



**EM ESPESSURAS DE
GEOGRAFIAS**
ensaios em espaços
fílmicos,
literários e imagéticos

Volume I

Anderson Aparecido da Silva
Cibele Runichi Fonseca
Danielle Guimarães Silva Coiado
Eusania Marcia Nascimento
Jones Dari Goettert
Tania Aquino
(organização)

Copyright © Anderson Aparecido da Silva; Cibele Runichi Fonseca; Danielle Guimarães Silva Coiado; Eusania Marcia Nascimento; Jones Dari Goettert; Tania Aquino.

Capa: *O despertar* - Eduardo Miguel Moraes Prestes.

Editoração: Equipe TotalBooks.

Revisão: Equipe TotalBooks.

2024

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

Em espessuras de geografias [livro eletrônico] : ensaios em espaços filmicos, literários e imagéticos : volume I / organização Anderson Aparecido da Silva...[et al.]. -- Porto Alegre, RS : Totalbooks, 2024.
PDF

Vários autores.

Outros organizadores: Cibele Runichi Fonseca, Danielle Guimarães Silva Coiado, Eusania Marcia Nascimento, Jones Dari Goettert, Tania Aquino.

Bibliografia.

ISBN 978-65-88393-66-6

1. Artes 2. Artigos - Coletâneas 3. Geografia 4. Geografia humana
5. Sociedade 6. Territorialidade I. Silva, Anderson Aparecido da. II.
Fonseca, Cibele Runichi. III. Coiado, Danielle Guimarães Silva. IV.
Nascimento, Eusania Marcia. V. Goettert, Jones Dari. VI. Aquino, Tania.

24-204731

CDD-304.23

Índices para catálogo sistemático:

1. Geografia humana : Ciências sociais 304.23

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

Todos os direitos reservados para os autores.

Não é permitida a reprodução total ou parcial desta obra, por quaisquer meios, sem a prévia autorização por escrito do/a respectivo/a autor/a.

Os autores e as autoras são responsáveis pelos conteúdos apresentados (textos, figuras, quadros etc.) inclusive pela grafia, correção gramatical, sintaxe e pelo uso da norma culta da língua portuguesa e de língua estrangeira, e assumem total responsabilidade pública e jurídica sobre os mesmos.

EDITORA TOTALBOOKS® LTDA.

www.totalbooks.com.br

contato@totalbooks.com.br

EDITORA TOTALBOOKS
CONSELHO EDITORIAL MULTIDISCIPLINAR

Dr^a Adriana Dorfman
Dr. Alfa Oumar Diallo
Dr^a Ana Maria Colling
Dr. Antonio Moreno Jiménez
Dr. Bruno de Souza Lima
Dr. Celso Augusto Nunes da Conceição
Dr. Charlei Aparecido da Silva
Dr^a Cintia Santos Diallo
Dr^a. Cristina Vargas Cademartori
Dr. Eduardo Salinas Chavez
Dr. Emerson Galvani
Dr. Edvaldo César Moretti
Dr^a Edvania Gomes de Assis Silva
Dr^a Elisabeth Ritter
Dr. Eliseu José Weber
Dr. Fabio de Oliveira Sanches
Dr^a Gilca Lucena Kortmann
Dr. Gustavo Daniel Buzai
Dr. Henrich Hasenack
Dr. Henri Luiz Fuchs
Dr. Henrique Carlos de Oliveira Castro
Dr^a Irene Santos Garcia
Dr. Javier Garcia López
Dr. Jefferson Cardia Simões
Dr. Jose Luis Gurria Gascón
Dr. Paulo José Moraes Monteiro e Teixeira Germano
Dr. Paulo Roberto Fitz
Dr^a Patrícia Cristina Statella Martins
Dr. Roberto Verdum
Dr. Rodrigo Stumpf Gonzáles
Dr. Rogério Gomes da Silva
Dr^a Valéria Silveira Brisolara
Dr. Vinícius Gadis Ribeiro



EDITORA TOTALBOOKS®

Av. Willy Eugênio Fleck, 1500/337 – CEP 91150-180 – Porto Alegre - RS
www.totalbooks.com.br

APRESENTAÇÃO

Os textos reunidos aqui foram produzidos junto a “Tópicos Especiais de Geografia”, disciplina obrigatória do Programa de Pós-graduação em Geografia (FCH-UFGD), realizada nos meses de abril a julho de 2021. Considerando situações da pandemia da Covid-19, a disciplina transcorreu toda remotamente, com a participação de mais de cinquenta discentes. As restrições fitossanitárias impediram também a realização de qualquer trabalho de campo, atividade comum em outras edições da disciplina; para “superar” pelo menos parcialmente este entrave, decidimos “viver o campo” a partir da análise de filmes, livros literários e imagens (pinturas e fotografias), sobretudo. Produzidas individualmente e em duplas, as análises resultaram em mais de quarenta textos, dos quais vinte e oito reunimos neste livro – dividido em dois volumes.

Cada produção buscou dialogar com o “campo” a partir de referências discutidas em aula. Isso não impediu – e nem poderia – que outras referências participassem das análises, considerando, em especial, que cada aluna e aluno desenvolve temática de pesquisa que já em si tende a apresentar um conjunto bibliográfico importante. Desse modo, as análises seguem perspectivas pensadas e articuladas diversamente, sem deixar de considerar, no entanto, o *espaço* como foco central. Reunidos os textos, chegamos a um título “síntese” ao mesmo tempo interessante e provocativo – assim achamos – *Em espessuras de geografias: ensaios em espaços fílmicos, literários e imagéticos*. Mas como assim “espessuras de geografias”? Entendemos que filmes, literatura e imagens não são, em si, digamos, *geográficas*, mas podemos, a partir deles e delas, apontar e discutir elementos e questões que *servem* à possibilidade de leitura geográfica. As *espessuras*, então, refletem as tentativas de *sentir* geografias em linguagens de um “campo” menos convencional, podendo elas – as *espessuras* – serem de várias densidades e intensidades.

As tentativas de *espessuras de geografias* seguem no livro, e desejamos a todas e todos boas experiências de leitura, e, sobretudo, que as referências fílmicas, literárias e imagéticas possam acompanhar cada uma e cada um em outras e novas jornadas. Abaixo seguem pequenas e rápidas considerações dos textos dispostos neste volume¹ – mas é em cada um deles, em cada texto, que, entendemos, são tecidas *linhas* para novas costuras – e que, se assim for, que um bonito “tapete de retalhos” possa ainda mais fazer *geografias* o chão – ou o “campo” – onde *andamos*.

*

Como se fazer “ex” se uma *substância* Paiter Suruí já há muito “in-corporou” Perpera, “ex-pajé”, mesmo em meio a processos de evangelização a atravessar terras, gentes, corpos e mentes em território indígena? Um pouco é isso que nos faz pensar – e *andar* – **Clariana Vilela Borzone**, em “*Ex-pajé: lugares de etnocídio e de resistência*”. O texto, percorrendo realidades, imagens, etnocídios e resistências junto ao filme-documentário *Ex-Pajé* (2018, Brasil), um homem parece *só* em meio tanto à sua gente quanto a gentes estranhas, em meio a um quarto em mosquiteiro de um mundo de *picadas brancas* ou em meio a um território monocultural de mercadorias empilhadas e expostas em um supermercado na cidade... Entretanto e “entre-mundos”, Perpera se amiga de um pequeno indígena e o ensina ao “tocamento” de uma flauta da cura – como a curar-se, como à cura de uma espera ou à espera de uma cura.

O filme-documentário *Índio Velho: memória ancestral* (2019, Brasil) é analisado por **Paula Nardey Moriz de Vasconcelos** e **Cerizi Francelino Fialho** em “*Índio velho: constelação de ancestralidade, territorialidade e sabedoria espiritual*”. *Uma* memória que não está em algum lugar do passado, mas aqui, junto a gentes indígenas que, diferentemente do modo de produção moderno-contemporânea, não querem *desfazer-se* de sua ancestralidade, pois nela estão outras gentes, às que por aqui vieram, andaram e viveram antes e das quais ainda precisam e querem

¹ O volume II é composto por: “Gentes na/da terra e suas geografias: diálogos com fotografias de Sebastião Salgado” (Marieli Maria Pauli e Mariana Santos Lemes), “Retratos do boi: um olhar geográfico” (Patrícia Pogliési Paz), “*Quarto de despejo*: uma realidade atual descrita há mais de sessenta anos” (Priscila Moreira Santos), “O problema da imigração e a poesia como local de representação” (Rubens Alves da Silva), “Uma vivência, uma percepção, uma analogia sobre *Aquarius*” (Enio Alencar da Silva e Guilherme Aurélio Crestani Magalhães), “Os *Amores brutos* que surgem dos animais humanos e não humanos nos encontros da vida” (João Paulo de Matos Falcão), “Uma viagem pela América do Sul a partir de *Diários de Motocicleta*” (Mateus Janú de Lima), “*American Factory*: um olhar geográfico” (Cleiton Rodrigues de Almeida e Caio Cezar Pedrollo Machado), “Das Pedras de Rubim às rochas migrantes de Doreen Massey: *Quilimérios*, uma geografia perdida em sua própria história” (Danielle Guimarães Silva Coiado e Edmundo Públio Dineli da Costa Júnior), “*Preciosa*: por uma geografia do afeto” (Marli Avelino Santos e Talita Padua Dias), “Em *Parasita*, quem são os parasitas?” (Cibele Runichi Fonseca), “*Que horas ela volta?*” (Cláudia Maria Cândida da Costa Lugli), “*A fita branca*: a marcação de corpos e espaços” (Eusania Marcia Nascimento e Amália Aparecida Arriero de Souza Peres) e “Mulheres em *Babel*: fronteiras e intimidades” (Jones Dari Goettert).

persistir junto das suas, junto dos seus, aqui. Uma ancestralidade-*agora* em *raiz*, em *sementes*, em *mudas* de árvores que ainda virão, em *berarubu* e *hibi* de fazer e comer coletivos, de um jeito de dançar e de um jeito de viver.

De quantos *arados tortos* e *arados retos* foi e é feito o Brasil? De quantas *Bibianas*, *Belonísias* e *encantadas* e *encantados* são feitas as terras “latifúndias” e as terras de trabalho, de roça, de quilombos, de aldeias, de entremeios que cortam e são cortadas “a punhal” em um país que tem a violência e a morte como ícones a sustentar o que Caio Prado Júnior definiu como a tríada Latifúndio-Monocultura-Escavidão? Quantos, quantas? As *histórias-estórias* territoriais desses *quantos* e dessas *quantas* são muitas, senão todas, a atravessar narrativas em canto de terra ou em cada terra de canto – dos cantos que mesmo em meio à dor e à tristeza não param de reivindicar o direito à vida, à existência e à terra que (sempre) há de dar de plantar, de cuidar e de comer... É um pouco disso que traz “‘Sobre a terra há de viver sempre o mais forte’: servidão e luta em *Torto Arado*”, de **Jéssica Aparecida de Avila Follmann** – de um *Torto Arado* (Itamar Vieira Jr., 2019) de encantamentos e *encantados* sem par, e a nunca mais sair da gente.

Um homem, *só*, resolve percorrer uma América Latina gigante em uma pequena motocicleta. Entre dias e mais noites em velocidades mais e menos, e pousos também, alguém de nome Ernesto tanto percorre quanto é percorrido por gentes, lugares e suas coisas, espaços e suas desigualdades, territórios e suas lutas, paisagens e suas existências. Que tal então andar juntas e juntos? Parece ser este o convite que nos faz **Fabiane de Oliveira Moreti Cabrera** em “*Diários de Motocicleta: uma viagem de descobrimentos e redescobrimientos*”! (Como o fará à frente Mateus Janú de Lima – volume II). E é *engraçado*: a autora, elegante e generosamente, nos faz também percorrer outros caminhos, em outras andanças, como voar em uma asa delta e então pousar em um “nada” rodeado de olhares, de gentes com suas surpresas e alegrias.

Em nossas “Geografias Maiores” do Movimento, do Ser de Companhia e de Super Exposição, manifestadas em *redes* digitais *sociais* ou não, ninguém parece querer ir, ser/estar ou voltar sozinho. Mas quando é um desejo a instaurar-se em alguém, o que acontece então? Quando um corpo mesmo *não vendo* se achega a outro corpo, e então dois corpos querem-se um, o que acontece? Quais as potências de pensamento e de *voltar sozinho* que eclodem em um espaço pretensamente *cego* para fazer-se outro, completamente aberto, sensível e intenso, ao ponto mesmo da condição de ser/estar *sozinho* ser ela mesma a *única* possibilidade de encontro? Não é certo que tenhamos todas ou qualquer resposta, mas desde já pretende nos *deixar sozinhos* **Yuri Gabriel Vieira Além**, em “Por uma geografia fílmica: uma análise espacial do filme *Hoje eu quero voltar sozinho*” – e não tenhamos medo, então, de *voltar* ou de *voltear* a vida para que até outras vidas *volteiam* com a gente, juntas ou sós.

Todo *som ao redor* pode ser tanto alento quanto tormento, tanto alegria quanto dor, tanto aproximação quanto distância, ou tudo junto, ou nada disso... Real ou ficcional, como no filme *O som ao redor* (2012, Brasil), um bairro quase fechado se protege de todos os lados enquanto a vida segue alienada em casas, famílias, relações de trabalho entre patroas/patrões e empregadas/empregados, e ruas cada vez mais vazias de gentes para se fazerem cheias de medo. E então parece não ter escapatória, nenhuma saída a vista, nenhum espaço para onde seja possível fugir com refúgio contra o controle e a vigilância. E então **João Evanio Borba Caetano**, em “Encontros e desencontros geográficos em *O som ao redor*”, vasculha esse espaço onde – como ele mesmo diz – “não existe silêncio, nem muito menos sossego, para aqueles que inferiorizaram e oprimiram o semelhante, sobretudo na intenção de explora-lo”, pois que “os meios utilizados não foram corretos, a água está poluída, foi corrompida, de modo que não é possível ficar limpo diante de um banho de sangue”.

Um único aluno negro em meio a todos os demais “jalecos brancos” de um curso de Medicina... Negros: todos os corpos-cadáveres “indigentes”, sem nome e *sem vida*, usados e abusados nas aulas empíricas de anatomia... O primeiro sabemos quem é; os demais, deitados e cortados sobre mesas frias de metal, não... Mas quando o único discente negro pega o bisturi e lança-se sobre a pele igual à sua, antes do corpo abrir-se é o olho que “vive” de novo, e então olha, olha e olha... E então é tarde demais para continuar, antes que o corpo-gente-negro receba mais que um número, mas um nome, uma mãe que espera, várias mães que gritam e que choram, que pedem seus filhos disputados pelo tráfico, pelas polícias e pelas milícias. É um pouco assim que nos chega “Eu/Eles em *M8: quando a morte socorre a vida* de corpos negros que (não) existem”, de **Odair Santo Gossler**: alguém nos olha, *vivo* ou *morto*.

O navio “mais seguro do mundo” afunda como “tudo que é sólido se desmancha no ar” – aqui, no caso, na água... A ponta de um iceberg é como também uma metáfora daquilo que o filme *Titanic* (1997, EUA) apresenta em seu enredo: uma ponta na superfície a esconder a profundidade de relações e contradições de amores, de gentes de classes sociais inteiras... E o navio, em si, se faz como “microcosmos” de uma “Geografia da Terra”, de seus movimentos transcontinentais movendo-se sobre e sob uma gélida *cartografia* de gentes ricas *em cima* e de gentes trabalhadoras afogadas em porões. É um pouco isso que nos mostram **Antonio Idêrlan Pereira de Sousa**, **Anderson Aparecido da Silva** e **Yani Scatolin Mendes**, em “*Titanic*: entre territórios e fronteiras”.

Um “homem-boi” brabo de óculos nos mira emoldurado por um *mapa-bandeira* a *chifrar* um Mato Grosso do Sul... Ou o “contrário”: um *mapa-bandeira* nos mirando de soslaio a refletir-se em sua imagem e semelhança um “boi-homem”, a tomar conta de tudo, de todas e de todos... Uma corda como um *cordão umbilical* a fazer escorrer uma urina a misturar-se à terra e fazer dela um *pântano-pantanal* ao mesmo tempo paradisíaco e traiçoeiro, pois que suas “belezas” não são suficientes para esconder os latifúndios do boi e do poder... E qual som toca o sanfoneiro com cabeça de boi e mãos de gente, qual?... Isso é um pouco do que nos interpela **Gustavo Henrique de Almeida Ferreira** em “Possíveis intersecções geográficas por entre pinturas de Humberto Espíndola” (semelhantemente à perspectiva de Patrícia Pogliési Paz – volume II).

Um lugar, um território ou uma região são a vida que se *envolve* e se *desenvolve* ali, em materialidades e imaterialidades compostas pela relação, digamos, entre Sociedade e Natureza... De alguma forma, então, todos os sentidos humanos são acionados em percepções às mais diversas, seja, por exemplo, de uma sirene em escola ou de um cheiro de chorume que atravessa a rua depois de um caminhão de lixo acionar a prensa... São *percepções* então que nos chegam e que marcam-nos em cada lugar, território e região, como as músicas que ao *grudarem* na gente insistem em não mais nos deixar... Algumas músicas, de tão intensas e articuladas que são, até imaginária e ideologicamente viram *marcas espaciais*, como, de alguma forma, podemos compreender em “Percepções do Pantanal atravessadas por músicas de Almir Sater”, aqui apresentadas e *ouvidas* por **Joyce Avila de Oliveira e Fernanda Cano de Andrade Marques**.

Uma tragédia do mundo acontece quando uma pequena criança cai da janela junto com a neve, e no chão nenhum *gelo* é capaz de curar a dor que então atravessa esse mesmo mundo... De quem é a “culpa”? Uma mãe *perscruta-se* sem parar enquanto um pai tenta *racionalizar* o imponderável – o acidental ou a própria incompetência... E meio a tudo, entre o “céu e o inferno”, corpos às vezes *ardentes* e às vezes *esquartejados*, como em uma *insustentável* ou mesma *insuperável leveza do ser*, de uma mulher, de um homem, de uma criança... Seria possível, então, geografar tudo isso? Esse é o desafio que se propôs **Jaquerson Cavanha Rosa**, em “(Des)afetos, cotidiano, corpo e territorialidade em *Anticristo*: ‘Pain’, ‘Grief’ e ‘Despair’”.

São estranhas e quase enigmáticas muitas das passagens do filme *A fita branca* (2009, Alemanha, Áustria, França, Itália): mortes, quem a provoca, por que? O tempo é aquele da passagem do ano 1913 para 1914, em algum interior de uma Europa já diante de sua “Grande Guerra”, que iniciaria logo, com pausa entre 1919 e 1938, e se mostraria um inferno ainda maior entre 1939 e 1945. Mas *antes*, ali, coisas estranhas – muito estranhas – acontecem... Como pensá-las diante de um modo de produção proto-nazifascista que viria logo depois? Como compreender certa *geografia* de tramas e dramas que então parecem participar de um *continuum* nunca linear, mas

tenso, por vezes *imperceptível* e sempre contraditório? É um pouco isso que fazem nos chegar **Eusania Marcia Nascimento**, **Amália Aparecida Arrieiro de Souza Peres** e **Jones Dari Goetttert** em “*A fita branca: marcando corpos, produzindo espaços*” – e que os *medos* de outrora não nos calem *novamente* diante de qualquer horror...

Andar, parar e seguir outra vez juntando *sementes* de autonomia e de luta, em encontros entre pensamentos e práticas libertários/as e pensamentos e práticas de mundos indígenas: é isso que se propõem **Tania Aquino** e **Gislaine Monfort** em “Pensar desde o território e a autonomia: elementos para um debate sobre práticas espaciais insurgentes tecidas pelos registros de comunicadoras/es Kaiowá e Guarani”. Percorrendo o *tekoba* como *chão* em densidade e intensidade, e imagens como potência do pensar e do fazer guarani e kaiowá, as autoras seguem diálogos de profunda expressão com imagens produzidas junto a mulheres e homens da Associação Cultural de Realizadores Indígenas (ASCURI). Uma “mão-água” a fazer sorrir uma “caneca-criança”; uma “roça-mandiocal” onde antes o capim estrangeiro braquiária era apenas comida para vacas e bois; um rezador-*ñanderu* a entoar cantos de uma ancestralidade a renovar-se a cada reza, em qualquer canto, em qualquer terra retomada; um desenho e uma enxada, o primeiro a *projetar* a vida e a segunda a revolver a terra que sempre há de fazer brotar a existência e resistência todas.

A abertura em *campo* é a possibilidade de fazer germinar entre nós e a outra, o outro (gentes), ou entre nós e *um* outro lugar uma *densidade*, uma *intensidade*, um *afeto*, um *devir*... Isso não implica em deixar que nos levemos assim, à toa, como se um *algo* por acaso se achegue de nós... É muito diferente disso: é constatar sempre, em cada lugar, em cada tempo, que tudo ali é de um outro jeito, e que nós, por estarmos ali, fazemos parte também de um *aqui* de encontros. Por isso, um caminho nunca é o mesmo caminho, e um lugar nunca é o mesmo lugar. Porque tanto caminhos quanto lugares podem ser sentidos em suas *espessuras*, como nos convida a percorrer **Italo Franco Ribeiro** em “Nas espessuras dos caminhos, a densidade do lugar!” Que tal percorrermos junto?

Boa leitura!

Dourados, MS, 2022.

Anderson Aparecido da Silva
Cibele Runichi Fonseca
Danielle Guimarães Silva Coiado
Eusania Marcia Nascimento
Jones Dari Goetttert
Tania Aquino
(organização)

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| APRESENTAÇÃO | 4 |
| EX-PAJÉ: LUGARES DE ETNOCÍDIO E DE RESISTÊNCIA | |
| Clariana Vilela Borzone | 11 |
| ÍNDIO VELHO: CONSTELAÇÃO DE ANCESTRALIDADE, TERRITORIALIDADE E SABEDORIA | |
| ESPIRITUAL | |
| Paula Nardey Moriz de Vasconcelos | |
| Cerizi Francelino Fialho | 32 |
| “SOBRE A TERRA HÁ DE VIVER SEMPRE O MAIS FORTE”: SERVIDÃO E LUTA EM <i>TORTO ARADO</i> | |
| Jéssica Aparecida de Avila Follmann | 47 |
| DIÁRIOS DE <i>MOTOCICLETA</i>: UMA VIAGEM DE DESCOBRIMENTOS E REDESCOBRIMENTOS | |
| Fabiane de Oliveira Moreti Cabrera | 59 |
| POR UMA GEOGRAFIA FÍLMICA: UMA ANÁLISE ESPACIAL DO FILME <i>HOJE EU QUERO VOLTAR SOZINHO</i> | |
| Yuri Gabriel Vieira Além | 74 |
| ENCONTROS E DESENCONTROS GEOGRÁFICOS EM <i>O SOM AO REDOR</i> | |
| João Evanio Borba Caetano | 88 |
| EU/ELES EM <i>M8: QUANDO A MORTE SOCORRE A VIDA</i> DE CORPOS NEGROS QUE (NÃO) EXISTEM | |
| Odair Santo Gossler | 98 |
| TITANIC: ENTRE TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS | |
| Antonio Idêrlan Pereira de Sousa | |
| Anderson Aparecido Santos da Silva | |
| Yani Scatolin Mendes | 117 |
| POSSÍVEIS INTERSECÇÕES GEOGRÁFICAS POR ENTRE PINTURAS DE HUMBERTO ESPÍNDOLA | |
| Gustavo Henrique de Almeida Ferreira | 130 |
| PERCEPÇÕES DO PANTANAL ATRAVESSADAS PELAS MÚSICAS DE ALMIR SATER | |
| Joyce Avila de Oliveira | |
| Fernanda Cano de Andrade Marques | 142 |
| (DES)AFETOS, COTIDIANO, CORPO E TERRITORIALIDADE EM <i>ANTICRISTO: “PAIN”, “GRIEF” E “DESPAIR”</i> | |
| Jaquerson Cavanha Rosa | 157 |
| A FITA BRANCA: MARCANDO CORPOS, PRODUZINDO ESPAÇOS | |
| Eusania Marcia Nascimento | |
| Amália Aparecida Arrieiro de Souza Peres | |
| Jones Dari Goettert | 173 |
| PENSAR DESDE O TERRITÓRIO E A AUTONOMIA: ELEMENTOS PARA UM DEBATE SOBRE PRÁTICAS ESPACIAIS INSURGENTES TECIDAS PELOS REGISTROS DE COMUNICADORAS/ES KAIOWÁ E GUARANI | |
| Tania Aquino | |
| Gislaine Monfort | 190 |
| NAS ESPESSURAS DOS CAMINHOS, A DENSIDADE DO LUGAR! | |
| Italo Franco Ribeiro | 207 |
| AUTORAS E AUTORES | 219 |

EX-PAJÉ: LUGARES DE ETNOCÍDIO E DE RESISTÊNCIA

Clariana Vilela Borzone

Introdução

Os filmes que abordam a questão indígena têm sido produzidos, no Brasil, principalmente a partir da década de 1970 (antes disso, há registros em vídeo feitos pelas frentes oficiais de colonização desde 1906, como imagens da Comissão de Linhas Telegráficas e do Serviço de Proteção ao Índio, porém de caráter estritamente documental). No entanto, é a partir de 1986, com o projeto Vídeo nas Aldeias, criado pelo cineasta indigenista Vincent Carelli, que os/as indígenas deixam de ser meros objetos nas produções fílmicas, e começam a ser sujeitos que filmam e constroem seus filmes, podendo assim tomar a palavra para contar suas próprias narrativas no campo audiovisual (Galache, 2017). Hoje, destacam-se debates acerca das diferenças metodológicas, linguísticas, éticas e temáticas entre filmes dirigidos por indígenas e por não indígenas, e há um amplo campo a se percorrer nesse tema, tanto na teoria como na prática.

Buscando uma mirada crítica, mas que também considere os méritos, sabe-se que há filmes sobre indígenas feitos por não indígenas que se prezam por ter mais cuidado em sua elaboração, buscando maior diálogo com o povo envolvido na produção, se aproximando de uma construção audiovisual coletiva, menos hierárquica, e que podem contribuir de maneira respeitosa para a luta indígena brasileira². Certamente, o cinema pode ter grande força política, e levar seu público a intensas reflexões e debates, dentro e fora das aldeias, dentro e fora do país. Acredito que é o caso do filme abordado no presente artigo: *Ex-pajé*, dirigido por Luiz Bolognesi e lançado em 2018. A obra é definida como um documentário, e nessa categoria ganhou diversos festivais de cinema, nacionais e internacionais³, no entanto, como aponta Soranz (2020), o diretor de *Ex-pajé* se utiliza de diversas estratégias estéticas e narrativas que colocam a obra no limiar entre a ficção e o

² Galache (2017), realizador Terena, relata vários exemplos de produções cinematográficas de temática indígena que, embora criadas com boas intenções pelo/a não indígena, trouxeram consequências trágicas para os povos envolvidos, resultando em assassinatos, suicídios e outras desestruturações sociais após o lançamento dos filmes.

³ Em sua ficha na plataforma Internet Movie Database (IMDb) constam 15 nomeações em festivais, e 5 prêmios, nas categorias de Melhor Documentário, Melhor Montagem e Melhor Fotografia (IMDb, 2018).

documentário. Há várias cenas em que se percebe uma direção de personagens/atores/atrizes, que reencenam acontecimentos, criando uma autoficção - uma história da comunidade, recontada pela própria comunidade, por meio do olhar e da técnica do não indígena, que adentra pisando macio no território Paiter Suruí, o povo abordado no filme. Os acontecimentos narrados são reais, e muitas imagens cotidianas parecem ser capturadas de maneira observativa, sem grande interferência da equipe de produção, mas com notável construção estética.

Para adentrar nos pontos que gostaria de destacar do filme, cabe uma breve sinopse. O documentário relata algumas facetas do etnocídio cometido contra o povo Paiter Suruí, acompanhando a rotina de Perpera Suruí, o ex-pajé da aldeia. "Ex", o que já não é mais, pois a chegada de uma igreja evangélica na aldeia, cujo pastor associou a figura do pajé ao diabo, fez com que Perpera perdesse seu lugar de referência e respeito entre seu povo, e o vemos deslocado e perturbado, seguindo seus dias, trabalhando como zelador da igreja. Quando uma matriarca, Kabena Cinta Larga, é picada por uma jararaca e entra em coma, o ex-pajé gradualmente vai recuperando sua identidade e seu valor perante as demais pessoas, que pedem seu auxílio, o que o permite instaurar movimentos coletivos para trazer a cura da mulher que reverberam em toda a aldeia, revendo feridas culturais, trazendo memórias ancestrais à tona, ao mesmo tempo em que aspectos da cultura ocidental são incorporados, muitas vezes em favor da própria re-existência do povo Paiter Suruí.

A câmera permanece fixa em todos os planos do filme. Os únicos movimentos de câmera estão nas imagens documentais de 1969, que dão início à história. Tal maneira de filmar pode remeter a uma firmeza quanto ao lugar, a existência antiga e sólida (mas não imutável) do povo representado, junto a uma quietude contemplativa, que se aproxima do próprio modo de vida e expressão Paiter Suruí, em semelhança a outros povos indígenas.

Os diálogos passam longe da verborragia ocidental que nos põe a escrever longas dissertações em 2 tomos, como a pesquisa acadêmica apresentada no início do filme - escrita por um antropólogo estrangeiro que esteve na aldeia tempos atrás colhendo informações, e que envia à comunidade seu trabalho final. Em francês, língua incompreensível para o povo de quem o texto fala. O ex-pajé, sem compreender o texto, traça o caminho da alteridade: "É dessa forma que o branco faz, né? Parece bem feito". E traz outros livros que já foram escritos sobre o povo Paiter Suruí. A cena abre espaço a pensarmos uma crítica ao que Boaventura de Souza Santos chamou de pesquisa extrativista, que trata os sujeitos como *objetos* de estudo, e não como agentes de seus próprios saberes. Tal posição é contraposta pelas metodologias decoloniais, que pesquisam *com* as pessoas (como o documentário o fez), pautando-se nas Epistemologias do Sul (Meneses; Bidaseca, 2018).

Outro aspecto que cabe destaque: o filme é todo falado no idioma próprio do povo Paiter Suruí, que pertence ao tronco Tupi e à família linguística Mondé (Suruí Paiter, 2003); a língua é usada no cotidiano das pessoas, o que demonstra sua grande resistência cultural, mesmo com as interferências dos não indígenas. As missas são dadas com um tradutor auxiliando o pastor, que dá o sermão em português, e o indígena repete a fala em sua própria língua para os/as demais. O protagonista não fala português, e mantém sua pintura facial sempre - é o único da aldeia que o faz.

Como ferramentas para a leitura, proponho a aproximação do filme com o conceito de *lugar*, pautado em Souza (2013) e Escobar (2005), buscando assim dar destaque à relação intrínseca do povo Paiter Suruí com o espaço vivido, observando os significados construídos (e em constante modificação) e que dão sentido a esse espaço, fortalecendo as dimensões culturais e simbólicas enraizadas nos lugares onde a trama se desenvolve. Para tanto, a leitura foi separada em diferentes lugares apresentados no filme, não para isolá-los uns dos outros, uma vez que todos se interligam de diversas maneiras; antes, é para que possamos nos atentar ao que cada um pode trazer de significados.

Estabelecendo os lugares

Figura 1 - A chegada do avião ao território Paiter Suruí, 1969.



Fonte: Frame do filme Ex-pajé.⁽⁴⁾

⁴ Todas as demais imagens têm a mesma fonte.

Eis o primeiro plano do filme: de um avião vemos a floresta nas beiradas; ao centro, uma grande área devastada, com várias árvores derrubadas ainda ali, testemunhas da mudança recente na paisagem; o clarão aberto para uma pista de pouso (Figura 1)⁵. As imagens são de 1969, o ano do primeiro contato do não indígena com o povo Paiter Suruí, que habita uma região que hoje conhecemos como os estados de Roraima e Mato Grosso. O letrado que antecede essa imagem traz uma citação de Pierre Clastres: "O etnocídio não é a destruição física dos homens, mas a destruição sistemática de seus modos de vida e pensamento. Enquanto o genocídio assassina os povos em seu corpo, o etnocídio os mata em seu espírito" (Ex-pajé, 2018). E assim nos é apresentado o elemento central proposto pelo filme: o etnocídio⁶ contra o povo indígena, iniciado com seu primeiro contato com o não indígena, o colonizador.

A apresentação do espaço é de grande importância: situa, com imagens de arquivo seguidas por imagens atuais, a permanência da aldeia, ainda que marcada pelas mudanças históricas. Nas imagens aéreas antigas, enquanto o som do avião é substituído por sons de cantos e vozes Paiter Suruí, revela-se uma construção arquitetônica estranha aos olhos ocidentais: uma maloca comprida e coberta de palha imersa na densa floresta que a rodeia (Figura 2). Algumas imagens mais próximas desse primeiro encontro entre civilizações se descortinam a nós, expectantes. E, para não restarem dúvidas do momento colonizatório do rico arquivo histórico, uma bandeira do Brasil flamula, hasteada nesse mesmo tempo-espaço em território Paiter Suruí, recém tornado território brasileiro.

Figura 2 - Maloca Paiter Suruí em 1969.



⁵ Todas as imagens presentes no texto são frames do filme Ex-pajé.

⁶ A definição de etnocídio, trazida por Pierre Clastres, dialoga com o conceito de epistemicídio de Santos (2018), que diz respeito à destruição massiva de inenunciáveis diversidades de saberes que existiam nas sociedades antes da colonização europeia, substituindo-as por uma única forma válida de conhecimento, eurocêntrica e pautada pela ciência ocidental moderna. Tal colonialidade do saber foi, e ainda é, fundamental para a reprodução do capitalismo, do colonialismo e do patriarcado. Por outro lado, apesar das violências e opressões vividas e vivas, os saberes outros seguem resistindo e lutando.

Em seguida, o presente: a mesma aldeia é retratada em 2017, primeiro pelo poste de energia elétrica que agora está instalada. O mesmo poste põe-se entre nosso olhar e a maloca do plano anterior. Ela ainda existe, o lugar é o mesmo (ou assim pode-se supor), mas o lugar da maloca não é mais central: está no canto do quadro, por trás do poste, como algo de importância menor na aldeia que se revela crescida, com casas de madeira individualizadas⁷, antenas parabólicas e luzes elétricas (Figura 3).

Figura 3 - Aldeia Paiter Suruí em 2017.



Logo saberemos que o mesmo processo de escanteamento foi dado a uma figura essencial da cultura Paiter Suruí: o pajé, aquele que guarda os saberes espirituais do povo, que zela pela saúde e bem-estar de todas e todos, por ser o único capaz de intermediar as relações entre os humanos e os espíritos, que estão em toda parte - como o próprio Perpera explica a seu sobrinho. Sendo o pajé essencial para integrar o povo com seu lugar, a eliminação de sua figura é parte de um violento processo de erosão cultural, e, talvez, de "deslugarização" ou "relugarização", termos propostos por Souza (2013) que apontam para a retirada dos significados atribuídos aos espaços, ou para a atribuição de significados novos em lugares que já existiam. Assim, conforme o capitalismo adentra os espaços indígenas, junto ao colonialismo e ao patriarcado - de acordo com Santos (2018), os três modos de dominação moderna -, esses lugares vão mudando também, revendo os sentidos que antes os compunham. É certo que as identidades não são fixas, e nenhum povo permanece imóvel ao longo do tempo, o que cabe aqui é diferenciar as mudanças gestadas pelo próprio povo daquelas impostas por um sistema que se pretende hegemônico.

⁷ Melo (2018) aponta que a mudança da organização espacial, substituindo-se as grandes malocas por casas caboclas de madeira, foi a primeira das mudanças mais drásticas impostas ao povo Paiter Suruí pelo governo federal brasileiro, que invadiu o território indígena por meio de programas que visavam integrar a região ao restante do país.

A casa de Perpera

Figura 4 - As noites de Perpera em sua casa.



O ex-pajé Perpera, que iremos conhecendo ao longo do filme, passa as noites assim: com a luz acesa, sentado sobre a cama dentro de um mosquiteiro, com o ventilador ligado (Figura 4). Há uma rede pendurada no quarto, mas parece não haver muito espaço para que ela seja usada. Em primeiro plano, vemos, com leve desfoque, um cadeado e sua chave, um símbolo da propriedade privada, necessário para trancar e manter as "coisas" protegidas de roubos e invasões. Os objetos do mundo ocidental, que Melo (2018) nominou como "coisas de não índio", parecem dominar a cena estranha: por que uma pessoa passaria a noite sentada, dessa maneira? O que aconteceu?

