

Rotas e desvios: mulheres artistas, leitura selvagem

Routes and detours: women artists, wild reading

Rutas e desvíos: mujeres artistas, lectura salvaje

Ludmilla Alves Carneiro de Lima  

Universidade de Brasília

ludzilla@gmail.com

Resumo

Esse artigo é um experimento de ficção acadêmica, um texto como percurso propositivo e imaginário que passa, entre outras reflexões, por quatro obras de quatro artistas brasileiras: Maria Martins, Rosangela Rennó, Ventura Profana, Djanira da Motta e Silva. O que acontece quando olhamos para essas obras como se elas fossem, de alguma forma, um fragmento de imagem/retrato possível de/sobre Pindorama? Estamos em busca de imagens-relatos-ações que possam compor diferentes perspectivas desta Terra de Palmeiras. A partir daí, seguimos pela rota inventada onde convivem, como métodos, o desvio no tempo e a leitura selvagem: anacronismo nas datas distantes do séc. XVI e escrita como deslocamento.

Palavras-chave: artistas mulheres; matriarcado de Pindorama; relato de viagem.

Abstract

This article is an experiment in academic fiction. Text as a propositional and imaginary path that passes, among other reflections, through four works by four Brazilian artists: Maria Martins, Rosangela Rennó, Ventura Profana, Djanira da Motta e Silva. What happens when we look at these works as if they were, in some way, a fragment of an image/possible story of/about Pindorama? We are looking for images-reports-actions that can compose different perspectives of this Land of Palms. From there, we followed the invented route where deviation in time and wild reading coexist as methods: anachronism in the distant dates of the 16th century and writing as displacement.

Keywords: women artists; matriarchy of Pindorama; travel report.

Resumen

Este artículo es un experimento de ficción académica. El texto como camino proposicional e imaginario que pasa, entre otras reflexiones, por cuatro obras de cuatro artistas brasileñas: Maria Martins, Rosangela Rennó, Ventura Profana, Djanira da Motta e Silva. ¿Qué sucede cuando miramos estas obras como si fueran, de alguna manera, un fragmento de una imagen / posible relato de / sobre Pindorama? Buscamos imágenes-reportajes-acciones que puedan componer diferentes perspectivas de esta Tierra de Palmas. A partir de ahí, seguimos la ruta inventada donde conviven como métodos el desvío en el tiempo y la lectura salvaje: el anacronismo en las lejanas fechas del siglo XVI y la escritura como desplazamiento.

Palabras clave: *mujeres artistas; matriarcado de Pindorama; reporte de viaje.*

Movidos pela expectativa de encontrar
(Maria Filomena Molder)

“Método é desvio”, escreve Walter Benjamin, citado por Maria Filomena Molder
(Gonçalo Tavares)

Planta do teu pé que é raiz do chão
(Ana Mafalda Leite)

Artistas estiveram presentes na formação do Brasil colonial desde o século XVI, designados para documentar e inventariar visual e textualmente as conquistas de invasores europeus. As imagens repercutidas por esses primeiros registros são, até onde sabemos, produzidas por homens e remetem à colônia-ex-paraíso-selvagem de habitantes devoradores de carne humana.

Então, como numa escavação de imagens-relato que possam compor outras perspectivas em torno de Pindorama, a terra de palmeiras, como era chamado o território que hoje conhecemos como Brasil por seus habitantes originários, nos deparamos com a seguinte questão: e se as obras-relatos a partir dessa terra fossem feitas por autoras mulheres? Mudaria algo, no âmbito do que foi se formando e sendo propagado como Brasil? Tais perguntas só fazem sentido, a princípio, como ficção.

Não tendo notícia da produção de mulheres datada do período da invasão de Pindorama, invento outra rota onde convivem, como métodos, o desvio no tempo

e a leitura selvagem: anacronismo nas datas distantes do séc. XVI; escrita e leitura como estrada/deslocamento.

Nosso percurso começa com o diálogo trocado entre uma menina e seu pai, durante uma viagem de carro ao antigo território Apache, presente no romance de estrada *Arquivo das crianças perdidas* (2019):

E as meninas apaches? Elas existiram?

Como assim?

Você só fala sobre os homens apaches, e às vezes sobre meninos apaches, então não havia meninas?

(LUISELLI, 2019, p. 38).

Essas perguntas provocam a elaboração de uma rota possível para nosso texto: começo a pensar no Brasil. Eu, nós. A partir desse momento, as vozes presentes nesse artigo podem deliberadamente oscilar entre a primeira pessoa do singular, a primeira pessoa do plural e terceiras pessoas.

Estamos buscando pistas que levem a Pindorama. Para tanto, apresenta-se um artigo com características do que está na estrada, em movimento, cujo modo expositivo é, simultaneamente, o de uma viagem imaginária e de um deslocamento no tempo. Poderiam as imagens, ou fragmentos de imagens, de obras de arte, apontar rotas para o presente, sobretudo para o futuro, desta Terra de Palmeiras?

E se pudéssemos encontrar relatos, feitos por mulheres, diferentes daqueles historicamente conhecidos e propagados pelas primeiras crônicas, gravuras e pinturas¹? Diante de registros assim imaginados, teríamos outros pontos de vista, diferentes daqueles que contribuíram para a formação de um imaginário de/sobre o Brasil? Estamos, aí, no terreno da ficção.

Para contrapor, ao lugar-comum do que seria, nas palavras de Valeria Luiselli (2019, p. 237), um “compêndio masculino de fazendo uma viagem, conquistando e colonizando”, procuramos algum lugar-menos-comum² formado pela reunião de obras de mulheres e, assim, pelos pontos de vista que podem aparecer por meio dessas obras.

Estamos diante de uma encruzilhada. São quatro pontos de partida. O tempo não é linear, seguindo um movimento mais próximo das sobreposições e das voltas espirais. Vemos o arranjo provisório formado pelas obras *Vera Cruz* (2000), de Rosângela Rennó; *Não te esqueças nunca que eu venho dos trópicos* (1942), de Maria Martins; *Onírico* (1950), de Djanira da Motta e Silva; e *Sonda* (2020), de Ventura Profana.

