridas e dos refugiados no contexto contemporâneo como, senão únicos, fortes questionadores das formas sociopolíticas com as quais estamos comprometidos, nos permite inferir que numa política “que vem” -apropriando-nos de seu termo - a profusão de apátridas e refugiados desafiarão os conceitos de fronteira e território, e acabariam

desafiando também a definição de qualquer Cultura possivelmente definível.

²¹ Há neste exercício o intuito de considerar a constante do aprendizado escolar ocidental como um recorte ou a parcela de tempo e de vida em que o sujeito se dedica ao aprendizado, lecionado por um outro, e que abarca desde a conquista da linguagem até compreensões mais elaboradas de si e do contexto em que este sujeito se insere. Aparte a crítica ao sistema educacional moderno, que poderia ser feita apenas superficialmente, salientamos a estranheza deste recorte de tempo que se destina a, via uma estrutura de ensino instituída, aprendermos “todas as coisas”, desenvolvermos compreensões de si e do mundo que nos cerca, via disciplinas estanques entre si, e tradicionalmente não relacionadas à realidade cotidiana dos infantes, crianças, adolescentes, adultos.

delas. Compreensão simples, mas dificilmente imputável a um pré-adolescente em formação, o que confere, portanto, gravidade e relevância a este levantamento.

Da pesquisa dedicada a observar representações imagéticas das relações históricas Brasil-Portugal, seguiu-se a seleção de imagens e o recorte dos livros, destacando toda e qualquer imagem que abordasse tal história, desde os anos de 1500 até a emancipação da colônia com a Proclamação da Independência em 1822. Do embate com grande quantidade de livros didáticos dedicados ao ensino da História, da História do Brasil, e da História do Rio de Janeiro, desde a 3^a até a 9^a séries, participaram muitas pessoas. Por cerca de vinte dias duas brasileiras, uma polonesa, uma espanhola e duas portuguesas se dedicaram a transferir, respeitadas as mesmas dimensões e cores, as imagens retiradas dos livros, para azulejos em chacota – argila pré-cozida, mas não esmaltada – em uma atividade manual que colocava todos ali nas mesmas condições de trabalho em série. Apenas a seleção não foi delegada, tendo eu compreendido que, apesar da história em comum, muitas das imagens eram incompreensíveis mesmo para os colaboradores portugueses.

Aos poucos o número de azulejos crescia e já era possível vislumbrar como se comportariam em convivência desordenada: montava-se no piso, dia após dia, a muitas mãos, um rol de possibilidades de Histórias desenhadas entre estas nações, etnias, crenças. Algumas temáticas se sobressaiam e se sobrepunham a outras, revelando uma edição a muitas mãos e em muitas etapas, gerando uma complexa representação possível da História do Brasil, e conseqüentemente das relações humanas construídas neste período neste território. O intuito foi, afinal, colocá-las em contato com as relações do Brasil contemporâneo. Atestam tal atualidade reflexiva, as manchetes da revista *Le Monde Diplomatique Brasil*, de agosto de 2015 (mês anterior à abertura da exposição em Lisboa) e do *Jornal Extra* de julho de 2015 (mês em que a peça se desenhava através dos recortes), em releituras de gravuras de Debret que dispensam considerações.



Jornal Extra . 08.07.2015



Revista Le Monde Diplomatique Brasil . 08.2015

Ao que se configurou em instalação audiovisual, se tornou fundamental para a peça o áudio (posteriormente utilizado em *Nós-Tukano*) com a narração captada em agosto de 2015 por Carlos Doethiro Tukano da contação da história de sua terra para crianças e adolescentes da etnia Tukano. O áudio, em loop, embalou a caminhada dos visitantes ao redor e sobre os azulejos de chacota que expunham imagens da tomada e colonização das terras brasileiras. Aos passos, se seguiam os estalos dos azulejos a quebrar mesclados com as palavras ressoando em Tukano. Ao final da caminhada, o interlocutor encontrava um texto da pesquisadora e colaboradora Clarisse Meirelles, que contextualizava o áudio acrescido à peça instalativa, do qual retiramos o trecho a seguir:

[...] No Brasil, existem pouco menos de um milhão de índios, pertencentes a 243 povos e falando 150 línguas diferentes. Hoje, porém, quase um terço desta população indígena vive em centros urbanos. E as cidades, como definiu o pesquisador José Ribamar Bessa Freire, são os cemitérios das línguas indígenas. Carlos Tukano conta um pouco da história do seu povo, uma das 27 etnias que, há séculos, povoam a bacia do Alto Rio Negro, extremo noroeste do

Brasil, no estado do Amazonas, quase fronteira com a Colômbia. [...] Mas as mudanças se acelerariam a partir do fim do século XIX, quando missionários franciscanos chegaram à região. Combatiam as atividades dos pajés (líderes espirituais), desrespeitavam e ridicularizavam as tradições. Como eram poucos, foram facilmente expulsos pelos índios. A partir dos anos 1920, os Salesianos ali se estabeleceram e permaneceram por décadas. Atravessaram diferentes governos, que incentivavam e financiavam a construção de escolas e um ambicioso projeto “civilizador”. Missionários italianos, alemães, espanhóis e ucranianos rezavam missas em latim e desprezavam e reprimiam os costumes, o sistema de crenças e as línguas locais. É em 1971 que Carlos Tukano vai para a escola dos Salesianos, no vilarejo de Pari-cachoeira. Tinha 11 anos. Aprendeu a ler e escrever a língua portuguesa. E descobriu o que era índio. “Nunca sairá da minha cabeça a imagem da Primeira missa no Brasil (tela de Victor Meirelles): os índios nas árvores e ao redor de Pedro Álvares Cabral e outros portugueses. [...] A cada volta para casa, nas férias, a comunicação se quebrava: as crianças não queriam mais falar a língua materna e os pais não entendiam português. Carlos Tukano recorda achar estranhos os costumes dos pais: comer no chão, andar nu, não haver banheiro [...] Hoje, as escolas em terras indígenas no Brasil são bilíngues.²²