Em outro momento, as respostas são apresentadas. Por um problema elétrico (ou melhor, uma ação das formigas), a luz do quarto de Perpera não acende, e ele chama os sobrinhos para o ajudarem a consertar. Ele explica que não pode dormir no escuro, pois tem medo: os espíritos passam a noite batendo nele desde que a igreja chegou na aldeia. Vemos, então, que Perpera é penalizado duas vezes pela invasão religiosa, tanto sendo desvalidado por seu povo e tendo seus saberes desconsiderados, quanto pelos espíritos que também o culpam pela situação, pois ele ainda é o único ser que intermedeia os mundos; então, cabem a ele as cobranças espirituais. Assim, ele dorme sentado, atormentado pelo problema posto, e parece aguardar que o próximo dia chegue. Sua relação com o quarto vai mudando ao longo da trama; conforme Perpera vai recuperando sua pajelança, consegue ter mais paz com os espíritos e consigo mesmo, e chega até a deitar na cama. Assim, pode-se dizer que há uma relugarização do quarto ao longo do filme, pois a ele se atribuem novos (ou antigos) significados. O escuro deixa de ser um lugar do medo, e passa a ser seguro. A cama pode ser usada para se deitar, novamente.

Sua casa é o lugar onde vive, sozinho. Nela, o ex-pajé guarda registros sobre seu povo: fotos, livros, memórias. Assim, dizemos que há um grande enraizamento Paiter Suruí em sua morada, com muitas "coisas de índio" carregadas de sentidos culturais, mescladas a outros objetos que também a compõem, como o fogão a gás que o desloca à cidade quando o gás acaba, e a máquina de lavar roupa, que facilita seu trabalho. Mesmo sendo uma máquina, ela consegue participar do diálogo de Perpera com os espíritos - há uma cena em que ele vê a água refletida enquanto lava roupa, e em seguida vai ao rio, conversar com o espírito Goãh Ney. Tais objetos, que antes poderiam ser concebidos como "coisas de não índio", passam a fazer parte do cotidiano indígena e se ressignificam, assim, em "coisas de índio", participando do novo modo de vida Paiter Suruí (Melo, 2018).

Seu sobrinho Bira o visita com frequência, e se mostra curioso e disposto a saber mais sobre os antigos hábitos Paiter Suruí. Bira partilha com o tio as vontades de recuperar saberes culturais, munido de tecnologias digitais. Ele é um bom representante da juventude Paiter Suruí, que, como relata Melo (2018), tem aliado as tecnologias digitais a projetos de preservação cultural e ambiental na Terra Indígena Sete de Setembro.

A cidade - "A identidade do senhor?"

Figura 5 - Perpera no supermercado.



Perpera vai à cidade, trocar seu botijão de gás e pagar contas. Ao chegar na Lotérica, o primeiro pedido feito a ele é mostrar sua identidade - identidade esta que não está ligada ao lugar. Não é sua pintura facial, seus adornos, seus saberes e hábitos, e sim, o documento oficial brasileiro que o atesta como pessoa física. O vemos andar um pouco desconexo em um grande supermercado cheio de coisas, que, por seu olhar desconfiado, parecem ser "coisas de não índio", que fazem

menos parte de seu cotidiano (Figura 5), o que demonstra que a cidade é um lugar dotado de outros sentidos: ele sabe onde ir para comprar o que precisa, mas as ligações que faz com os entornos são superficiais, meramente comerciais. Em contraste, a cidade explicita a diferença e pode reforçar o sentido de lugar que há na aldeia para ele.

O Rio - Goãh Ney

Figura 6 - Perpera e Bira pescando no rio.



Perpera e Bira pescam à beira do rio e conversam (Figura 6). O sobrinho pergunta o nome do espírito do rio, e o tio responde: Goãh Ney. O espírito, que é o próprio rio, era amigo do pajé, dava peixes a ele, o chamava em sua casa para que fosse visitá-lo. O espírito tem uma morada, mas é capaz de se deslocar e chegar a todos os lugares onde for chamado. Sendo Goãh Ney esse rio, e não outro. Pensamos a importância do lugar para esse povo, pois se a cultura ocidental hegemônica não personifica os elementos naturais como os rios, pode-se cair no erro de acreditar que se um povo estiver à beira de um rio qualquer, bastará, pois terá água e peixes. Porém, os espíritos que habitam a floresta, o rio, a montanha, são particulares, como explica Krenak (2019) na relação do povo Krenak com Watu, o ente que nós, ocidentais, chamamos de Rio Doce, e que foi morto com o crime impune da mineradora Samarco, que despejou em Watu 45 milhões de toneladas de rejeitos tóxicos. Cada povo tem os espíritos que os guiam e protegem, e que fazem parte dos lugares. Portanto, os deslocamentos populacionais forçados, como tanto se fez no Brasil com o genocídio de povos e a criação de Reservas Indígenas como suposta solução aos massacres, trouxeram uma série de consequências que têm a ver com a própria existência do povo como tal, e sua relação intrínseca com o lugar onde vivem.

A igreja - "O céu é um lugar maravilhoso"

De paredes verdes de madeira, sempre escura por dentro (Figura 7), apresentada de tal maneira que pode trazer sensação de clausura ao/à espectador/a, a igreja é o lugar de onde se irradia a territorialidade do pastor. A territorialidade, para Sack (2011, p. 76), é definida como "a tentativa, por indivíduo ou grupo, de afetar, influenciar, ou controlar pessoas, fenômenos e relações, ao delimitar e assegurar seu controle sobre certa área geográfica.". O controle, aqui, se dá em um nível sutil, na consciência dos/as indígenas. Nos cultos, as crenças e os julgamentos do pastor e sua religião são disseminados. Há um rapaz que traduz suas falas em português ao idioma do povo Paiter Suruí. A fronteira da igreja está demarcada pela construção, mas, em realidade, se estende por dentro da rotina Paiter Suruí, por suas fronteiras epistêmicas e pelo imaginário do povo. Perpera confia, em uma cena, que as pessoas da vila pararam de falar com ele, não olhavam mais em sua cara quando o pastor disse que ele estava associado ao diabo, e só voltaram a considerá-lo quando ele passou a frequentar o culto. Em outra cena, Bira diz que é preciso levar Perpera ao hospital, para curar a mãe que está em coma, pois ele era pajé. A primeira reação do irmão de Bira é lembrar que o pastor não irá gostar. O poder do pastor habita os imaginários, mesmo em sua ausência.

O ex-pajé, apesar de ser o primeiro a chegar à igreja, por ser seu zelador, não entra: fica na porta, virado quase de costas para o culto, enquanto ao fundo vemos o coral indígena e o sermão do dia. Olhando pra fora, o ex-pajé se deixa tocar pela luz do sol, e o som de abelhas invade o espaço sonoro do filme. Perpera está, então, na árvore, carregada de flores que atraem as abelhas para sua dança mágica de polinização e perpetuação da vida. A ação de Perpera, de negar a territorialidade imposta pelo pastor, em silêncio, fala muito. Dentro da igreja, o coral canta "O céu é um lugar maravilhoso, Jesus é maravilhoso." O céu que remete a música não é o mesmo que as árvores ocupam agitando seus galhos. O céu cristão remete à vida após a morte, a um lugar imaginário onde, com muita sorte, após nossos sacrifícios e abnegações para nos livrarmos da culpa e dos pecados humanos, poderemos alcançar quando morrermos. O céu de Perpera está no presente, e o maravilhoso se descortina dia a dia a seus olhos atentos.

Outra forma de resistência pode ser lida nas roupas que Perpera usa para o culto. São roupas sociais: camisa branca, calça e gravata pretas, traje formal simbólico do "homem ocidental". No entanto, todas as peças são visivelmente maiores que ele. As mangas sobram de seus braços, cobrindo-lhe as mãos, os sapatos parecem grandes. Esse desajuste faz eco ao próprio desajuste de Perpera nesse lugar que nega quem ele é, nega sua cultura, sua espiritualidade, e o faz tirar seus colares. Como se ele pudesse se adequar a esse lugar hostil até certo ponto, não mais que isso.

Figura 7 - O culto evangélico com coral indígena, e Perpera na porta olhando as abelhas e flores.



Figura 8 - A esposa do pastor distribui medicamentos na aldeia.



Como a igreja trata do lado espiritual, mas não tem remédios aos males do corpo além das orações (ao contrário dos pajés, que cuidavam da saúde física e espiritual do povo como um todo, sem separações), o desmonte provocado pela chegada da igreja vem em duas partes: o pastor faz os cultos, e sua esposa traz medicamentos alopáticos à população, recomendando comprimidos e aplicando vacinas, sem sabermos muito bem sua qualificação médica. Apenas presumimos, por seu sotaque anglófono, que ela não é brasileira. A cena da medicação (Figura 8) acontece ao lado da igreja, sob os olhos desconfiados de Perpera que assiste pela janela⁸, e deixa a dúvida: onde estarão os atendimentos médicos do Estado, que deveriam constar na aldeia? As pessoas atendidas parecem confiar muito nela pois é gentil em seu trato, e certamente acredita estar fazendo algo muito nobre. Justamente seus traços bondosos, civilizados, marcam a identidade do colonizador, que permite naturalizar seu exercício de poder sobre *o outro*, o colonizado, partindo de uma leitura de que o outro está em uma posição inferior e atrasada, e que a modernidade é o único caminho (Castro-Gómez, 2005), uma estratégia etnocida apontada por Clastres. Vale dizer: há dominação, mas há também resistência. Quando Kabena é picada pela cobra, os saberes de cura Paiter Suruí são rapidamente trazidos à memória, e respeitados por várias pessoas na aldeia. Assim, há nuances e conflitos em jogo, e os lugares estão em constante elaboração.

Os lugares de trabalho

O povo Paiter Suruí, conforme o filme apresenta, mantém tradições de cultivos de roça - mandioca, batata doce, inhame, cará - junto a outros plantios como banana e café, que hoje têm grande importância econômica para várias das aldeias na Terra Indígena Sete de Setembro (Brasil, 2021). Tal movimento, que combina saberes antigos com equipamentos e técnicas modernas, as "coisas de não índio" tornadas "coisas de índio", como as roçadeiras que os homens usam para manter os plantios de banana (Figura 9), pode ser compreendido como um caminho a novos modelos de organização social, baseados no lugar, e conectados com o global.

Se é certo que os equipamentos facilitam o trabalho diário, há uma relevante reflexão que Melo (2018, p. 48) traz ao pontuar que "o trabalho ficou mais rápido com o uso das coisas de não índios... No entanto, *o próprio conceito de trabalho como conhecemos não fazia parte de seu universo até o encontro de sociedades e seus conceitos.*" (destaque meu). Em outro momento de sua pesquisa, a autora afirma que, hoje, muitos indivíduos Paiter Suruí se tornaram trabalhadores assalariados de projetos que desenvolvem em seu território, em parceria com agentes externos. Dessa maneira, houve uma mudança na forma como essas pessoas percebiam e administravam seu tempo; mesmo sendo um

⁸ Em outra cena, Perpera diz "Antigamente se consultava o pajé, hoje só tomam aspirina."

trabalho em suas próprias terras, ele está submetido à lógica capitalista:

Os projetos mudam/ressignificam o modo de vida indígena na medida em que o seu tempo não é mais conformado para um trabalho indígena tradicional, a confecção dos artesanatos, o cultivo da roça, a preparação das festas e rituais, ou simplesmente o ócio, o “não fazer nada”, deitar-se na rede ou sentar-se para conversações. Esse tipo de atividade tradicional ainda é desenvolvido, mas agora sabem que precisam primeiro fazer seus afazeres assalariados (Melo, 2018, p. 58).

O que observamos, assim, é um movimento constante entre o lugar, seus elementos, e suas negociações globais, em uma disputa que visa, acima de tudo, a possibilidade de uma permanência da existência Paiter Suruí.

Sem dúvida, os lugares e as localidades entram na política da mercantilização de bens e a massificação cultural, mas o conhecimento do lugar e da identidade podem contribuir para produzir diferentes significados – de economia, natureza, e deles mesmos – dentro das condições do capitalismo e da modernidade que o rodeiam (Escobar, 2005, p. 73).

Figura 9 - Homens trabalhando com roçadeiras no plantio de banana.



Apesar da celeridade que as roçadeiras trazem ao labor, o filme relata queixas das mulheres quanto aos estragos que os maridos vêm fazendo nas roças. Pelos diálogos gravados enquanto elas fazem peças artesanais, com o auxílio de facões⁹ (Figura 10), percebemos que elas têm mais ligação com os plantios que alimentarão a aldeia, planejando as próximas safras, e com plantas de valor pessoal. Kabena relata, com pesar, que os homens queimaram sua muda de tucumã. Portanto, essa organização social também apresenta conflitos; é um processo em construção contínua.

⁹ Os facões foram os primeiros "presentes" trocados pelo Estado brasileiro com os Paiter Suruí, e carregam "toda a representação do poder tutelar do Estado, mudando as relações de trabalho dos indígenas e as formas como concebiam seu território, buscando transformá-lo em espaço de produção para o mercado" (MELO, 2018, p. 127).

Figura 10 - Mulheres fazem peças artesanais e conversam.



Os homens também trabalham no processamento do café. A disposição do plano em que um homem espalha o café para secar (Figura 11) tem semelhanças, em sua composição, com a Figura 5 que mostra Perpera no supermercado, e pode remeter à organização do espaço mais ligada ao modo capitalista de produção, com suas linhas retas e padronizações. O café é produzido para comercialização fora das aldeias.

Figura 11 - Homem trabalhando no processamento do café.



Os espaços sonoros, os animais e os espíritos da floresta

Talvez a noção mais arraigada hoje em dia seja a de que os modelos locais da natureza não dependem da dicotomia natureza/sociedade. Além do mais, e a diferença das construções modernas com sua estrita separação entre o mundo biofísico, o humano e o supranatural, entende-se comumente que os modelos locais, em muitos contextos não ocidentais, são concebidos como sustentados sobre vínculos de continuidade entre as três esferas. Esta continuidade – que poderia no entanto, ser vivida como problemática e incerta – está culturalmente arraigada através de símbolos, rituais e práticas e está plasmada em especial em relações sociais que também se diferenciam do tipo moderno, capitalista. Desta

forma, os seres vivos e não vivos, e com frequência [sic] supranaturais não são vistos como entes que constituem domínios distintos e separados – definitivamente não são vistos como esferas opostas da natureza e da cultura – e considera-se que as relações sociais abarcam algo mais que aos seres humanos (Escobar, 2005, p. 65).

Uma vez colocados alguns lugares que julgo importantes no filme para a análise proposta, irei explicitar elementos atravessadores, que se mesclam aos lugares apresentados. O documentário é muito feliz em retratar a existência humana como parte indissociada da natureza, na superação da dicotomia natureza/sociedade, como apontou Escobar (2005). Os próprios diálogos Paiter Suruí o fazem com naturalidade, uma vez que é como veem a vida. O desenho de som do filme, sempre entremeado com sons de animais e da floresta, auxilia na criação desse espaço múltiplo, em que convivem seres vivos, não vivos e supranaturais.

Os animais são forças muito importantes nas culturas indígenas. Eles não agem irracionalmente; pelo contrário, suas ações e caminhos estão cheios de sentido e causalidade, e vivem ora em comunhão com as vidas humanas, ora em conflito, por vezes em um entrelaçamento de destinos, e no filme suas presenças abundam. Um exemplo é a arara, geralmente presente apenas no espaço sonoro, mas certa no acompanhamento de Perpera enquanto este vai se fortalecendo e se reconectando com o mundo espiritual; seus gritos demarcam acontecimentos, como quando Kabena é picada. Antes, quando as mulheres vão trabalhar na roça no dia em que a mulher será picada, as araras estão inquietas, demonstrando que "o inimigo" está rondando, como dizem no café da manhã.

A cobra é outro personagem de destaque. Ao picar a matriarca Kabena (que é mãe de Bira) e deixá-la à beira da morte, toda a aldeia se altera profundamente. O ocorrido com a cobra não é um acidente: o animal foi enviado pelos inimigos, como vingança, como um recado para o povo. E como o povo está sem suas proteções espirituais, pois se afastou de sua espiritualidade e de suas "coisas de índio", a mulher foi a vítima das circunstâncias. Dias antes, a cobra já andava rondando as mulheres na roça de batatas. O sentimento de luto e estupefatação toma conta da aldeia. Vemos os lugares vazios de gente, parados. O trabalho é suspenso, e a rotina é posta em cheque: Kabena está muito mal. Logo, os familiares mais próximos retomam um costume antigo, o de jejuar e comer apenas cará enquanto a mãe estiver doente, em um esforço de cura coletivo. São recomendações do pajé.

Assim, a situação extrema traz de volta o poder perdido de Perpera. Ele é chamado para ir ao hospital visitar Kabena, e lá invoca um espírito de proteção que nos foi apresentado antes, Goãh Ney. Com seus cantos, o som do rio entra no quarto do hospital, e Perpera respira com tranquilidade (Figura 12). Logo o próprio rio é mostrado, majestoso, correndo cheio de vida.

Figura 12 - Perpera no hospital invocando Goãh Ney.



A estratégia de mesclar em cena os elementos que compõem o universo Paiter Suruí auxilia a construir a percepção de que tudo é uma coisa só. Enquanto Perpera canta para o rio, depois de visitar Kabena, o homem permanece fora de quadro; apenas sua voz ressoa, e o rio se move, seus vapores se elevam, e as formigas se agitam. Os espíritos ouvem e reagem ao chamado do pajé. Com simples planos fixos e um desenho de som cuidadoso, tudo é magicamente transmitido no documentário.

Outro animal de destaque simbólico são os cupins. Em uma cena, Perpera está com um garoto a quem chamam Caciquinho, ensinando-o a arte do arco e flecha. O menino, que anteriormente já tinha ignorado alguns ensinamentos por estar entretido no celular, dessa vez presta atenção ao ancião. Porém, na frente deles há um grande cupinzeiro. Perpera, então, pede que ele não atire no cupim, pois é um espírito poderoso, Wasahpôga, e que quer fazer mal ao povo Paiter Suruí, pois no passado ele era uma mulher que teve sua cabeça furada por seu povo. Assim, ela se vinga de quem se aproximar. Nesse momento, Perpera diz que apenas um verdadeiro guerreiro Paiter Suruí pode enfrentar Wasahpôga, um que esteja protegido pelos espíritos.

Por fim, um som fundamental para ressignificar todos os lugares, e que só conhecemos ao fim do filme, é feito com uma flauta de cura. Essa flauta, há muito tempo, era utilizada nos rituais para chamar os espíritos da floresta, para protegerem a aldeia. Perpera encontra uma foto antiga sua tocando a flauta, e encomenda a Bira que busque a madeira necessária para sua construção. O sobrinho se dispõe prontamente a ir buscar, pois é a esperança para a vida de sua mãe.

A flauta é construída por outro ancião, que vai trabalhando a madeira aos poucos, sob o olhar atento de Caciquinho (Figura 13). Conforme ele vai acertando os ajustes da madeira e os sons começam a sair, os olhos do garoto brilham com admiração e curiosidade (e com sorte, os nossos também).

Figura 13 - Caciquinho acompanha a feitura da Flauta de Cura.



Perpera enfim pode tocar sua flauta de cura (Figura 14). Ao cair da tarde, seu som (que é uma sinfonia de sons vibrantes) ecoa por todos os lugares. A floresta responde. Perpera espera, respira fundo e toca de novo. Logo, um som multitonal surge ao fundo, e permanece ecoando nas cenas seguintes. Os lugares do filme, então, são re-apresentados, com o som preenchendo o ar: a casa tradicional de palha, a igreja escura, as casas... Como os gritos dos espíritos afugentando o inimigo. O som relugariza a aldeia.

Figura 14 - Perpera toca a Flauta de Cura.



Na manhã seguinte, o marido de Kabena, empossado de sua força de grande guerreiro Paiter Suruí, destrói o cupinzeiro, Wasahpôga, com um machado (Figura 15). O som da flauta segue ecoando pela cena. Os cupins correm, e Caciquinho assiste do alto de uma árvore. O homem então faz uma fogueira sobre o que restou do cupinzeiro. O fogo, como recomendado em outra cena, é usado para proteger as pessoas de animais perigosos, e também um elemento de transformação. A reação a essa cadência de atos é apresentada com uma foto antiga, de antigos Paiter Suruí, que, do passado, olham boquiabertos para a mudança ocorrida na aldeia. No hospital, Kabena Cinta Larga abre os olhos.

Figura 15 - Grande guerreiro Paiter-Suruí enfrenta Wasahpôga.



Após o retorno de Kabena à aldeia, é feito um culto em celebração, e ela vai à igreja. Ela parece ainda em transe, após ter quase morrido e retornado à vida. O filme termina com esse culto: seguem os louvores da igreja, mesmo após tantos esforços de Perpera e demais. No entanto, a última cena adentra a igreja e nos mostra Kabena, um pouco cabisbaixa e pensativa, que parece distante das palavras do pastor. O som das abelhas, que antes ocupava os ouvidos apenas de Perpera na porta, agora ressoa para Kabena e para todas as outras pessoas dentro do culto. Algo mudou, e novos sentidos começam a ocupar o espaço da igreja, regularizando-a também. As abelhas (embora existam várias espécies solitárias) trazem com sua imagem simbólica a força do trabalho coletivo, da organização social e do grupo coeso, que constrói colmeias, se defende de inimigos e aprecia as flores, a beleza da vida presente.

Um adendo: as mídias na aldeia e sua importância nas lutas

O documentário traz um elemento que tem sido de bastante destaque nas lutas indígenas: o audiovisual. Cada vez mais, diferentes povos ocupam as redes, e utilizam aparatos tecnológicos para expandir suas existências, vivências e lutas em um mundo globalizado.

Como provoca Escobar (2005), a ideia de repensar o lugar traz mais êxito se for possível, a partir do lugar, criar estratégias que possam também contribuir com o seu oposto, o global, de maneira a transformá-lo para que se permita que os lugares existam. Concordamos com o autor quando afirma que "a discussão do lugar deveria oferecer uma perspectiva importante para repensar a globalização e a questão das alternativas ao capitalismo e à modernidade" (Escobar, 2005, p. 69). As mídias se colocam como bons assistentes nessa complexa missão.

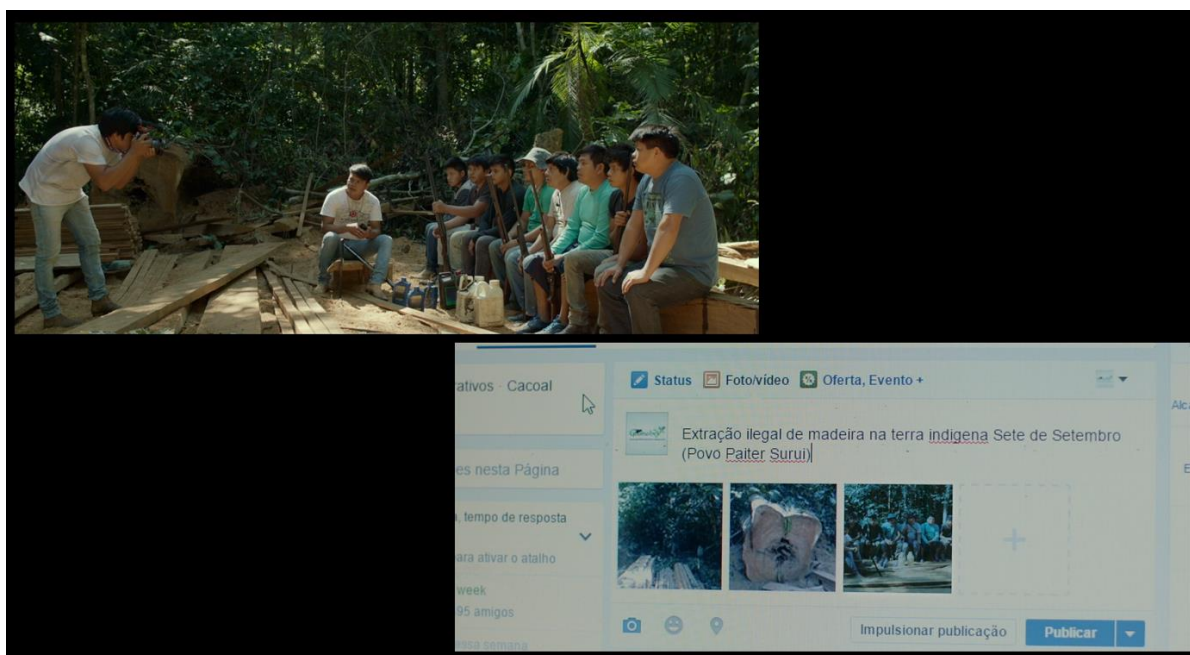
Destaco três lugares importantes que as mídias ocupam no filme (além do próprio filme em si): as mídias como modo de expressão, reafirmação e reinvenção cultural; as mídias como resgate de memórias; e as mídias como meio de denúncia de crimes. O primeiro caso é demonstrado quando Bira está, junto a outros colegas, fazendo um vídeo sobre a produção da tinta preta de jenipapo. Uma ação tradicional, refeita no agora, para ser gravada e, assim, ser disseminada e reafirmada como parte da cultura desse povo. E, por isso, a importância da autonomia audiovisual indígena hoje, como defende Galashe (2017). O mesmo quando vemos um rapaz deitado na rede com seu celular, ouvindo um canto tradicional Paiter Suruí: a mídia como suporte à recriação cultural (Figura 16).

Figura 16 - Gravação da feitura da tinta de jenipapo, e celular reproduzindo cantos tradicionais.



O segundo caso diz respeito aos materiais que já existem, destacadamente os mais antigos, feitos por não indígenas, que têm grande valor cultural por servirem, muitas vezes, para se recuperarem histórias já perdidas, ou mesmo histórias violentamente roubadas pelo genocídio cometido contra os povos indígenas. É o caso das fotos antigas de Perpera, quando jovem pajé, os vídeos que aparecem no início do filme, e a foto da flauta de cura, que ajuda na construção da nova flauta (Figura 17).

Figura 17 - Fotos antigas que guardam memórias importantes de Perpera Suruí.



E, finalmente, há as mídias utilizadas para denunciar crimes sociais e ambientais cometidos diretamente contra os povos indígenas, ou frutos de invasão de suas terras. No filme, o exemplo demonstrado são as fotos das ações ilegais de madeireiros divulgadas nas redes sociais (Figura 18). Embora todos os homens estejam armados, percebe-se que eles buscam sempre o caminho fora do embate direto. Sendo assim, as redes servem como mecanismo para que possam preservar suas vidas, suas terras e seus espíritos.

Figura 18 - Denúncias nas redes sociais.



Considerações finais

Ex-pajé traz uma história que é local, e é também global. Ao falar de uma aldeia, o diretor nos leva a testemunhar a condição de inúmeras outras culturas que se encontram igualmente ameaçadas pelo rolo compressor do capitalismo. A mineração, as extrações ilegais de madeira, as mudanças legislativas em curso que almejam retirar os parques diretos indígenas conquistados a duras penas no Brasil, o agronegócio e suas milícias armadas, que atuam impunes, ocupam as notícias diárias da violenta batalha que os povos tradicionais de Abya Yala seguem enfrentando hoje, após mais de cinco séculos de colonização. No aspecto mais sutil de violência, há o etnocídio em suas muitas faces, capaz de se infiltrar e corroer um povo por dentro.

E o que podemos ouvir de Perpera, em meio a esse turbilhão? Quando a humanidade encontrará paz para descansar à noite? Será possível aprendermos a cuidar do mundo dando mais atenção e valor a quem tem cuidado dos lugares por tanto tempo? Acredito que as perspectivas locais, não globocêntricas, possam trazer respostas surpreendentes quanto a possibilidades de sistemas não capitalistas, partindo dos conhecimentos locais, da ecologia, de práticas sociais e econômicas diversas, que nos ajudem a dar conta dos problemas criados pela globalização. O mundo urge mudanças. Nossos hábitos pedem mudanças. Nossas estruturas políticas, nossos sádicos jogos mundiais de poder demandam mudanças globais e locais, respeitando as diferentes ações nas diferentes escalas. Estamos dispostos a ouvir, e aprender com as diversas vozes que se erguem para construirmos esse porvir a muitas mãos?

Referências bibliográficas

BRASIL. Fundação Nacional do Índio. **Com apoio da Funai, etnia Paiter Suruí inicia colheita de café especial sustentável em Rondônia.** Brasília, 15 jul. 2021. Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2021/com-apoio-da-funai-etnia-paiter-suru-i-inicia-colheita-de-cafe-especial-sustentavel-em-rondonia>. Acesso em: 30 jul. 2021.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciências Sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.** Colección Sur-Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005, p. 169-186.

ESCOBAR, Arturo. O lugar da natureza e a natureza do lugar: globalização ou pós-desenvolvimento? In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.** Colección Sur-Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005, p. 133-168.

GALASHE, Gilmar. **Koxunakoti itukeovo yoko kixovoku.** Fortalecimento do jeito de ser terena: o audiovisual com autonomia. 2017. 123 p. Dissertação (Mestrado em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais). UNB, Brasília. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/31085/3/2017_GilmarMartinsMarcosGalache.pdf.

IMDb (Internet Movie Database). **Ex-pajé**. Seattle, 2018?. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt7754564/?ref_=ttawd_awd_tt. Acesso em: 22 jul. 2021.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LACERDA, Rodrigo. O cinema indígena colaborativo do Vídeo nas Aldeias e o Patrimônio Cultural Imaterial. **Revista MEMORIAMEDIA**. Lisboa, v. 3. Art. 1, p. 1-11. 2018. Disponível em: https://memoriamedia.net/pdfarticles/PT_REVISTAMEMORIAMEDIA_Video_nas_Aldeias.pdf. Acesso em: 22 jul. 2021.

MELO, Kelli Carvalho. **“Gente de verd@de”**: entre coisas de índio e coisas de não índio: Novas geografias Paiter Suruí. 2018. 182 p. Tese (Doutorado em Geografia). UFGD, Dourados.

MENESES, Maria Paula; BIDASECA, Karina. As epistemologias do sul como expressão de lutas epistemológicas e ontológicas. *In*: MENESES, Maria Paula; BIDASECA, Karina (coord.). **Epistemologías del Sur - Epistemologias do Sul**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Coimbra: Centro de Estudos Sociais - CES. 1. Ed., 2018, p. 11-21.

SACK, Robert David. O significado de territorialidade”. *In*: DIAS, Leila Christina; FERRARI, Maristela (org.). **Territorialidades humanas e redes sociais**. Florianópolis: Insular, 2011, p. 63-89.

SANTOS, Boaventura de Souza. Introducción a las epistemologías del sur. *In*: MENESES, Maria Paula; BIDASECA, Karina (coord.). **Epistemologías del Sur - Epistemologias do Sul**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Coimbra: Centro de Estudos Sociais - CES. 1. Ed., 2018, p. 25-62.

SORANZ, Gustavo. Ex-pajé e as modulações entre ficção e documentário. **Teoria e Cultura**: Revista da Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFJF. Juíz de Fora, v. 15 n. 3, p. 236-242, dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/33007>. Acesso em: 29 jul. 2021.

SOUZA, Marcelo Lopes de. **Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

SURUÍ PAITER. *In*: Instituto Socioambiental. Povos indígenas no Brasil. Verbete publicado em ago. 2003. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Surui_Paiter. Acesso em: 1 ago. 2021.

Referência fílmica

Ex-pajé. Filme-documentário. Luiz Bolognese, Buriti Filmes e Gullane Filmes. São Paulo, Brasil, 2018.

ÍNDIO VELHO: CONSTELAÇÃO DE ANCESTRALIDADE, TERRITORIALIDADE E SABEDORIA ESPIRITUAL

Paula Nardey Moriz de Vasconcelos

Cerizi Francelino Fialho

Percorrendo corpo-memória ancestral

O *Índio Velho: Memória Ancestral* é um filme-documentário de 2019 (Figura 1) com abordagens sobre o idoso indígena, seu modo de vida, suas visões culturais e cosmológicas. Aborda-se a ancestralidade do índio velho remetida a vários momentos de sua vida, de sua vivência junto aos seus, de sua memória particular e infinita. Retrata um território composto por gente, pelo poder do conselho, das relações com a juventude indígena e com o avanço da civilização¹⁰. Conforme evidencia Marcos Terena, o índio velho é “aquele senhor, aquela senhora que vive nas nossas comunidades, nas nossas aldeias, considerados por nós, indígenas, os sábios, os pensadores, os conselheiros”.

Figura 1 - Documentário Índio Velho – Memória Ancestral.



Fonte: recorte do filme *O Índio Velho: memória ancestral* (¹¹).

¹⁰ Inspiração a partir das leituras realizadas na dissertação de mestrado de Juliana Mota (2011) quando faz referência ao mundo ser global ou não, moderno-colonial, onde se produz a ideia de globalização e também do autor Norbert Elias (1994) quando salienta sobre o processo civilizador, levando a cabo ideias de civilização a partir do avanço nacional, de um conceito eurocêntrico, que deixa margem à ideia que cada sociedade constrói também seu processo civilizador, como, por exemplo, os povos indígenas.

¹¹ Todas as demais imagens têm a mesma fonte.

Imagens e diálogos do documentário foram realizados com os Pataxó, habitantes do Monte Pascoal, Reserva da Jaqueira, Coroa Vermelha e Aldeia Mirapé, em Porto Seguro, Bahia; com os Kaingang, da TI (Terra Indígena) do Apuracanhina, Paraná; com os Terena, da região de Campo Grande, Mato Grosso do Sul; com os Guarani, da TI Rio Silveira, Bertioga, São Paulo, e com os Gavião, da TI Mãe Maria, Bom Jesus do Tocantins, Pará. Os interlocutores de suas aldeias fazem jus ao que Massey (2008) enfatiza: o espaço é imbricação de trajetórias, sempre aberto e múltiplo e que aconchega “o lugar e as relações sociais; o lugar e a identidade” (Escobar, 2005, p. 70).

Nessa imbricação de trajetórias também estão os autores do trabalho: Cerizi Fialho é indígena Terena e Paula Nardey é não indígena. Ambos percorrem caminhos ora de sabedoria ancestral, ora da pesquisa, com afeto, respeito e aprendizagem por tudo que significa sentir, pensar, ouvir e escrever sobre os povos originários.

A dinâmica do texto foi construída em duas partes. Na primeira, trazemos a figura do índio velho, sábio, pensador e conselheiro (Figura 2), exemplificando aspectos de sua vivência:

- Percorrendo o chão do território vivido pelo índio velho, sua trajetória, sua ancestralidade e sua relação com o lugar, com a natureza e com seu povo.
- Percorrendo pelos sabores e saberes da alimentação indígena e sua relação com rios, florestas e costumes; a figura da mulher indígena e sua representatividade na cozinha.
- Percorrendo a sabedoria espiritual indígena e a importância do ancião para a existência da casa de reza e como líder espiritual.

Na segunda parte do texto haverá uma mudança de pessoa-narrativa, em que Cerizi Fialho dialoga com o documentário a partir de seus conhecimentos ancestrais e do ser indígena, na construção de um protagonismo e reprodução da vida social dentro e fora da aldeia, revelando trajetórias e uma comunicação com o tempo, pois, conforme explicita Massey (2008 *apud* Santos, 2008, p. 127), “se o tempo é a dimensão da mudança, então o espaço é a dimensão do social: da coexistência contemporânea dos outros [...]”.

“O espaço não existe antes de identidade/entidades e suas relações” (Massey, 2008, p. 30). A trajetória do índio velho percebida no documentário permeia o chão do território vivido, quando os protagonistas revelam: “tenho orgulho de ser Pataxó e morar aqui perto do Monte Pascoal”; “até hoje estamos aqui, é terra da gente, do povo Pataxó”; “essa é minha casa, meu lugar, meu amor”, pois o “lugar – como experiência de uma localidade específica com algum grau de enraizamento, com conexão com a vida diária, mesmo que sua identidade seja construída e nunca fixa – continua sendo importante na vida da maioria das pessoas, talvez para todas” (Escobar, 2005, p. 63).

Figura 2 - Sabedoria ancestral do Pajé Buré Pataxó.