Vera Cruz

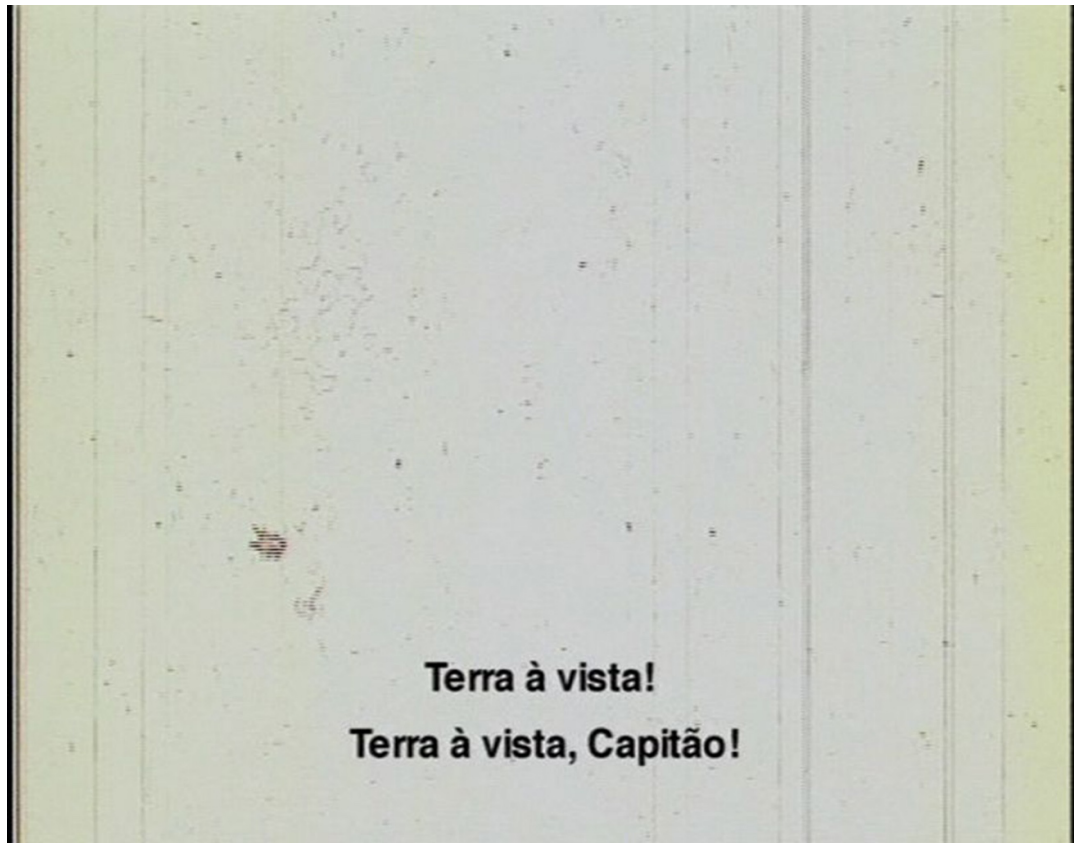
Começa o filme. Primeiras cenas da invasão. No entanto, puídas e sem imagem, restos de um filme apagado, corroído pelo tempo. Criadas com pontas de negativos, as imagens aparecem arranhadas e desgastadas, simulando a hipótese ficcional de que já teriam cinco séculos de existência. “Estariam preservados apenas os sons do vento e do mar e as legendas, uma vez que o diálogo entre descobridor e nativo não aconteceu. Deste modo, o espectador é convidado a preencher as lacunas com sua própria versão”³ (PLATAFORMA VIDEOBRASIL, 2014, n. p.).

O trabalho, realizado por ocasião da comemoração dos 500 anos do “descobrimto”, aparece como versão de um registro implausível que oscila entre documentário e ficção. Como nos lembra Rosangela Rennó em depoimento concedido à Plataforma Videobrasil (2014), a história, embora esteja sempre ancorada nos documentos e as imagens sejam parte integrante e importante deles, é construída em meio à muitas lacunas:

[...] qualquer investigação feita a partir de documentos antigos e vestígios de um tempo remoto é sempre lacunar. A história não está o tempo todo sendo revista e ampliada? Então, não seria diferente no nosso vasto continente americano, onde o europeu sempre tentou minimizar a importância de tudo o que era pré-colombiano. O que acontece é que muitas vezes instituições e poderes vigentes se utilizam da precariedade e das lacunas para reescrever ou editar a história segundo agendas específicas e é justamente isso que deve tornar-se objeto de observação, pesquisa e até denúncia. (PLATAFORMA VIDEOBRASIL, 2014, n. p.).

Os diálogos que constituem o texto-legenda do vídeo foram criados a partir do conteúdo da carta escrita por Pero Vaz de Caminha para o Rei Dom Manoel I, o Venturoso, relatando os primeiros 10 dias passados na costa brasileira. Assim, *Vera Cruz* aparece como um documentário impossível.

Figura 1



Rosângela Rennó, *Vera Cruz*, 2000, Vídeo, 44min.
Fonte: Rennó (2000).

Onírico

Saltando no tempo, nos aproximamos da obra *Onírico* (1950), pintura de Djani-
ra da Motta e Silva, onde estão reunidos temas como sonho, mito, mulher, fogo. Os
elementos presentes na obra contribuem para formar uma cena de onde partem (e pro-
pagam-se) outras imagens de nosso percurso.

Em uma descrição possível, entre outras, a pintura pode aparecer assim: uma
mulher está dormindo. Aparentemente, ela sonha. A cidade ao redor está em chamas. O
lençol vermelho que cobre seu corpo vira veia ou árvore sanguínea e ao mesmo tempo
flamejante. Uma outra mulher, talvez a mesma, pisa descalça na mancha-lençol-árvore-
-veia vermelha e, esticando-se, braços erguidos como os da mulher que sonha, alcança a
cabeça de uma cobra imensa, de olhos também vermelhos, que paira sobre a cena.