A opção por colocar sobre o piso do Palácio de Pombal em Lisboa mais de mil azulejos ilustrados gera desconforto no interlocutor, faz com que rodeie a peça antes de atravessá-la. Alguns não se atrevem a pisar sobre imagens tão familiares. Outros pisam com cuidado, alguns com desleixo e mesmo certa agressividade.

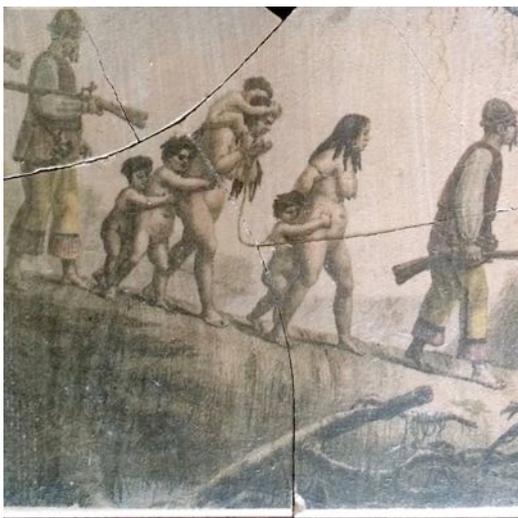
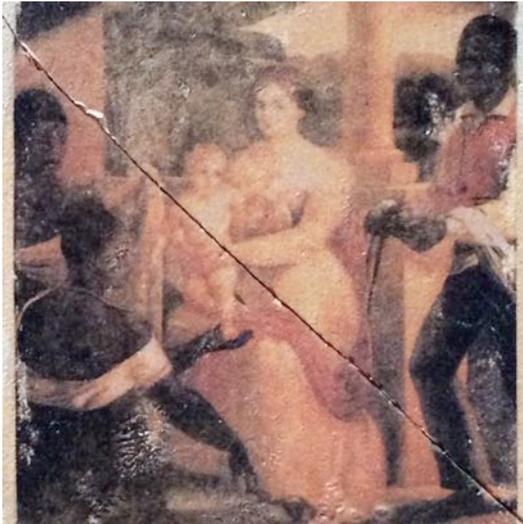
Enquanto a o conjunto de trabalhos aqui contemplados pretendem oferecer contribuições para a reinvenção da paisagem social do brasileiro contemporâneo via reconstrução de sua fragmentos de sua compreensão cultural, suas representações de mundo e de si, nos destinamos ao próximo desdobramento de nossos anseios, à espreita de possibilidades que o campo das artes permita ao artista pesquisador expor, não a sua, mas falas outras, historicamente silenciadas.

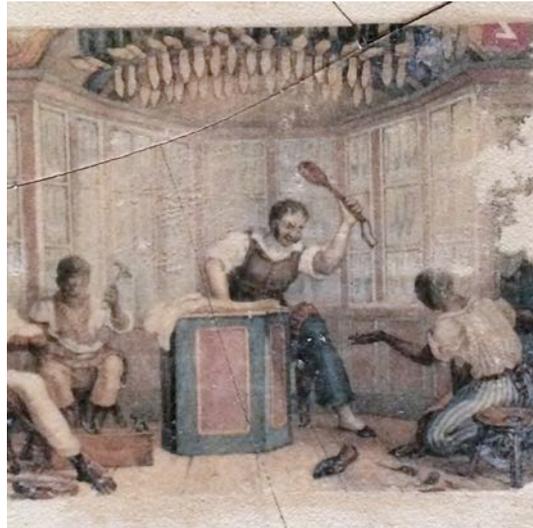
²² Clarisse Meireles (2015). Jornalista e coautora do livro “Um homem torturado, nos passos de Frei Tito de Alencar”, lançado em 2014 pela Ed. Civilização Brasileira. Edita, com Juliano Borges, o site O Canibal. Trabalhou durante dez anos em redações de grandes veículos no Rio de Janeiro, entre eles Revista Istoé, O Globo e Jornal do Brasil. Em 2012, coordenou o setor de comunicação da ONG Fundação Amazonas Sustentável, em Manaus, voltada para a conservação da floresta amazônica. Colaborou, como pesquisadora e redatora, ao Relatório da Comissão Nacional da Verdade. É mestre em Mediação de conhecimentos ambientais, pela Universidade de Versailles, França.











Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio . *Infância e História: destruição da experiência da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- _____. *Meios sem fim : notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- CALVINO, Ítalo . *Mundo scritto e mondo non scritto*. Milano: Oscar Mondadori, 2002.
- CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- COLLOT, Michael. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- FOUCAULT, Michael. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2009.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Papirus, 1990.
- HALL, Edward. *Beyond Culture*. New York: Anchor Books, 1976.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. São Paulo: Apicuri, 2016.