Percorrendo o chão do território vivido

Pessoas, coisas e relações, quando mencionadas por Sack (2013), ao se referir à territorialidade como estratégia de comunicação, são observadas no documentário quando os Guarani exaltam a importância da casa de reza: “vá e ouça os mais velhos dizerem belas palavras”. Isso demonstra a continuidade da tradição, o não perder as tradições em face de uma civilização capitalista, que muitas vezes menospreza o sentido dado por eles: “nós temos os nossos próprios saberes; os nossos avós e pais já passaram as orientações pra nós. Nossos avós contavam de todas as formas como se comportar, como comer, como respeitar nossos irmãos”. Percebe-se, nessas falas, generosidade, amorosidade, afeto, respeito e verdade, pois, “quando nós não ensinamos nossa cultura, ela vai morrer e vai acabar o povo índio. Nossos anciãos são como marco de referência da nossa vida”, como alegam os Terena.

O indígena, através de sua ancestralidade e relações com o lugar, torna “a vida tanto espacial quanto temporal” (Massey, 2008, p. 45), e o sentimento de pertencimento gera oralidades e práticas culturais, onde alma, coração e o espírito de sabedoria do índio velho se encontram no tempo, na importância do lugar, da criação do lugar e nos indaga a refletir “quem fala em nome do lugar? Quem o defende?” (Escobar, 2005, p. 64).

As experiências de vida, o transmitir conhecimento de geração em geração, o dar sentido à terra onde se vive, e respeitá-la, constituem discussões sobre o lugar, uma vez que o mesmo “pode ser considerado ‘o outro’ da globalização, de maneira que uma discussão do lugar deveria oferecer uma perspectiva importante para repensar a globalização e a questão das alternativas ao capitalismo e à modernidade” (Escobar, 2005, p. 69).

“Reconceber e reconstruir o mundo a partir de uma perspectiva de práticas baseadas-no-lugar” (Escobar, 2005, p. 63) assim como “a defesa do lugar implica quatro direitos fundamentais: a sua identidade, a seu território, à autonomia política, e a sua própria visão de desenvolvimento” (Escobar, 2005, p. 70). Quem fala em nome do lugar e quem o defende toma corpo, voz, sabedoria, ancestralidade, territorialidade. Esta última só é possível “pela apreensão das relações reais recolocadas no seu contexto sócio-histórico e espaço-temporal” (Raffestin, 1993, p. 162), onde a fala de uma idosa Terena faz jus ao pensamento do autor quando afirma que “ser Terena não é somente quando vivemos nas aldeias, mesmo que vocês vivam nas grandes cidades, vocês possam transmitir nossas línguas e nossas danças”. Uma outra fala que justifica a ideia do autor é quando um Terena diz que os anciãos “têm a sabedoria da natureza, sabedoria espiritual da natureza e quando nós ouvimos os mais velhos, tá ensinando coisa boa pra nós”.

O ancião conselheiro, sábio e ancestral nos emociona, nos permeia sentimentos e reflexões acerca de uma vivência narrada, de uma realidade que se faz presente a partir de um passado geracional e de um futuro carregado de esperança de que é “preciso seguir a cultura, alcançar sabedoria, conhecer para pode se dizer Guarani”. “Coisas estão sendo abandonadas”; “acho que os jovens não estão valorizando as tradições”, são falas dos interlocutores do documentário, o que demonstra preocupação, já que pertencemos a um “mundo de incessante movimento e devir, que nunca está completo, mas continuamente em construção, tecido a partir das inúmeras linhas vitais dos seus múltiplos componentes humanos e não humanos” (Ingold, 2017, p. 211). Nesse caso, ao ouvir o índio velho, a cultura é transmitida, e cada povo vai tecendo fios que se entrelaçam no jeito de ser, de conceber o mundo, o lugar, a terra, de levar consigo, seja na aldeia ou fora dela “nossas línguas e nossas danças”, como salienta um protagonista Terena.

Reverência a eles e elas, senhores e senhoras, que iluminam, que caminham com seu povo, que lutam, que disseminam saber e o saber fazer porque são os detentores dos mesmos, e que, mediante a busca de alternativas de emprego e estudo nos centros urbanos, os jovens possam reconhecer sua presença, e exaltar sua sabedoria. “Muito obrigada a vocês, meus netos, que não têm vergonha de mostrar o costume dos antigos, dos velhos e dos nossos avós”, é uma fala de uma das cenas do documentário, onde uma idosa Terena protagoniza as funções da linguagem, no quesito comunicação, organização e transmissão (Raffestin, 1993). “O espírito dos velhos dá sabedoria pra gente, conversa com a gente” foi evidenciado por um indígena Pataxó. Logo, a linguagem oral é um instrumento de transmissão, de memória, de dizer e escutar na língua de seus antepassados, ainda que muitas vezes o português seja entendido, praticado e escrito entre os povos indígenas.

O índio velho representa a constelação de ancestralidade, memória e sabedoria espiritual. Que constelação! Quanta sabedoria! Quanta presença, como humano, como indígena, como sujeito de resistência, de construção identitária, de sentir, de transmitir, de ser filho de Ñhanderu.

Uma possibilidade de trocadilho que a análise do documentário nos permite é o devir indígena no mundo, que, assim como o negro, é constantemente produzido num imaginário acerca do substantivo índio (Achille, 2017). No entanto, entendemos aqui que o devir indígena no mundo é permeado pela construção do encontro e desencontro do respeito e da sensibilidade pelos povos originários, da geografia da vida, das trilhas e tessituras, da multiplicidade de história, do espaço de afirmação e reconhecimento da diferença.

Percorrendo pelos sabores e saberes da alimentação indígena

De acordo com Casey (1993 *apud* Haesbaert, 2014, p. 11), “estar no mundo, estar situado, é estar em um lugar” e, neste lugar, a prática cultural, entendida aqui como um espaço vivido (Souza, 2013), tem relação com a alimentação, intensificada pelos protagonistas e pelos descendentes dos mesmos. O indígena Guarani relatou que “o Ñhanderu gerou as frutas, sementes, mel, lambari, as águas, as árvores para os Guarani desfrutarem da natureza”. É parte da alimentação deles o consumo de palmito; no entanto, se deve cortar o necessário, e o modo de comer vem de seus antepassados, quando relatam que “nossos antigos avós já comiam de várias formas, assado, sopa, cozido”; “sabemos pescar e cuidar da natureza para existir sempre os alimentos na mata”.

A natureza se faz presente também na alimentação, porque os produtos consumidos são provenientes dela. Comer é um ato político; se alimentar da natureza porque ela foi concedida por Ñhanderu é afirmar que “por trás de um prato de comida, pode existir um grupo étnico, uma tradição milenar” (Sena, 2017, p. 31). Por trás de um prato de comida tem a terra, terra para plantar, terra para colher. O alimento no prato traduz o conhecimento transmitido de geração em geração, mostra a visibilidade das mãos que plantam e que preparam a comida, mostra a centralidade da mulher nesse processo, onde a cozinha vai além do fogão e da casa; ela está também na natureza, de onde vem os alimentos. Mãos, utensílios, saberes e sabores conduzidos pela mulher indígena, seja na aldeia, na cidade, no fogão, na lenha ou no fogo de chão.

“É nesta mata que nós pegamos as coisas para comer. Fazemos *Berarubu* para a nossa mãe (comida típica). Só as moças fazem *Berarubu*. Socamos a castanha, misturamos com a carne e colocamos no fogo para assar; comida de índio é castanha, bacaba, jabuti, veado; temos roça para fazer o plantio e caçamos”, comenta um protagonista da etnia Gavião (Figura 3). Uma das cenas do documentário traz a celebração do povo Gavião diante do término do luto de um cacique falecido em um acidente de trânsito, o que demonstra que não se come apenas por questão

fisiológica. O alimento é valor simbólico e parte de um ritual, porque haverá sempre uma “relação entre alimento e cultura” (Rossi, 2014, p. 31).

Figura 3 - Comida típica *Berarubu* do povo Gavião.



Em uma das cenas do documentário, uma indígena Terena também relata a alimentação de seu povo:

Nós não comprávamos mandioca, feijão moído. Nós não comprávamos comida. Nós comíamos comida da roça. Minha mãe quem nos ensinou sobre a nossa comida. Nós comíamos peixe, tatu, veado, tamanduá, a gente só comia carne de caça, por isso que nossos antigos eram fortes. De manhã comíamos mandioca e abóbora assada. Os antigos sabiam fazer roça, plantavam mandioca, cana, faziam rapadura e farinha.

A comida típica Terena é o *Hibi*, preparado sempre pela mãe e à base de mandioca e ensinada pelos avós. "É a comida do índio, nosso bolo. Isso é a comida típica Terena, não existe outra", como afirma uma indígena da etnia (Figura 4). A figura da mãe, mulher e indígena, o conhecimento tradicional impregnado no preparo do *Hibi*, passado da avó para a neta, da mãe para os filhos. "Com apenas um ingrediente, a receita passa adiante a tradição deles. *Hibi* significa bolo de mandioca, servido desde o café da manhã às grandes festas" (Maciulevicius, 2015).

Figura 4 - Comida típica do povo Terena, *Hibi*.



De acordo com os Kaigang, “o que nós comíamos antes com a nossa mãe não acabou ainda. Nossas mães comiam nossas comidas, *Menbú e Emy*”; “eu não acostumei com a comida de branco, porque eu cresci comendo a nossa própria comida”. Percebe-se, a partir dos relatos, que as mulheres têm o papel de repassar os costumes referentes a alimentação, assim como o plantio, colheita e o preparo. Comida que conecta gerações, que revela cheiro, rio, floresta, uma geografia de saberes e sabores, que coloca a mulher como centralidade, essencialmente humana, ligada ao território e se apresenta em um processo de construção social. É comida de vó, de mãe, de filha. É comida de e para o povo indígena. É ancestralidade!

Percorrendo a sabedoria espiritual indígena

Feliz vida, movimento, representação simbólica, representatividade para todos os anciãos e anciãs que compõem o devir indígena no mundo. Que o jeito de ser no mundo, o uso do cocar e demais adereços que representam ensinamentos de Ñhanderu, assim como a sabedoria espiritual que é sagrada, a exemplo dos cachimbinhos, cujas fumaças levam as mensagens daquele que é o pai do sol e dos espíritos, conforme mencionado pelos Guarani no documentário, sejam respeitados e praticados.

Como lembra Deleuze (20--? *apud* Haesbaert, 2014, p. 26), “pensar significa descobrir, inventar novas possibilidades de vida.” E nós diríamos: as novas possibilidades de vida estão no fato de que, na terra vermelha habitada pelos povos originários, está a ancestralidade que não poderá ser calada, porque ela grita até em silêncio.

De acordo com os Guarani, as palavras vêm do espírito, “se a gente não usar o cachimbo sagrado no altar, não é bom; sem isso ficamos sem força, sem a casa de reza não existe Guarani. Pela casa de reza falam nos nossos ouvidos, mostram e iluminam nós. Essa casa só existe porque temos os nossos mais velhos, nosso líder espiritual”.

O índio velho é casa também. Casa cultural, território, corpo e tudo que se pode representar num espaço vivido, aberto e dinâmico. Que o índio velho sobre a fumaça do cachimbo e essa fumaça nos purifique e nos livre de todo mal (amado, olhado e humorado) e, principalmente, dos julgamentos desnecessários a uma cultura digna de ser respeitada e contemplada. Eles continuam sendo as vozes que clamam do território pelo território, e hoje também representada pela juventude indígena. Que os sons ecoem.

***Kixoku Vitukeovo* (Nosso Modo de ser): *Uxipovoe* (Guia), *Hiyokena Kipá'e* (Dança da ema)¹²**

*Yokomomonu yokomomonu yokomomonu, kixonú Uxipovoe, inayea koube'éko oevoké une
marinapó hó'openo mbeyo mbeyo ikoimai kixovonu ho'ópeno, inaiyee lapipiko'ó oevoke une¹³*
(Anciã da aldeia Cachoeirinha)

A memória ancestral pode ser transmitida, repassada, ensinada, fortalecida por diversos caminhos. Iniciamos com a letra do canto de uma anciã do meu povo, na qual ela está passando por um processo de autoconhecimento tradicional, e Uxipovoe (Guia) a chama para ela o conhecer. A primeira vez que eu ouvi o canto citado fiquei sem entender, pelo fato de não me ter sido ensinado, repassado, uma de nossas riquezas enquanto indígena. Mas, quando temos, somos escolhidos, e algo que está adormecido em nós se desperta.

Foi em 2017, período em que eu estava na graduação; foi nesse período que os indígenas da minha TI começaram a entrar em número grande na universidade, principalmente no período vespertino, que era o período das minhas aulas. Antes disso, éramos entre dois acadêmicos aldeados: eu, no caso, no curso de Geografia, e uma outra pessoa na Pedagogia. Nós já éramos vistos como intrusos, já que o espaço da universidade não podia ser ocupado por nós, enquanto indígenas, e sempre conversávamos em relação a isso, eu e essa colega da Pedagogia, sempre nos fortalecendo. Em nenhum momento pensamos em desistir, mas sim, abrir mais espaço para que os jovens da nossa comunidade pudessem também ter acesso à universidade.

E, até que chegou esse período da inserção maior, como já tínhamos um pouco de experiência da realidade que nós enfrentávamos, principalmente relacionado a preconceito, a primeira ação que realizamos foi a de reunir o pessoal e falar para que não estranhassem a realidade da universidade. Estar na aldeia, estudar do ensino básico até o fundamental, é totalmente diferente de estar na cidade, são mundos totalmente diferentes. Então, procuramos levar um pouco da nossa experiência.

A partir de um fato que aconteceu comigo, iniciou-se o despertar do meu Uxipovoe (Guia). Numa roda de conversa entre colegas do meu curso, uma delas disse o seguinte para outra “vamos descer lá embaixo?” E a outra respondeu: “o que vamos fazer lá!? Lá só tem índio”. No mesmo momento, todos pararam de falar e olharam pra mim, como não tinha escutado o que ela tinha falado, também fiquei quieto sem entender nada. Entramos para a sala de aula e perguntei para um

¹² A partir daqui haverá uma mudança no texto, passando a ser utilizada a pessoa-narrador ao invés da escrita única na terceira pessoa do singular ou do plural. Isso se dá porque, a partir da vivência do autor Cerizi Fialho, indígena Terena, o mesmo dialoga com o documentário a partir do modo de vida do seu povo.

¹³ “Olha pra mim olha pra mim olha pra mim me disse o guia, enquanto fala ele fica tão lindo na beira da água, era um animal, meu animal de estimação, ele mostrou que ele é perigoso o animal, ele se ajeitava na beira na água” (Tradução nossa).

dos colegas o porquê de todos pararem e me olharem no momento que ela tinha falado; aí ele me disse o que ela tinha falado. Fiquei pensando durante a aula toda o porquê de ela dizer aquilo. Na volta pra aldeia, dentro do ônibus, fiquei refletindo o que poderíamos fazer para mostrar que também estávamos inseridos e que poderíamos ocupar estes espaços, ou seja, demarcar nosso espaço enquanto indígenas na universidade. Foi quando surgiu uma luz, ou seja, o que estava adormecido em mim se despertou. O meu Uxipovoe (Guia) iria, a partir desse momento, me encaminhar para rebuscar o nosso conhecimento tradicional; daí vem a memória ancestral dos nossos velhos.

E, em se tratando da memória ancestral, envolve os nossos costumes: dança, canto, modo de ser, comidas típicas, artesanato etc. E quem poderia nos ensinar, repassar tudo isso são os nossos anciãos, o que corrobora com as cenas e falas retratadas no documentário. O meu primeiro contato com um ancião foi com o Hoyenôxo (Senhor Justo Vicente, Figura 5), muito conhecido na aldeia Ipegue por ter participação efetiva na mesma como cacique e ter participado das idas a Brasília na construção da constituição de 1988, quando os nossos direitos foram garantidos nos arts. 231 e 232.

Figura 5 - Indígena Terena Justo Vicente.



Fonte: Cerizi Francelino Fialho (arquivo, 2017).

A princípio, a conversa foi meio que estranha, pois ele me disse que ninguém nunca chegou até ele e perguntou sobre os nossos costumes tradicionais. Apesar disso, o mesmo ficou contente pois como são poucas pessoas falantes em sua comunidade, e ele sentia falta de falar a nossa língua materna. Conversamos e especulei muita coisa desde o processo de retomada, até o que ele pensava sobre os jovens que estavam entrando na universidade. Foi quando, então, falei da minha ideia de levar, mostrar, fortalecer o *kixovoku vitukeovo* (nosso modo de ser) para a universidade; no mesmo momento, ele abraçou a ideia e disse que estava pronto para contribuir no que estivesse ao alcance dele. Perguntei sobre a dança tanto masculina quanto feminina, e ele me disse o seguinte: “*enepora iseneu ipibeane tumuné, eloke ominjone ako’ó tinoa ra kixoku vitukeovo, iti inamati xâne ihikaxovoti itukinoati isoneu, koukoponoati ra kixoku vitukeovo*” (continue com essa sua ideia/pensamento, fico muito feliz em saber que você tem orgulho da nossa origem, você é jovem, estudante e pensador, que pensa principalmente em fortalecer cada vez esse nosso modo de ser).

Como foi no mês de abril, “mês indígena”, a maioria das aldeias sempre fazia ensaio à noite da nossa dança tradicional. Eu tinha pouco conhecimento e, de imediato, comecei a participar dos ensaios na aldeia Bananal, e procurei os jovens que sempre participaram da dança para poder perguntar a eles o que aquilo representava para eles, e fazer uma ligação entre a opinião dos jovens sobre o que os nossos velhos falam. Comecei a entender que é algo nosso enquanto povo Terena, e que a ideia que surgiu era bem mais ampla do que eu havia pensado. Então, tive a certeza de que tinha o dever de continuar o que os nossos mais velhos nos deixaram.

Convocamos os acadêmicos, tanto os do período vespertino como do noturno para falar da ideia de levar e mostrar, para os preconceituosos, que, mesmo estando dentro da universidade não havíamos esquecido da nossa origem, para que os mesmos pudessem respeitar o *kixovoku vitukeovo* (nosso modo de ser). O professor Paulo Baltazar¹⁴, indígena Terena, que faz parte da Licenciatura Intercultural Povos do Pantanal da UFMS-Cpaq, nos ajudou para que pudéssemos ter diálogo com o diretor do campus. Naquela oportunidade fomos entre seis acadêmicos na reunião, todos do período vespertino, e explicamos a nossa ideia. O diretor do campus disse o seguinte: “vocês são bem-vindos aqui, sintam-se em casa, a universidade está de portas abertas para vocês”.

Reunimos novamente os nossos colegas indígenas, e repassamos o que nós havíamos decidido junto ao diretor. Nem todos estiveram presentes naquela reunião, mas os que estavam presentes ficaram contentes e ficamos felizes com a decisão. A partir desse ano, a minha vida iria mudar totalmente. Pela primeira vez, estaríamos realizando algo inédito, e eu estava à frente desse movimento, pois, para realizar a dança precisamos conhecê-la, como me disse o Senhor Justo:

¹⁴ Atualmente doutorando no Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFGD.

“pohutihiko kivoku ne hiyokena ûti aneko kixó’ekone, akó urukuhi vakoé ya” (cada peça da dança tem o seu significado, não podemos entrar, participar sem conhecê-la).

Realizamos a primeira noite cultural com danças masculinas e femininas (Figura 6), comidas típicas, artesanato, no dia 18 de abril de 2017, na UFMS (bloco B). Algo inédito estava acontecendo na universidade, e principalmente comigo: eu estava me autoconhecendo porque a chama que estava adormecida se acendeu em mim. Fizemos um cronograma do que seria apresentado naquela noite, mas o nosso enfoque principal era o de demarcar o nosso espaço naquela instituição.

Figura 6 - Hiyokená Kipâ’e (dança da ema).



Fonte: Kali Aurelio Oliveira (arquivo, 2017).

Hiyokená Kipâ’e (dança da ema)

É uma dança tradicional masculina do nosso povo Terena. Segundo os historiadores, a dança representa a luta e a participação efetiva dos guerreiros na guerra da tríplice aliança.

Na minha concepção, enquanto indígena, conversando com os nossos anciãos e participando do ritual/celebração, ela é muito mais que somente uma representação de luta. Primeiro, usamos o penacho de ema na dança e, para mim, isso está ligado ao Uxipovoe (Guia); é algo que nos protege, e defino como sendo o Uxipovoe (Guia) do nosso povo Terena. Ele não é somente usado como traje, mas também muito usado pelos nossos Koixomonetí (indígena que tem

um conhecimento a mais, curador) no ritual de cura. Além disso, as nossas parteiras do passado usavam um pedaço específico da pena para que nada acontecesse com a mulher que estava prestes a dar luz a uma criança. Fica mais claro que a ema é Uxipovoe (Guia) Terena pelo fato de dois clãs do nosso povo, os Xumonó e Sukriokono usarem o mesmo traje. Cada peça da dança tem seu significado. São utilizados os seguintes instrumentos para fazer o toque da dança: tambor feito com madeira e coberto com couro de veado e uma flauta feita de bambu. Também os guerreiros utilizam bambu durante 6 peças e, em uma delas, utilizam um arco e madeira que possui um pequeno furo onde as flechas são introduzidas.

A primeira parte da dança é o kohó (Tuiuíú) que representa uma caminhada lenta acompanhando o toque do tambor e, na terceira batida, se dá o passo, com o corpo dobrado para frente, como se fosse um animal à procura da presa, onde a batida do tambor lembra muito o pulsar do órgão principal do nosso corpo. A segunda parte da dança é conhecida como “treinando para matar o inimigo”. Ao grito do cacique, reinicia-se a dança na qual as duas colunas fazem os movimentos e cada guerreiro se volta, sucessivamente, para o lado interno e externo das colunas, até que se encontrem frente a frente. Novamente, através do grito do cacique “oooohhhhhhhh”, acontece a batida na ponta superior do bambu e, dessa forma, sai um som de como estivesse sendo começada a caçada, tanto em relação à guerra como pela caça por alimento. A terceira peça é conhecida como “Hopenó’ixoti anané” (expulsando o inimigo) e se inicia mais uma vez através do comando do cacique. Os guerreiros seguram as suas armas (bambu) durante o movimento das duas colunas, quando voltam para o lado externo batem a ponta inferior, e quando se voltam para o lado interno ficam de frente com o seu parceiro e provocam batidas na parte inferior e superior do bambu. Na quarta parte da dança, que tem o nome “Iko’ítukexoti xêki” (utilizando o arco e flecha), os guerreiros deixam as suas armas de lado (bambu) e utilizam o xikié (arco e flecha). Ao comando do cacique inicia-se a dança e, em seguida, ao grito do mesmo, simulam que estão atirando para o alto e, ao ficarem de frente para o seu companheiro, simulam que estão atirando para baixo. A quinta parte da dança se inicia com o grito do cacique “Kayukopeuvotinehikó ya isukokoti” (voltando da luta) quando é formado um círculo onde, com movimentos externos, os guerreiros tocam o solo com a ponta do bambu para fora, enquanto que no movimento interno, repetem o toque no chão, e, em seguida, batem no meio do outro bambu que está a sua frente, terminando com toques na parte inferior e superior do bambu. Na sexta parte, mais uma vez ao grito do cacique, se inicia a dança. Essa peça é denominada de “koepekexoti hó’openo kayukopovo” (voltando da caça, matando animais), onde os guerreiros, voltados para o lado exterior, levantam o bambu para trás, o segurando, nas duas pontas, para que o guerreiro possa tocá-lo. Após o toque, voltam para o lado externo, e, com o bambu empunhado nas mãos, o outro companheiro também

o toca, e assim sucessivamente. A sétima e última parte da dança é o momento mais significativo: os guerreiros ficam de frente um para o outro cruzando as pontas dos bambu, enquanto o cacique inicia a passagem por debaixo dos bambus, e terminando quando todos os guerreiros passarem por baixo; isso simboliza a passagem dos guerreiros por baixo dos cipós. Ao final dessa peça, os guerreiros xumonós e sukrikinó fazem um tipo de uma cama para poder levantar o cacique à altura da cabeça dos mesmos para ele dar o grito: “Honoyooooo”, que significa estamos alegres pela vitória.

Essa é uma das memórias ancestrais que foi repassada de geração em geração, mesmo em meio a adversidades. Carregamos conosco o kixoku vitukeovo (modo de ser) independentemente de onde estivermos. Nós, enquanto povo Terena, somos vistos como um povo que está sempre tráfegando em meio ao mundo não indígena; muitos de nossos parentes tiveram que mudar para grandes cidades por vários motivos, mas nunca deixamos essa nossa tradicionalidade de lado.

A “vó” Toyta é clara quando fala com o neto no documentário: “amorin hokó kirikoa ra kixoku vitukeovo, hakó tinô’a” (meu neto nunca deixe de ser o que nós somos, e nunca tenha vergonha de ser o que é TERENOE). Há mais de 520 anos resistimos e vamos continuar resistindo e existindo. Tentaram nos exterminar, mas não conseguiram. Foram vários momentos que o nosso povo passou e ainda continua passando. Temos nossos direitos garantidos na Constituição, mas não são colocados em prática. Nós, enquanto povo indígena, vivemos uma luta constante, mas graças ao nosso Ituko’óviti (Nosso Criador) e aos nossos Uxipovoe (Guia) sempre estamos protegidos. Então, é mais que nossa obrigação continuar essa luta que também foi repassada de geração em geração, e cada vez mais ocupar os espaços que antes nós não ocupávamos.

A partir do documentário, eis um pouco da minha história enquanto jovem indígena, que está entre dois mundos indígena/não indígena, e que compartilha essa experiência e a rebusca ancestral que tenho todos os dias. É uma experiência única, forte, fortalecedora, enriquecedora. Tenho muito orgulho em dizer que consegui construir uma pequena história de luta e de conquistas enquanto jovem indígena.

Depois de percorrer O Índio Velho memória ancestral

O documentário nos ajudou a percorrer trajetórias de vida dos povos originários em que a memória ancestral prevalece no modo de ser, no preparo da comida, na casa de reza, na dança. A memória ancestral é geografia de vida, é gente, é corpo e voz. Que Ituko’óviti (Nosso Criador na língua Terena) nos faça compreender que os povos originários nunca foram, nem serão intrusos. e que conhecimento ancestral é cultura e resistência. Vem iluminar nossos passos e pensamentos, Ituko’óviti.

Depois de tanto percorrer pelo chão do território vivido, pelos sabores e saberes da alimentação indígena e pela sabedoria espiritual, assim como pelas tramas de vida vivenciadas e descritas por Cerizi Fialho, estamos na intenção de responder o indagado por Escobar (2005, p. 64) em parágrafos acima sobre “quem fala em nome do lugar? Quem o defende?” São eles, a juventude indígena ocupando a universidade, a cidade, a aldeia, e se fortalecendo na tradicionalidade oriunda do conhecimento do índio velho. Eles são os sábios, os pensadores, os conselheiros, os guardiões; eles falam e transmitem na sua oralidade e ancestralidade. Assim, a juventude indígena fortalece a fala deles e não perde essa memória, fazendo jus ao mencionado por um indígena Terena no documentário: “Se perguntarem para uma índia ou índio, vão falar que a referência da nossa vida são os nossos anciãos, os nossos mais velhos, porque lá nós aprendemos as coisas boas”.

Saúde, respeito e vida para os anciãos e anciãs que percorrem o chão do território vivido, que são casa-gente, corpo-memória, e que fortalecem, e se fortalecem na casa de reza.

Referências bibliográficas

ACHILLE, Mbembe. **Crítica da razão negra**. 2. ed. Lisboa: Antígona, 2017.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

ESCOBAR, Arturo. O lugar da natureza e a natureza do lugar: globalização ou pós-desenvolvimento? *In*: LANDER, Edgardo. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino americanas. Colección Sur Sur. Clacso, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, septiembre, 2005.

HAESBAERT, Rogério. **Regional-Global: dilemas da região e da regionalização na Geografia contemporânea**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

HAESBAERT, Rogério. **Viver no limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de insegurança e contenção**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Tradução de Fábio Creder. Petrópolis: Vozes, 2015 (Coleção Antropologia).

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Tradução Hilda Pareto Maciel, Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MACIULEVICIUS, Paula. **À base de mandioca, comida por gerações enrolada em folha de bananeira**. 2015. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/sabor/a-base-de-mandioca-comida-passa-por-geracoes-enrolada-em-folha-de-bananeira>. Acesso em: 28 jul. 2021.

MOTA, Juliana Grasiéli Bueno. **Territórios e territorialidades guarani e kaiowá: da territorialização precária na reserva indígena de dourados à multiterritorialidade**. 2011. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Faculdade de Ciências Humanas – UFGD. Disponível em: www.repositorio.ufgd.edu.br. Acesso em: 20 out. 2021.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Ática, 1993.

ROSSI, Paolo. **Comer**: necessidade, desejo, obsessão. Tradução Ivan Esperança Rocha. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SACK, Robert David. O significado de territorialidade. *In*: DIAS, Leila Christina; FERRARI, Maristela (org.). **Territorialidades humanas e redes sociais**. Florianópolis: Insular, 2013.

SANTOS, Gislene. Pelo espaço: uma nova política de espacialidade. **R. B. Estudos Urbanos e Regionais**, v. 10, n. 1, maio, 2008. Disponível em: <https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/195>. Acesso em: 26 jul. 2021.

SENA, C. C. A. **Alimentação, território e turismo em Pirenópolis (GO)**: implicações da mundialização nas identidades locais. 2017. Dissertação (Mestrado em Geografia). Programa de Pós-Graduação em Geografia – Faculdade de Ciências Humanas - UFGD. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/7603>. Acesso em: 27 jul. 2021.

SOUZA, Marcelo Lopes de. **Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

Referência fílmica

O Índio Velho: Memória Ancestral. Filme-documentário. Direção: Wesley Zaremaré. Comitê Intertribal Memória e Ciência Indígena (ITC). Brasil, 2019.

“SOBRE A TERRA HÁ DE VIVER SEMPRE O MAIS FORTE”: SERVIDÃO E LUTA EM *TORTO ARADO*

Jéssica Aparecida de Avila Follmann

Torto Arado (introdução)

Torto Arado fez surgir a inquietação. Trouxe à tona a incerteza, e insegurança no momento da escrita. O trabalho foi pensado, primeiramente, para relacionar o universo intenso de *Torto Arado* com a realidade de uma família do sul do Brasil, abordando principalmente a migração. Todavia, esta ideia foi abandonada quando já se havia construído parte significativa do texto. Isso se deu muito pelo fato da incerteza em produzir um texto contraditório, pobre, ou pessoal demais, levando-se em consideração a possível doença de Donana, Alzheimer, que acometeu a avó paterna da autora deste trabalho, e a história de migração e luta pela terra dos avós paternos da autora, os quais foram posseiros no sudoeste do Paraná. A segunda versão tentava abordar conceitos-chaves para a ciência geográfica, mas, igualmente, foi abandonada desta vez, por faltar algo, por faltar sentimento, não expor aquilo que o livro causou a quem o pode decifrar. A terceira versão, esta que se apresenta, foi pensada durante um momento de insegurança. Diante da estagnação da segunda versão, uma lembrança fez surgir na memória de quem escreve, aquilo que marca profundamente *Torto Arado*, a subjugação. Em momento de reflexão, a lembrança da capa da obra de José Vicente Tavares dos Santos “Colonos do Vinho” (Figura 1), na qual das veias dos camponeses é retirado vinho, marcando a subordinação ao capital, fizeram despertar aquilo que a obra base causou: indignação. Este sentimento, aos poucos, foi colaborando com a análise do livro, que foi instrumento para pensar: *Torto Arado*, como lê-lo? Que “vinhos” eram arrancados das veias daquele povo?

No emaranhado de pensamentos, foi buscada a tese de Itamar Vieira Jr. para compreender de que universo foi gestado *Torto Arado*. Nesta busca, o sentimento que a obra causou foi intensificado. A realidade da população quilombola da Chapada Diamantina, a subjugação e a luta por seu território, ficaram explícitas. Compreendeu-se de onde surgiram Bibiana, Belonísia, Zeca Chapéu Grande, Salu, e toda a comunidade presente no universo de Água Negra.

Figura 1 - Capa do livro “Colonos do Vinho”.



Fonte: SANTOS, 1978.

Cabe deixar claro algumas das escolhas que foram delimitadas ao longo do percurso. A obra base para esta reflexão, *Torto Arado*, joga seus leitores em um universo marcado por relações íntimas, correlatas e conflitivas. A reflexão poderia partir do contexto do papel social da mulher, do machismo entranhado no campo brasileiro e, também, da força que emana das irmãs Belonísia e Bibiana? Poderia. E seria uma reflexão profunda, pautada nas obras de feministas e sociólogas brasileiras. Mas optou-se por não focar apenas neste ponto. Da mesma maneira, o trabalho poderia ser construído a partir da riqueza cultural religiosa do Jarê, mas a autora deste trabalho não possui domínio sobre o tema, e receou não expressar a importância deste ponto da forma que o mesmo necessita.

Neste sentido, o presente trabalho busca, nas páginas a seguir, conversar sobre aquilo que foi sentido, as inquietações que a leitura da obra proporcionou, e as leituras realizadas no decorrer dos últimos meses. Inquietações que são parte da vida de quem escreve esta reflexão, que fazem parte da busca incessante por um campo que seja menos abissal. Para além de uma simples correlação entre debates que podem ser percebidos na obra base e leituras acadêmicas, busca-se compreender como a vida do povo de Água Negra reflete, de forma ímpar, a realidade que, muitas vezes, os debates acadêmicos não puderam descrever.

A partir disso, salienta-se que além da obra *Torto Arado*, a tese de Itamar Vieira Jr. (2017), principalmente através das imagens, será ponto de partida para a tentativa de compreender a realidade da população que foi, parte inspiração, parte personagem, para a criação de *Torto Arado*.

À guisa de discussão/reflexão: o universo de *Torto Arado*

Torto Arado possui, pelo menos para quem escreve estas linhas, a capacidade de despertar sentimentos intensos, ora descritos pelas inquietações e indignação, outrora pelo ódio. Estes serão explicados ao fim deste trabalho.

Para além destes sentimentos, da obra emanam questões para reflexão. Como descrito no início, uma das versões do presente trabalho objetivava correlacionar a obra aos conceitos geográficos que nela puderam ser identificados. Mas, tal tema negligenciava o sentimento que a obra pode despertar. Todavia, não seria possível entender a obra sem compreender que tais conceitos, ou situações que remeteram aos conceitos, faziam parte do universo de Água Negra.

Relendo a obra e consultando a tese do autor, delimitou-se o universo em que Água Negra estava envolta. No livro, Chapada Velha; na tese, Chapada Diamantina. Em um, Água Negra; em outra, terras de Iuna. O tempo em que a história foi narrada não ficou claro, mas suspeita-se que seja entre as décadas de 1950 – 1970.

Água Negra foi constituída por famílias vindas de distintos lugares buscando morada. Aos poucos, formaram aquilo que Vieira Jr. (2017) denomina, em sua tese, como “território de parentesco”. O referido autor utiliza-se do que Woortmann (1990) denomina de “sítio” para a exemplificação do termo. Para Woortmann (1990, p. 30) “[...] em seu sentido mais amplo, ele [sítio] designa uma comunidade de parentesco, um espaço onde se reproduzem socialmente várias famílias de parentes, descendentes de um ancestral fundador comum”. Diante disso, entende-se o que Vieira Jr. considera por “território de parentesco”. Isso porque, Água Negra foi constituída por famílias que para ali migraram, que estabeleceram relações de parentesco, de compadrio e que se reproduziram socialmente.

[...] e aqui era assim desde o princípio, uma mão lavava a outra. Afinal, nossos pais [...] e tantos outros, chegaram de lugares diferentes e distantes, mas, passado tanto tempo, viviam como uma parentela de filhos de pegação, de compadre, de comadre, vizinho, marido e mulher, cunhados, primos e inimigos. Muitos haviam casado entre si e eram parentes de verdade, nos laços e no sangue. Os que não, eram de consideração (Vieira Jr., 2019, p. 151).

Vindas geralmente de outras fazendas, as quais já não comportavam os moradores, as famílias de Água Negra perpassaram por um processo de migração, ou, como destaca Ingold (2015), de peregrinação. Para Ingold (2015, p. 219) “[...] vidas são vividas não dentro de lugares,

mas através, em torno, para lugares, de e para locais em outros lugares [...]. Prosseguindo ao longo de um caminho, cada habitante deixa uma trilha”. Portanto, é pelo movimento de peregrinar que a vida se desenvolve através de caminhos distintos, que encontram os caminhos de outros e se entrelaçam. Ainda sobre o peregrinar, é possível perceber em *Torto Arado* a compreensão deste movimento. “Meu povo seguiu rumando de um canto para outro, procurado trabalho. Buscando terra e morada. Um lugar onde pudesse plantar e colher. Onde tivesse uma tapera para chamar de casa.” (Vieira Jr., 2019, p. 204). Neste movimento, as famílias de Água Negra se encontraram. Viveram em Água Negra, para Água Negra, e de Água Negra.