A cobra poderia ser Boitatá, termo de origem tupi-guarani para designar o fogo-
-fátuo: fenômeno causado pela decomposição de matéria orgânica, seja de vegetação ou

animais mortos, liberando gases que se inflamam espontaneamente em contato com o ar. Assim, correntes de ar causadas pela passagem de uma pessoa nas proximidades do fenômeno podem deslocar as chamas, fazendo com que pareçam uma cobra de fogo em movimento, perseguindo quem passa.

A etimologia da palavra boitatá quer dizer “cobra-de-fogo”. É também uma coisa de fogo ou fogo que caminha. Um fenômeno natural e, ao mesmo tempo, uma figura mitológica. Boitatá, a gigantesca cobra-de-fogo que protege a floresta contra quem a quer incendiada. Vive nas águas e pode se transformar também numa tora em brasa, queimando aqueles que põem fogo nas matas. Em 1560, registrou o Padre José de Anchieta:

[h]á também outros (fantasmas), máxime nas praias, que vivem a maior parte do tempo junto do mar e dos rios, e são chamados *baetatá*, que quer dizer *coisa de fogo*, o que é o mesmo como se se dissesse *o que é todo de fogo* (...) o que seja isto, ainda não se sabe com certeza. (ANCHIETA apud CASCUDO, 1980, p. 238, grifo do autor).

Boitatá, a cobra de fogo que protege a mata contra incêndios. Ela parece saber o que guardar, ou para onde dirigir suas chamas. Escuto Lisette Lagnado (BANIWA; LAGNADO, 2021) perguntar, diante da ideia de que estamos vivenciando uma política de estado marcada pela destruição da memória e da cultura: “como ativar outras lógicas de sentido para o fogo? (informação verbal)”⁴ (BANIWA; LAGNADO, 2021, n. p.). Naquela ocasião, diante da pergunta, me lembrei desta pintura de Djanira: uma mulher dormindo. Talvez sonhando. Uma cidade em chamas. Uma cobra de fogo mitológica que aparece, quem sabe, como saída. Mas para onde?

A cidade, na pintura, está em chamas. Isso nos lembra outras tantas notícias de incêndios⁵, atestando o fogo como elemento presente em mais de um capítulo destrutivo da história de Pindorama. O que acontece junto ao reconhecimento de estarmos vivendo uma política de apagões e incêndios? Poderíamos dizer que o fogo é uma forma de escrita no/do Brasil? Há coisas que devem queimar e coisas que deveriam jamais ser queimadas? Ou ainda, seguindo a pista de Jota Mombaça (MOMBAÇA; SILVA; RIBEIRO, 2021), para onde nos leva o exercício de imaginar, por exemplo, o seguinte: *Será que o fogo leu as histórias que queimou*⁶? (MOMBAÇA; SILVA; RIBEIRO, 2021).

Diante disso, parece urgente buscar os modos de ativação da potência transformadora e até mesmo cosmogônica do fogo. Talvez seja preciso buscar os meios para

construir um caminho que nos levasse de volta ao fogo, mas não à pólvora. Lembro outra vez de Boitatá, que direciona as chamas contra quem representa ameaça de fogo na floresta, sugerindo que às vezes é preciso combater fogo com fogo. O fogo de Boitatá, no entanto, afugenta, espanta, mas não destrói. Diria que, em sua ameaça e consequente preservação, o método empregado é o do mito. Ter o mito como método.

Figura 2



Djanira da Motta e Silva, *Onírico*, 1950, Pintura, Óleo sobre tela, 70,5 x 89,5
Fonte: Motta e Silva (1950).

Portanto, a questão também passa por observar para onde se dirigem as chamas e o que se destinam a preservar, destruir ou transformar. Pode ser esse o momento de notar que a preservação da memória, metaforicamente ou tecnicamente, também pode estar relacionada ao fogo. Por exemplo, uma cerâmica se conserva a partir da queima. Pelo fogo se dá o processo de algumas esculturas. Em entrevista a Clarice Lispector, Maria Martins descreve a remota técnica chamada “cera perdida”:

[a] cera perdida é um modo de se expressar. Porque depois se recobre essa cera com sílico e gesso e põe-se ao forno para que a cera derreta e deixe o negativo. Aí você vê a coisa mais linda do mundo: o bronze líquido como uma chama e que toma a forma que a cera deixou. (LISPECTOR, 2007, p. 189).

O fogo deflagra no bronze uma nova forma. Histórias continuam sendo contadas em volta da fogueira. É preciso que continuem. Queimar e guardar tornam-se verbos arriscados, entrelaçados, e, no limite do destrutivo, também poderosos, a partir do momento em que convocam a escolha do que, e como, queimar. O que, e como, guardar. Torna-se necessário pensar esses verbos e também para onde, e como, se dirigem. Assim, devorar talvez não seja um verbo tão distante de queimar. E *Onírico*, de Djanira, possa se inscrever também em outro artigo, a ser desenvolvido posteriormente, dedicado ao tema do fogo para compor outras histórias de pinturas, chamas e devorações.

Não te esqueças nunca que eu venho dos trópicos

Um gesto fóssil. Um levante vegetal. Uma espécie de força. Uma imagem, entre outras, mineral e vulcânica. A escultura de Maria Martins *Não te esqueças nunca que eu venho dos trópicos* (1942) pode evocar também uma cena capturada em descendente-ascendente movimento, em fluxo. E, ainda, aparece para nós como a imagem de um acontecimento contínuo, em processo, em levante.

O título ressoa e, junto ao aspecto visual da obra, nos coloca diante de forças que vêm e vão de muitas direções. Para Katia Canton (1998), estamos, aí, entre o mito e a antropofagia; convocando o traço canibal, voraz e ao mesmo tempo mágico do que nasce e cresce nas terras abaixo da linha do Equador. Há como que a presença, de “uma inquietude entre o Brasil de origem, vivido pela artista, e o Brasil imaginário, de lendas e natureza selvagem, primitivo” (CANTON, 1998, p. 289). Os trabalhos de Maria Martins são, nas palavras de Canton, uma espécie de retomada de “comentários-mitos” das histórias humanas devoradas pela história oficial.

A meu ver, a escultura porta um título que é também declaração, no sentido de convocar o lugar de onde vem e, de certa maneira, se posicionar diante do curso da história hegemônica de subjugação e apropriação dos chamados trópicos. No entanto, de um ponto de vista decolonial, Maria Martins não deixava com isso de repercutir o modo de operação exploratória e extrativista de uma cultura, na medida em que se apropriava de temas e da mitologia indígena em seus trabalhos. A inquietude da artista, supostamente habitando com suas obras o cruzamento entre os brasis apontados por Canton, evidencia, numa outra perspectiva, a modalidade áspera e enraizada de colonialismos internos e externos. Aparece como uma bifurcação no percurso-texto, para pensarmos.

No entanto, gostaria de me ater ao título da obra. Olhar novamente para ele: *não te esqueças nunca que eu venho dos trópicos*. Suspeitamos que essa frase poderia apontar para algo de desviante e destrutivo-constructivo, característica compartilhada, também, pelo fogo e pela ideia, que olhamos apenas em superfície, de devoração.

Figura 3



Maria Martins, *Não te esqueças nunca que eu venho dos trópicos*, 1942, Escultura, Bronze.

Fonte: Martins (1942).

O caráter destrutivo, diz Walter Benjamin (1987, p. 236-237), não está interessado em ser compreendido: alguns “[...] transmitem as coisas, tornando-as intocáveis e conservando-as; outros transmitem as situações, tornando-as manejáveis e liquidando-as. Estes são os chamados destrutivos”. O destrutivo desconfia da marcha do tempo enquanto olha para o espaço.

Compreende-se por caráter destrutivo, então, aquele que não é aniquilação de todas as coisas, mas convoca um elemento de memória profética, de brincadeira infantil. Uma ação que esquece o presente na medida em que este está atrelado ao

passado recente que o instaurou: “desobstruir nossos terrenos da atualidade pressupõe exatamente esclarecer, descobrir certo passado que o estado presente gostaria de manter prisioneiro, desconhecido, enterrado, inativo” (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 309).

Na opinião do caráter destrutivo, escreve Benjamin (1987), nada é permanente. É exatamente por essa razão que ele vê caminhos por toda parte. Lá onde outros se deparam com muros ou montanhas, ele ainda enxerga um caminho. Às vezes, a escrita que vai se formando aqui se identifica com o caráter destrutivo. Ao enxergar caminhos por toda parte, ela mesma se encontra sempre entre as encruzilhadas dos caminhos.

Desconquistar o mundo

Nesse momento, aparecem outras pistas e provocações no percurso. Uma delas está presente no relato fictício, baseado em fatos reais, sobre a mulher que acompanha Lévi-Strauss no Brasil, mas “ele a apaga de sua narrativa, como apaga da floresta tropical a cena primitiva da devoração. Dina Dreyfuss, [...] visível em nenhuma foto, autora de nenhuma foto” (GODDARD, 2017, p. 36-37). Com que elementos, ferramentas e como podemos imaginar essa cena primitiva da devoração? Em que medida a ausência dessa cena da floresta descrita pelo antropólogo se conecta ao fato de que a presença de sua mulher também está ausente da narrativa, como nos aponta Goddard?

É possível que, neste ponto, estejamos diante de uma devoração dentro de outra, dentro de outra. Devoração: ato ou efeito de devorar. Mulher e floresta apagadas. Exercitar um pensamento que se dá por devorações, no plural, como efeito de um movimento que procura na antropofagia (e também nas revisões do termo⁷, ou até mesmo na contra-antropofagia) uma chave, uma possibilidade de continuação do caminho em uma direção que nos leve para bem longe das rotas coloniais e de suas práticas. Estamos fabulando percursos.

Se colonialismo, patriarcado e capitalismo têm relação estreita e o homem como protagonista das histórias de conquista, exploração, abuso da terra e da vida, a proposta de escutar mulheres e procurar reunir seus pontos de vista sobre a história e os mitos pode ser um gesto em direção à terra. Arriscamos dizer: “a terra é mulher” e assim convocar saberes de sangue, seiva, sonho, e, por que não?, selva, no amplo sentido da palavra e sua potência de aproximar-nos de um pensamento vegetal, de um vegetar, de uma convivência em vegetação. Para os Yanomami, “*Urihi-a*, a terra-floresta, tem

coração e respira. O valor de sua fertilidade – *në-rope* – pode acabar se os brancos, ‘espíritos queixada forasteiros’, continuarem a chafurdar a terra com suas máquinas” (AZEVEDO; FRANCIS, 2021, p. 8).

Na contínua busca de rotas que nos levem na direção contrária ao projeto colonialista de devastação, encontro o título do trabalho da artista guatemalteca Regina José Galindo, *Desconquistem os el mundo, mi amor* [2021?]⁸. Podemos encontrar roteiros para uma desconquista do mundo? Como reconhecer os rastros que levam a esses caminhos?

Matriarcado de Pindorama

Na língua tupi, *pindó-rama* significa: região ou país das palmeiras. Nesse lugar, com base em algumas evidências literárias, podemos assumir que o sol é mulher. “Vei, a Sol”, diz Makunaima, afirmando, por meio de Mario de Andrade (2017), “a ideia tupi de um sol feminino, de uma unidade feminina, de uma deusa amante, Guaraci ou a Substância” (GODDARD, 2017, p. 38). Pachamama. Guaraci. Boiuna. Uma felicidade, como propõe Goddard, de humanidades mais ou menos transformadas, mas humanas de todo jeito,

[...] múltiplas, vegetais, animais e minerais, uma natividade, uma primitividade integralmente humanas, saturadas de plantas, pássaros, árvores, igarapés, de pedras e de caçadores-pescadores, todas e todos humanos, como nas narrativas indígenas das origens. (GODDARD, 2017, p. 38-39).

O conceito de *pachamama*, incluído na constituição equatoriana, “designa um entendimento da natureza não como recurso natural, mas como um ser vivo, fonte de vida” (SANTOS, 2019, p. 30). Nesse sentido, Ailton Krenak (2019, p. 60-61) nos lembra que

[...] todas as histórias antigas chamam a Terra de Mãe, Pacha Mama, Gaia. Uma deusa perfeita e infundável, fluxo de graça, beleza e fartura. [...]. Noutras tradições, na China e na Índia, nas Américas, em todas as culturas mais antigas, a referência é de provedora maternal. Não tem nada a ver com a imagem masculina

ou do pai. Todas as vezes que a imagem do pai rompe nessa paisagem é sempre para depredar, detonar e dominar. (KRENAK, 2019, p. 60-61).