A passagem, acima citada, contribui para o entendimento das relações sociais engendradas no interior da fazenda Água Negra. Não apenas desta, mas aqui, a partir desta. Relações que podem ser entendidas a partir das relações de poder, da subordinação em que o sistema de “morada” relegava àquele povo.

Para a compreensão das relações de poder em Água Negra – estas que são a fonte da inquietação de quem escreve este texto – é preciso, primeiramente, entender como estas foram originadas, quais fatores contribuíram para que elas se desenvolvessem ou perpetuassem.

O primeiro ponto a ser entendido é a origem da ocupação fundiária brasileira, desde o período colonial. Para Miralha (2006, p. 152) “O modelo colonial no Brasil se constituiu por meio de três componentes fundamentais na organização social, quais sejam: a grande propriedade fundiária, a monocultura de exportação e o trabalho escravo”. Sendo uma colônia de exploração, o campo brasileiro tem suas bases pautadas no latifúndio e na escravidão.

O regime de sesmarias, sistema fundiário do Brasil Colônia, preconizava a terra livre, mas homens cativos. Neste regime, as terras eram posse da Coroa Portuguesa a qual emitia o direito de uso para o senhor sesmeiro, mediante a ocupação da terra.

Todavia, após a Proclamação da República no ano de 1822, o regime fundiário brasileiro foi alterado. Em 1850 foi promulgada a lei nº 601 de 18 de setembro de 1850, Lei de Terras de 1850, a qual estabeleceu o monopólio da terra. Para Martins (2010, p. 44, grifo nosso) “Se no regime sesmarial, o da terra livre, o trabalho tivera que ser cativo; num regime de **trabalho livre** a **terra** tinha que ser **cativa**”. O cativo, agora, passa a ser a propriedade privada da terra. Já que

A Lei de Terras proibia a abertura de novas posses, estabelecendo que ficavam proibidas as aquisições de terras devolutas por outro título que não fosse o de compra. Essa proibição era dirigida contra os camponeses da época, aqueles que se deslocavam para áreas ainda não concedidas em sesmarias aos fazendeiros e ali abriam suas posses. [...] A Lei de Terras transformava as terras devolutas em monopólio do Estado, e Estado controlado por uma forte classe de grandes fazendeiros (Martins, 1981, p. 41-42).

A Lei de Terras estabelecia, desta forma, o monopólio do Estado sobre terras devolutas (Martins, 1981). Ao passo que o Estado monopolizava as terras devolutas, excluía a possibilidade de acesso à terra à massa de camponeses e outros povos do campo marcados pela desigualdade do sistema de sesmarias, e, agora, pela apropriação privada das terras.

Vale destacar que a Lei de Terras de 1850 foi uma tentativa efetiva de manutenção do poder nas mãos da oligarquia rural estabelecida no país, tendo em vista que a proibição do tráfico negreiro em terras brasileiras, também se deu no ano de 1850, pela lei nº 581 de 4 de setembro de 1850 (Lei Eusébio de Queiroz). Esta lei anunciava o fim próximo da escravidão no país, o qual ocorreu somente em 1888.

A Lei de Terras, portanto, garantiu a manutenção das grandes extensões de terras, latifúndios, nas mãos dos fazendeiros, os quais ocupavam lugares de destaque no poder político. A propriedade privada da terra no Brasil se originou dessa maneira, da exclusão e desigualdade.

É nesse contexto que se compreende o surgimento de Água Negra, originada a partir de uma sesmaria. “A família Peixoto havia herdado terras das sesmarias. [...] Que chegou um branco colonizador e recebeu a dádiva do reino. Chegou outro branco com nome e sobrenome e foram dividindo tudo entre eles” (Vieira Jr., 2019, p. 175-176).

Oriunda de sesmarias, a fazenda Água Negra esteve envolta ao processo de vida e morte. Vida por ser vislumbre de terra e morada para aqueles que ali habitavam, morte por encontrar-se no enredo de conflitos, sejam estes oriundos da expansão da fronteira e na busca incessante pelo ouro e diamante, ou aqueles que surgidos posteriormente. Sobre a expansão da fronteira, esta foi percebida a partir do contexto de ocupação de Chapada Velha, região onde se localiza Água Negra.

Muito antes de nós, é o que dizem, chegou para cá muita gente, **vindo com a notícia de que haviam sido encontradas minas de diamantes**. Dizem até que quem encontrou o diamante foi um de nossos antepassados. [...] Outros dizem que o primeiro diamante foi encontrado por um homem das Gerais. O que sabemos é que essa notícia trouxe mais escravos, trabalhadores livres, consulado de país estrangeiro para o interior e companhia de mineradores, tudo para retirar o diamante das serras. Sabe-se também que muito sangue foi derramado [...] (Vieira Jr., 2018, p. 177, grifo nosso).

Diz-se expansão da fronteira, tendo claro o que é exposto por Martins (2009) sobre a fronteira do humano, a fronteira entre “nós” e os “outros”. Para Martins (2009, p. 10) “é na fronteira que se pode observar como as sociedades se formam, se desorganizam ou se reproduzem”. Cabe ressaltar que a “fronteira” aqui retratada não corresponde àquilo que é concebido como fronteira entre Estados-Nações, fronteira geográfica, mas a fronteira do humano, o contato entre o humano e não-humano, entre o nós e os outros. Neste sentido

À primeira vista [a fronteira] é o lugar do encontro dos que por diferentes razões são diferentes entre si, como os índios de um lado e os civilizados de outro; como os grandes proprietários de terra, de um lado, e os camponeses pobres, de outro. Mas, o conflito faz com que a fronteira seja essencialmente, a um só tempo, um lugar de descoberta do outro e de desencontro (Martins, 1996, 27).

Por ser um lugar de encontro e desencontro, entre os diferentes sujeitos, a fronteira pode ser entendida como ambiente conflituoso, austero, de subjugação e morte (Martins, 2009). Fatos estes, que são de fácil identificação no emaranhado de acontecimentos em Água Negra.

Esta terra viveu muita guerra de coronéis por muitos e muitos anos. Para trabalhar no garimpo vieram muitos homens escravos das **vizinhanças da capital, dos engenhos que já não tinham mais a importância de antes**, e das minas de ouro das Gerais. [...] Contavam [...]. De como as fazendas em que morávamos **e nossas origens tinham a marca dessa trama** de vida e morte que se instalou por décadas em Chapada Velha (Vieira Jr., 2018, p. 177-178, grifo nosso).

Fica evidente que Água Negra se origina a partir das relações conflituosas que se estabeleceram no seu entorno. A busca pela mineração do diamante, marcada pelo declínio dos engenhos de açúcar, a escravidão e a conflitualidade são bases para a compreensão do enredo que se forma a partir da ocupação de Água Negra.

Neste enredo, entrelaçado entre o surgimento da vida entre os rios Utinga e Santo Antônio, e a morte que espreita seres humanos e não-humanos, desenvolve-se a ocupação de Água Negra, a partir do trabalho de um povo em busca de terra e morada.

As raízes da inquietação

Terra! Transformada em mercadoria, a mesma não pode ser produzida, não é fruto de trabalho, e, no Brasil, desempenha papéis distintos. Para alguns, representa acumulação de capital, cobrando da sociedade a renda da terra, ou seja, terra de negócio – esta que também pode ser entendida através das relações de poder, o coronelismo, em algumas realidades brasileiras. Para outros, é sinônimo de sustento, reprodução social, terra de trabalho.

Nesse ínterim, Água Negra desponta através da dualidade. Dualidade ocasionada pela sua origem desigual, herança de sesmaria. A dualidade se encontra nas concepções de terra de negócio e de terra de trabalho.

Para a família Peixoto, Água Negra não passava de mais uma fazenda, “A família Peixoto queria apenas os frutos de Água Negra, não viviam a terra, vinham da capital apenas para se apresentar como donos, para que não esquecêssemos, mas, tão logo cumpriam sua missão, regressavam” (Vieira Jr., 2019, p. 54). Algo exemplar da concepção que os Peixoto tinham da terra, é

reforçada pela ausência de sede na fazenda. “Na fazenda nunca houve sede, [...] porque a família Peixoto tinha outras na região, maiores e mais produtivas que Água Negra [...]” (Vieira Jr., 2019, p. 95).

Em contraponto, para as famílias que cultivavam a terra de Água Negra, a terra era vista como fonte de sustento, terra de trabalho. Pois, “Esta terra que cresce mato [...] não é nada sem trabalho. Não vale nada [...] Mas pra gente como a gente a terra só tem valor se tem trabalho” (Vieira Jr., 2018, p. 186). Todavia, eram estas famílias relegadas a um cotidiano de subordinação. Subordinação oriunda de um contexto histórico desigual e excludente.

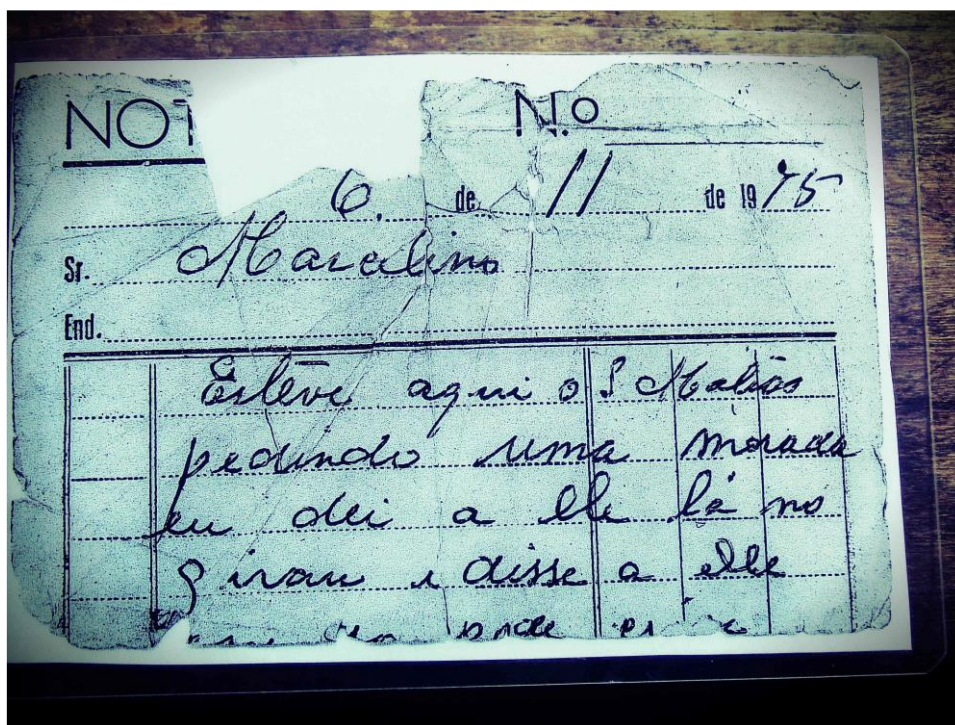
Após a abolição, “Os donos [latifundiários] já não podiam ter mais escravos, por causa da lei, mas precisavam deles. Então, foi assim que passaram a chamar os escravos de trabalhadores e moradores” (Vieira Jr., 2019, p. 204). A lei citada pelo autor, trata-se da Lei Eusébio de Queiroz, mencionada no tópico anterior. Neste contexto, proprietários de “fazendas” (leia-se latifúndios), implantaram o regime de “morada”. Este, por sua vez, garantia moradia para aqueles que trabalhassem nas plantações das fazendas e pagassem uma determinada porcentagem do que produzissem em suas roças (pequenas porções de terra destinadas à produção alimentícia para consumo da família).

Em Água Negra, o sistema de moradia foi implantado. Chegavam, às suas terras, peregrinos (Ingold, 2015) buscando trabalho e moradia, geralmente por convite de parentes, pelo mando do proprietário, ou por terem ouvido sobre tal oportunidade. Foi assim que José Alcino, melhor dizendo, Zeca Chapéu Grande chegou àquelas terras e recebeu o bilhete de Sutério, no qual constava: “Esteve aqui o sr. José Alcino pedindo uma morada, e eu dei a ele lá na beira do rio Utinga, e disse a ele que tem que trabalhar nas roças da fazenda, e pode levantar a casa de barro, proibido casa de tijolo” (Vieira Jr., 2019, p. 199).

As figuras 2 e 3, presentes na tese de Itamar Vieira Jr. (2017), são primordiais para a compreensão das situações citadas. A Figura 2 retrata a existência de um bilhete pertencente a um residente em Iuna, semelhante ao que Sutério entregou à Zeca Chapéu Grande. A Figura 3 retrata uma moradora de Iuna em frente à sua casa de barro, evidenciando a ausência de casas de alvenaria e a precariedade das residências tanto da realidade de Iuna quanto das presentes, no romance *Torto Arado*.

A ordem expressa no bilhete, cujo trabalho na fazenda era primordial e a proibição de construção de casas de alvenaria, marcam a subordinação em que estavam sujeitos os moradores de Água Negra. A impossibilidade de construir casas duradouras retrata também a tentativa de negar qualquer vínculo com a terra, “[...] nada que marcasse o tempo de presença das famílias na terra” (Vieira Jr., 2019, p. 41).

Figura 2 - Bilhete autorizando morada em Iuna.



Fonte: Vieira Jr., 2017, p. 90.

Figura 3 - Casa de barro em Iuna.



Fonte: Vieira Jr., 2017, p. 58.

A sujeição das famílias de Água Negra não se limitava à proibição de construção de casas de alvenaria, perpassava também pela obrigatoriedade da destinação de porcentagem daquilo que produziam em suas hortas para consumo da família, aos cuidados do gerente, Sutério.

Sutério pegou a maior parte da batata-doce com as duas mãos [...] e levou para a Rural que tinha deixado em nossa porta. Pilhou também duas garrafas de dendê [...]. Lembrou a meu pai da terça parte que tinha que dar da produção do quintal. Da terra seca não brotava nem pasto, muito menos batata (Vieira Jr., 2019, p. 85).

Nem mesmo em tempos de seca as famílias eram liberadas da obrigatoriedade da destinação da terça parte de sua produção. Esta prática não significava apenas a pilhagem dos alimentos, mas do trabalho que não foi pago.

Sutério passava rigorosamente toda semana e levava o que podia. Mas não deixava levar o melhor [...]. Só não deixava apodrecer nos pés, por desgosto, porque achava um desrespeito com a própria terra. Mas se desse para dar aos animais, eu dava, só para não deixar que **ele levasse meu suor, minhas dores nas costas, meus calos e minhas feridas nos pés, como se fosse algo seu** (Vieira Jr., 2019, p. 152, grifo nosso).

Como o vinho, parte da produção destinada ao consumo das famílias moradoras (alimentos cultivados por elas mesmas) em Água Negra era sugada pela obrigatoriedade da “terça parte”. Como o vinho, também, os anos de vida dos moradores eram transformados em terra lavrada, capinada, semeada e colhida para os proprietários da fazenda. Como o vinho, viam seus resquícios de vida e, talvez, esperança, avinagrarem-se diante da realidade de subjugação.

Água Negra mudou. Mudou seu proprietário e a relação para com os moradores. Se os Peixoto raramente apareciam, apenas para que os moradores lembrassem quais eram os proprietários, a nova família proprietária alterou toda forma de relação para com os sujeitos ali presentes. Não “apareciam” para lembrar os moradores de sua condição subalterna; colocaram estes numa posição de invisibilidade, de indesejados, de intrusos. “O novo dono fazia uma movimentação contrária à nossa morada, talvez porque soubesse que, pelo tempo em que tínhamos ali, a justiça nos reservara algum direito” (Vieira Jr., 2019, p. 196). As proibições de construção de casa continuaram e outras surgiram. O barracão de mantimentos, erguido pelo novo dono, era a dimensão da servidão por dívida. O cemitério de Viração já não poderia ser utilizado, estava fechado para sepultamentos novos. A ligação derradeira com a terra, com aqueles que para ela já haviam retornado, foi quebrada. Duzentos anos de Viração não foram suficientes para a continuidade do vínculo com a terra, pois era este vínculo temido pelo proprietário. Restou-lhes a indignação, a inquietação.

Inquietação, indignação, sentimentos que permearam a leitura da obra base. Inquietude, base para a contestação daquilo que é posto a sua realidade. É a inquietude que movimenta a contestação de Severo sobre a realidade de subordinação, relações típicas de servidão a que o povo de Água Negra era exposto.

Nesse campo desigual, Severo levantou sua voz contra as determinações com que não concordávamos. Virou um desafeto declarado do fazendeiro. Fez discursos sobre os direitos que tínhamos. Que nossos antepassados migraram para as terras de Água Negra porque só restou aquela peregrinação permanente a muitos negros depois da abolição. Que havíamos trabalhado para os antigos fazendeiros sem nunca termos recebido nada, sem direito a uma casa decente, que não fosse de barro, e precisasse ser refeita a cada chuva. Que se não nos uníssemos, se não levantássemos nossa voz, em breve estaríamos sem ter onde morar (Vieira Jr., 2019, p. 197).

É a inquietação que movimenta, mas a organização permite a luta. Severo foi parte da organização, buscou o sindicalismo, os movimentos sociais, com o objetivo de romper as correntes que o prendiam e prendiam seu povo. Como destaca Moura (1986, p. 52) “a porteira pode estar sendo fechada pelos poderosos, mas, [...] as cercas podem ser e são derrubadas, a cada dia, pelos subalternos e expropriados”. É da organização, da revolta e da necessidade de mudança que surge a luta em Água Negra.

A organização do povo em Água Negra fez recordar, a quem escreve, o surgimento das Ligas Camponesas no Brasil.

Nascidas muitas vezes como sociedade beneficente dos defuntos, as Ligas foram organizando, principalmente no Nordeste brasileiro, a luta dos camponeses foreiros, **moradores**, rendeiros, pequenos proprietários e trabalhadores assalariados rurais da Zona da Mata, **contra o latifúndio** (Oliveira, 2007, p. 106, grifo nosso).

As lutas elencadas pelas Ligas Camponesas, e reforma agrária através de ações diretas e imediatas (Marques; Marques, 2015), causaram incômodo ao latifúndio. A luta de Severo também. A ditadura perseguiu e assassinou lideranças camponesas, membros das Ligas e apoiadores (padres, advogados etc.); o latifúndio também. Severo foi assassinado¹⁵!

O latifúndio possui o mesmo modo operante, seja no universo do romance de Vieira Jr., ou na realidade da luta camponesa, os caminhos buscados para silenciar aqueles que se enguem contra a desigualdade são, inexoravelmente, os assassinatos. Assassinar Severo! Assim como assassinaram Chico Mendes, Dorothy Stang, Ênio Pasqualin, e tantos outros que regaram a terra com seu suor e sangue.

Severo foi assassinado. Mas, também foi vingado. Sua luta continuou através de Bibiana e Belonísia, carregadas da força da mulher que resiste ao machismo, à violência, à desigualdade. A onça, agora, ocupa sua própria cova. Porque “Sobre a terra há de viver sempre o mais forte”.

¹⁵ Sugere-se ouvir a canção “Funeral de um lavrador”, de Chico Buarque de Holanda.

Inquietação e indignação: sentimentos de quem escreve (à guisa de considerações finais)

Torto Arado foi uma leitura regada de sentimentos, de inquietação, de indignação e também de ódio. Inquietação por perceber nas linhas que o construíram a repetição de um quadro de desigualdade, servidão e injustiças no campo brasileiro. Por perceber que as mazelas que perpassaram a formação do espaço agrário brasileiro continuam vivas em pleno século XXI. Indignação por compreender a servidão em que os povos do campo, principalmente os negros, foram expostos no Brasil. Por perceber que a reforma agrária, neste país, é fruto de luta pela terra e somente disto. Não pode ser entendida como política social, pois ela não foi pensada para os povos do campo; é oriunda da luta constante desses sujeitos. Ódio, por entender que este é o quadro pensado pela oligarquia agrária e ainda é atual.

As reivindicações sociais no campo brasileiro são, em suma, a luta por sobrevivência. Severo não foi assassinado por apenas lutar, foi assassinado por colocar em risco o latifúndio, por lutar pelos seus e com os seus, assim como diversos camponeses, sindicalistas, advogados, religiosos foram assassinados por defenderem aqueles que sempre foram a classe oprimida.

Como coloca Pedro Munhoz, em sua canção “Procissão dos Retirantes”

Eu não consigo entender/ que em vez de herdar um quinhão/teu povo mereça
ter/só sete palmos de chão/Nova leva de imigrantes/procissão dos retirantes/só
a terra em cada olhar/Brasileiros, vão com nós/vão gritando, mas sem
voz/Norte a Sul, não tem lugar/Eu não consigo entender/que nessa imensa
nação/ainda é matar ou morrer/por um pedaço de chão [...]

Não é possível entender! Água Negra é o retrato no latifúndio no Brasil: desigual, opressor e, por vezes, assassino. Herança do regime das sesmarias, apenas perpetuou a forma operante na qual foi gestada, a servidão de quem trabalha a terra.

É diante desta realidade desigual e cruel que *Torto Arado* foi criado. Relendo a obra, percebe-se que a mesma não é simplesmente um romance que retrata o campo brasileiro – o que faz com maestria – mas, sim, é um instrumento de protesto, de denúncia das mazelas que ainda se perpetuam nos rincões mais distantes deste país. Não é apenas um romance, é uma obra de geografia agrária cujos personagens são protagonistas de uma história de servidão, de peregrinação e de constante luta pela sobrevivência.

Referências bibliográficas

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Coleção Antropologia. Petrópolis: Vozes, 2015.

OLIVEIRA, Ariovaldo Umbelino de. **Modo de Produção Capitalista, Agricultura e Reforma Agrária**. São Paulo: Labur Edições, 2007.

MARQUES, Gilberto de Souza; MARQUES, Indira Rocha. **Luta camponesa e reforma agrária no Brasil**. São Paulo: Sundermann, 2015.

MARTINS, José de Souza. **Os camponeses e a política no Brasil**: as lutas sociais no campo e seu lugar no processo político. Petrópolis: Vozes, 1981.

MARTINS, José de Souza. **O Poder do Atraso**: ensaios de sociologia da história lenta. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

MARTINS, José de Souza. **Fronteira**: a degradação do outro nos confins do humano. São Paulo: Contexto, 2009.

MIRALHA, Wagner. Questão agrária brasileira: origem, necessidade e perspectivas de reforma hoje. **Revista Nera**, Presidente Prudente, ano 9, n. 8, p. 151-172, jan./jun. 2006.

MOURA, Margarida Maria. **Camponeses**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

SANTOS, José Vicente Tavares dos. **Colonos do vinho**: estudo sobre a subordinação do trabalho camponês ao capital. São Paulo: Hucitec, 1978.

VIEIRA JR., Itamar. **"Trabalhar é tá na luta"**: vida, morada e movimento entre o povo da Iuna, Chapada Diamantina. Salvador, 2017, 300 p. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos), Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

WOORTMAN, Klaus. "Com parente não se neguceia". O campesinato como ordem moral. **Tempo Brasileiro**. Brasília, p. 11-73, 1990.

Referência literária

VIEIRA JR., Itamar. **Torto Arado**. São Paulo: Editora Todavia, 2019.

DIÁRIOS DE MOTOCICLETA: UMA VIAGEM DE DESCOBRIMENTOS E REDESCOBRIMENTOS

Fabiane de Oliveira Moreti Cabrera

Como são tortuosos e extensos os caminhos que cruzam a América Latina. Estradas que beijam os pés de grandes montanhas, margeiam rios, que ora podem estar empoeiradas, ora podem estar com neve. Estradas que cruzam desertos e florestas, chuva e sol. Como é grande a América Latina e quantos poemas foram dedicados a ela. Gonçalves Dias implorava à Deus não morrer antes de voltar para sua terra onde cantavam os sabiás. Neruda exaltava o Chile em seus versos de amor.

América Latina de tantos povos e de tantas histórias. Histórias essas que, com frequência, moram num limbo esquecido, memórias apagadas. A América Latina sangrou com uma colonização que soterrou os povos, as pessoas e culturas que aqui estavam. Tudo foi largado ao vento para que as correntes levassem toda a história do nosso povo originário para bem longe. Partilhamos todos bocados, fartos da mesma história e da mesma origem; no entanto, somos como irmãos distantes: pouco conhecemos sobre nossa América Latina, muito ignoramos sobre a história de seus povos. É dolorido, muitas vezes, perceber que muitos indivíduos, quando possuem condições de puxar a âncora de seus “navios”, preferem guiá-los para terras mais longínquas, ignorando as terras latino-americanas e suas riquezas indefiníveis.

O filme sugerido para a elaboração deste trabalho, “Diários de Motocicleta” conta uma história diferente. Dirigido por Walter Salles e lançado em 2004, o filme conta a história de Ernesto Guevara e seu amigo Alberto Granado, que resolvem percorrer 8 mil quilômetros em quatro meses. O objetivo da viagem era conhecer a América Latina que eles viam apenas pelos livros. Que América Latina seria essa? Como ela se desdobraria diante de seus olhos e sentimentos? Ao final do filme, os dois personagens estão transformados diante das experiências que passaram ao longo de suas viagens. Tatearam e sentiram uma América Latina diferente, não aquela dos espanhóis, mas uma América de tantos povos e tantas histórias, tantas injustiças e tanta beleza. Ernesto nunca mais seria o mesmo.

Figura 1 - Dois amigos em *uma* destemida moto, prontos para desbravarem a alma da América Latina.



Fonte: recorte de *Diários de Motocicleta*.

A viagem tem início em Buenos Aires, na Argentina, e os dois amigos têm como transporte uma motocicleta bem velha. Seu pai alegava que, se ainda fosse homem moço, gostaria também de fazer aquela viagem, pois viajar é algo muito especial. Viajar é uma forma diferente de adquirir conhecimento, de vivenciar novas e ricas experiências, conhecer outros lugares e realidades, desnudar nossos horizontes de mundo.

Figura 2 - Foto dos amigos prontos para seguirem viagem. Vamos com eles?



Fonte: <https://www.bestriders.com.br/diarios-de-motocicleta-morreu-alberto-granado-o-companheiro-de-che-guevara/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

Os dois amigos então partem com a velha e guerreira motocicleta, que por sinal possui um apelido um tanto sarcástico: “a poderosa”. Visitam algumas cidades ainda dentro da Argentina e chegam ao Chile, a primeira fronteira que os dois irão cruzar em suas viagens. Qual será a realidade que eles irão encontrar? Ambos nunca saíram da Argentina e Ernesto faz uma anotação sobre esse momento em carta para sua mãe:

Querida velha. O que se perde ao atravessar uma fronteira? Cada momento parece partir-se em dois. Melancolia pelo o que ficou para trás e por outro lado todo o entusiasmo por entrar em novas terras (Diários de Motocicleta, 2004).

Tal reflexão do personagem me trouxe algumas divagações. Lendo o livro “Fronteira: a degradação do outro nos confins do humano” constatei essa mesma melancolia e entusiasmo de Ernesto ao cruzar a fronteira. No entanto, as pessoas que aparecem no livro cruzam as fronteiras com o entusiasmo de uma vida melhor e não apenas de novas aventuras. Ernesto cruzou a fronteira para desbravar novos lugares, obscuros que conhecia apenas por livros. As pessoas do livro cruzam as fronteiras porque acreditam que o mundo é digno de todos. Todos os lugares nos pertencem (ou deveriam nos pertencer). No livro, temos o seguinte trecho:

Não havia futuro no lugar antigo - muita gente, terra insuficiente. A insuficiência foi sendo agravada por outros problemas, como secas e geadas. Adversidades quase que unanimemente mencionadas e responsabilizadas pela destruição dos frutos do trabalho antes que pudessem ser aproveitados pelo homem (Martins, 2019, p. 109).

Apenas para finalizar tal raciocínio, o de fronteira como “divisão do mundo em dois”, ou seja, o que temos pela frente, e o que deixamos para trás, trago uma experiência pessoal. O ser humano é movido pelo desejo de ter seu quinhão de felicidade. Muitos cruzam, assim, as fronteiras na expectativa de encontrar o “seu lugar” do outro lado. Ano passado (2020), numa viagem no interior do Paraguai, meu namorado resolveu fazer um voo de asa delta, decolando da pista de uma fazenda e partindo rumo à divisa com o Brasil, na região de Yby Yaú. Ele pousou num pequeno vilarejo perto da fronteira com Ponta Porã (BR). Houve um burburinho enorme, as pessoas saíram de suas casas e foram ver a asa delta. Pessoas muito humildes e que nunca haviam visto uma asa delta. Era uma vila pequena, ruas de terra. Lembro-me de ser domingo e as pessoas estarem em suas casas tomando umas cervejas nas varandas. Não tinha mercado, apenas uma mercearia muito simples. Não tinha hospital ou posto de saúde. As residências eram muito humildes. As pessoas se acercaram e tentamos conversar com elas em um espanhol sofrido. Para nossa surpresa, elas falavam português e disseram que o local se chamava Brasilinha (não existe no mapa). Era uma vila de brasileiros que viviam ali sem documentos. Era como se os indivíduos e o lugar não existissem. Muitos nordestinos que vieram em busca de terras e trabalho, mas a julgar pelas condições da vila, a vida parecia cáustica, sem grandes perspectivas. A fronteira é ambígua: lugar de prosperidade para alguns poucos, e também de degradação para muitos outros.

Figura 3 e Figura 4 - Registros meus em Brasilinha (o lugar que “não existe” das pessoas que “não existem”). A primeira foto pode causar diversão por conta dos cachorros, mas achei interessante colocar. Havia muitos cachorros no lugar, todos soltos na vila. As pessoas vieram conversar e tirar fotos da asa delta. Ficaram muito empolgadas.



Seguindo viagem com os personagens em sua motocicleta “poderosa”, entraram no árido e peculiar deserto do Atacama. Enquanto cruzavam as estradas poeirentas do deserto, os dois amigos se depararam com um casal, andando sob o sol impiedoso pela mesma estrada de poeira. Eles pararam, e, naquela noite, em volta de uma fogueira (durante a noite o deserto fica frio) os amigos travaram uma conversa interessante com o casal. Por que estavam sozinhos e tão desamparados? A mulher diz que estavam em busca de emprego, cultivavam uma terra que era dos avós de seu marido. No entanto:

- Era nossa até que um tenente chegou e nos expulsou. [marido]
- E a isto chamam progresso. [esposa]
- Tivemos que deixar nosso filho com a família e viajar para achar trabalho, tentar escapar da polícia que nos quis prender. [marido]
- Por quê? [Ernesto]
- Porque somos comunistas. [esposa] (Diários de Motocicleta, 2004).

A manifestação do poder está crua nessas palavras, principalmente no que tange ao poder oriundo do Estado. O poder pode se manifestar de diversas formas, até em sua escala micro, como

defendido por Michel Foucault (nas escolas, nas prisões, nas relações no interior do lar, nos hospitais, e assim por diante) como numa escala macro, que salta aos olhos com facilidade: o Estado, a Igreja, as organizações, grandes proprietários de terra etc.

Nas palavras dos personagens do filme, fica clara a manifestação do poder do Estado, capaz de perseguir seus cidadãos com o aparato militar (que pretensamente deveria servir para proteger a população) por discordarem das ideias manifestadas pelos indivíduos. Essa situação descrita pelo filme me lembra as palavras de Raffestin e a busca contínua do Estado por uma homogeneidade que não lhe questione. Ser comunista, como no caso do filme, seria uma afronta aos ideais que o Estado em questão busca assegurar.

A composição da população, quer seja considerada do ponto de vista étnico, linguístico ou religioso, é com frequência abordada por meio da categoria homogeneidade versus heterogeneidade. A homogeneidade é, nesse caso, percebida como uma condição favorável à sobrevivência do Estado, enquanto a heterogeneidade é tida como uma condição mais desfavorável. Em outras palavras, a estratégia do Estado visa a homogeneidade, e é este o motivo da adequação dos índices de diferenciação. Trata-se, é certo, de uma “leitura estatal”. O Estado que procura unificar, tornar idêntico por todos os meios. O Estado teme as diferenças e, em consequência, só quer ver uma face das coisas (Raffestin, 1980, p. 28).

O Estado invade todos os âmbitos da vida com seus tentáculos. Em muitos casos, o poder emanado de suas entranhas fomenta injustiças de toda espécie. O poder visa o controle sobre os homens e sobre as coisas. Temos, então, uma divisão tripartida em uso na geografia política: a população, o território e os recursos (Raffestin, 1980, p. 58). Tal passagem me rememora, de forma significativa, o livro *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Nele encontramos um personagem intitulado apenas como “soldado amarelo”. O “soldado amarelo” representa, assim como a figura do fiscal da prefeitura e o dono da fazenda, no romance, a opressão do poder institucional. Em um dos trechos do livro, o soldado amarelo convida Fabiano (protagonista do livro *Vidas Secas*) para jogar cartas. Quando Fabiano começa a se desgastar demasiado no jogo, perdendo trocados, se retira do jogo. O soldado amarelo vai atrás, alegando desfeita e lhe faz desaforos. Fabiano se irrita e ofende o soldado amarelo que o prende.

Então porque um sem-vergonha desordeiro se arrelia, bota-se um cabra na cadeia, dá-se pancada nele? Sabia perfeitamente que era assim, acostumara-se a todas as violências, a todas. As injustiças. E aos conhecidos que dormiam no tronco e aguentavam cipó de boi oferecia consolações: - "Tenha paciência. Apanhar do governo não é desfeita." Mas agora rangia os dentes, soprava. Merecia castigo? - An! E, por mais que forcejasse, não se convenciu de que o soldado amarelo fosse governo. Governo, coisa distante e perfeita, não podia errar. O soldado amarelo estava ali perto, além da grade, era fraco e ruim, jogava na esteira com os matutos e provocava-os depois. O governo não devia consentir tão grande safadeza (Ramos, 2013, p. 17).

O personagem Fabiano não consegue compreender que as forças e o poder do Estado podem muitas vezes serem injustas. A visão do governo ou Estado como figura séria, que não se presta ao que é errado, de gente estudada e “que sabe o que faz” predomina no seu imaginário. Mas o Poder, com P maiúscula existe antes do Estado. Ele está presente nas mais diversas relações da vida cotidiana.

Marcado por uma maiúscula, resume a história de nossa equiparação a um “conjunto de instituições e de aparelhos que garantem a sujeição dos cidadãos a um Estado determinado”. Temos aí o relaxamento do termo. O Poder com uma letra maiúscula postula, “como dados iniciais, a soberania do Estado, a forma da lei ou da unidade global de uma dominação [...] (Raffestin, 1980, p. 51).

Ainda em outra passagem do filme, encontramos Ernesto conversando com um senhor na beira de uma estrada. Esse senhor, um idoso indígena, diz para Ernesto que foi expulso de um terreno onde cultivava milho, feijões e batatas. O dito dono do terreno chamou a polícia e o expulsou. Disse que se tratava de homem muito poderoso, que mandava em toda a região. Esse trecho do filme, assim como a clara manifestação do poder do “dono da terra”, lembrou-me novamente o livro de José de Souza Martins (*Fronteira: a degradação do outro nos confins do humano*). No penúltimo capítulo do livro, intitulado *Regimar e seus amigos: a criança na luta pela terra e pela vida* - há um trecho que me lembrou em demasia o diálogo de Ernesto com o índio.

[...] o problema de São Pedro [é] porque os lavradores não podem trabalhar, porque os donos das terras não deixam trabalhar. E a maioria do povo já foi embora, porque os donos de terra não deram roça para eles trabalharem”. Regina F. também afirmou “que os pobres não têm direito em terra para botar uma roça. Quando estão trabalhando, os donos chegam e mandam parar com o serviço. Por causa desses problemas já foram muitas famílias embora do São Pedro”. O menino Armando de O., do segundo ano, conta que “antes de nós chegarmos aqui, o povo falava [que] o São Pedro é bom, porque não tem dono de terra. Quando nós chegamos aqui, já foi a confusão da terra. Os donos da terra disseram: não faz roça. Papai já estava roçando: não parou o trabalho. Um dia o dono da terra parou o serviço (Martins, 2019, p. 118).

Dois lugares diferentes, duas histórias parecidas. No filme, é o índio peruano que não tem o direito à terra, que faz sua roça e, então, é escorraçado como cão raivoso, que perde sua produção tão arduamente cultivada. No livro, são os camponeses pobres no Maranhão, que veem suas roças destruídas pelos “donos da terra”. A semelhança entre as duas histórias me surpreendeu. A maleficência não conhece fronteiras. Todos são vítimas dos ditames do capital e dos pensamentos funestos que habitam a mente e o coração de muitos homens, capazes de perpetrar atrocidades contra o próximo, contra a sobrevivência, a vida e a dignidade.