Nessas e em outras histórias, a figura do homem aparece para explorar até extrair, por fim, todos os recursos possíveis da terra, da vida e também de outros corpos. Nesse sentido, para Beatriz Azevedo e Laura Francis (2021, p. 16), Oswald de Andrade “foi sagaz ao demarcar o território do Matriarcado de Pindorama, muito mais profundo do que o Brasil”, afinal o nome do país veio depois, “com Brasil nascendo exatamente da exploração de nossas riquezas, o ‘Pau-Brasil’, o pau patriarcal colonizador que estuprou milhares de índias no ‘achamento’ dessa terra” (AZEVEDO; FRANCIS, 2021, p. 16, grifo do autor).

Tal violência fundamenta a correspondência entre a ideia de apropriar um território enquanto nação e apropriar o corpo das mulheres enquanto território. Para Boaventura de Sousa Santos (2019), o colonialismo é um dos modos eurocêtricos de dominação baseados na recusa em reconhecer a humanidade integral do outro, como forma de opressão e dominação. Além disso,

[...] não terminou com o fim do colonialismo histórico baseado na ocupação territorial estrangeira. Apenas mudou de forma. Na verdade, como ocorre desde o século XVI, o capitalismo não consegue exercer o seu domínio senão em articulação com o colonialismo. (SANTOS, 2019, p. 164).

Na busca por elementos que possam desarticular esse estado de coisas, ainda que como saída imaginária, nos deparamos com a última frase do *Manifesto Antropófago* (1928). Nela, Oswald de Andrade sugere a realidade de um “matriarcado de Pindorama” (ANDRADE, O., 2017, p. 60). Com isso, “é preciso entender que Oswald não procura fazer um resgate histórico/antropológico das sociedades matriarcais; ele prefere projetar no futuro sua própria visão, criando um território utópico mito-poético: o Matriarcado de Pindorama” (AZEVEDO; FRANCIS, 2021, p. 9).

Mas o que seria, afinal, na prática, esse matriarcado? O que propõe? Se é algo que ainda está para ser inventado, reinventado, como se dá essa invenção e quais são as ferramentas necessárias para desenvolvê-la, sobretudo para sua manutenção?

Na utopia oswaldiana, Pindorama é uma matriz cultural filosófica, outra, uma crítica ao patriarcado que representa tanto a propriedade como a pátria (AZEVEDO;

FRANCIS, 2021). Beatriz Azevedo e Laura Francis (2021, p. 18) sustentam que, com isso, “Oswald efetiva também uma crítica à própria noção de história. Atuando para transgredir o monopólio patriarcal da história “oficial”, o Matriarcado de Pindorama é um futuro, um presente e um passado fora do tempo; e acima de tudo, contemporâneo”.

É importante que, através dessas reflexões, não apareça uma nova forma capitalista, mas justamente aquilo que pode fazer face e enfrentamento a políticas destrutivas protagonizadas por homens em nome da pátria, perpetuando um modo de existência global vinculado aos mesmos fundamentos coloniais de séculos. Então, de que maneira podemos reposicionar, compreender e inventar outras rotas, a partir do território mito-poético do Matriarcado de Pindorama? Chegaríamos com isso ao coração de onde, em nossas práticas, se mantêm os padrões coloniais? Com que métodos poderíamos desarticulá-los? Talvez seja preciso inventar tudo de novo.

Canibalismos

No intuito de fabular abordagens de futuro alimentadas pelo termo/conceito de Matriarcado de Pindorama, precisamos continuar desviando um pouco mais. Passar por um momento pela trilha que leva à antropofagia, prática que, de acordo com as primeiras crônicas de viagem sobre o Brasil, é um traço fundamental. Usado como argumento para dizimar populações indígenas (proclamadas bárbaras e selvagens por invasores europeus), o ritual antropofágico foi massacrado porque a vingança era o fundamento que os missionários precisavam destruir para finalmente abolir velhos costumes indígenas.

A prática foi, então, proibida, e a guerra só aconteceria com permissão do colonizador: esse era o plano civilizador desencadeado pela devoração do Bispo Sardinha pelos Caetés em 1556⁹. Ressalta-se que, quando se fala em batalhas indígenas, os relatos de cronistas atestam-nas como trocas de insultos, gesticulação, e não há referência a carnificinas – exceto quando se fala das guerras dos portugueses contra indígenas (CASTRO, 2017). Como afirma Viveiros de Castro (2017), a guerra aos índios domesticou a guerra dos índios.

Tudo isso não bastasse, é possível apontar no abandono do canibalismo uma derrota, sobretudo, da parte feminina da sociedade tupinambá (CASTRO, 2017). O cauim, bebida obtida pela fermentação da mandioca e produzida exclusivamente pelas mulheres, tinha função presentificadora e relação com o complexo oral dos cantos e

declaração dos feitos de bravura. Tendo isso em vista, Jean-Christophe Goddard (2017) sugere ter sido uma necessidade jesuíta

[...] impedir a embriaguez das matilhas pela fermentação etílica das plantas autóctones mascadas pelas mulheres. Não há maior obstáculo à conversão dos nativos do que esse vinho de mulher, natural, inconstante, nunca da mesma cor. Aos exércitos em ordem dos brancos [...] é preciso opor o moquéim festivo das bruxas tupi em que, sob o império da beberagem, exaltados pelos poracês incessantes, correndo pra tudo quanto é lado na aldeia, os homens enumeram a longa lista de todos os seus mortos de guerra e encontram a memória de seus nomes, de sua centena de nomes, de seus nomes de criminosos, todos tomados ao inimigo. (GODDARD, 2017, p. 70).

Não há nomes sem fermentação etílica. Não há fermentação sem o trabalho das mulheres. Sem elas, portanto, não há rito, não há antropofagia. Assim, o combate ao canibalismo também foi um ataque às mulheres da sociedade Tupi. Isso porque o rito canibal era, ainda, “entre muitas outras coisas, o método especificamente feminino de obtenção da longa vida, ou mesmo da imortalidade” (CASTRO, 2017, p. 222).