As relações descritas pelo casal que os amigos encontraram no filme, o senhor indígena com que Ernesto travou diálogo, assim como a história do personagem Fabiano de *Vidas Secas*, mostram-nos as manifestações de poder do Estado, perseguindo aqueles que pensam diferente ou

subjugando os mais humildes dentro de suas microesferas de poder (simbolizada pelo soldado amarelo).

Seguindo sua viagem, Ernesto e Granado acompanharam o casal que encontraram até uma mina, onde o marido poderia encontrar emprego. Chegando ao local indicado da mina, muitas pessoas aguardavam na esperança de serem convocadas para o serviço. O filme apresenta, então, um funcionário da mina, responsável por selecionar quem se mostra apto ao trabalho, lembrando que eles estavam no deserto do Atacama, em condições extremamente rudes. As pessoas tinham fome e sede, mas o funcionário da mina nem lhes dava de beber. Observando a situação, Ernesto se revoltava ao ver como os trabalhadores eram tratados como animais, sem água, no calor escaldante, e num emprego de intensa aspereza. As pessoas eram escolhidas para o trabalho de acordo com seu porte físico e sua saúde (o trabalho nas minas é muito árduo). Assim como esse mesmo corpo sofrerá as intensas privações, que será humilhado e exaurido pelo capital no trabalho pestilento, no calor, sem água e comida.

Anteriormente comentamos sobre a questão do poder, de como ele pode se manifestar nas esferas mais visíveis da sociedade (como o Estado), mas também nas pequenas relações cotidianas. Dentro dessa lógica, um dos espectros em que o poder enraíza sua influência é no corpo. O poder pode controlar os indivíduos e toda uma sociedade, subjugando não apenas suas ideias, mas também seus corpos. O corpo é um campo de manifestação do poder. No momento do filme em que temos a passagem dos trabalhadores da mina, privados de água e com fome, diante de um trabalho que exaure o corpo e a mente, temos a manifestação do poder do chefe dos mineiros sobre os funcionários. Ele ignora a condição física dos trabalhadores e os explora.

Mas o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição (onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e submisso (Foucault, 2021, p. 29).

Tal era a situação do casal que acompanhamos no filme. Duas pessoas expulsas de suas terras pelo poder do Estado por manifestarem opiniões que abalavam a almejada homogeneidade que o Estado deseja; obrigados a buscarem emprego e ofertarem seu corpo para a produção e submissão em busca de sobrevivência. Uma realidade crua e extremamente presente em praticamente todos os rincões de terra de nossa pequena esfera azul.

Devidamente acomodados na moto de Granado, a “poderosa”, seguimos viagem com os dois amigos. Eis que chegamos ao Peru. País encantador, de uma história ao mesmo tempo tão linda, rica e triste. Estamos andando agora sobre as grandes montanhas da Cordilheira dos Andes, com seus picos pontiagudos e nevados que se erguem sobre as nuvens frias. Os dois amigos se deparam com muitos indígenas ao longo de todo o país vivendo em condições muito deploráveis. Como aquelas pessoas, originais daquelas terras viviam em tais condições de negligência? Ernesto ficou impactado. Como uma civilização tão próspera como a dos incas pode ser tão cruelmente desmantelada pelos espanhóis? Com que direito esses povos atravessavam o Atlântico e plantaram o medo e a destruição em terras que não continham suas histórias? E, por que depois de tanto tempo, os latino-americanos continuavam na miserabilidade? Ernesto anotava tudo em seu diário de viagem, observando os indígenas que se deslocavam pelas estreitas estradas das montanhas: “pessoas que não tinham teto em sua própria terra”.

Essas palavras de Ernesto me recordaram novamente do livro “Fronteira: a degradação do outro nos confins do humano” de José de Souza Martins, pois essa obra traz uma série de situações que dialogam com o filme *Diários de Motocicleta*. No último capítulo do livro, o autor conta sobre como os índios da região amazônica foram sendo expulsos de suas terras pelos brancos, construindo novas territorialidades e entrando em conflito com outras tribos indígenas. Esses povos tiveram sua constituição territorial historicamente construída de forma fragmentada pela ação dos brancos, assim como os indígenas do filme que não tinham teto em sua própria terra. No livro temos o seguinte trecho, um dos exemplos da degradada situação indígena.

Um ano depois, um sertanista denunciava que brancos podiam ter submetido índios a severas humilhações, que eles não faziam mais roça e havia entre eles vários casos de doenças venéreas transmitidas pelos brancos, sem contar 35 índios com gripe, inclusive o cacique. Os índios estavam abandonando a aldeia e construindo suas malocas na beira da rodovia, expostos ao contato indiscriminado com os trabalhadores da estrada (Souza, 2019, p. 143).

Nas altas altitudes do Peru, os nossos parceiros de viagem pela América Latina faziam muitas descobertas de cunho social, principalmente no que tange à questão dos indígenas. No filme, acompanhamos uma cena em que Ernesto conversava com uma indígena trajada em panos típicos, com ponche colorido e chapéu. Ela produzia e vendia artesanatos como cestos, bordados, chapéus etc. juntamente com outras mulheres da família. Conversando com Ernesto, ela disse:

Penso que antes havia bastante dinheiro para tudo, mas agora há pouco dinheiro e não há nenhum trabalho e isto está nos afetando cada vez mais. Desde pequena tenho trabalhado com artesanatos e por isso vivo tão mal (Diários de Motocicleta, 2004).

Essas palavras desnudam um dos aspectos do capitalismo: a sua tendência histórica em absorver e destruir modos não capitalistas de produção, ao mesmo que os utiliza para criar novos espaços para acumulação de capital.

As formas resultantes que emergem de tais rupturas dependem, no entanto, da forma da sociedade preexistente e da extensão da penetração capitalista. Uma consequência, por exemplo, é criar escassez onde antes isso não acontecia. Assim, as coisas necessárias se transformam em luxo (Harvey, 2005, p. 57).

A penetração do capitalismo cria uma forma de subdesenvolvimento, transformando sociedades não capitalistas de formas de vida relativamente autossuficientes para a produção de valores de uso em unidades especializadas e dependentes para a produção de valores de troca. Com o uso de modernos maquinários e o barateamento dos artigos produzidos, assim como o melhoramento dos meios de transporte, a produção artesanal é arruinada. Dessa forma, como podemos acompanhar na cena entre Ernesto e a indígena, percebemos como o capitalismo ruiu a base de vida dessas comunidades, pois estas não conseguem se manter com a produção dos valores de troca de seus produtos, visto que a indústria é capaz de criar mercadorias em volume e, muitas vezes, mais baratos.

Impossível estar no Peru e não ir conhecer a cidade histórica de Machu Picchu. Eis que acompanhamos os dois amigos até a cidade dos incas, construída sobre as montanhas, com nuvens ao redor, como adornos colocados ali propositalmente para transportar as pessoas para outro mundo. Uma cidade no céu. Ernesto contempla embevecido toda a beleza do lugar. Analisa a riqueza arquitetônica dos incas e rememora sua incrível e trágica história. Uma civilização única, exterminada pelos espanhóis. A herança da destruição continuava viva por todo o Peru, com indígenas sofrendo toda sorte de privações, suas culturas e modos de vida esfacelados. Aparece, então, no filme, uma cena de contraste: a cidade de Machu Picchu dos incas, em toda sua beleza, e a cidade de Lima, erigida pelos espanhóis, soando desagradável no horizonte, com seus prédios quadrados e fumaça subindo dos carros em direção ao sol. A história atual da América Latina poderia ter sido muito diferente se os europeus aqui não tivessem aportado, ou pelo menos, respeitado os povos originários. Povos esses que agora viviam marginalizados em suas próprias terras.

No começo do corrente ano (2021), fiz uma pequena viagem à Bolívia, pouco depois da divisa com Corumbá (Mato Grosso do Sul). Visitei, então, uma feirinha, em busca de artigos e artesanatos locais para levar de recordação da viagem. Fiquei frustrada ao perceber que a maioria dos itens da feirinha eram roupas importadas da China, pois eram mais competitivas no valor do

que os produtos fabricados artesanalmente. Dessa forma, parte da cultura do povo boliviano, representado em seus artesanatos e confecções foi perdendo espaço para os produtos chineses. No entanto, depois de muito procurar, encontrei uma barraca com bordados, crochês, chapéus e esculturas de cerâmica. Vi, na prateleira, uma caixa de xadrez e fiquei muito empolgada, pois o tabuleiro era estilizado com a temática andina, assim como as peças. Para minha surpresa, ao invés das peças serem as brancas *versus* as peças pretas, eram na verdade os incas contra os espanhóis. A lembrança do povo inca, seus originários e da “conquista” espanhola não se apagou da memória das pessoas. É com nostalgia e pesar que elas lembram a história de seus antepassados e carregam no coração o sentimento de que as coisas poderiam ter sido diferentes. A seguir, algumas fotos das peças do tabuleiro, pois elas são muito representativas.



Figura 5 - Na imagem acima, temos os dois exércitos frente a frente. Espanhóis *versus* incas, na representação de um conflito que infelizmente já conhecemos o saldo final. Permanece na memória dos povos da América Latina as agruras e todas as perdas sofridas e que reverberam doloridamente até os dias atuais.



Figura 6 - Na imagem à esquerda, temos a peça “bispo”. O bispo europeu é católico e traz no peito uma cruz. O “bispo” inca é um xamã e no lugar da cruz ele traz no peito um alguidar, onde eram feitas as misturas para remédios e bebida sempre presentes nos rituais religiosos.



Figura 7 - Já na figura à direita, temos a peça “rei”. O rei europeu carrega uma cruz cristã na coroa. O “rei” inca é também um guerreiro, portando espada e escudo com símbolos. A figura do puma no escudo inca significa força, sabedoria e inteligência. O Sol no peito é uma referência ao Sol, a principal divindade inca.



Figura 8 - Na imagem à esquerda, temos as peças “cavalo” do xadrez. Mas enquanto o cavalo dos europeus é, de fato, um cavalo, o “cavalo” dos incas é uma lhama, representando sua realidade e cultura nas montanhas, onde a lhama é animal de destaque, fundamental no transporte pelas áreas montanhosas, sempre presente na paisagem.

Esse tabuleiro de xadrez encontrado numa barraquinha de artesanatos no interior da Bolívia me revelou muita coisa. Uma história que não é esquecida, e, talvez, até um certo rancor. Muitas pessoas ainda hoje devem divagar diante das mesmas questões que Ernesto refletiu ao longo de sua viagem. Assim, a América Latina e seu povo, compartilham uma história e uma sina. Somos irmãos em muitos aspectos. Essas passagens serão essenciais na história futura de Ernesto Guevara, pois foi nesse momento que ele percebeu o potencial revolucionário dos indígenas e camponeses da América Latina e que eles precisariam ir atrás de seus direitos e reivindicar a história e o lugar que lhes pertence. Era preciso reparar tanta injustiça.

Num determinado trecho do filme, quando os amigos se encontram num hospital no meio da floresta para portadores de hanseníase (a famigerada desde os tempos bíblicos: a lepra), Ernesto celebra seu aniversário numa pequena festa com os funcionários do hospital. Ele, então, faz um pequeno discurso:

Acreditamos que depois dessa viagem, mais firmemente do que antes, que a divisão da América em nacionalidades incertas e ilusórias é completamente fictícia. Constituímos uma só raça mestiça do México ao Estreito de Magalhães. Assim, tratando de me livrar de qualquer tipo de provincialismo, brindo ao Peru e pela América Unida (Diários de Motocicleta, 2004).

Depois de se aventurar pelas estradas da América Latina, percorrer seus íngremes relevos, seus biomas ora desérticos, ora de florestas; climas amenos e quentes, os dois amigos foram atravessados pelas histórias de todas as pessoas que conheceram pelo caminho, que os acolheram,

compartilharam suas histórias e lhes ensinaram. Ernesto percebeu como a América Latina compartilhava as mesmas raízes e histórias, que era necessário que seu povo se levantasse perante as injustiças, pois juntos teriam forças para mudar a realidade de negligência em que se encontravam.

Em meu projeto de pesquisa¹⁶, abordo o Corredor Bioceânico. Uma rota que partiria de Campo Grande rumo aos portos chilenos, passando pelo Paraguai e Argentina. A ideia central é encurtar a distância do setor produtivo (Mato Grosso do Sul - Mato Grosso) ao mercado asiático, visto que as exportações, via porto de Santos e Paranaguá, ficam mais distantes, encarecendo o frete. Além desse fator, alega-se também que o corredor é de extrema importância, pois propiciaria uma maior integração entre os países, estreitando seus laços.

Além de potencializar a logística e a integração de Brasil, Paraguai, Argentina e Chile, o Corredor Rodoviário Bioceânico vai fomentar os setores da cultura e do turismo. Autoridades dos quatro países avançaram nas tratativas para conectar as regiões de fronteira durante reunião realizada nesta quinta-feira (22) em Campo Grande.

“Vamos criar condições de integração não só comercial. O nosso papel aqui é organizar uma lógica para o Corredor Bioceânico que inclua questões turísticas, culturais e comerciais. Assim vamos criar mais competitividade para a rota”, afirmou o governador Reinaldo Azambuja (GOV.MS, 2019).

Penso que tal integração não é a mesma que Ernesto sonhava para a América Latina. A suposta integração que o corredor traria, de acordo com os atores hegemônicos, não é uma união de mentes e corações, apenas uma troca superficial de culturas, fomentada pelo turismo. É explícito que o Corredor Bioceânico almeja conquistas na lógica do capital e não a união das pessoas e culturas por onde o corredor irá passar. Deixo aqui tais informações a título de reflexão, pois a união dos povos latino-americanos ainda parece distante e cada vez mais atravessadas pelo capital e seus interesses.

Considerações finais

Debaixo de cada uma das mais de duas mil cruces semeadas na terra fofa do Campo Santo há uma sina como a de Antônio. Para entender o resto da história que ainda virá é preciso conhecer o que é a morte do pobre. É necessário compreender que a maior diferença entre a morte do pobre e a do rico não é a solidão de um e a multidão do outro, a ausência de flores de um e o fausto do outro, a madeira ordinária do caixão de um e o cedro do outro. Não é nem pela leveza de um e a lerdeza do outro.

A diferença maior é que o enterro do pobre é triste menos pela morte e mais pela vida (Brum, 2006, p. 39).

¹⁶ Projeto de pesquisa que estou desenvolvendo atualmente em meu mestrado no Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal da Grande Dourados, tendo como tema de pesquisa do Corredor Rodoviário Bioceânico.

Optei por iniciar minhas considerações com esse trecho do livro “A vida que Ninguém Vê” de Eliane Brum. Um livro que conta a história de pessoas “pouco interessantes”, pessoas comuns e suas histórias de vida. Essa parte do texto causa dor no coração. A pior parte da vida de um pobre não é a morte, mas a própria vida. Quando assistimos no filme a situação de muitos indígenas e camponeses em meio a miséria e humilhação, quando lemos nos livros e textos ao longo do curso as realidades que pululam do sertão à floresta, realidades marginalizadas e sofridas, vemos que a vida do pobre é triste pelos próprios meandros de seu destino.

No entanto, por mais desanimadoras que sejam as notícias que lemos, o mundo real que observamos, as tristes histórias que chegam até nós, ainda partilho do sentimento de Ernesto, do povo latino-americano se unir e construir um espaço de vida que respeite a história dos nossos povos e da nossa terra. Somos muito fortes; imagine só essa força unida e concentrada. O Brasil se isolou muito historicamente dos seus irmãos vizinhos, como se fosse o “outro”, mas não somos o “outro”, somos o “nós”, por mais que muitos não enxerguem dessa forma. É necessário ter fé e esperança, pois, com cultura, educação e, principalmente, união podemos construir um futuro melhor. Mas é necessário lutar. Não há vitória e conquista sem luta.

Iniciei minhas últimas reflexões com um trecho um tanto triste do livro de Eliane Brum, mas quero terminar com palavras de esperança de um dos meus livros favoritos: *Germinal*, de Émile Zola, um livro que fala sobre luta.

Agora em pleno céu, o sol de abril raiava em toda a sua glória e majestade, aquecendo a terra que estava em pleno trabalho de conceder. Do flanco maternal esguichava a vida, os rebentos desabrochavam em folhas verdinhas; tremiam os campos com o levantar subterrâneo das ervas. Por toda parte as sementes inchavam, abrigavam-se, gretavam o chão, ardentes de uma necessidade de calor e de luz. Escorria um transbordar de seiva com vozes sussurrantes; o murmúrio dos germes expandia-se num longo beijo. E mais e mais - cada vez mais distintamente, como que se aproximando do solo - os camaradas cavavam. Sob os raios inflamados do astro-rei, por aquela manhã de juventude, era daquele rumor que a campina estava grávida. Surgiam homens; um exército negro, vingador, que germinava lentamente nos alqueives, nascendo para as colheitas do século, e cuja germinação não tardaria a fazer rebentar a terra (Zola, 2014, p. 528).

Que os povos da América Latina possam unir forças e rebentar a terra do “novo continente”, fazendo germinar uma lavoura nunca antes vista pelos céus e pelas terras que guardam nossa história e nosso sangue em seu ventre.

Referências bibliográficas

- BRUM, Eliane. **A vida que ninguém vê**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

GOV.MS. **Encontro do Corredor Bioceânico avança em projetos turísticos, culturais e comerciais.** Publicado em 22 de agosto de 2019. Disponível em: <http://www.ms.gov.br/encontro-do-corredor-bioceanico-avanca-em-projetos-turisticos-culturais-e-comerciais/>. Acesso em: 28 jul. 2021.

HARVEY, David. **A produção capitalista do Espaço.** São Paulo: Annablume, 2005.

MARTINS, José de Souza. **Fronteira: A degradação do outro nos confins do humano.** São Paulo: Contexto, 2019.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma Geografia do Poder.** São Paulo: Editora Ática, 1993.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas.** Rio de Janeiro: Record, 2013.

ZOLA, Émile. **Germinal.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

Referência fílmica

DIÁRIOS DE MOTOCICLETA. Filme. Walter Salles. Buena Vista International e Focus Features. Argentina, Estados Unidos, 2004.

POR UMA GEOGRAFIA FÍLMICA: UMA ANÁLISE ESPACIAL DO FILME *HOJE EU QUERO VOLTAR SOZINHO*

Yuri Gabriel Vieira Além

Apresentação

A proposta deste texto é articular a empiria do filme dirigido por Daniel Ribeiro *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*, lançado em 10 de abril de 2014, filme em que me encontro com o meu projeto de pesquisa pela temática LGBTQIA+ “O Lugar das Homossexualidades no Contexto Escolar nos Dizeres dos Professores de Geografia da Rede Pública em Dourados, Mato Grosso do Sul: Desafios, Reconhecimentos e Estranhamentos”. Tal obra já havia me encontrado tantas outras vezes, até mesmo antes da inserção do curso de graduação em Geografia, na Universidade Federal da Grande Dourados. A minha condição de sujeito LGBTQIA+ me levou a muitas obras que dialogam com essa temática.

Esse último encontro com o filme indicado, *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*, ressignificou muitos aspectos, produzindo outras subjetividades que serão reconhecidas ao decorrer deste texto. Nessa ressignificação me recordo de Deleuze e Guatarri (1997, p. 28) em sua ideia de Rizoma: “A questão é produzir inconsciente e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é esta produção de inconsciente mesmo”.

Proponho tratar de uma imaginação que seja geográfica, subversiva e comprometida, e que busque maior atenção para os diferentes viveres. Por isso, nas discussões iniciais almejo atrelar conceitos, entre Geografia e Filosofia. Mas afinal, para que servem os conceitos? Haesbaert (2014, p. 19) recorre a Foucault, em uma tentativa de humanização epistemológica.

Formar conceitos é uma maneira de viver, e não de matar a vida: é uma maneira de viver em uma relativa mobilidade, e não uma tentativa de imobilizar a vida; é mostrar, entre esses milhares de seres vivos que informam seu meio e se informam a partir dele, uma inovação que se poderá julgar como se queira, ínfima ou considerável: um tipo bem particular de informação (Foucault, 2000, p. 363-364 *apud* Haesbaert, 2014, p. 19).

Defendo a ideia do professor regente, em reconstruir aquilo que aprendemos enquanto produção científica. Se, para Hasbaert, Foucault, Deleuze, Guatarri, Massey e tantos outros autores, os conceitos são móveis, e dizem respeito à vida e às subjetividades, percebo que há necessidade de uma desobediência epistemológica, fundamentalmente na Geografia.

Para pensarmos em uma Geografia das pessoas, e da diferença, recorro à Monk e Hanson (2012), que proporam uma epistemologia feminina e feminista, alegando que a Geografia até o fim do século passado não se atentou às questões de gênero e sexualidade, ao legitimar um positivismo lógico, e servindo para a manutenção do *status quo*, reforçando o poder masculino e heteronormativo da ciência e do cotidiano.

É notório que há uma supremacia na Geografia marxista apresentando as contradições relativas às classes sociais. No entanto, percebo que as questões de gênero, sexualidade, arte e linguagem não são intrínsecas apenas a essa dicotomia. Por mais que as relações de trabalho, práxis e mais-valia atravessem todos os sujeitos, ainda permanecem situações que estão além dessa teoria. De acordo com Silva, Ornat e Chimin Jr.:

[...]o fato de que a experiência do trabalho não é homoganeamente partilhada, não produzindo, assim, a mesma consciência e razão. Outro importante eixo crítico foi a ideia de que não há possibilidade de haver um sujeito universal da, o proletariado, baseado unicamente nos domínios da esfera produtiva, tendo em vista que o ser humano corporificado não é uma mera energia no processo de produção de mercadorias, mas o corpo é, em si, lugar de exploração perpassado por discursos que ultrapassam a função de produção de mercadorias. Aliada à ideia crítica do sujeito universal, há a negação do conhecimento enquanto uma ‘metanarrativa’ para explicar a realidade humana e a impossibilidade de haver um único desenvolvimento histórico coerente que obedece a determinada ordem de organização. Outro eixo de críticas está relacionado às diversas formas de políticas identitárias, derivadas de movimentos de direitos civis e políticos que reivindicavam a reparação de injustiças históricas impostas às pessoas a partir de suas identidades raciais, de gênero, sexuais, étnicas e físicas, entre outras, desconsideradas pela análise marxista como importantes elementos de hierarquias econômicas e sociais (Silva; Ornat; Chimin Jr., 2016, p. 22- 23).

O fato é que as linguagens cinematográficas configuram e reconfiguram imaginações espaciais. Dito isso, evoco Massey (2013) na sua conceitualização de espaço. Para a autora, o espaço é a eterna (re)construção do imaginativo “de história até aqui e agora” na sua “possibilidade de multiplicidade” e “aberto” jamais fechado ou fixado, sempre em devir. Então, as imagens são produtoras e produtos de conhecimento, de sensações, e, também, de espacialidades.

No tocante à análise fílmica, recorro a Oliveira Jr. (2020), que reconhece as linguagens enquanto tropas territoriais, pois quando o sujeito analisa uma fotografia, uma imagem ou obras cinematográficas, ao mesmo tempo aciona imaginações e recordações anteriores, assim dando ou não sentido em sua análise, pois uma imagem nunca “anda” sozinha, sempre em tropas.

Descrevendo os personagens

Pretendo aqui desvendar alguns personagens que se fazem presentes na obra. Algumas limitações serão reconhecidas devido à impossibilidade de descrever todos os personagens na construção desta análise considerando que há imensa diversidade na composição do filme. O foco é apresentar os personagens que interagem com o protagonista na família e alguns estudantes da escola.

Leonardo, o Leo, é o personagem protagonista; é nele que a história do filme se encontra. Leo me remete ao entusiasmo da descoberta. Jovem apreciador de música clássica, estudante, filho, neto e amigo, que tem em sua trajetória a busca da compreensão do amor, e almeja a independência e autonomia de sua família e de sua vida. Além disso, vive a condição da diferença: é portador de deficiência visual, e muitas proibições e desafios o atravessam nesta obra.

Giovana, a Gi, é a companheira inseparável do Leonardo na escola e na vida. Gi, assim como Leo, é uma jovem estudante, que, em muitos momentos, é estereotipada pelo seu corpo; entretanto, demonstra ser uma pessoa forte, sensível e inteligente. É exploradora do afeto e do amor.

Gabriel é um estudante recém-chegado na escola. Gabriel, filho de pai solo, é encantador, desejado, simpático e amigável. Gabriel é daqueles personagens leves, que dá vontade de conhecer. Em suas vivências constrói afetos e, mesmo em silêncio, parece que diz muita coisa; é muito difícil de ser tirado do sério.

Karina é uma personagem coadjuvante do incômodo, por mais que não apareça em diversas cenas do filme. É ela que problematiza o amor e o encontro. Karina é a estudante que a maioria dos personagens comentam, pois é aquela menina da escola que muitos estereotipam e julgam, devido à sua facilidade de se relacionar com as pessoas.

Fábio e Carlinhos são inseparáveis; em todas as cenas aparecem juntos. Como qualquer estudante do filme, sempre em processo de formação. Com pitadas de ironia, utilizam o humor para tentarem se encaixar. São eles os alunos que vivem na diretoria, por sua conduta na escola.

Carlos e Laura, pais de Leo, representam a família heteronormativa: brancos casados e “estáveis”. São responsáveis pela formação do protagonista. No entanto, limitam e proíbem Leonardo de ter uma vida como qualquer outro jovem, em decorrência da sua cegueira. Controladores e preocupados, como a maioria dos pais em padrões de família, há uma diferença entre os personagens: o pai é mais aberto ao diálogo e a mãe é mais incisiva nas suas decisões. São controladores e preocupados, como a maioria dos pais em padrões de família. No entanto, há uma

diferença entre os personagens: o pai é mais do diálogo, e a mãe é mais incisiva nas suas decisões.

A avó Maria, avó materna de Leonardo, é pessoa calma e experiente que adora passar um tempo com seu neto. É uma das personagens que Leonardo recorre em saber do amor, e das experiências de vida da sua mãe. Maria não é uma das personagens recorrentes do filme. No entanto, na família de Leo, é ela quem escuta suas descobertas. É conselheira imprescindível na construção da obra.

Os primeiros encontros: das imaginações às descobertas

O filme relata curiosas histórias de descobertas. Na primeira cena, nas férias do ano letivo, Giovana e Leonardo conversam sobre o amor, se perguntando de como seria o primeiro beijo de Leo, e sugerem sempre uma lógica heteronormativa, que, nesta cena, é algo que não parece presunçoso. Entretanto, me recordei de Miskolci (2009) quando demonstra que há um discurso histórico sobre a sexualidade, referindo como heteronormatividade o padrão subjetivo ao “formar todos para serem heterossexuais ou organizarem suas vidas a partir do modelo supostamente coerente, superior e ‘natural’ da heterossexualidade” (Miskolci, 2009, p. 157). Por mais que o objetivo dessa conversa inicial, observando desatentamente, não seria um aspecto de controle de ordem de afetos e padrões, Leonardo se incomoda e se distancia da conversa.

Na segunda cena, o filme apresenta a relação de Leonardo com a família, de modo genérico ainda, seu pai e sua mãe, muito preocupados com o jovem. Essa situação se torna incômoda para o protagonista, representando uma imagem de uma família extremamente controladora, limitando o jovem de realizar suas vontades individuais.

A terceira cena ocorre na sala de aula, que manifesta o fim das férias. O espaço da sala de aula se torna o lugar da aprendizagem, do medo, do descontentamento e do afeto. Para Leonardo, isso não é diferente; é na escola que conhece sua companheira Giovana. No entanto, o descontentamento é inerente para Leo, e, como pessoa com deficiência visual, os demais estudantes praticam algumas violências verbais.

Essa cena também é marcada pela chegada de um novo estudante, Gabriel, que cria “burburinhos” na sala de aula constantemente. A professora sugere que Gabriel sente-se atrás de Leo e os demais estudantes, instantaneamente, dão risadas, pois Leonardo é um corpo diferente que incomoda, ainda mais por necessitar de uma máquina de braile, que é considerada barulhenta pelos demais colegas.

Logo após, Leonardo volta para casa acompanhado por Giovana. Esse trajeto era um hábito para ambos. Leo nitidamente está descontente, considerando tudo que já havia ocorrido até então. Nesse sentido, evoco Alves (2013) que apresenta que, como Leonardo, muitos estudantes portadores de deficiência visual têm dificuldades de aceitação na escola, pela superproteção de sua família, promovendo o discurso do capacitismo¹⁷. Assim, é formado um ideário de padronização corporal em que muitos portadores de deficiência não se encaixam.

No outro dia, na escola, Leonardo e Giovana se aproximam de Gabriel, alterando o trajeto de volta para a casa, quando Gabriel é inserido nesse novo ciclo, onde as conversas sobre descobertas e afetos agora contam com mais um sujeito. Nesse momento de volta, Gabriel fica espantado, pois Giovana muda seu caminho de volta para acompanhar Leo.

Em sua casa, mais tarde, Leonardo sempre curioso sobre as relações afetivas, desperta o desejo de se provocar, e utiliza sua imaginação na tentativa de construir seu primeiro beijo. Essa cena que não havia me atravessado anteriormente, agora acionou lembranças de minha descoberta, e de como essa sensação era curiosa e incerta, assim como representada pela fisionomia do protagonista. Leonardo, lentamente escora seu corpo nu, molhado e instigado, se aproxima da parede de vidro do seu chuveiro, toca o vidro com seus dedos, corpo, pelos, e, finalmente, seus lábios (Figura 1).

Figura 1



Fonte: recorte de *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (¹⁸).

¹⁷ “O termo é pautado na construção social de um corpo padrão perfeito denominado como “normal” e da subestimação da capacidade e aptidão de pessoas em virtude de suas deficiências.” Disponível em: <https://blog.handtalk.me/capacitismo/>. Acesso em: 28 jul. 2021.

¹⁸ Todas as demais imagens têm a mesma fonte.

À noite, em outra descoberta imaginativa, Giovana e Leonardo conversam sobre a possibilidade de um intercâmbio, imaginando como seria passar um tempo em outro país. Relaciono essa cena com Massey (2017), pelo fato de Leo estar imaginando viver em um país considerado “desenvolvido”. De acordo com a autora, isso se dá por estereótipos criados na grande mídia e nos processos educativos, e, cabe a nós, professores e professoras de Geografia, “a ação de questionar ao invés de aceitar um pensamento superficial - é particularmente poderoso quando o que está em discussão é a natureza de nossas imaginações geográficas” (Massey, 2017, p. 37).

No outro dia, após a escola, Leonado passa o dia na casa de sua avó Maria. Porém, não aceita a companhia de Gabriel e Giovana, pois está em busca de sua autonomia. Entretanto, no caminho do pátio da escola para a rua, Fábio e Carlinhos o incomodam com gestos em seu rosto, fazendo o protagonista cair ao chão. Em decorrência, Leo decide passar um tempo sozinho, em um lugar desconhecido, provocando preocupações para a sua família.

Leo só volta para casa à noite, colocando em debate novamente a ideia de capacitismo, pois seus pais não o consideram responsável o suficiente para andar sozinho. Laura e Carlos estão preocupados com o horário em que remetia a noite e o escuro como sendo algo extremamente perigoso; Leo rebateu dizendo que, para ele, sempre é escuro.

Essa situação motiva ainda mais Leonardo em sair para o intercâmbio. Sendo assim, no outro dia, recorre à agência de viagens com Gi. Lá descobre que há possibilidade de sair para fora do país, pois haveria agências especializadas para pessoas portadoras de deficiência visual, dispostas a facilitar os seus anseios.

Nos dias seguintes, Leonardo e Gabriel se aproximam ainda mais, fundamentalmente quando solicitados em fazer um trabalho em dupla. Contudo, passam mais tempo conversando sobre arte e vida, coisas que os interligam. Sendo assim, Gabriel convida Leo para ir ao cinema. No cinema, Leonardo fica perguntando para Gabriel o que acontece no filme, e ao descrever, provoca sensações diversas a Leonardo. Sem dúvida, Leo viaja para vários lugares distintos, reconhecendo a perspectiva imaginativa do espaço, corroborando com a ideia de Massey (2013).

Na imagem a seguir (Figura 2), Leo está com o seu semblante curioso, escorando seus ouvidos próximo a Gabriel, que está instigado a revelar as cenas pela escuta, demonstrando também, em seu rosto, o interesse da proximidade com o protagonista. Na mesma medida em que Gabriel e Leo se aproximam, há um distanciamento significativo entre Leo e Giovana, causando um estranhamento e inquietude em Gi. Nessa perspectiva, percebo que o incômodo de Gi se consolida a partir da alteração de seu lugar, de modo a pensar o lugar em uma dinâmica relacional, “como um tecer de histórias em processo, como um momento dentro das geometrias de poder,

como uma constelação particular, dentro de topografias mais amplas de espaço, como um processo” (Massey, 2013, p. 191). Essa alteração no cotidiano, e nos sentimentos da Giovana, colocaram em destaque a relação do devir, e na abertura constante de suas relações de afeto e amizade.

Figura 2



No passar dos dias, Gabriel e Leo ficam ainda mais próximos, e tiveram vários momentos afetuosos, um ensinava o outro, a dançar, ler braile. Essa relação é nítida, quando Gabriel convida Leonardo para observar o eclipse lunar. Nessa cena, curiosa e cheia de simbolismo, Gabriel com toda tranquilidade explica o eclipse lunar a partir do calor em que Leonardo sente em seu rosto, transformando o momento em uma perspectiva imaginativa novamente.

No retorno para a casa de Leonardo, a cena do filme, com uma sensibilidade estrondosa, coloca em sua trilha sonora a música “Vagalumes Cegos – Cícero” (2011), demonstrando que o filme é sobre uma história de amor, e que a relação de Gabriel e Leo superava uma normalidade diária, e teriam, entre os afetos, as sensações mais instigantes até então.

Vagalumes Cegos

*Nem sei dessa gente toda
Dessa pressa tanta
Desses dias cheios
Meios-dias gastos
Elefantes brancos
Vagalumes cegos
Meio emperrados
Entre o meio e o fim
Meio assim*

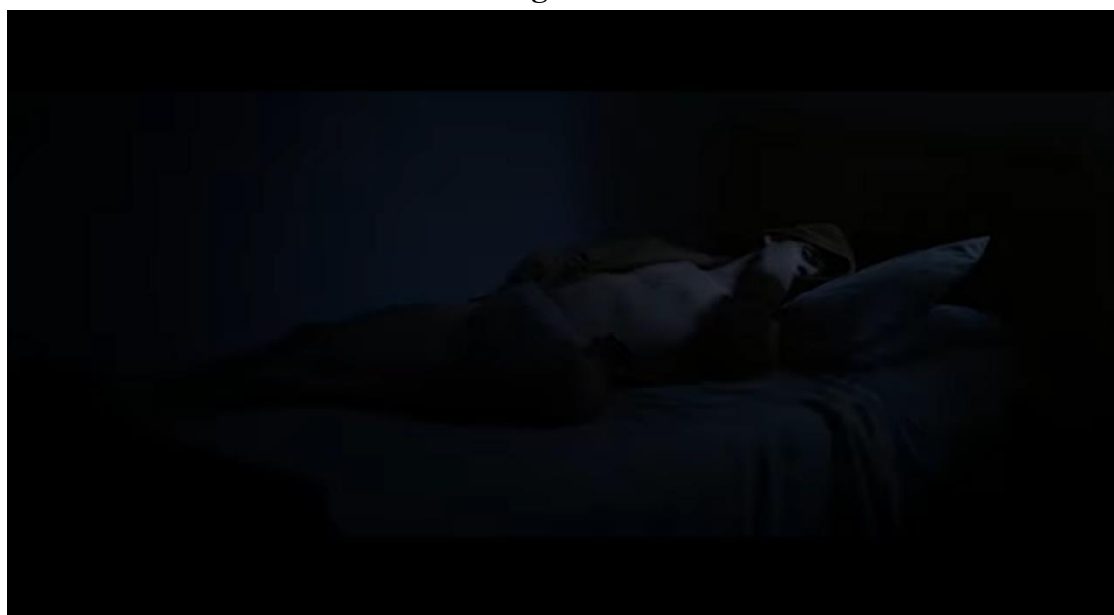
Nem sei dessa pressa toda

*Dessa gente tanta
Meios-dias feios
Desses dias chatos
Vagalumes brancos
Elefantes cegos
E o céu engarrafado
Fica por aqui
Vem cuidar de mim
(Cícero, 2011).*

A música demonstra uma ausência de linearidade na letra, pois é perceptível a repetição das palavras nas estrofes em diferentes posições nos versos. A reflexão dos vagalumes cegos traz sentidos diferenciados, visto que os vagalumes são reconhecidos pela sua emissão luminosa. No entanto, nessa obra, o sentido está relacionado às múltiplas experiências, não somente na visão.