No caso dos homens, obtido pela bravura no combate e pelo acúmulo de nomes. No caso das mulheres, pelo ato de comer a carne ritual. Foi assim que missionários e demais agentes colonizadores, além de tudo, mataram o ritual que era simultaneamente um método feminino de prolongar a vida e, também por isso, uma máquina do tempo. Não sabiam que tudo, aí, saberia transformar-se.

Teoria da mudança transformativa

As mulheres Jarawara¹⁰ praticam um modo de vida fundado na prática de “compor com”. Compõem com as plantas, os afazeres ligados ao cultivo, as tarefas diárias. Em suas práticas, o olhar está entrelaçado ao cuidar. Em um dado percurso, podem desviar do caminho para ver uma árvore sua ou de uma amiga (torna-se “dona” da árvore quem a plantou), compreendendo o ato de ver como uma maneira de cuidar de cada planta. Cuidar, aí, também é uma maneira de tornar-se com – noção que parte da mesma lógica pela qual se organiza esse compor com o mundo das plantas.

Olhar, cuidar, tornar-se: são verbos entrelaçados, complementares e encaixados na ideia de compor com. “É algo como um olhar/cuidar/estar perto (*kakatomá*), que permeia toda a relação das mulheres jarawara com as plantas, sobretudo com a da pupunha, que é, como aprendi, plantada ao lado das casas das pessoas” (MAIZZA, 2020, p. 220, grifo do autor). Uma relação de parentesco vai se formando entre olhar, cuidar, compor.

Nesse momento, podemos lembrar de alguns termos e palavras recorrentes em arte: olhar, compor, sobretudo em pintura. Levada em uma e outra direção pelo artigo de Fabiana Maizza sobre as mulheres jarawara e seus modos de compor, leio que seu objetivo com o texto

[...] é especular sobre como as coisas poderiam ser diferentes se não apenas cuidássemos de uma variedade maior de seres e coisas, mas também se nos envolvêssemos em seus tornar-se – é o *tornar-se com* proposto por Haraway. (BELLACASA apud MAIZZA, 2020, p. 220, grifo do autor).

Imagino como seria o pintar, o fazer artístico de modo geral, e até mesmo o estar no mundo, se a compreensão que temos do olhar fosse fundamentalmente essa, que conjuga cuidar, compor com o mundo, tornar-se com.

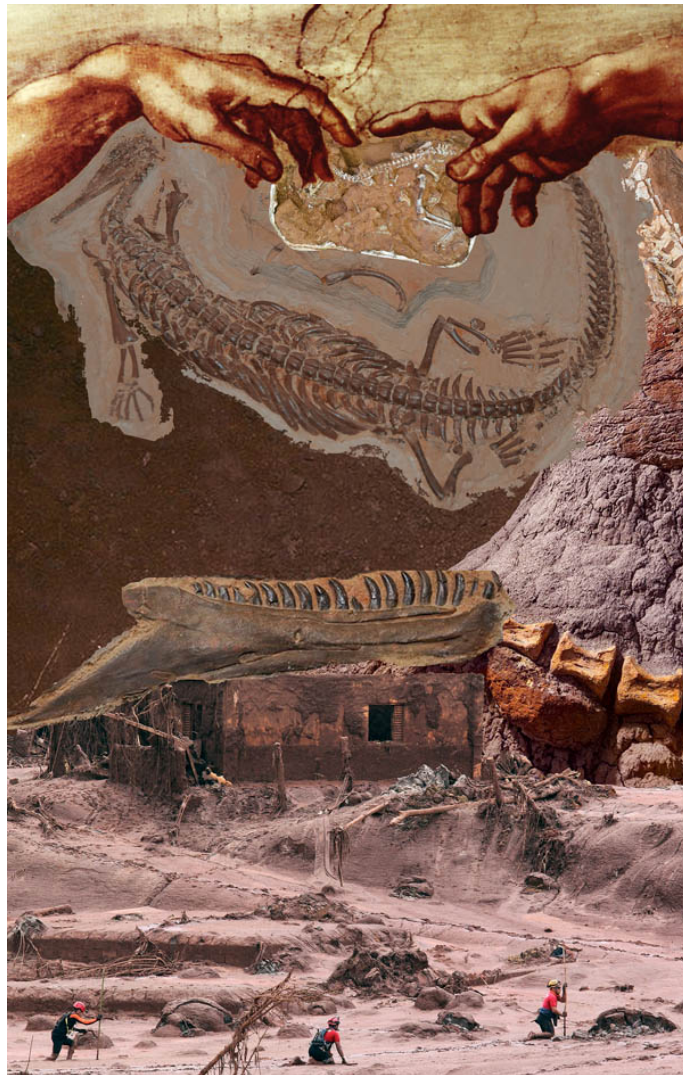
Sonda (re-voltar a pintura, ensaiar novos métodos)

Aqui, imaginamos aproximações da pintura com outros modos de ver e, assim, com as possibilidades de transformação também dos modos de fazer. Há muito o que a pintura pode aprender com a floresta, essa que, quando vista pelo europeu, acabou virando de perna para o ar “a distribuição do claro e do escuro que governa a relação da folhagem e dos troncos própria do Velho Mundo” (GODDARD, 2017, p. 32). Goddard (2017, p. 32) afirma que a mata vista de perto alucina a pintura porque ela “muda de natureza, torna-se mineral e animal”. Ela (e aí chegamos a uma proposição de correspondência e ambivalência, em que “ela” se refere à mata e à pintura) é algo que, portanto, não é, mas se compõe, de múltiplas formas e interações.

Estamos diante de cenas, composições, pistas para formulações e projeções de futuro onde podem ser germinadas outras compreensões de pintura e dos modos de ver o mundo, mas tudo isso aponta para algo que só acontece no tempo. Num outro tempo.

Nosso texto continua em deslocamento, na estrada, e não tem como proposta fixar-se ou fixar os argumentos que dele ramificam. Continuamos seguindo com a fabulação de um percurso possível para que dele desponham outros, mais ou menos destinados a uma maior elaboração, mais aprofundada, em outros cantos.