Chegando em casa, depois de uma noite calorosa cheia de afetos e descobertas, Leonardo se depara com o casaco de Gabriel que havia esquecido em seu quarto. Lentamente o pega, o cheira, o veste, e deita em sua cama extasiado. Vestido em seu corpo, não apenas o casaco, mas também o sentimento de tesão, que, com o cheiro do agasalho, imaginava o calor de Gabriel em seu corpo, para, finalmente, se tocarem (Figura 3).

Figura 3



O dia seguinte era quarta-feira. Como era costume, Leonardo passava as quartas na casa de sua avó Maria, pois teria ninguém em casa naquele dia e horário. Agora, evidentemente, encantado por Gabriel, questiona sua avó sobre o amor, e como foi conhecer o seu avô. Curiosamente as respostas de sua avó foram positivas, deixando o garoto mais entusiasmado.

Até aqui me debrucei nas descobertas, desejos e imaginações dos personagens. Obviamente que essa construção se consolida em toda obra. Daqui pra frente, com as identidades personificadas e significativas na construção de desejo, política e cultura, são demonstradas as primeiras subversões identitárias (Bhabha, 1998, p. 80).

Do prazer ao estranhamento

Na escola novamente, Giovana ainda chateada com Leo e Gabriel, não acompanha os amigos no trajeto de volta da escola para a casa. Leo habitualmente segurava o braço de Giovana na volta para a casa; no entanto, com a amiga ausente, Leonardo se apoia em Gabriel e causa

incômodo em Fábio e Carlinhos. Os colegas viraram para Leonardo e perguntam se Gabriel é o seu namorado novo. Nessa situação, recorro a Cornel (2013) compreendendo a masculinidade enquanto relações dominantes que atravessam a estrutura do masculino e do patriarcal, promovendo uma cartilha de comportamento para corpos masculinos hegemônicos, limitando assim a performance corpórea dos sujeitos.

No ponto de vista da espacialidade, Massey (2014, p. 9) afirma que “se há multiplicidade há espaço”. Lembro-me de Almeida e Ornat que relacionam o espaço com a masculinidade:

A masculinidade de uma pessoa é instituída em relações sociais, das quais ela a compõe. Podemos afirmar então que ela é maleável, de acordo com a composição das relações. Se considerarmos que cada indivíduo compõe uma variedade de relações e se posiciona de forma diferente nestas relações, então temos múltiplas masculinidades. Considerando que as relações mudam no decorrer do tempo, tanto sua composição quanto a hierarquia dos componentes, poderíamos então afirmar que as masculinidades se colocam também em contínua construção (Almeida; Ornat, 2014, p. 147).

Concordo com os autores, quando diz que as relações das masculinidades atravessadas pela espacialidade, impregnadas na perspectiva socioespacial, vislumbrando que os corpos e sujeitos são produtos e produtores do espaço. No ponto de vista do filme, Gabriel e Leonardo demonstram que a masculinidade é múltipla, no seu íntimo, e no contexto escolar.

O mais interessante desta ocasião é que, naquele momento, Leo e Gabriel eram apenas amigos, não haviam estabelecido nenhuma demonstração de afeto carnal. Por isso concordo com os autores quando demonstram uma hierarquia de componentes nos comportamentos masculinos.

Gabriel comenta com Leonardo que terá uma festa na casa da Karina sexta-feira à noite, e que seria DJ (*disc jockey*) da festa. Leo rebate dizendo que não iria. Gabriel, insistente, convence o amigo, dizendo que as pessoas são diferentes do que aparentam na escola.

Na festa, Giovana ainda estava distante de Leonardo, pela ausência de seu amigo no cotidiano e decide embriagar-se. Ao mesmo tempo, Leonardo e Gabriel conversam sobre a festa, até que Gabriel chama Leo para uma dança. Karina dona da festa, dança com os meninos. Gabriel se distancia para buscar uma bebida. Nesse momento, Karina pergunta para Leo se Gabriel já havia comentado algo sobre ela; Leonardo disse que não, mas sua feição era de extremo incômodo.

Quando Gabriel foi pegar uma bebida, encontrou-se com Gi, que estava passando mal e indignada pelo distanciamento de Leonardo. O fato é que seu maior conselheiro e amigo estava tendo uma interação maior com o Gabriel do que com ela. Gabriel, com conselhos muito amigáveis, acaba encantando Giovana que tenta beijá-lo; no entanto, o rapaz nega seus lábios.

No momento da conversa de Gabriel e Giovana, Leonardo estava sendo convidado para uma brincadeira do beijo, que constituía em girar uma garrafa vazia no chão; quem girar a garrafa ganha o beijo da pessoa em que a garrafa aponta. Na vez de Marta, uma colega de classe, a brincadeira sofreu algumas alterações. Fábio parou a garrafa em frente ao Leonardo propositalmente e disse para os demais colegas e para Leonardo que teria se dado bem na brincadeira; entretanto, Fábio trocou Marta pela cachorra de Karina, induzindo Leo a beijar a cadela.

A coetaneidade do momento da festa é algo a ser considerado, pois, ao mesmo tempo em que Giovana sai decepcionada do banheiro, Leonardo está quase encostando seus lábios na cachorra de Karina. Giovana passa pela sala e puxa Leonardo para fora da casa e sugere para irem embora. Leonardo fica indignado e diz para a Giovana que está com ciúmes de Marta e briga com a amiga.

Após a saída de Giovana, Gabriel vai para fora da festa, se depara com Leonardo, e também sugere ao amigo para irem embora. Leonardo indignado, imaginava que estava perdendo a oportunidade de seu primeiro beijo, acreditava que estava sendo controlado pelos amigos, e se desentende com o Gabriel. Gabriel, sem pestanejar, beija Leonardo (Figura 4).

Figura 4



Ambos vão embora perplexos. O rosto de Gabriel indo embora remete a sensação de culpa e confusão.

Leonardo viaja com sua turma para um acampamento promovido pela escola. Senta-se solitário no ônibus, provavelmente devido à briga com Giovana, e ao beijo confuso de Gabriel. O

ônibus demora para sair, em decorrência da falta de dois alunos, Gabriel e Karina. Ao entrarem no ônibus, a turma toda ovaciona, sugerindo que Gabriel e Karina sejam o novo casal da classe.

Mais tarde, já no acampamento, Gabriel conversa com Leonardo, que ainda estava solitário. Leo logo fala que gostou da festa, e Gabriel rebate dizendo que não se lembrava de nada, porque teria bebido demais. Isso soou confuso para Leo, que esperava uma resposta sobre o beijo que teria recebido. Contudo, esse diálogo estreitou laços entre Gabriel e Leo.

Na mesma tarde, a turma se diverte na piscina. Gabriel, que já estava próximo a Leonardo, sugere para o amigo passar protetor solar. Leo concorda e Gabriel o ajuda. Essa ação incomoda novamente Fábio, que vira para os colegas e afirma “acho que o namoro tá ficando quente”, reafirmando novamente um padrão de sexualidade e masculinidade hegemônico.

Anoitece, e Leonardo e Gabriel ainda estão na piscina, devido ao medo de Leo em tomar banho em grupo. Gabriel, com seu jeito carinhoso, convence o amigo a tomar banho. Na chegada ao vestiário, Gabriel observa e assegura que estão sozinhos, e vão para o chuveiro; Gabriel já está nu. Leonardo demora, mas tira o seu calção. Nesse momento, Gabriel se vira para Leo observando o corpo nu de seu amigo, se excita, e logo sai envergonhado do chuveiro escondendo seu pênis. A sensação de vergonha, estranhamento e descoberta está escancarada na fisionomia do rosto de Gabriel (Figura 5).

Figura 5



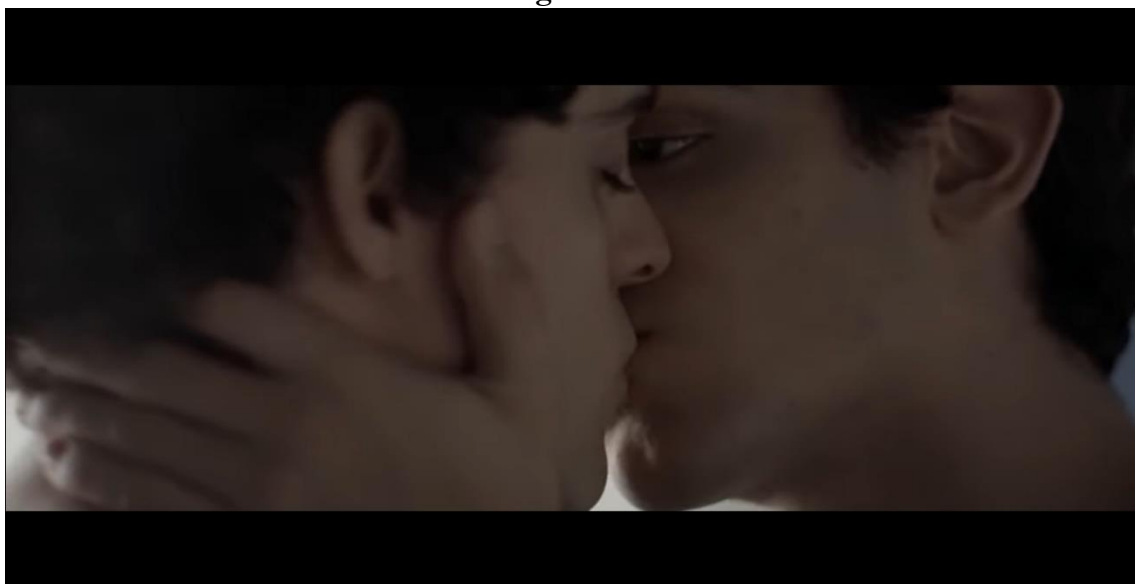
As sensações de Gabriel, nesse momento, são muito similares ao meu desbravamento sexual, pois, de certa forma, a vergonha e a dúvida que ele sentiu, também me atravessou um dia. Preciato (2018), na sua busca pela subversão da sexualidade, denominada contrassexualidade, que representa a diversidade de corpos que falam o contrário de um padrão binário de gênero e sexo,

apresenta que a homossexualidade “é um acidente sistemático produzido pela maquinaria heterossexual, e estigmatizada como antinatural, anormal e abjeta em benefício da estabilidade das práticas de produção do natural.” (Preciato, 2018, p. 6). Dito isso, subverter nem sempre é um ato político afetivo confortável.

Após o banho, Gabriel e Leo vão à festa do acampamento, sentam-se envolta da fogueira com Karina, e Leonardo fica descontente com a situação. Gabriel convida Gi para conversar com eles. No momento em que Gi senta ao lado de Leonardo, Gabriel e Karina se afastam da roda, causando desconforto ao protagonista. Leonardo pede desculpas à Giovana, que revela que Fábio e os colegas o estavam enganando. Giovana sugere que Gabriel e Karina estão “ficando”, e Leonardo, irritado, põe-se a beber. Fizeram isso até o amanhecer. Já embriagados, Leonardo se abre com Giovana, dizendo que está apaixonado por Gabriel. Gi, indignada, encaminha-se para sua barraca para dormir.

Na manhã seguinte. Leonardo não aparece na escola, pois ficou resfriado em decorrência do banho de piscina do dia anterior. Giovana faz uma visita ao Leo, e pede desculpas por não saber aconselhar seu amigo. No outro dia, na escola, Giovana sugere que Gabriel visite Leonardo. Leonardo, em sua casa, escuta a campainha tocar; logo percebe que é Gabriel, e ambos vão para o seu quarto. Conversam sobre o acampamento e Leo pergunta se Gabriel estava “ficando” com Karina. Gabriel responde que não, e que também inventou para Karina que ainda estava apaixonado pela sua ex-namorada. Leonardo rebateu com a mesma pergunta. Gabriel disse que estava apaixonado por uma pessoa, que já havia dado um “selinho”. Leo indagou se essa pessoa também estava apaixonada por ele, e Gabriel, sem graça, disse que não sabia. Leonardo se levanta e Gabriel diz: “se você roubasse um beijo de uma pessoa, como você faria para devolver?” Leonardo acaricia o rosto de Gabriel e o beija (Figura 6).

Figura 6



Na última cena na escola, Leonardo, Giovana e Gabriel estão indo embora juntos. Leonardo segura o braço de Gabriel como apoio para a sua mobilidade, novamente causando incômodo para Fábio e colegas. Fábio acredita que Leonardo se incomoda com essa situação e fala: “olha só, o namoro tá firme mesmo, Leonardo!” Leo para de caminhar, abaixa sua mão que está no braço de Gabriel e entrelaça seus dedos com os dedos de seu companheiro, ressignificando as ações que outrora o incomodavam, e que agora se tornam ato de orgulho e resistência.

O filme finaliza com a cena de Leonardo andando de bicicleta pela primeira vez; era um dos objetivos relatados pelo personagem nos encontros com Gabriel. Nesse sentido, relaciono quebra da ideia de capacitismo, e a promoção de autonomia para o jovem Leonardo.

Algumas considerações finais

Há de se considerar, que a leitura de um filme umbilicalmente à espacialidade é um dos maiores desafios na elaboração deste texto. Contudo, reafirmo que há possibilidade de interagir com a ampla dinâmica espacial de Massey, pois no filme me encontro com a multiplicidade de corpos, afetos, desejos, falas, sensações, e tantas outras coisas que são incontáveis. Se parar para refletir e compreender a história percorrida por essa análise, há possibilidade de desobedecer a episteme, e promover relações com diversas imaginações e lugares. A exemplo disso evoco o corpo de Leo, que provocou a saída de Gabriel do banheiro, ou até mesmo as brigas com Giovana, em que a menina não acompanhava mais os amigos na volta da escola para a sua casa. Fundamentalmente, é nessa perspectiva do múltiplo que minhas análises foram construídas.

Também considero esta análise momentânea. Não estou aqui para dispor de uma via de regra que obedeça a ordem dos meus pensamentos. Esse texto foi construído para instigar outros leitores e apreciadores de filmes com temática LGBTQIA+. Ainda, é possível ser visto por outros olhos, permeando a subjetividade de cada sujeito, e acionando, assim, outras lembranças e imaginações. Finalmente, acredito que esse filme quebra um parâmetro de filmes LGBTQIA+, pois muitas das obras produzidas acerca dessa temática relacionam a comunidade com atos de violência, mortes e tragédias. Não que isso não faça parte da espacialidade e temporalidade, entretanto reafirmo que há necessidade de recontarmos nossas “histórias”, assim promovendo um imaginativo de carinho e afeto para todos os corpos e sujeitos LGBTQIA+.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, João Paulo Leandro; ORNAT, Marcio José. Espacialidade e masculinidade na vivência de jovens da escola de ‘guardas mirins’ em Ponta Grossa, Paraná. **Geo Uerj**, Rio de Janeiro, ano 2014, v. 2, n. 25, p. 142-171, 201.

ALVES, Maria Luiza Tanure. **O aluno com deficiência visual nas Aulas de Educação Física: análise do processo inclusivo.** 2013. Tese (Doutorado em Educação Física) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Belo Horizonte: EdUFMG, 1998.

CONNELL, Robert; MESSERSCHMIDT, James. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos Feministas**, v. 21, n. 1, p. 241-282, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.

HAESBAERT, R. **Viver no Limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de insegurança e contenção.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

MASSEY, Doreen. A mente geográfica. **GEOgraphia**. Niterói, v. 19, n. 40, 2017, p. 36-40.

MASSEY, Doreen. Filosofia e Política da Espacialidade: algumas considerações. **GEOgraphia**. UFF. Niterói, ano 6, n. 12, p. 07-23, 2014.

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço.** 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

MISKOLCI, Richard. A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 11, n. 21, p. 150-182, jan./jun. 2009.

MONK, Janice; HANSON, Susan. Não excluam metade da humanidade da Geografia Humana. *In*: SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio José; JUNIOR, Alides Baptista Chimin (org.). **Geografias feministas e das sexualidades: encontros e diferenças.** 1. ed. Ponta Grossa: Todapalavra, 2016. v. 1, cap. 2, p. 31-54.

OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. Tropas de imagens partilham o (não) saber geográfico: territórios contestados de poder. **Punto Sur**, v. 2, p. 5-19, enero/jun., 2020.

PRECIADO, Paul B. **Texto junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica.** São Paulo: n-1 edições, 2018.

SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio José; CHIMIN Jr., Alides Baptista. Sobre as desobediências epistemológicas e o testamento intelectual de Milton Santos. *In*: SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio José; JUNIOR, Alides Baptista Chimin (org.). **Geografias feministas e das sexualidades: encontros e diferenças.** 1. ed. Ponta Grossa: Todapalavra, 2016. v. 1, cap. 1, p. 13-29.

Referência fílmica

Hoje eu quero voltar sozinho. Filme. Daniel Ribeiro e Diana Almeida. Lacuna Filmes. Brasil, 2014.

ENCONTROS E DESENCONTROS GEOGRÁFICOS EM *O SOM AO REDOR*

João Evanio Borba Caetano

Introdução

Este texto se dispõe a realizar uma análise reflexiva acerca do filme: *O Som ao Redor*, de Kléber Mendonça Filho, buscando relacioná-lo com autores da Geografia como Cardoso (2016), Massey (2008), Oliveira (2015), Haesbaert (2010), Achille (2017) e Gomes (1995). Cabe destacar que não se pretende aqui realizar qualquer tipo de crítica em relação a quesitos técnicos, ou desta ordem. Não existe, neste sentido, a intenção de uma abordagem exaustiva sobre como o filme foi produzido, quantos prêmios ganhou, ou quanto foi gasto ou arrecadado com a sua produção.

Em suma, o que está sendo proposto é a tentativa de uma análise que, embora acadêmica em razão de sua fundamentação, também seja uma análise com mais “vida”. Em outras palavras, a análise busca entender além dos “padrões”, do senso comum, do básico, da compreensão dos dados mensuráveis e acessíveis, numa visão analítica que se expressa na “complexidade dos encontros”¹⁹ e desencontros, do humano e não humano.

Desta maneira, o texto se orienta a partir de três seções. A primeira intitulada “O criador” apresenta, de forma sucinta, orientações sobre o roteirista e diretor do filme, Kléber Mendonça Filho, não como forma biográfica, mas sob uma ótica de um “espaço aberto”²⁰, uma característica marcante na obra do autor. Numa segunda seção, “As criaturas”, há uma análise de forma geral do filme, a partir dos personagens e suas relações de encontros e desencontros. Por fim, nas “Considerações finais”, são tecidas algumas reflexões mais gerais.

¹⁹ Em “Paisagens em transe: uma etnografia sobre poética e cosmopolítica dos lugares habitados pelos Pataxó no Monte Pascoal” (2016), o autor, Thiago Mota Cardoso, destaca a compreensão para além dos “padrões” na paisagem. Tanto a geografia como a antropologia concebem os padrões da paisagem dentro dos divisores entre natureza e cultura. Desta maneira, o autor destaca a importância de se buscar compreender os processos sob a perspectiva ontogenética.

²⁰ Conforme Doren Massey, o espaço é uma imbricação de trajetórias, sempre aberto ao inesperado e ao acaso, e que, enquanto *locus* da coexistência contemporânea, é marcado pela multiplicidade, apesar de todas as tentativas vãs da homogeneização e da padronização generalizada.

O criador

Kléber de Mendonça Vasconcellos Filho nasceu em 22 de novembro de 1968, em Recife. Entre os treze e dezoito anos, morou na Inglaterra, enquanto sua mãe realizava seu doutoramento naquele país. Retornou à capital pernambucana em 1986, ingressou na Universidade Federal de Pernambuco, onde se formou em jornalismo. Sua obra possui um forte caráter regionalista, seja na produção de curtas ou longas-metragens.

Desta forma, busca relatar aquilo que lhe atravessa, descortinando um cotidiano ora comum, ora peculiar, e apresentando as virtudes e mazelas de sua região através de uma estética muito particular, compondo “um cinema sensível, em que o estado de alma vence o estado de coisas”²¹. Seus personagens possuem um papel central e, ao mesmo tempo, são coadjuvantes, sensibilizando a narrativa.

Outra característica de Kléber Mendonça Filho, que cabe ser evidenciada, é sua multifuncionalidade. E, talvez por isso mesmo, tenha migrado dos documentários e curtas para os longas-metragens. Afinal, a sétima arte (cinema) é considerada a arte de todas as artes, por poder envolver tipos de arte em suas mais variadas complexidades. Em *O Som ao Redor* Kléber foi autor do roteiro e diretor, assinando a montagem em parceria e o desenho de som. Participou da preparação do elenco, realizou a pesquisa das fotografias de acervo, e também a produção da finalização.

De certa forma, Kléber Mendonça Filho conseguiu se diferenciar não só dos filmes regionalistas do Recife, como também conseguiu apresentar elementos estéticos inovadores para cinema brasileiro em geral, construindo uma vertente pessoal, distante da reprodução industrial da televisão e da música. Em suas obras, Kléber têm, cada vez mais, globalizado o local, que neste caso é o Recife.

As Criaturas

Considerando que “As Criaturas” são o produto de seu “Criador”, a partir de diferentes percepções próprias, pretende-se analisar estas criaturas a partir de duas ópticas: uma no que se refere ao filme de uma forma mais ampla; e, outra, no sentido da análise de alguns personagens, seus encontros e desencontros dentro da história. Vale destacar que o filme discute, de forma clara, temas diferenciados e diversos que acabam por entrelaçar-se. São questões como o conflito de classes sociais e a violência urbana, o poder paralelo ao Estado, a especulação imobiliária, entre

²¹ Conforme Hermes Leal (2020) escreveu em “As camadas visíveis e invisíveis de *O som ao Redor*”.

outras questões. Estas discussões, por sua vez, não recorrem num caráter didático, nem tão pouco buscam apresentar discursos ideológicos simplificadores. O filme é mais do que isso, propõe a “pensar”, a refletir, a indagar.

Não por acaso, a introdução de *O Som ao Redor*, se inicia por fotos antigas em preto e branco de trabalhadores rurais para, logo em seguida, acompanhar crianças brincando em um condomínio, enquanto empregadas uniformizadas as observam numa quadra esportiva. O filme é, de certa maneira, sobrecarregado de intenções formuladas em vários enredos paralelos, alguns ficando apenas esboçados, o que, de certa forma, dificulta um pouco a compreensão de muitas questões, pelo menos num primeiro momento.

De maneira geral, o filme em si não exige uma preocupação em definir um protagonista, uma vez que a intenção não é fazer o espectador se atentar a apenas uma única perspectiva pessoal. Sendo assim, personagens vêm e vão, se encontram e desencontram. E tudo o que é capturado são momentos, ora inusitados, pois nos passam despercebidos na correria do dia a dia, ora tão familiares que nos tocam pela autenticidade e semelhanças.

O que se percebe é que o grande objetivo do filme é registrar de forma cotidiana o próprio dia a dia. Um cotidiano que, assim como o próprio som, é disperso e desordenado. Não é por acaso que muitas vezes as cenas são finalizadas de maneira sorrateira e inesperada, e outras por sua vez iniciam subitamente. Definitivamente, *O Som ao Redor* não é um filme de Hollywood. Não porque é sem qualidade, ou por ser um filme nacional, mas porque não se encaixa numa formatação de padrão homogeneizado da indústria cultural.

O longa apresenta transições diferenciadas do comum, pois, no geral, os cortes possuem um dinamismo que auxiliam no desenvolvimento e demonstração da rotina. Um destaque perceptível diz respeito ao fato de que os momentos de silêncio no filme são quase incomuns, já que frequentemente a obra faz questão de enfatizar um barulho externo, sempre envolvido com a ação principal. Os sons do cotidiano estão sempre presentes no espaço em que está inserido o filme. São construções, trânsito, vozes aleatórias, crianças brincando, latidos, e tudo aquilo que forma um cotidiano imaginário, ora simples, ora caótico, sempre camuflados pela monotonia daqueles que desprezam o que está “ao seu redor”.

Desde a primeira sequência, a música percussiva de abertura, encadeada com uma sequência de fotografias antigas, cria a expectativa de algo pertinente que está por acontecer. Essa impressão, à medida que progride, é confirmada por outros sinais premonitórios, incutidos de maneira esparsa na trilha sonora e nas imagens, que vão se acumulando ao longo da narrativa. De uma maneira geral, o roteiro de *O Som ao Redor*, apesar de não enfatizar um protagonista, é estruturado no

programa narrativo de “três” personagens centrais: Bia, João e Clodoaldo.

Bia tem ódio mortal pela irmã, o que acaba por tencionar sua performance na história. João, por sua vez, é um personagem melancólico e tedioso, que vive em uma inércia absoluta, sugado pelas forças destas paixões. O terceiro personagem, Clodoaldo, o vingador, é quem tem uma narrativa mais completa, em um projeto de vingança, encobrido pela jornada tensa de Bia, e pela jornada morna de João. Com muita maestria, a jornada de vingança de Clodoaldo é oculta durante todo o filme, mas descortinada no final da trama, quando o suposto segurança da rua se rebela contra o homem que matou seu pai e seu tio.

Retratado em uma região metropolitana, o roteiro tem como foco a vida cotidiana em uma rua do bairro Setúbal, de classe média abastada, situado na zona sul de Recife. De certa forma, o filme “glocaliza” tudo aquilo que é comum e diferente no local. No capítulo 1 intitulado “Cães de Guarda”, nos é apresentada a personagem Bia que, frustrada com a monotonia da classe média, sofre de insônia, e os latidos dos cachorros, pioram muito sua condição. A narrativa sensível de Bia, casada, mãe de um casal de crianças por volta de 10 anos, é marcada por sua expressão de raiva, ódio e tédio, em razão de um desafeto com sua “irmã”, e vizinha, que lhe perturba a vida, o sono, a relação com os filhos, marido, e consigo mesma.

No caminho de Bia, a irmã é representada em um cachorro. Em grande parte, sua fúria é gerada em razão do latido desse cachorro. A cada latido do cão, uma bomba atômica explode em seus nervos, isso pela razão da paixão e do ódio que lhe afeta. Para fugir do barulho, seu espectro existencial é escutar música alta ou fumar um baseado. Mas, o que se percebe é que seu aborrecimento permanece mesmo depois que o cachorro se cala. As paixões que estão expostas no filme são como personagens imperfeitos, como Bia. Esta imperfeição acaba sendo um grande diferencial do filme, pois são essas imperfeições que cativam e aproximam o público, pois mostrar a imperfeição é mostrar uma “verdade”.

Proximamente, somos apresentados a João que, ao perceber que sua empregada doméstica Mariah chegava em casa, nota que precisa ir para o seu quarto, urgente, junto com sua visita, Sofia, já que ambos estavam completamente nus. O percurso de João não tem um encadeamento progressivo na história, como também não pede uma liquidação. É alguém sob o domínio do tédio e da melancolia, que o joga dentro de uma “bolha” em razão destas paixões. João não parece que viveu oito anos na Alemanha; não traz nada de seu passado na Europa.

Sua relação com Mariah parece muito saudável e amistosa, de modo a ser possível perceber que Mariah possui liberdade para interagir até mesmo com Sofia, alguém que acabara de conhecer. De certa maneira, este relacionamento remete à imagem de um patrão que é supostamente “bom”,

por tratar a sua empregada como se fosse um ente de sua família, ou, em outras palavras, com o mínimo respeito exigido. De certa forma, quase tudo que antecede a eclosão da trama principal, em especial a relação do casal de namorados, João e Sofia, que percorre o filme do início ao fim, acaba parecendo menos relevante.

Neste caso específico, Mariah trabalha para a família de João há muito tempo. De forma sutil, a história não destaca o fato de Mariah ser empregada há tanto tempo numa mesma casa, como algo a se exaltar, ou ela poder levar as suas netas para o local de trabalho, como uma clara demonstração de confiança e/ou privilégio. Mas tudo isso reflete, sim, o resultado da falta de alternativas que mulheres como Mariah sofrem ainda hoje em todo país. Neste caso, cabe destacar o preconceito enraizado na sociedade brasileira, não como forma de exaltá-lo, mas, sim, de maneira combativa. Em pesquisas realizadas para compor este texto, eis que surgiu um texto de crítica especializada em cinema, apresentando a situação entre Mariah e João: “sua inércia é tão grande - de João - que permite que sua empregada more no seu apartamento com os filhos, como se aquele lugar não tivesse dono.” (Leal, 2020).

Fica evidente que, mesmo aqueles que se dizem intelectuais o bastante para analisar o teor de um filme complexo como *O som ao Redor*, acabam por deslizar na ensaboada lajota do preconceito, deixando nítida uma óptica ultrapassada, sexista, preconceituosa e tosca, de uma classe média insatisfeita e medíocre, como a retratada pelo filme, e não menos diferente do que a explicitada nesta crítica. Nesta direção, em uma sociedade cada vez mais marcada e dividida por estereótipos, sobretudo quando estes são frutos de ações preconceituosas, ironicamente nos é apresentado Dinho, um personagem branco, de olhos claros, de família tradicional e rico, que, ironicamente, rouba os carros dos moradores e visitantes da região.

Curiosamente, aqueles que detêm os mais elevados poderes sociais e aquisitivo, quase nunca estão satisfeitos. Guardadas semelhanças e diferenças, essa é uma característica básica de uma classe média iletrada e medíocre que não aceita receber uma revista fora da embalagem de plástico, não porque a embalagem está violada, ou porque preza pelo suposto prazer de retirar o item da mesma, mas, sim, em razão do incomodo em saber que sua preciosa aquisição passou pelas mãos de alguém que nem conhece, um sujeito indevido.

É evidente que todo mundo que compra algo, tem por direito se chatear, por não receber seu produto intacto; apesar disso, o desconforto é proveniente da negação da sua própria futilidade, algo que a classe média tanto aprecia, como o status social/padrão de consumo adquirido ao assinar determinada revista, item muitas vezes superficial, porém não acessível a todos.

O percurso de Clodoaldo é clássico, envolve um contrato de confiança, e um disfarce. E, no final, uma surpresa. No primeiro ato, Clodoaldo faz um contrato de confiança com os moradores para garantir segurança, como guarda da rua, manipula os moradores, e tem um caso com a empregada do senhor que ele planeja matar. E, na sanção, é revelado o arco da verdade, que vai de “uma ilusão a uma verdade”, no final da jornada do personagem.

Na cena onde Clodoaldo e Lucilene fazem sexo na casa do morador que está viajando, e o menino passa correndo pelo corredor, analisamos a representação de algo que habita o imaginário de muitas pessoas que residem em condomínios: o medo da criminalidade. Diante disso, cabe salientar o pensamento de Harvey (2001) que elucida que a acumulação do capital sempre foi uma ocorrência profundamente geográfica²².

É justamente este medo que faz com que praticamente todos os moradores aceitem a vigilância privada ofertada por Clodoaldo. Porém, este receio é mais proveniente de um preconceito irracional, do que a ocorrência constante de roubos na região, ressaltando que o único ladrão que atravessa as histórias é um jovem branco e rico que pratica pequenos furtos, quase sempre livres das represálias rígidas, por conta da refutação de seu avô.

Em outras palavras, a classe média não tem medo, necessariamente, de ser roubada por um jovem burguês, mas, sim, em ter que dividir seus espaços e “conquistas” com integrantes de uma classe social menos favorecida, além de perder bens simbólicos valiosos para sinalizar que pertence a uma classe social diferenciada.

Um exemplo disso se apresenta na cena em que, de repente, surgem vários invasores, retratados como jovens negros e simples, na casa da Bia, levando tudo que tinha na residência, e se apropriando do local. O filme preza tanto por descortinar a futilidade da burguesia e das suas relações, que, mesmo o romance entre o João e a Sofia é representado como algo meio frígido, e que não transmite a verdade. Ambos aproveitam os momentos juntos, mas sempre parece existir um sentimento de que não desejam levar o relacionamento adiante.

Outro lugar de destaque no filme é a fazenda do avô de João, que, por sinal, nem de longe é um exemplo de área bonita e bem cuidada, apresentando um aspecto de abandono, de certa maneira, de uma conservação daquilo que é antigo, numa constante recordação do passado. A região²³ é quase toda controlada por Francisco, um senhor de engenho que agora vive na cidade

²² Para Harvey, sem as possibilidades inerentes à expansão geográfica, da reorganização espacial, e do desenvolvimento geográfico desigual, o capitalismo há muito tempo teria deixado de funcionar como sistema econômico político.

²³ Conforme Gomes (1995), a conceitualização de região, de certa forma, busca a criação de uma identidade a partir de vários elementos; busca uma identificação particular que é formada pela inter-relação de vários aspectos (naturais, culturais, sociais, econômicos).

grande, cercado de filhos e netos, mas, de certa forma, ainda defende uma ordem social patriarcal e autoritária apenas disfarçada pela fachada de modernidade – ele é o dono de quase todos os imóveis do local, e tenta manter tudo e todos sob seu controle velado.

Na ideia de seu avô, Francisco, tudo que fez para conquistar prestígio, riqueza e poder sempre fora motivo de orgulho. Porém, o que na sua cabeça era motivo de orgulho, apenas escondia uma verdade vergonhosa: a confirmação de que, para a burguesia, para as regras do sistema capitalista, a propriedade é sempre mais importante do que as pessoas ou ambiente.

Em outras palavras, muito sangue foi derramado para que Francisco obtivesse e preservasse suas riquezas. Outra cena que indica o passado obscuro da Fazenda, é mostrada quando o casal visita o subsolo da casa, e escuta os passos do avô, os mesmos sons que os trabalhadores que dormiam ali escutavam ao redor. Algo ainda mais assustador é que as gerações desses primeiros subordinados que, a contragosto deram suor e sangue para enriquecer seus patrões, ainda continuam trabalhando, agora como empregadas domésticas, entregadores de água, vigilantes, e guardas de estacionamentos.

Ainda nesta direção, o movimento das crianças ao longo do filme também pode ser analisado sob o prisma social. As crianças que não possuem uma avó, como Mariah, que tem a permissão de levar os netos para o trabalho, ficam perambulando entre telhados, casas vazias e altas árvores.

Por outro lado, a geração atual é mais consciente do que a anterior. Um exemplo disso é quando a filha de Mariah a substitui no trabalho na casa do João. É visível a diferença na expressão e comportamento de ambas. Embora nenhuma demonstre grande euforia ou contentamento expressivo, a mãe, Mariah, é muito mais gentil e simpática, enquanto que a filha prefere ficar quieta, passando a roupa na mesma posição.

De uma forma geral, este comportamento sugere uma representação de ciência e descontentamento perante uma situação de desigualdade com sua classe social. Ainda neste sentido, cabe ainda destacar que, quando João aparece tentando vender o apartamento para a senhora que queria um desconto, ele ressalta de forma enfática que “o lugar possui quarto de empregada com janela.” Esta é uma frase que destaca um específico tipo de dinâmica social enraizada, ou talvez como explicita Achille Mbembe (2017), como a “lógica do curral²⁴”.

²⁴ Historicamente, a raça - negra - sempre foi uma forma mais ou menos codificada de divisão e organização das multiplicidades, fixando-as, distribuindo-as ao longo de uma hierarquia e repartindo-as dentro de espaços mais ou menos estanques - a lógica do curral. Foi o que ocorreu sob os regimes de segregação. Na era da segurança, pouco importa que ela seja prontamente apresentada sob o signo da "religião" ou da "cultura". A raça é o que permite identificar e definir grupos populacionais em função dos riscos diferenciados e mais ou menos aleatórios dos quais

Como apresenta-se no início do filme, através das fotos antigas dos trabalhadores rurais que sofreram com as atividades opressoras; existe uma disparidade gritante entre patrão e empregado, que continua perpassando para as gerações futuras.

O avô Francisco, por exemplo, permanece sendo o grande proprietário, só que, ao invés de fazendas e campos, agora ele possui prédios. Esta é uma condição favorável que o exime de qualquer preocupação ou receio, muito diferente dos outros personagens, que, de certa feita, sentem medo por antecipação, por conta da culpa que ninguém quer admitir. Culpa, talvez, em assumir que a prosperidade de alguém pode ser fruto do trabalho escravo, exploratório e opressor de muitos.

Porém a falta de consciência social dos privilegiados os impede de assumir e devolver o que tomaram, os direitos que negaram, as oportunidades que esconderam. Ainda assim, as pessoas continuam alheias, sempre distraídas na monotonia cotidiana e de tédio.