Figura 4



Ventura Profana, *Sonda*, 2020, Colagem digital.
Fonte: Instituto Moreira Salles (2020).

Imagino uma ficção possível da desconquista: o mundo povoado por plantas. Desacelerado e desconquistado por mulheres e plantas. Mulher, leia-se, retomando nosso movimento em torno da noção de matriarcado, não somente no sentido de gênero, mas de produção e preservação da vida.

Nesse cenário projetado, imaginado, pode residir a fagulha devoradora do cenário dominante e indesejável, muito parecido com os desertos descritos pela narradora de Valeria Luiselli (2019), na estrada

[...] observando pelas janelas uma paisagem marcada por décadas ou talvez séculos de agressão agrícola sistemática; campos seccionados em grades quadrangulares, vítimas de estupro coletivo por maquinaria pesada, inchadas com sementes modificadas e injetadas com pesticidas, onde mirradas árvores frutíferas produzem frutos robustos e insípidos para exportação. (LUISELLI, 2019, p. 197).

Uma cena como essa é, a meu ver, uma entre outras descrições possíveis da ideia de plantação colonial. Lembro das colagens digitais *Sonda* (2020), de Ventura Profana. Essa série reúne diversas formas da catástrofe e do mal-estar do mundo como, por exemplo, o desastre da barragem que inundou o Rio Doce de lama, em 2015, em Minas Gerais. Isso que chamamos aqui de plantação colonial, palavras usadas também por Profana (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2020), produz, no limite, desertos e desastres.

Ao final da sequência de imagens que compõem a série *Sonda* (2020), a artista propõe uma outra colagem que, para ela, é sobre essa outra plantação, esse reflorescimento que aparece e se posiciona contra as práticas de plantação colonial e monocultura. Nessa última imagem, encontramos o que a artista chama de bálsamo, uma composição onde convivem peixes, águas, deusas, oxuns, travestis, plantas, mulheres.

Uma plantação travesti, segundo ela, como plantação da vida contra as plantações coloniais. Peixes, cobras, mulheres, travestis, árvores. Penso também na mata, que é a contra desertificação. É a proliferação. Propagação das formas de vida. Imaginamos reunir a última imagem dessa série de colagens com a última frase do *Manifesto Antropófago*, que traz o Matriarcado de Pindorama. Por um momento, em nosso percurso, essas imagens se juntam como semente. Como algo que possa germinar também outras formas de plantação. Como cultivo e compreensão de saberes diversos.

Figura 5



Ventura Profana, *Sonda*, 2020, Colagem digital.
Fonte: Instituto Moreira Salles (2020).

Em *Vegetar o pensamento: manifesto e hesitação*, somos lembradas de que “as formas agroflorestais do passado, do presente e dos futuros possíveis têm sempre a presença feminina” (CABRAL, 2020, p. 12). Podemos lembrar aqui das mulheres jarawara e seus cultivos. No caminho da montanha, tem roça de mandioca. Tem milho. Tem pé de mamão. Tem caminhos abertos por mulheres. Tem rastros e trilhas de muitos bichos. Tem conversas de aves que não sabemos reconhecer. Tem colóquios de plantas.

Tem barulho de água corrente. Tem fogo. Tem uma multidão. Tem milhares de formas, seres e caminhos. Tem rastros por onde intuir rotas.

É quando o artigo-estrada encontra uma pausa, suspende provisoriamente seu curso, revê a conjugação formada por obras de arte, imagens, imaginações, observa as pistas e rastros do caminho, para escutar o movimento e a germinação daquilo que já vem crescendo entre os escombros.

Notas

1 “Os primeiros relatos sobre o Brasil, como o do viajante Hans Staden (1510-1576), vêm acompanhados de ilustrações (em geral, de autoria desconhecida) que traduzem as peripécias do viajante alemão, prisioneiro dos índios tupinambás, ameaçado de morte e canibalismo. Do mesmo modo, os textos do frei André Thevet (1502-1592) – *As Singularidades da França Antártica*, 1557 – que acompanha a expedição de colonização da França Antártica, comandada por Villegagnon (1510-1571) em 1555 e 1556, e os do pastor calvinista Jean de Léry (1536-1613) – *História de uma Viagem Feita à Terra do Brasil*, 1578 – são complementados por ilustrações, inseparáveis dos relatos. Se, no início, as imagens vêm a reboque dos textos dos viajantes, com a edição gravada de *Grands Voyages et Petits Voyages*, coordenada pelo editor e gravador flamengo Theodore de Bry (1528-1598), e publicada em Antuérpia, entre 1590 e 1634, os registros visuais parecem adquirir relativa autonomia em relação aos textos.” (ARTISTAS VIAJANTES, 2023, n. p.). Para mais informações, cf. STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil: primeiras impressões sobre o Brasil*. São Paulo: Coleção L&PM, 2008.

2 Aqui me aproximo da expressão “lugar-menos-comum” tal como sugerida por Gonçalo M. Tavares (2009), a partir dos poemas de Maria Filomena Molder, em “pensamento na palavra” e “propagação acústica” do poema (MFM). (TAVARES, 2009).

3 Descritivo encontrado na plataforma VideoBrasil: <http://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/obra/84307>. Confira um pequeno trecho da obra Vera Cruz em: <https://vimeo.com/42299686>. (PLATAFORMA VIDEOBRASIL, 2014).

4 A pergunta foi feita pela curadora e crítica de arte Lisette Lagnado (BANIWA; LAGNADO, 2021) durante o curso “A matéria e o estado piromaniaco”, ministrado junto com o artista Denilson Baniwa, na ocasião dos Encontros Cápsula, n. 2., em 22 maio 2021. (Anotações do arquivo pessoal).