De certo modo, o fechamento do programa narrativo ganha um valor agregado ao acerto de contas, à liquidação de um dano causado por seu Francisco no passado, em que a morte do pai e do tio dos dois irmãos vingadores estava ligada também a uma disputa insignificante por causa de uma cerca que dividia suas terras.

Considerações finais

O Som ao Redor é, entre outras coisas, um retrato fiel de uma classe média que optou por estar presa nos condomínios, nos trabalhos e nas relações, sempre fechados, e sem vida. É uma burguesia orgulhosa de si pelo status social e condição financeira conquistada, mas insatisfeita e vazia consigo mesma. Contudo, por não aceitar isto, precisa colocar a culpa de suas frustrações nos estereótipos e/ou naqueles que julgam diferentes, outra faceta muito bem apontada pelo filme.

De certo modo, *O Som ao Redor* navega nas águas turvas de uma pretensão despretensiosa para tratar da diferença de classes, e como essa divisão não se alterou de forma significativa ao longo do tempo. Com uma narrativa inteligente, de impressionante fluência, *O Som ao Redor* é um filme que nunca grita, nunca aponta o evidente. Sugere, deixando espaço para que o espectador pense e reflita. É uma obra obrigatória para quem pretende compreender, em toda a sua complexidade, a sociedade brasileira contemporânea, sobretudo a classe média.

cada um deles seria o vetor. Nesse contexto, os processos de racialização têm como objetivo marcar esses grupos populacionais, fixar o mais precisamente possível os limites em que podem circular, determinar o mais exatamente possível os espaços que podem ocupar, em suma, assegurar que a circulação se faça num sentido que afaste quaisquer ameaças e garanta a segurança geral (Achille, p. 31, 2017).

A tentativa de tratar com realismo moradores comuns – patrões, empregados e prestadores de serviço – de uma rua qualquer, próxima ao mar, em um bairro de classe média de uma grande cidade do Nordeste, além de ser prova de coragem, tem o valor de explicitar a violência do cotidiano, deixando implícita uma ameaça indefinida, prestes a eclodir, que flutua sobre todos.

Não existe silêncio, nem muito menos sossego, para aqueles que inferiorizaram e oprimiram o semelhante, sobretudo na intenção de explorá-lo. O prazer do prestígio da boa condição financeira, do status social, e da cachoeira, são passageiros, pois os meios utilizados não foram corretos; a água está poluída, foi corrompida, de modo que não é possível ficar limpo diante de um banho de sangue.

Entre encontros e desencontros, “*O Som ao Redor*” evidencia mais do que nunca a perturbadora face de uma sociedade que vive os efeitos de várias e aceleradas transformações sociais, culturais, econômicas, tecnológicas, mas, ao mesmo tempo, ainda se encontra constantemente assombrada e acorrentada pelas crueldades de um passado/presente oligárquico e violento, seja no bairro do Setúbal ou nas Moreninhas (Campo Grande/MS), no Leblon (Rio de Janeiro/RJ) ou no Guy Vilella (Ponta Porã/MS).

Referências bibliográficas

ACHILLE, Mbembe. **Crítica da razão negra**. 2. ed. Lisboa: Antígona, 2017.

CARDOSO, Thiago Mota. **Paisagens em transe**: uma etnografia sobre poética e cosmopolítica dos lugares habitados pelos Pataxó no Monte Pascoal. Tese (Doutorado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia – CFCH-UFSC, 2016.

CAMARGO, Paulo. **‘O Som ao Redor’ é uma crônica hipnótica do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Central Cinema, jan.2013. Disponível em: <http://www.aescotilha.com.br/cinema-tv/central-de-cinema/critica-o-som-ao-redor-kleber-mendonca-filho/> Acesso em: 25 jul. 2021.

EGA, Françoise. **Cartas a uma negra**. São Paulo: Todavia, 2021.

ELEGANTE. Entenda **O Som ao Redor (2012) e suas metáforas**. Youtube. Jan.2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YRUK_nH3t6I&ab_channel=Elegante. Acesso em: 29 jul. 2021.

GOMES, Paulo C. O conceito de região e sua discussão. In: CASTRO, Iná E. *et al.* (org.) **Geografia: conceitos e temas**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1995.

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.

HAESBAERT, Rogério. **Regional-Global: dilemas da região e da regionalização na Geografia contemporânea**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

LEAL, Hermes. As camadas visíveis e invisíveis de *O som ao Redor*. **Revista de Cinema**. 01 dezembro 2020. Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2020/12/as-camadas-visiveis-e-invisiveis-de-o-som-ao-redor/> Acesso em: 20 jul. 2021.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

OLIVEIRA, Tito Carlos Machado de. Para além das linhas coloridas ou pontilhadas – reflexões para uma tipologia das relações fronteiriças. **Revista da Anpege**, v. 11, n. 15, jan.-jun., 2015, p. 233-256.

REVISTA PIAUÍ. O Som ao Redor – violência latente. **Folha de São Paulo**, jan.2013. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-som-ao-redor-violencia-latente/>. Acesso em: 28 jul. 2021.

SOARES JUNIOR, Luiz. O som ao Redor, de Kleber Mendonça Filho (Brasil, 2012). **Revista Cinética**. Out. 2012. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/osomaoredor.htm>. Acesso em: 21 jul. 2021.

Referência fílmica

O SOM AO REDOR. Filme. Kleber Mendonça Filho. Hubert Bals Fund; Cinema Scópio. Brasil, 2012/2013.

EU/ELES EM *M8*: QUANDO A MORTE SOCORRE A VIDA DE CORPOS NEGROS QUE (NÃO) EXISTEM

Odair Santo Gossler

Introdução

O filme *M8: quando a morte socorre a vida* narra a realidade de um jovem negro que ingressa na universidade pública através do regime de cotas raciais. O ingresso numa universidade pública é comemorado e concebido por muitos como grande possibilidade da alteração social do indivíduo. Mas, esse momento de alegria pode durar pouco, pois, além da dificuldade de acesso, os jovens de classes menos favorecidas também encontram barreiras discriminatórias, além da financeira.

Durante a apresentação do filme, ocorre esse desenrolar de um jovem negro, Maurício (Juan Paiva), que entra empolgado na universidade, e, aos poucos, vai se abatendo e entrando em conflito com o próprio corpo pelas diferenças que a raça e a classe social lhe impõem. Através da sua religiosidade encontra no seu objeto de estudo de aula prática um cadáver negro denominado M8 (Raphael Logam), uma motivação para superar as dificuldades e preconceitos a ele impostos.

Maurício, jovem negro morador da periferia do Rio de Janeiro, marcado pela violência, apesar de viver num bairro sob intervenção militar (Figura 1), que tem a sua paisagem atravessada por tanques de guerra, não perdeu a beleza da periferia, com os seus belos grafites como o da vereadora Marielle Francisco da Silva estampando em um murro da rua principal do bairro (Figura 2).

Marcas da fé e “pobrezas”

O filme é marcado por diversas simbologias religiosas ligadas à religião de matriz africana da umbanda, como o colar de guias que Maurício usa nas cores branca e preta que se referem ao orixá Obaluaê ou Omulu, conhecido como o orixá da terra, da cura, da saúde, e também das doenças.

Figura 1 - Intervenção na favela.



Fonte: *M8: quando a morte socorre a vida* (1h14min5s).

Figura 2 - Marielle.



Fonte: *M8: quando a morte socorre a vida* (35min11s).

Na umbanda, essas guias são usadas como proteção contra energia negativa e maldade. Essa guia mostra uma relação do personagem principal com a escolha pela profissão de médico, que, assim como seu guia espiritual, se dedica à cura dos enfermos. (Artsandculture, 2021).

O personagem principal habita uma casa simples, com sala e cozinha conjugadas. Na parede da cozinha há uma imagem de nossa Senhora de Aparecida e, na da sala, um grande rosário, uma pequena estante com diversas imagens de santos da umbanda que configuram um pequeno altar (Figura 3). Os moradores reafirmam sua devoção religiosa e a presença do sincretismo entre a umbanda e os santos católicos.

Figura 3 - Religiosidade.



Fonte: *M8: quando a morte socorre a vida* (9min18s).

O quarto de Maurício, um lugar simples com uma cama de solteiro, uma escrivaninha para estudos, e duas mesas de cabeceira, é também espaço de expressão de sua religiosidade, demonstrada pelas imagens de Cosme e Damião sobre uma das mesas de cabeceira (Figura 4).

Figura 4 - O quarto.



Fonte: *M8: quando a morte socorre a vida* (7min27s).

A cozinha da casa contém uma geladeira pequena e uma antiga mesa de fórmica, características dos móveis da década de 80, demonstrando a realidade das famílias de classe baixa, onde o fruto do trabalho apenas mantém o básico para a sobrevivência, não permitindo gastos com artigos supérfluos. Essa é a realidade da vida do trabalhador explorado pelo capital, que vive para trabalhar sem o direito de usufruir confortavelmente do fruto do seu trabalho (Figura 5).

Figura 5 - Simplicidade.



Fonte: *M8: quando a morte socorre a vida* (1h06min4s).

A limitação econômica na vida de Maurício é retratada pelas roupas simples que ele usa. É notado que o mesmo calçado utilizado para ir para universidade, também é usado para ele ir a uma festa e em todas suas relações sociais. O calçado é utilizado até para frequentar o terreiro de umbanda (Figura 6).

Figura 6 - Entre (des)iguais.



Fonte: *M8: quando a morte socorre a vida* (42min13s).

A falta de recursos econômicos na vida de alguns dos indivíduos negros é muito marcante; ela ultrapassa os limites da comunidade e se reflete na sua vida acadêmica. Durante a cena da refeição na praça de alimentação da universidade, o rapaz negro é o único a comer em uma marmita trazida de casa, “comida fria”, enquanto os demais colegas comem a refeição servida na lanchonete, explicitando a diferença de poder aquisitivo (Figura 7).

Figura 7- Resistência.



Fonte: *M8: quando a morte socorre a vida* (28min54s).

Ambiente inóspito e o racismo

No primeiro dia de aula, Maurício chega atrasado para a aula de anatomia, e quando entra no laboratório é observado por todos que ali estão como se fosse alguém que se enganou, e entrou na sala de aula errada. Ao analisar o ambiente, percebe que ele e os cadáveres são os únicos negros na sala (Figura 8).

Figura 8 - Objeto de estudo.



Fonte: *M8: quando a morte socorre a vida* (4min40s).

Ao final da aula é indagado por Gustavo (Flávio Beltrão) onde ele poderia deixar seus instrumentos, como se fosse um empregado da universidade. Essa cena remete ao pensamento de colonialidade da elite branca que, durante muitos anos, se apropriou tanto do espaço da universidade quanto da produção do conhecimento neste ambiente e imprimiu suas características neste território (Figura 9).

Figura 9 - Serviçal.



Fonte: *M8: quando a morte socorre a vida* (5min23s).

Nesta cena fica evidenciada a relação de preconceito e a negação ao direito de um estudante negro estar naquela sala de aula. Com aquele ato, Gustavo demonstra uma disputa por território por aqueles que se sentem superiores aos negros, que, agora, têm acesso a um curso medicina antes permitido apenas para uma classe dominadora. Haesbaert (2010), destaca que o território, em qualquer acepção, tem a ver com poder, mas não apenas ao tradicional “poder político”, ele diz respeito tanto ao poder no sentido mais concreto, de dominação, quanto ao poder no sentido mais simbólico, na apropriação dos espaços, da informação e conhecimento, que é negado àqueles considerados como inferiores.

Dentro do espaço acadêmico, nos cursos considerados “elitizados”, se evidencia essa apropriação por parte de uma maioria branca. A questão racial colocada no começo do filme, que conduz uma relação de inferioridade do acadêmico negro perante aos demais, não justifica o tratamento desigual apresentado ao colega de turma. Podemos apontar que a classificação por raça foi desenvolvida sobre uma ótica eurocêntrica colonizadora, que coloca as demais “raças” (negros, índios) como inferiores por não serem sujeitos racionais (Quijano, 2005).

Em certo sentido, isto converte os de “raça negra” em domináveis e exploráveis, classificando-os como seres primitivos. Assim, conforme o pensamento colonialista, devem ser colocados a serviço dos mais modernos europeus ou “brancos”.

Castro-Gómez (2005), traz a reflexão sobre colonizador frente ao colonizado. O colonizado aparece como o outro da razão, o que justifica o exercício de um poder disciplinar por parte do colonizador. A maldade, a barbárie e a incontinência são marcas identitárias do colonizado, enquanto que a bondade, a civilização e a racionalidade são próprias do colonizador, argumentos que se justificam nas ações daqueles que buscam o preconceito, a inferiorização dos demais perante um todo, para exercer seu poder de dominação.

Esse pensamento justifica a reação tida pelos acadêmicos ao notarem um negro participando da aula como colega de sala, e não como objeto de estudo, como os cadáveres que estavam sobre as bancadas. Essa característica de dominação do primitivo pelo colonizado, no filme, fica caracterizada quando analisada a relação de trabalho dentro da universidade e do hospital. Somente os serviços de apoio são destinados aos negros (Figura 10). Serviços que necessitam capacidade intelectual, como “professores e médicos”, são ocupados pelos brancos; os cargos de apoio como técnico de laboratório, secretárias, e servente de limpeza são destinados aos negros.

Figura 10 - Nós e eles.



Fonte: *M8: quando a morte socorre a vida* (5min44s).

As relações sociais configuradas como relação de dominação e as identidades de raça são associadas às hierarquias, aos lugares e papéis sociais correspondentes, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população (Achille, 2017), sendo que aqueles que não são brancos “europeus”, são de um grupo de seres inferiores e devem servir aos superiores.

Na cena do laboratório de anatomia em que Maurício faz um corte perfeito no cadáver de *M8* e é elogiado pelo professor, Gustavo insinua que o negro, se não for médico, já tem que um serviço de açougueiro garantido. Dessa forma, procura deixar claro o pensamento colonial que o

negro não tem capacidade para fazer um serviço técnico especializado, que um corte perfeito só poderia ser feito por um branco, e que um negro só poderia atuar na prestação de serviço que não necessita de conhecimento intelectual ou seria um subserviço quando o compara com um açougueiro.

Maurício, durante seu trajeto diário para a universidade, passa por uma praça com uma manifestação de mães negras (Figura 11), que tiveram seus filhos desaparecidos, e não têm uma resposta do poder público.

Figura 11 - Mães de esperanças.



Fonte: *M8: quando a morte socorre a vida* (16min43s).

Aquelas mães “negras e pobres” em busca dos seus filhos desaparecidos são imperceptíveis à sociedade, mas, mesmo assim, permanecem todos os dias ali resistindo e protestando em busca de uma resposta. Neste contexto, elas são percebidas por um acadêmico negro de medicina que vive um conflito interno sobre seu lugar na sociedade, e a relação de tratamentos dado aos jovens negros desaparecidos.

Maurício segue seu dia a dia atormentado com a possibilidade constante de se tornar um desaparecido e ir parar na bancada de um laboratório de uma universidade como indigente, assim como o cadáver denominado *M8* destinado ao seu grupo de estudo (Figura 12).

Devido à inquietação de Maurício com o tratamento dado aos jovens desaparecidos, ele busca informação sobre a origem do cadáver que está estudando e depara-se com a falta de informação da origem e causa da morte de *M8*. Então, a secretária do curso de medicina o aconselha ir ao hospital central para procurar informações, pois foi a instituição que encaminhou o corpo à universidade.

Figura 12 - Eu e eles.



Fonte: *M8: quando a morte socorre a vida* (18min42s).

Nesta ocasião, mais uma vez, ele sofre uma cena de racismo ao pedir informação à secretária do hospital, pois não teve seu pedido atendido. Porém, quando seu amigo branco que o acompanhava pediu a mesma informação, foi atendido de pronto. Eles são encaminhados até o médico responsável pelos procedimentos de liberação de cadáveres para estudo e novamente se depara com o desrespeito ao corpo de uma pessoa negra, quando informado que apenas após um dia depois de chegar ao hospital, o corpo foi dado como indigente e encaminhado para a universidade. Mesmo com diversos indícios de que poderia ter sido vítima de um assassinato, não foi aberta uma investigação sobre a causa da morte. O médico atendente ainda insinua que o laudo foi emitido como provável morte por hemorragia em consequência de traumas múltiplos, considerado o procedimento como uma situação rotineira naquele hospital e não dando importância àquela vida, normalizando a morte violenta da vida negra.

Humilhado, o negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa, e o espírito em mercadoria (Achille, 2017). Seu corpo é tratado como um produto, sendo encaminhado para uma instituição de ensino sem um procedimento de investigação da *causa mortis*, ou mesmo a possibilidade de devolver aquele ser humano para a sua família realizar um enterro digno do seu ente querido.

O longa-metragem é marcado por fortes cenas de racismo e preconceitos. Quando Maurício é convidado para uma festa na casa de um amigo da universidade, ele e Suzana (Giulia Gayoso) acabam se aproximando e compartilhando momentos de intimidade. Outro jovem fica incomodado com aquele relacionamento entre uma moça branca e um negro. Durante a saída da festa, faz uma chamada telefônica para a polícia noticiando um falso assalto na festa. Os policiais

atenderam de imediato e, durante a ronda, ao ver o negro próximo à festa, chegam fazendo uma abordagem truculenta, com a arma na mão, jogando o jovem no chão e pisando no seu pescoço (Figura 13), enquanto verificam seus documentos.

Figura 13 - Apenas mais um negro.



Fonte: *M8: quando a morte socorre a vida* (46min35s).

Ao perceber o que ocorria, Suzana tenta intervir a favor de Maurício, avisando que aquele jovem se trata de um amigo. O policial avisa à moça que aquele procedimento é rotina, normalizando o tratamento truculento aos negros. A cena demonstra a diferença de tratamento entre uma pessoa branca e outra negra, pois Suzana é tratada com educação, chamada pelo pronome “senhora”, além dos policiais tentarem acalmá-la, dizendo que tudo ficaria bem, como se aquele negro fosse uma ameaça. Este momento mostra o preconceito dentro da própria raça, pois a abordagem é realizada por um policial negro que, em posição de “senhor da lei”, se sente no direito de abusar, através da violência, de outro negro, remetendo à lembrança da figura do “Capitão do Mato” que caçava, torturava e aprisionava seus irmãos escravos em nome de seus senhores, esquecendo de sua origem.

A cena da abordagem policial é carregada de simbologias. Ao término da abordagem, o policial avisa Maurício que a zona sul não é local (região) para um negro estar andando naquela hora da noite. Avisa, ainda, que depois que somem, as mães ficam chorando, deixando claro a naturalização da prática policial de eliminar os negros para manter a tranquilidade de um bairro de classe alta, mantendo os pobres e negros longe, nem que seja à custa de vidas negras. Assim, delimitam o local em que os negros podem e devem se movimentar, criando fronteiras invisíveis fisicamente, mas fortemente excludentes.

Ao saírem, se despedem dos brancos que ali estavam, pedindo desculpas pelo transtorno, reforçando a ação de tratamento desigual entre um branco e um negro, pois o negro que sofreu a violência é reprimido para não permanecer naquele local sob a possibilidade de ser morto e sumirem com seu corpo.

Gomes (1995) e Haesbaert (2010) apresentam as definições de região e fronteira sendo sempre consideradas e geradas como um ato de poder; o poder de recortar, de classificar, para reforçar o ato de dominação e disputa. Neste caso, a própria polícia que deveria zelar pela segurança de todos, usa da força bruta para delimitar o acesso à zona sul como uma região, criando uma fronteira que limita a sua utilização por algumas poucas pessoas, aquelas brancas e ricas. Retoma-se, assim, a reflexão sobre a disputa de território em que os brancos e ricos perpetuam uma dominação sobre os negros e pobres.

Sack (2011) considera as diversas formas de que a territorialização pode se apresentar; o território pode ser usado não apenas para conter ou restringir, mas também para excluir. Quando observamos a restrição de acesso à zona sul, de pessoas negras no período noturno através do uso da força, essa territorialidade mostra-se definida como a tentativa, por um grupo, de afetar, influenciar e controlar as pessoas, ao delimitar e assegurar o controle sobre a área geográfica da zona sul para a classe dominante (branca), excluindo os negros e pobres do acesso àquela área.

Após a ação truculenta da polícia e demonstração de que aquele corpo negro não poderia estar naquele território, constrangido, o personagem Maurício pede à Suzana para ficar só. Ele vai buscar um momento de reflexão na praia, onde se banha nas águas salgadas do mar, como se fosse possível deixar tudo o que sofreu para trás. Naquele momento, ele reforça a sua fé na sua religiosidade, no seu guia espiritual Obaluaê. Conforme a mitologia, Obaluaê, foi deixado na beira da praia muito enfermo pela mãe e Iemanjá o resgatou e lavou nas ondas do mar, curando-o de sua enfermidade. Naquele momento, Maurício busca essa cura para um mal que não está em sua carne, mas vem de uma cultura de segregação da sociedade, que classificou o homem pela sua raça e condição social, para poder dominar aqueles que julgou inferior.

Enquanto ele se sentia humilhado e degradado pela sociedade, vem novamente o contato com a imagem de *M8* (Figura 14) e, em uma troca de olhar profundo, é socorrido pelo morto como se naquele momento falasse para se levantar e não deixar se abater pelas ações de preconceitos que havia passado.

Figura 14 - Volta a sua vida.



Fonte: *M8: quando a morte socorre a vida* (50min14s).

Outra cena do filme em que é exposta a discriminação por região e condição social, se dá quando Suzana está dentro do carro com Maurício (Figura 15), após a visita à casa da mãe de um adolescente desaparecido. Neste momento, surge um clima romântico entre os dois e, quando está prestes a acontecer o primeiro beijo, eles escutam um barulho de crianças brincando fora do carro, e ela automaticamente fica em estado de alerta, acreditando se tratar de um assalto. Maurício, no entanto, permanece tranquilo. Porém, percebe a angústia da moça branca de classe alta, desconfortável naquele bairro de periferia, longe da segurança das grades de seu condomínio.

Figura 15 – Angustiada.



Fonte: *M8: quando a morte socorre a vida* (41min09s).

A discriminação espacial raramente é a única discriminação pela qual um grupo é atingido (Raffestin, 1993). Não foi apenas a percepção de um assalto em uma região considerada perigosa, mas a atitude. Suzana deixa aflorar os vários preconceitos que ela possui referentes à região, à classe social e à raça daquelas pessoas que ali moram.

Outro momento do filme que demonstra o racismo como algo estrutural incrustado na sociedade ocorre quando Maurício é convidado por Suzana para fazer um trabalho em sua casa. Ao chegar na portaria de seu prédio, o porteiro, homem negro, indaga a Suzana, com olhar desconfiado para dentro de seu carro, se estava tudo bem com ela. Mesmo recebendo a afirmativa de que está tudo certo, não abre o portão, insistindo se realmente estava tudo certo. Nesta cena, fica evidente o preconceito enraizado na sociedade, onde um homem negro desconfia de outro, como não sendo possível um jovem negro estar acompanhando uma moça branca, se não fosse para assaltá-la ou sequestrá-la.

Maurício, ao entrar no apartamento, se sente deslumbrado, e fica observando a paisagem pela janela até que a mãe de Suzana entra pela porta. Constrangido, Maurício justifica sua presença naquele ambiente, dizendo ser amigo de Suzana da universidade. A mãe, desconfiada, não o destrata, mas de forma arrogante o minimiza, expondo um preconceito e mentalidade colonial, quando pergunta de onde vem sua vocação para medicina, alegando que Suzana tem o avô médico renomado.

Conforme Lander (2017), essa construção do pensamento em que pessoas com uma construção eurocêntrica pensa e organiza a totalidade do tempo e do espaço para toda a humanidade do ponto de vista de sua própria experiência, colocando sua especificidade histórico-cultural como padrão de referência superior e universal. O que a mãe de Suzana fez ao colocar para Maurício que, para ser médico, tem que ter uma referência na família, evidencia uma forma de reprimir e diminuir o negro por jogar, pela sua cor de pele, que ele não poderia ter vindo de família com uma tradição médica.

Outra cena que realça o racismo por parte da mãe de Suzana, é aquela em que mãe e filha conversam no quarto. A mãe sugere que se filha quiser experimentar algo excêntrico como um “corpo negro”, ela até entenderia, mas namorar um negro não era aceitável. Assim, o negro é tido como algo apenas para uso sexual, de consumo, não sendo considerado como uma pessoa que possui sentimento e merece respeito.

O fato do corpo de um negro ser usado para satisfação dos desejos carnavais daqueles que são considerados como superiores, tido como algo de consumo exótico, é normalizado pela sociedade. Achille (2017), cita a figura dos corpos nus de negras usados na França, na literatura, pintura e na dança, relacionado ao uso voltado para o cunho de consumos de seus amos.

Neste mesmo momento do filme, o racismo estrutural fica evidente quando Maurício fica sozinho na sala, sendo atendido pela empregada que, assim como todos aqueles que estão em serviços de caráter laboral, também é negra. Ele é tratado com um tanto de aspereza pela mesma, o que mostra a hierarquia que os brancos exercem sobre os empregados.

Nunca será demais enfatizar a complexidade e a heterogeneidade da experiência colonial. Se existe uma subjetividade das relações coloniais, sua matriz simbólica e sua cena originária é certamente a raça dos bons amos. Libertos, mas eternamente gratos e fiéis, seu papel é o de validar a magnanimidade do branco (Achille, 2017). A própria empregada age para demonstrar a devoção aos patrões que, repetindo a ação de hostilidade da patroa à presença de um rapaz negro na companhia da moça branca.

Acometidos por diversas formas de preconceitos, o personagem Maurício se sente acuado pela sociedade opressora. Sente, também, que ele não pertence àquele meio social, que não está entre seus iguais, e se desestimula a frequentar o curso de medicina, começando uma auto sabotagem para abandonar o curso.

Apesar de ter adentrado num nicho preconceituoso da sociedade, o longa-metragem apresenta diversas cenas em que os iguais se ajudam e demonstram que a rede de apoio acontece para aquela população de oprimidos, Maurício era a esperança e o orgulho de todo um grupo. Ele é apoiado e tem reforçada sua importância para os demais servidores negros da universidade em estar naquele curso (figuras 16 e 17). Estes o veem como uma realização pessoal: um negro estudando em um curso que, durante muito tempo, foi exclusivo para a classe social de pessoas bancas.

Figura 16 - Nosso representante.



Fonte: *M8: quando a morte socorre a vida* (1h10min05s).

Essa rede de apoio de Maurício compartilha da mesma religião, e entende a necessidade espiritual que Maurício tem de ajudar o corpo estudado a encontrar seu caminho através de um enterro digno. São eles que auxiliam a romper o protocolo da universidade e conseguir a liberação do corpo *M8* para o enterro, e evitar que siga o rito comum de mandar os cadáveres estudados para uma vala comum da prefeitura como indigentes.

Figura 17 - A rede.



Fonte: *M8: quando a morte socorre a vida* (1h13min34s e 1h15min39s, respectivamente).

Quando Cida (Mariana Nunes), a mãe de Maurício, percebe que Maurício está com problemas na universidade e resolve conversar com ele, ele a afronta alterando seu tom de voz. Ela o aguarda falar, e fica somente na escuta. Em seguida, manda ele calar a boca, se impondo como uma mulher empoderada pelas dificuldades da vida (Figura 18) com a seguinte fala:

– Cala boca que você está falando com uma mulher negra!

Naquele momento, com o olhar vibrante se impondo como mãe e mulher, ela expõe todas as responsabilidades que carregou durante uma vida para educar um filho, sozinha quando foi renegada pela família por ser mãe solo, suas dificuldades para poder estudar, e deixa claras as questões do racismo e machismo, exercidas pela sociedade sobre ela, que, como mulher negra e mãe solteira, teve que enfrentar, mas que não se deixou abater, e criou o filho com dignidade.

Figura 18 - Mulher negra.



Fonte: *M8: quando a morte socorre a vida* (1h06min27s).

Nas dificuldades, muitas vezes, as pessoas desfavorecidas de recursos econômicos se veem sós, contando apenas com apoio das entidades religiosas e de caridade. Foi a uma entidade religiosa que Cida atribuiu a única ajuda que recebeu quando necessitou. Foi do terreiro de umbanda, o qual frequentava, que veio o apoio para superar os preconceitos, o que enalteceu mais sua relação com a religião. A ação por parte das entidades religiosas demonstra uma rede de apoio àqueles que, de alguma forma, estão nos grupos dos excluídos da sociedade, por sua condição social, de raça, ou de gênero.

Quando Maurício retorna às aulas na universidade, se encontra com Suzana, e os dois têm uma conversa franca, quando ele expõe os motivos pelos quais ele se afastou dela. Ela, ao tentar se justificar, deixa mais evidente seu preconceito com a raça dele:

- Não tenho culpa de ser uma menina branca da zona sul.

Neste trecho, nota-se a referência ao colonialismo e as demarcações de regiões e fronteiras de exclusão de corpo e espaço em uma única fala, ao se referir às pessoas que moram na zona sul como são superiores às que moram em outros bairros. Uma menina branca seria melhor que um homem negro da zona norte, e uma pessoa seria melhor que outra por morar na zona sul. Neste trecho do filme, ocorre a "naturalização" do conceito de diferença, tendo em vista o reforço do poder do branco (Raffestin, 2017). A naturalização da condição de ser da zona sul como superior, e ainda ser o branco da zona sul, o torna superior ao negro de outra localidade. Também fica evidenciada a relação do corpo, raça e gênero como demarcação de fronteira, se referindo à menina branca.

Silva e Ornat (2016) afirmam que um corpo que é geopoliticamente marcado; é um 'corpo-espaço', enquanto o corpo não é compreensível fora do lugar de sua própria constituição. Suzana deixa clara a utilização do seu corpo para exclusão daqueles que não possui as características de branco da zona sul, e reforça o modelo colonial de dominação da raça branca.

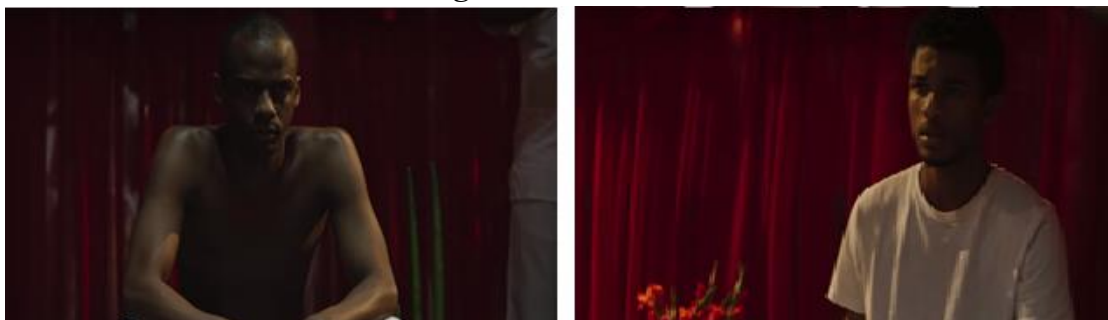
Durante toda a trama, a imagem do cadáver de *M8* diversas vezes se comunica com Maurício, como se solicitasse a ajuda àquele jovem para ter um enterro digno, e possa seguir seu caminho em paz. Apesar de serem cenas sem diálogos entre eles, fica evidente, no gesto do olhar profundo e marcante, a relação que se desenvolveu entre os dois personagens e como ocorre um entendimento apenas pelos sinais corporais (figuras 19 e 20).

Figura 19 - Pedido de ajuda.



Fonte: *M8: quando a morte socorre a vida* (1h02min24s).

Figura 20 - Sincronia.



Fonte: *M8: quando a morte socorre a vida* (53min09s e 53min14s, respectivamente).

Essa relação da espiritualidade do personagem Maurício com *M8* o faz buscar, através de sua rede de apoio com os servidores da universidade e colegas, a realização do enterro daquele corpo.

Maurício convida as mães que não têm resposta sobre o desaparecimento de seus filhos para, através do enterro daquele cadáver indigente, fazer a despedida simbólica dos seus filhos que desapareceram e, assim, possibilitar o fechamento de um ciclo na vida delas, e que elas também pudessem seguir com suas vidas (Figura 21).

Considerações finais

M8: quando a morte socorre a vida faz um mergulho no mundo da crença e religião de matriz africana numa sociedade (considerada branca) estruturada sobre fundamentos com resquício colonial, que tenta manter o domínio e o poder sobre o espaço, território e conhecimento.

Figura 21 – A despedida.



Fonte: *M8: quando a morte socorre a vida* (1h17min32s).

No filme é possível observar a importância das redes de apoio que os excluídos pela sociedade desenvolvem, e que, ao longo dos anos, vêm auxiliando na luta para diminuir os processos de discriminação. Esse apoio entre os iguais possibilita a resistência desses grupos que buscam sobreviver entre os que se julgam superiores, e que não reconhecem a igualdade entre os seres humanos.

A discriminação escancarada ao estudante negro no curso de medicina, possibilita a reflexão de quanto a sociedade se mantém com uma mentalidade escravocrata que, sob um manto de liberdade, ainda pensa como no começo do século passado, mantendo uma fronteira invisível, que tenta limitar o acesso dos negros a um ensino de qualidade.

O filme traduz bem a relação de Maurício entre dois mundos: o espiritual e o real. Assim, ele busca força para enfrentar as injustiças sofridas nesta sociedade cruel dominadora, resistindo e ressurgindo dia após dia, seguindo o seu caminho, como tantos que, como ele, são reprimidos pela sociedade por não apresentar a cor da sua pele como a definida por alguns como um padrão a ser mantido para uma sociedade pura e superior.

Referências bibliográficas

ACHILLE, Mbembe. **Crítica da razão negra**. 2. ed. Lisboa: Antígona, 2017.

ARTSANDCULTURE. **Obaluae-na-umbanda**. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/entity/obaluae-na-umbanda/g122p30xh>. Acesso em: 13 jul. 2021.

CASTRO-GÓMEZ, S. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”. *In*: LANDER, Edgard (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.** Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005, p.169-186.

GOMES, P. C. O conceito de região e sua discussão. *In*: CASTRO, Iná E. *et al.* (org.). **Geografia – Conceitos e Temas.** Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1995.

HAESBAERT, R. **Regional-Global: dilemas da região e da regionalização na Geografia contemporânea.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

LANDER, Edgard. Ciências sociais: saberes coloniais e eurocêntricos. *In*: LANDER, Edgard (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.** Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005, p. 21-53.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgard (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.** Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005, p. 227-278.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder.** São Paulo: Ática, 1993.

SACK, Robert. D. O significado de territorialidade. *In*: DIAS, Leila Christina; FERRARI, Maristela (org.). **Territorialidades humanas e redes sociais.** Florianópolis: Insular, 2011.

SILVA, Joseli M.; ORNAT, Márcio J. O corpo como espaço: um desafio à imaginação geográfica. *In*: Pires, C.; Heidrich, A. e Costa, B. (org.). **Plurilocalidades dos sujeitos: representações e ações no território.** Porto Alegre: Compasso Lugar-Cultura, 2016.

Referência fílmica

M8 - Quando a morte socorre a vida. Filme. Jeferson Dê. Paris Filmes, Downtown Filmes. Brasil, 2019.

TITANIC: ENTRE TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS

Antonio Idêrlían Pereira de Sousa

Anderson Aparecido Santos da Silva

Yani Scatolin Mendes

Introdução

Pensar geograficamente, ou pensar de maneira geográfica, vai muito além dos caminhos percorridos para descrever, levantar, e cartografar paisagens, indivíduos, e dinâmicas sociais e econômicas ocorridas em determinadas escalas espaciais. Pensar geograficamente é ver as histórias que se cruzam nos espaços, regiões, territórios e paisagens, além das relações socioespaciais e os mais diversos tipos de desigualdades que se formam nas variadas escalas.

Análises e abstrações geográficas de filmes jamais podem se reduzir a uma mera descrição dos aspectos físicos presentes no espaço geográfico analisado e demonstrado. Deve-se levar sempre em conta as subjetividades, os lugares, as territorialidades e as gentes que são capturados a cada cena, considerando, também, que nem sempre, por melhor que um filme possa ser produzido, nunca será cem por cento fiel ao que aconteceu de fato na época apresentada, pelo simples fato do filme também estar carregado com a visão e subjetividade do diretor e do produtor do filme. Por este motivo, a análise do filme *Titanic*, apresentada neste trabalho, também leva em conta estes fatores.