5 Segue a pequena lista de alguns incêndios: Museu Nacional, no Rio de Janeiro, em 2 set. 2018. [Fonte: <https://www.correiobraziliense.com.br/brasil/2021/09/4947344-incendio-no-museu-nacional-no-rio-de-janeiro-completa-tres-anos-relembre.html>]. Em 15 jun. 2020, também pegou fogo o prédio do Museu de História Natural da UFMG, em Belo Horizonte [Fonte: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/incendio-atinge-museu-de-historia-natural-da-ufmg/>]. Em 25

mar. 2021, houve o incêndio do galpão que fornecia transporte e armazenagem especializada de obras de arte para galerias de todo o Brasil, em São Paulo [Fonte: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/incendio-em-galpao-destroi-milhoes-de-reais-em-obras-de-obras-de-arte-historicas/>]. Em 2015, foi o Museu da Língua Portuguesa [Fonte: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/geral/audio/2021-12/incendio-no-museu-da-lingua-portuguesa-completa-seis-anos>]. Em 29 jul. 2021, acontece o incêndio na Cinemateca Brasileira [Fonte: <https://www.brasildefato.com.br/2021/07/30/o-que-se-perde-quando-o-acervo-de-uma-cinemateca-queima>]. E, em 2020, as queimadas devastaram ainda mais a Floresta Amazônica do que em 2019. Ao todo, foram mais de 103 mil focos de incêndio, 15% a mais do que em 2019, que já havia registrado aumento em relação a 2018. [Fonte: <https://bit.ly/3KlywCo>]. Acesso em: 16 fev. 2023.

6 Tradução minha. A pergunta é emprestada do título da obra/projeto Jota Mombaça, Denise Ferreira da Silva, Anti Ribeiro: “Opera infinita: chapter 0: has the fire read the stories it burnt?” (MOMBAÇA; RIBEIRO; SILVA, 2021, n. p.). Para mais informações, confira: <https://thecontemporaryjournal.org/strands/sonic-continuum/opera-infinita-chapter-0-has-the-fire-read-the-stories-it-burnt>.

7 Para uma leitura aprofundada sobre revisões e novas leituras em torno da antropofagia, confira: Revista Das Questões, v. 11, n. 1, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/issue/view/2003>.

8 Tradução minha. “Desconquistemos o mundo, meu amor”. Título do trabalho de Regina José Gallindo [2021?]. Para mais informações, confira: <https://www.reginajosegalindo.com/desconquistemos-el-mundo-mi-amor/>.

9 Esse acontecimento retorna como marco temporal no fim do Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade (1928), assinado assim: “Em Piratininga. Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha”. (ANDRADE, O., 2017, p. 60).

10 O povo Jarawara vive na região dos rios Juruá e Purus. Falam uma língua da família Arawá e habitam a Terra Indígena Jarawara/Jamamadi/Kanamanti, que é constantemente invadida por pescadores e madeireiros. Para mais informações, confira: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Jarawara>.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Ubu editora, 2017.

ANDRADE, Oswald. *Manifesto antropófago e outros textos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

ARTISTAS VIAJANTES. Verbete da Enciclopédia. 2023. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. [n. p.]. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3778/artistas-viajantes>. Acesso em: 16 fev. 2023.

AZEVEDO, Beatriz; FRANCIS, Laura. *Será esse o futuro do século XXI?*. Das Questões, [S. l.], v. 11, n. 1, p. 109-130, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/37258>. Acesso em: 13 dez. 2021.

BANIWA, Denilson; LAGNADO, Lisette. *A mátria e o estado piromaniaco*. Curso Encontros Cápsula, n. 2. Galeria Jaqueline Martins. São Paulo, 22 maio 2021.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CABRAL, Joana de Oliveira. Vegetar o pensamento: manifesto e hesitação. In: CABRAL, Joana de Oliveira et. al (orgs.). *Vozes Vegetais: diversidade, resistências e histórias da floresta*. São Paulo: Ubu editora, 2020, p. 11-12.

CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

CANTON, Katia. Maria Martins: a mulher perdeu sua sombra. XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos. In: HERKENHOFF, Paulo (org.) *XXIV Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 288-301.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

GODDARD, Jean-Christophe. *Brazuca, negão e sebento*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Ventura Profana. *Sonda*. Colagem Digital. [S. l.], [s. v.], [s. n.], [n. p.], 2020. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/ventura-profana/> Acesso em: 16 fev. 2023.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas: Maria Martins*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LUISELLI, Valeria. *Arquivo das crianças perdidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MAIZZA, Fabiana. Especulações sobre pupunheiras ou cuidar com parentes-planta. In: CABRAL, Joana de Oliveira *et.al* (orgs.). *Vozes Vegetais: diversidade, resistências e histórias da floresta*. São Paulo: Ubu editora, 2020. p. 213-227.

MARTINS, Maria. *Não te esqueças nunca que eu venho dos trópicos*. Escultura. [S. l.], [s. v.], [s. n.], [n. p.], 1942. Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/mas-p-abre-exposicao-de-maria-martins/>. Acesso em: 16 fev. 2023.

MOMBAÇA, Jota; SILVA, Denise Ferreira da; RIBEIRO, Anti. *Opera infinita: chapter o: has the fire read the stories it burnt?* The Contemporary Journal, [S. l.], [s. v.], n. 3, [n. p.], May 04, 2021. Disponível em: <https://thecontemporaryjournal.org/strands/sonic-continuum/opera-infinita-chapter-o-has-the-fire-read-the-stories-it-burnt>. Acesso em: 20 jan. 2023.

MOTTA E SILVA, Djanira da. *Onírico*. Pintura. Exposição Jaime Acioli - MASP, São Paulo, [s. v.], [s. n.], [n. p.], 1950. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/djanira-a-memoria-de-seu-povo>. Acesso em: 16 fev. 2023.

PLATAFORMA VIDEOBRASIL. *Memórias Inapagáveis*. Depoimento da artista Rosângela Rennó na exposição Memórias Inapagáveis – um olhar histórico no acervo videobrasil. [S. l.], [s. v.], [s. n.], [n. p.], ago. 2014. Disponível em: <http://plataforma.videobrasil.org.br/#veracruz>. Acesso em: 18 jan. 2023.

RENNÓ, Rosângela. *Vera Cruz*. Vídeo. [S. l.], [s. v.], [s. n.], [n. p.], 2000. Disponível em: <http://plataforma.videobrasil.org.br/#veracruz>. Acesso em: 16 fev. 2023.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *O fim do império cognitivo, a afirmação das epistemologias do sul*. São Paulo: Autêntica, 2019.

TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2009.