No caso dos filmes baseados em fatos históricos, há uma tentativa de reprodução do período em um cenário mais próximo do possível (mais fiel possível), contudo, cabe destacar que os roteiros, por mais que tentem se aproximar de fatos passados, podem introduzir contextos e enredos diferentes. É o caso do filme *Titanic*, estreado em 1997, que possui uma verossimilidade muito próxima ao naufrágio do navio de mesma denominação, que afundou em 15 de abril de 1912.

A análise do filme contempla uma vasta observação de uma sociedade momentânea (de um determinado período), habitante de um espaço fragmentado em renda, em infraestrutura e qualidade de vida, acesso à alimentação, e fragmentado, principalmente, em fazeres, e no ser em cada lugar. É possível perceber uma hierarquização, a qual separa e torna desigual o modo de viver no navio em todo o filme (do início ao fim), inclusive permanecendo no desfecho final. O filme é um misto de territorialidade, lugares e emoções e, neste capítulo, será apresentada uma análise do filme.

Titanic: lugares, territorialidades, gentes e geografias

O enredo inicial do filme apresenta submarinos varrendo o fundo do mar. Estavam à procura de um grande objeto, aparentando ser um grande navio. Fizeram uma identificação e descobriram as ruínas do navio *La Posada* de 15 de abril de 1912. Estava em destroços, cheio de lodo, que encobria toda a estrutura explorada. Para uma exploração mais detalhada foi necessário o envio de uma “espécie” de robôs.

A primeira parte das ruínas exploradas mostrava a parte luxuosa e exuberante da primeira classe do antigo navio, que era frequentada por pessoas economicamente favorecidas. A exploração estava à procura apenas de um cofre. Não encontraram o que estava sendo procurado: um diamante azul raro e de valor elevado. Em vez disso, o que encontraram no cofre, a princípio, foi apenas o desenho preservado de uma bela moça utilizando o colar; mal sabiam eles que a moça era uma das sobreviventes.

A moça, agora uma senhora de bastante idade, após ver sobre esse caso na televisão, resolve entrar em contato com o chefe da expedição e se identificar. Era ela que, ainda jovem, fora desenhada naquele retrato com o diamante que teria sido de Luiz XVI, lapidado em forma de coração, e que, aparentemente, era reivindicado por um antigo dono. A memória e as lembranças eram sentidas após tocar cada objeto recuperado do *Titanic* na primeira exploração, e sua dona, Rose, se emocionava.

É importante destacar a importância dos objetos mostrados pelo fato de que, ao rever e tocar, momentos afetivos, e outros nem tantos, são lembrados pela personagem principal em locais por onde passou antes do navio afundar. Os objetos do navio, neste momento do filme, relembram a história de um lugar, a partir de suas lembranças afetivas, muito semelhante à territorialização através da memória, conforme descreve Massey (2008).

O impacto do *Titanic* com o iceberg provocou um desgaste na lateral, no canto inferior do navio, criando fissuras que permitiram a entrada de água. Mesmo depois de 84 anos após o acontecimento do acidente, as memórias permanecem intactas, a partir do cheiro da porcelana e dos lençóis nunca usados.

Figura 1 – Vista Panorâmica do Navio *Titanic*.



Fonte: *Titanic* (21min16s).

Muito mais do que um navio, o *Titanic* também era um universo próprio, com as suas regras, diferenças e singularidades, sendo estas expostas não só nos diversos ambientes e espaços demonstrados ao longo do filme, mas, também, nas pessoas que as frequentaram e habitaram, por meio das suas vestimentas, modo de falar, além dos diferentes interesses e conflitos construídos ao longo da história. Fica muito nítido, ao longo do filme, que as diferentes territorialidades construídas se dão através do modo de vestir, de se comportar, nos tipos de pratos e bebidas servidos para as diferentes classes, bem como nas suas formas e modos de entretenimento.

O *Navio dos Sonhos*, como era conhecido o *Titanic*, conforme o filme demonstra ao longo da narrativa feita pela personagem principal, era dividido em classes e ocupado por pessoas das mais diferentes faixas socioeconômicas. Desde o seu embarque, essa diferenciação era clara e se dava principalmente nas categorias de acomodações de cada classe.

A primeira classe contava com acomodações amplas, confortáveis, com abundante luxo, enquanto as classes inferiores contavam apenas com um espaço pequeno, onde os passageiros dividiam o ambiente coletivamente com outras pessoas de classe inferior, compartilhando uma cama de tipo beliche.

Figura 2 – Acomodações de primeira classe - navio Titanic (filme).



Fonte: *Titanic* (28min09s).

Figura 3 – Vistas do corredor de acesso aos dormitórios da classe inferior, corredor estreito, pouco iluminado e com nenhuma decoração.



Fonte: *Titanic* (27min48s).

Inicialmente, o filme mostra que havia uma falsa sensação ou impressão de que o navio seria indestrutível, e de que nunca afundaria. Enquanto os passageiros da primeira classe tinham acesso facilitado, os da terceira classe tinham que ser submetidos a uma inspeção sanitária, uma forma velada de estigma. O protagonista masculino só consegue embarcar no navio, após conseguir conquistar isso em uma aposta, em um jogo de cartas.

As diferenças eram claras entre a inferior e a “primeira classe” (se entendermos a primeira classe como classe de “luxo”). Enquanto uns tinham uma visão mais privilegiada de toda travessia, com um agradável passeio em um convés particular e suítes, e outros tinham que dividir todo o pouco conforto que tinham com mais três pessoas em quartos com beliches, deixando claro, também, que as normas e os modos de convivência entre as classes presentes no navio se davam de maneiras diferentes e hierarquizadas, evidenciando que ali haviam diversas territorialidades criadas no interior do navio. É construído, assim, um espaço extremamente estriado, com seus conflitos, contradições e separações, conforme descrito por Deleuze e Guattari (1997).

Discorrendo ainda sobre as diversas territorialidades e vivências presentes no navio, o filme deixa explícito como cada grupo social ali presente aproveitava o tempo de viagem. A classe mais abastada se entretinha com jogos como pôquer, experimentava comidas requintadas como caviar, e bebia champanhe e vinho dos mais caros existentes naquela época. Suas vestimentas eram nitidamente feitas sob medida, com os melhores tecidos e materiais existentes, tanto para os homens como para as mulheres, criando um ambiente tomado por música erudita em que as conversas dos tripulantes se resumiam a negócios, ou aos motivos que os levavam a viajar para os EUA.

Figura 4 - Local de refeição da primeira classe do Titanic.



Fonte: *Titanic* (33min32s).

O grupo de pessoas ocupantes das classes inferiores era composto, inclusive, por imigrantes pobres. E, apesar de terem muito pouco em questão de luxo disponível no navio, uma das formas que encontravam para se divertirem era cantar e dançar.

Um desses momentos é refletido na cena em que os personagens principais dançam e tomam vinho, em uma festa realizada na terceira classe. Ali é mostrada uma experiência de territorialidade, a partir das percepções dos personagens, onde é criada, também, uma memória afetiva na sobrevivente do naufrágio.

Figura 5 - Festa realizada pelos passageiros da terceira classe.



Fonte: *Titanic* (1h05min46s).

O espaço determinado para a primeira classe era marcado por regras de etiquetas e cercado por músicas, comidas e bebidas consideradas requintadas, enquanto que as demais classes ocupavam os seus espaços por meio de uma interação social muito maior, estabelecida, principalmente, por meio da dança e da música. É a partir destas diferentes formas de interações, regras e convenções estabelecidas entre as classes sociais presentes no navio, que cada uma delas também gera suas formas de territorialização e de significação do espaço que ocupa.

O filme consegue deixar claro que há uma explícita diferenciação entre os passageiros da primeira classe e os das classes inferiores, dando todo o luxo, conforto e comodidade possível para uns, enquanto os demais contavam apenas com simples dormitórios, sem nenhum tipo de luxo, demonstrado muito bem que o navio Titanic, enquanto empresa, só oferecia uma ótima experiência de viagem para aqueles que podiam pagar.

Outro fator que também ficou explícito no filme, foi a diferença na forma de tratamento dada aos trabalhadores das classes mais baixas, como os das caldeiras. Estes trabalhadores eram tão essenciais quanto os marinheiros, capitães e garçons para o bom desenrolar da viagem, mas tinham a sua existência invisibilizada no Titanic, demonstrando muito bem que o navio reproduzia, no seu interior, as divisões de classe tão presente na sociedade europeia durante os séculos XIX e XX.

Figura 6 - Trabalhadores das caldeiras do Titanic.



Fonte: *Titanic* (30min24s).

A parte mais degradante e desgastante de trabalhar em um navio, segundo mostra o filme, se dá no lugar em que se encontravam as fornalhas do Titanic. Ali, os trabalhadores eram obrigados a conviver com o mormaço gerado a partir da queima do carvão, a força motriz do navio, deixando-os expostos a condições impróprias de saúde.

Figura 7 - Jack e seu amigo na proa do Titanic admirando a paisagem.



Fonte: *Titanic* (32min32s).

Estar ao mar pode talvez ser uma experiência incrível (dependendo de que lado você está) como, por exemplo, subir na proa do navio e sentir os ventos que cortam lado a lado, admirar a água, ver os peixes que competem com o navio e os arredores que vem e vão trazendo, no horizonte, uma renovação da esperança de uma vida melhor para alguns dos tripulantes que estão migrando para os EUA.

Um ser humano, em um navio, poderia ter a sensação de superioridade neste mundo repleto de seres, seja pela sensação de liberdade ou pelo imaginário de superioridade ao deslocar-se de um ponto a outro em um empreendimento sofisticado. Foi o que os personagens Jack e seu amigo sentiram ao ficarem na ponta do navio naquele momento: a sensação de um mundo inteiro à frente para ser “descoberto”, explorado e aproveitado de todas as formas e maneiras possíveis, com a sensação de que tudo era possível, independentemente das dificuldades que poderiam estar passando naquele momento.

Os navios, enquanto ferramentas para a obtenção de lucro, se tornam uma ótima mercadoria que, fetichizada, vende a ideia da experiência que o mesmo pode proporcionar durante a viagem, oferecendo as melhores comidas ao som das melhores músicas, e o melhor do entretenimento. Oferecem, assim uma experiência verdadeiramente única, e, até mesmo, muito mais interessante do que o seu destino final; isso, é claro, para quem pode pagar.

Obviamente, toda a relação de exploração sobre as pessoas que trabalham no *Titanic* é colocada em terceiro plano ao longo do filme. Isto fica nítido nas pequenas cenas em que os garçons, camareiros, os trabalhadores da caldeira do navio entre outros funcionários, aparecem ao longo da trama, numa quase invisibilização dos mesmos enquanto sujeitos.

Em uma determinada cena do filme, os passageiros da primeira classe comentavam o prazer que a tecnologia havia proporcionado, possibilitando a construção do navio, todo o luxo ali presente, manifestado espacialmente por meio dos talheres e das taças que utilizavam para comer e beber, sendo estas ferramentas melhores do que as das classes inferiores. Em outra cena, é mostrado o convés superior disponível para a terceira classe, em um ambiente sem muito entretenimento, onde há interação entre si e a paisagem. Nesta cena, fica nítido que o entretenimento da terceira classe se dá através de suas conversas e o prazer através da apreciação paisagística da grandeza do oceano, tornando-se elementos que os ajudam a manter a calma e curtir a longa viagem em um ambiente já inferiorizado em termos econômicos.

Figura 8 - Momento da dança entre os personagens Jack e Rose.



Fonte: *Titanic* (1h08min18s).

Outro fator demonstrado no filme, é que as pessoas que ficam na terceira classe são ainda mais inferiorizadas, quando comparadas ao trânsito dos animais de estimação dos habitantes da primeira classe. Pode-se dizer que a terceira classe é, simultaneamente, um lugar de si e um lugar dos outros. Mistura-se o habitar dos inferiores com as inferioridades dos outros, isto é, quando comparado com o trânsito dos animais de estimação dos passageiros da primeira classe. Isso é também mostrado pelo fato de que, antes de embarcarem, os passageiros da terceira classe necessitavam passar por uma inspeção sanitária, para verificar se não carregam nenhum tipo de piolho e/ou carrapato. Seus corpos tornam-se não só marginalizados como também estigmatizados e idealizados como os portadores de doença (Queiroz Filho, 2018).

Para a protagonista principal, os ambientes da primeira classe eram formados por um vazio de conversas infundadas, de repetidas festas e jogos que os aprisionavam em um círculo vicioso. Os signos ali socialmente determinados eram contrapostos ao estado das coisas, isto é, a percepção do lugar das habitualidades construiu nela o sentimento de “despertencimento”. Descontente com todo o contexto, ela resolve tirar a própria vida, tentando se atirar ao mar. O filme não deixa claro se teria de fato coragem para tal ato pois, antes que descobrissem, Jack intervém e a convence a não fazer isso, pois, caso o fizesse, teria também que se atirar ao mar para salvá-la.

Rose desistiu do suicídio, porém acabou escorregando, permanecendo do lado de fora do navio apenas presa pelas mãos de Jack. Ao ouvirem os gritos de desespero da jovem, os tripulantes do navio chegaram de repente vendo o jovem Jack com a moça sobre ele, fazendo-os acionar a segurança, sem perceber, a priori, que Jack a havia salvado. Podemos pensar no navio como um

território regido de condutas, com tarefas diárias, rotinas e recursos que circulam, e que a figura do capitão, por exemplo, pode ser vista como prefeito, governador, etc. A segurança do navio, que veio apreender Jack, pode ser vista como a portadora do uso legal da violência por meio do Estado (o navio), que primeiro bate, e depois pergunta, demonstrando aí, uma relação de poder e de dominação ao mesmo tempo (Raffestin, 1993).

Como pode um jovem pobre (habitante de uma classe inferior) estar em contato tão próximo daquela moça? Esta situação poderia ser interpretada pelos outros tripulantes somente como um assédio, ou algo do tipo. Contudo, ao descobrir o que realmente ocorreu, somente retribuiu a Jack com miséria e mixaria. As relações que ali estavam instituídas entre o provável noivo e a provável noiva, não remetem ao sentido do amor; nas palavras dela, o que estava se construindo, se assemelhava a uma prisão.

Dentre as várias cenas do filme é recorrentemente demonstrado o quanto a primeira classe despreza as demais classes presentes no Titanic, como classes consideradas "inferiores". A conversa entre um dos idealizadores do navio (investidor), que desdenha do conhecimento prático do comandante do Titanic, deixa nítida uma relação hierárquica de trabalho entre os dois: a classe social produz arrogantes (ou escancara a arrogância preexistente).

As vulgaridades dos habitantes da classe inferior poderiam ser compreendidas por uma vivência que se somava às experiências com a classe inferior. Rose e Jack compartilharam experiências e traçaram planos. Compartilharam até o ato de “cuspir”, algo que era tratado, até então, como ligado 100% ao sexo masculino. No filme, o ato indigesto de se aprender a “cuspir como homem” foi presenciado pela mãe de Rose, que observava Jack apenas como uma pessoa inferior a ela, e que não deveria estar com a Rose, e, muito menos, no navio.

A recompensa por salvar Rose se deu apenas através de um convite por parte do noivo da Rose para um jantar com a classe superior. Isso exigiu de Jack uma metamorfose, principalmente no seu jeito de se vestir, transformando o exterior para se misturar no contraste que é a classe superior, para, até mesmo, conseguir se territorializar (mesmo que temporariamente) com os demais passageiros, que já tinham bem definidos os trejeitos, formas de ‘habitar’, cheiros, sabores, e até mesmo olhares. O momento do jantar realizado na primeira classe era subdividido entre as entradas e o prato principal, caviar, símbolo máximo de luxo e riqueza para o evento.

A festa na classe superior foi nada mais do que um desprazer de uma festa rápida e sem proveito para Jack e Rose, que migraram rapidamente para uma verdadeira festa animada e eufórica. Os passos e a música demonstram o fervor de uma vida que é realmente aproveitada para além das formalidades. O navio, enquanto o espaço geográfico, é um amontoado de lugares distintos, com

diferentes práticas e saberes que nascem dessa convivência com o semelhante e com o outro. A formalidade coloca a pessoa em um ciclo de rotinas repetitivas, no qual as pessoas das classes inferiores sempre se encontram à deriva do prazer e dos sentimentos, possuindo uma vida em que sempre tudo é incerto. Isto demonstra uma criação de múltiplas espacialidades e de territorialidades, criando assim diversos espaços, territórios e lugares com diferentes formas de vivências e de regras, tanto explícitas como implícitas.

A condição de mulher, para o período em que se passa o filme, mostra a relação de submissão que a sociedade impunha às relações sociais. Uma mulher, enquanto submissa ao interesse e “poder” de um homem, devia ser pontual nas práticas e afazeres relacionados aos cuidados do lar, ou mesmo para salvar “o nome de uma família”, casando com um homem rico para tirar a família da miséria. Para tanto, a mãe de Rose, interesseira e um tanto quanto mesquinha, impediu o confronto entre as classes. Para ela, o amor estava associado à capacidade financeira dos pretendentes, tornando os sentimentos inexistentes (quando com os da mesma classe), que deviam ser escondidos no baú da submissão. É ou era difícil entender o que amor é amor, independente da diferença de classe que possa haver. É possível perceber, com o filme, a ideia de um amor “artificial” (ou até mesmo “falso”) devido à submissão das mulheres à condição financeira dos homens, contra uma ideia de amor “real” (no caso verdadeiro), exemplificado na relação não hierarquizada estabelecida entre Jack e Rose.

Podemos observar que o amor, nas relações sociais distintas, se torna um instrumento capaz de romper as relações de submissão num contexto de arrogância, truculência e, até, de autoritarismo. O amor desmembra os pensamentos e eleva-os a condição do ser e estar; ele flutua de braços abertos na proa de um navio que corta os ventos, e, então voa. Com isso, é interessante pensar sobre como os lugares dos outros se cruzam e se penetram à medida que sentimentos possessivos se quebram em um amor de liberdade. É o caso em que Rose, desnuda, se permitiu (por seu interesse) ser desenhada/pintada por Jack: confiança no potencial artístico e nos sentimentos.

Rompeu-se, assim, com a relação de dominação que tentava se construir. A alegria adentrou o coração a partir de uma experiência que transgrediu padrões sociais que a cercavam: fugiram várias vezes, tiveram momentos a sós, e permaneceram rumo à mudança de uma relação de interesses, para um ambiente de companheirismo.

O início do rompimento do navio que levará ao naufrágio tem início com a sensação de normalidade e segurança no aparato tecnológico construído; porém, problemas de comunicação somaram-se ao desprezo pelos avisos de iceberg emitidos. O início do naufrágio não preocupou

muito os habitantes da classe superior. Estes não acreditavam que uma avaria poderia modificar seu conforto. Acreditavam que o dinheiro impediria avarias (sensação muito presente hoje em dia). A preocupação de quem construiu o barco nunca foi a segurança de todos, e o tratamento dado ao protocolo de segurança não demonstrava a mesma gentileza com todos, até porque não existiam sequer botes para todos.

Enquanto toda a tripulação montava o esquema de salvamento, os passageiros não podiam perder a classe e a compostura. De colete sobre seu traje foram festejar; a banda tocava a todo momento. A vida dos habitantes da classe superior foi posta como um valor superior à condição humana dos habitantes da classe inferior. O fato de terem priorizado o acesso direto aos botes para a classe superior, com tratamento mais digno, fez com que os portões de acesso aos botes fossem fechados, iniciando uma espera sem fim, de aflição e medo.

Os pobres não mereciam viver; ao menos é o que pareceu. A passagem somente foi liberada entre os andares, após Jack e mais alguns passageiros romperem a grade. Salvar-se do naufrágio se transformou em um jogo pela vida. O caos rompeu com os protocolos sociais e as formalidades na luta pela sobrevivência. “Todos ocupam o mesmo barco”, mas em condições diferentes: uns, muitas vezes, sem barco para ocupar. Tentar se salvar revisitou todos os traços e artimanhas possíveis dos ocupantes do navio, uns mais trapaceiros, outros exigentes, outros mais esperançosos. Mesmo no momento do caos, alguns não perderam a postura, não saíram da roupagem da classe e nem mesmo deixaram de lado sua arrogante formalidade; é o caso de dois personagens que rejeitaram os coletes salva-vidas por estarem utilizando seus melhores trajes para afundarem com classe.

Considerações finais

Tende-se a ignorar, nos filmes, os dizeres que estão além das falas, dizeres que se encontram nos cenários, nas habitualidades, nas práticas, que, enquanto produto final, podem expressar as vulgaridades de um período, formas de viver, paisagens a serem vistas, lugares acessíveis ou inevitáveis, e territórios móveis. O filme “Titanic” é uma excelente opção para pensar e tentar entender as relações socioespaciais que se passavam entre 1910 e 1920 no navio (intervalo de décadas do naufrágio). Produzir um filme baseado no real, mesmo que introduzindo cinematografias que não necessariamente ocorreram, transcende aos olhos uma materialidade que nos aproxima do período de tal forma que nos transporta para aqueles espaço, e lugares.

Todo enredo traz a representação de uma sociedade organizada (hierarquizada), com limites territoriais que acoplam lugares, territórios e territorialidades, seja na visão do navio enquanto

espaço, Estado, ou mesmo, enquanto sociedade. A todo tempo, os processos de lugarização, (des)lugarização e (re)lugarização se mostram presentes. A cinematografia tem um grande papel na transposição e representação dos lugares e territórios. Sejam fictícios (representativos), sejam baseados em fatos, os filmes produzem uma nova significação para a geografia. O filme conseguiu, assim, retratar muito bem as diferentes territorialidades construídas no navio a partir das regras, vivências e modos de se aproveitar a viagem pelas diferentes classes e fronteiras levantadas, a partir da idealização e estigmatização que as classes criam entre si e sobre as outras.

Referência bibliográficas

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O liso e o estriado**. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 179-214.

HAESBAERT, Rogério. **Viver no limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de insegurança e contenção**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

MARTINS, José de Souza. **Fronteira: a degradação do outro nos confins do humano**. São Paulo: Hucitec, 1997.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

QUEIROZ FILHO Antonio Carlos. **Corporema: por uma geografia bailarina**. Vitória: Edição do Autor, 2018.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Ática, 1993.

Referência fílmica

Titanic. Filme. James Cameron. Paramount. Estados Unidos, 1997.

POSSÍVEIS INTERSECÇÕES GEOGRÁFICAS POR ENTRE PINTURAS DE HUMBERTO ESPÍNDOLA

Gustavo Henrique de Almeida Ferreira

Vida e obra de Humberto Espíndola: breve relato

Humberto Augusto Miranda Espíndola é um artista plástico brasileiro e difusor do tema bovinocultura. Nasceu em 4 de abril de 1943 na cidade de Campo Grande-MS (na época, pertencente ao estado de Mato Grosso). Formou-se em jornalismo pela Universidade Católica do Paraná, Curitiba, em 1965. Começou a pintar obras em 1964. Logo no início, as pessoas ao seu redor já perceberam o seu enorme talento para as artes. Espíndola nasceu em uma família que tinha uma enorme vocação para a cultura (especialmente a música; é irmão da grande cantora “Tetê” Espíndola). O autor é cofundador da Associação Mato-Grossense de Arte (Humberto, 2021).

Em 1966 ele organizou a I Semana das Pinturas Mato-Grossenses, em Campo Grande, em parceria com a sua esposa Aline Figueiredo. Pensando em uma temática que “movia” o estado de Mato Grosso, o autor e sua esposa chegaram à conclusão que o boi é que leva nossa vida, o que empurra nossa vida social, ou seja, naquele tempo, a sociedade pecuarista era a marca do estado (Meu Mato Grosso do Sul, 2013). A vida econômica de Campo Grande era muito dependente da agropecuária.

Com a exposição “bovinocultura” consolidada, o autor ganhou vários prêmios no Brasil e no exterior. Ao todo, Humberto Espíndola foi o criador de mais de 4 mil obras de artes. Sua história se confunde com a história da cultura de Mato Grosso do Sul. É impossível não falar da sua vida quando se fala em cultura no estado sul-mato-grossense e também no estado de Mato Grosso (Meu Mato Grosso do Sul, 2013). Alguns anos após a divisão do estado, Humberto Espíndola foi o primeiro secretário de cultura de Mato Grosso do Sul, entre os anos de 1987 e 1990 (UFMS, 2019, p. 15). Fazendo uma crítica sobre o papel da cultura na sociedade brasileira, Humberto diz que falta uma “sensibilidade política” para a cultura (Programa Personalidades, 2000).

Contexto histórico, político e cultural: a criação do boi e a censura

Humberto Espíndola começou a sua carreira como artista plástico logo no início da ditadura militar brasileira. Segundo o próprio autor, ele foi censurado em diversas obras, deixou de ganhar vários prêmios, e acabou nos porões da ditadura (Meu Mato Grosso do Sul, 2013). O que causava maior incômodo aos generais da época era quando, em suas obras, retratava o verde e amarelo junto com o boi. Para os militares, era uma afronta aos símbolos nacionais.

Embora a questão política fora profundamente marcada nesse período da história brasileira, outro fator importante que deve ser mencionado foi o da questão econômica. Foi um período marcado por grandes obras (Itaipu, Ponte Rio-Niterói, Transamazônica, Usina Nuclear de Angra dos Reis) e de um grande crescimento econômico (durante a década de 1970, as taxas do PIB chegaram a 10% ao ano), mas com um custo social e ambiental muito elevado (além da dívida externa, que impediu investimentos sociais na década seguinte, aumentou a desigualdade social entre ricos e pobres; impactos ambientais de várias grandes obras, tais como a rodovia Transamazônica e a Usina Nuclear de Angra).

As obras de arte relacionadas à bovinocultura analisadas nesse artigo, remetem a vários fatores: a valorização dos símbolos nacionais (e a “ira” dos militares; o “sequestro” dos símbolos nacionais pelo Estado autoritário) especificamente apresentado na obra “Boi-bandeira”; e a questão da metalurgia (retratada especificamente na obra “Metalúrgicos”) onde se valoriza a questão do aço, do minério, dos trabalhadores, da pujança econômica. É importante lembrar que a cidade de Corumbá é um importante polo de mineração no estado de Mato Grosso do Sul.

A representação do espaço geográfico mato-grossense (e, depois, o espaço geográfico sul-mato-grossense), se dá por meio das cores verde e amarelo, e o destaque do estado de Mato Grosso em um globo terrestre. A valorização da identidade, dos modos de vida, da cultura, das pessoas e das suas práticas sociais e espaciais pode ser percebida por obras como “O sanfoneiro”, “Intimidades” e “Boiada na noite”. Além disso, é importante compreender a história do povoamento bovino no Brasil Central para pensar novas práticas espaciais, tanto na época das obras de Humberto Espíndola quanto no atual momento (onde a questão da bovinocultura se “internacionalizou”, suas práticas se “modernizaram”, o número de cabeças de gado na região Centro-Oeste é muito superior à população residente).

Por fim, a questão do poder do gado, do boi, que perpassa todas as obras do tema bovinocultura. O boi é um símbolo de força e poder, construído, em parte, pelas elites, criando no imaginário sul-mato-grossense uma ideia que acaba aparecendo como popular, homogênea. Também está presente na formação da sua cultura, do seu povo, da sua dinâmica econômica e

social, das elites políticas ligadas à agropecuária. Sem essa interface geográfica, é impossível analisar a obra de Humberto Espíndola, e entender a profundidade de suas obras.

Intersecções geográficas da obra de Humberto Espíndola: o boi como símbolo do poder e da força

As obras selecionadas para a análise do presente artigo foram retiradas de dois sites: Itaú Cultural e Gravuras Digitais (Museu de Arte e Cultura Popular da UFMT) de Humberto Espíndola. É sempre bom lembrar que nenhuma imagem é inocente, ela traz uma visão de mundo daquilo que está sendo representado. Para o próprio Espíndola, a marca do boi retrata um símbolo do poder e da força.

A questão do poder e do território, tão bem trabalhado pela Geografia, remete às relações marcadas pelo poder: “[...] toda construção da realidade é um instrumento de poder” (Raffestin, 1993, p. 145). Se toda relação social é marcada pelo poder, então uma obra de arte diz respeito à determinada relação social (do presente ou do passado), que traz valores, vidas, ausências, lugares, identidades, enfim, processos sociais.

A arte também é uma linguagem, um produto cultural que transmite sentimentos e valores diante do que é mais notável em determinado período, e determinado lugar. Embora Raffestin não tenha produzido uma concepção teórica sobre as relações entre arte, poder e geografia, ele faz várias considerações sobre as funções da linguagem: um dos mais poderosos meios de identidade de que dispõe uma população; são meios para mediatizar relações políticas, econômicas, sociais e/ou culturais num dado lugar, e por uma duração específica. Aqui podemos chegar ao encontro das obras de arte de Humberto Espíndola, uma vez que tais obras refletem as relações políticas, econômicas, sociais e culturais. A figura do boi remete ao que é mais importante da cidade de Campo Grande, e do estado de Mato Grosso do Sul: o poder da agropecuária, e como era a vida em torno desta atividade econômica na década de 1960; uma sociedade que foi criada pelos valores, identidades, modos de vida do meio rural).

A imagem da Figura 1 (“O metalúrgico”) representa uma importante atividade econômica nos anos de maior crescimento econômico do Brasil: a produção do aço. Poucos sabem, mas o Brasil foi um dos maiores produtores de aço no mundo, principalmente nos anos de regime militar. Então, o autor da obra faz uma alusão a essa importante atividade econômica que poderia ser instalada no território de Mato Grosso. Um dado relevante para esse período de grande pujança econômica, o livro “Aço Brasil: uma viagem pela indústria do aço”, do ano de 2013, destaca que Brasília foi construída à base de concreto e aço (e a arte não poderia faltar).

Figura 1 - O metalúrgico, 1978.



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra11780/o-metalurgico>. Acesso em: 18 out. 2021.

A figura do boi como trabalhador metalúrgico remete à sua exploração pelos proprietários, pelos donos dos meios de produção, ou seja, um instrumento de acumulação capitalista. Se o Brasil atravessava, naquele período histórico, um grande crescimento econômico, toda essa riqueza não era dividida entre a população, mas era destinada à acumulação capitalista dos donos dos meios de produção (no caso, a indústria metalúrgica). Lembremos dos ensinamentos de David Harvey sobre a produção capitalista: o capital, o trabalho, as classes sociais, a acumulação, o Estado e as lutas de classe ajudam a pensar a produção e ajuste do espaço na produção capitalista (Harvey, 2005). A figura do boi é apresentada como “trabalhador metalúrgico”, onde observa-se o estado de Mato Grosso dentro do Brasil, mostrando todo o seu poder.

Como toda obra de arte retrata e (re)produz a própria realidade, pode-se pensar nesta obra específica que o autor mistura a “capital do aço” com a “capital do boi”. Podemos pensar na relação entre as elites (ou frações da classe burguesa) em torno do território brasileiro, da região Centro-Oeste, dos estados de Mato Grosso e de Mato Grosso do Sul. No estado de Mato Grosso do Sul há uma grande exploração de minério em Corumbá, junto à fronteira com a Bolívia, uma importante fonte de riqueza para a economia sul-mato-grossense e responsável por expressiva parcela das exportações do estado (SEMAGRO, 2020).

Outro fator muito bem destacado na obra é o estado do Mato Grosso (anterior, portanto, à divisão que deu origem a Mato Grosso do Sul) bem no centro do planeta. O próprio boi, representado com os óculos de proteção, faz alusão ao boi metalúrgico. A figura do “boi, representado pelas cores da bandeira do Brasil (verde, amarelo, azul e branco) olha para o estado do Mato Grosso, lembrando que o artista foi censurado durante o regime militar em virtude do uso das cores verde e amarelo em suas obras.

Figura 2 - Intimidades, 1983.



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5670/intimidades>. Acesso em: 18 de out. 2021.

A imagem da Figura 2 (“Intimidades”) valoriza o corpo (no caso, o corpo do animal), mas também o corpo do homem e corrobora para uma interpretação sobre o modo de vida do agropecuarista, do “peão” de fazenda, do vaqueiro. O corpo como “espaço”, que fala do corpo vivo, de suas potencialidades, e de como as leis do espaço também são as leis do corpo (Lefebvre, 1991 [1974] *apud* Silva e Ornat, 2016, p. 56).

O tamanho, a forma, a saúde, a aparência, a vestimenta, comportamento, a sexualidade, as práticas sexuais, fazem a diferença em nossas experiências espaciais. Apesar do campo da Geografia não possuir uma definição comum sobre o corpo, os estudos geográficos não podem ser compreendidos fora de um determinado espaço e tempo. “O corpo é sempre posicionado socialmente e geograficamente” (Silva, Ornat, 2016, p. 63). Entender a imagem e posicionar o corpo do vaqueiro, do “peão”, representa um modo de vida bastante peculiar ao ambiente rural.

A obra também remete a uma representação da realidade, onde destaca-se a centralidade e hegemonia do boi. As cores, a representação por inteiro do boi, contrastam com o corpo “vermelho” do homem, de cor única e com pouca expressão artística. Aqui pode-se interrogar: quem é o vaqueiro? Qual a sua identidade? Qual a intimidade o vaqueiro, homem, peão, tem com o boi? “O tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos pelas coisas” (Barros, 2010, p. 67 *apud* Queiroz Filho, 2018, p. 63). Faz-se necessário remetermos à uma “geografia bailarina”, para entender com profundidade tais obras de arte: “pensar mais devagar, olhar mais devagar... parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes” (Queiroz Filho, 2018, p. 76).

Figura 3 - Boi-bandeira, 1968.



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra11782/boi-bandeira>. Acesso em: 18 de out. 2021.

A Figura 3 (“Boi-bandeira”) revela as cores da bandeira brasileira. Como a bandeira brasileira é um poderoso símbolo nacional, causou irritação dos militares da época da ditadura, uma vez que censuravam as obras do autor (Programa Personalidades, 2013). Os símbolos nacionais são um instrumento de poder que visam controlar e dominar os homens e as coisas. Já escrevia Raffestin (1993, p. 58): “O ideal do poder é jogar exclusivamente com símbolos.” E o território é o espaço político onde se manifestam as relações de poder.

É claro que a influência política do período foi marcante nas obras de Humberto Espíndola. Foram 21 anos de ditadura militar, onde o Estado brasileiro (com apoio de setores da sociedade civil, das forças armadas e do imperialismo norte-americano) cometeu inúmeros casos de violação dos direitos humanos. Lembremos do período da Guerra Fria e o alinhamento brasileiro com o bloco ocidental-capitalista liderado pelos Estados Unidos.

O ano de 1968 é marcado pelo AI-5 (Ato Constitucional número 5), o decreto mais “duro” durante o governo Costa e Silva, onde a censura foi institucionalizada, a perseguição aos opositores foi implacável, e a liberdade de expressão foi cerceada. Enfim, foi um conjunto de normas autoritárias instituídas pelo Estado brasileiro em nome da “lei, da ordem e do progresso”. Sem essa noção da geografia brasileira do período ditatorial, é impossível compreender a profundidade e a amplitude das obras de Humberto Espíndola.

Em termos culturais, uma outra possível interpretação da obra nos diz que pode haver uma ideia, um imaginário cultural a respeito do Brasil nos seus muitos “rincões” espalhados pelo seu imenso território continental. Um Brasil distante dos grandes centros, um Brasil ligado pelas precárias ferrovias e rodovias; um Brasil “caipira”, mas com uma imensa riqueza cultural. O que é o Brasil em 1968, além da ditadura militar, e do grande crescimento econômico?

Uma outra possibilidade de interpretação (lembremos da “Geografia corporema”, que sugere uma análise devagar, dos detalhes) da obra é o ventre do boi que parece dar à luz, que produz um Brasil. Ele “expele” para fora, mas, ao mesmo tempo, o boi e o Brasil permanecem unidos, ou seja, sem que boi-criação se separe de seu Brasil-criatura.

Figura 4 - Boiada na noite (s/d).



Fonte: <https://2000gravurasdigitaisdehumbertoespindola.files.wordpress.com/2020/06/22-boiada-na-noite.jpg>. Acesso em 18 de out. 2021.

É importante destacar que, na imagem acima (assim como nas outras obras do artista), há um importante componente espacial e temporal que merece ser apreciado. O espaço geográfico é sempre o espaço do “boi”, onde ele tem o total domínio (também podemos falar de protagonismo) sobre o espaço, mas também sobre o tempo. Além do espaço geográfico, a paisagem “bovina” também é muito valorizada. “A paisagem é uma forma, uma aparência” lembra Marcelo Lopes de Souza. Mas, “o fato de ser uma forma, uma aparência, significa que é saudável ‘desconfiar’ da paisagem. É conveniente sempre buscar interpretá-la ou decodificá-la à luz das relações entre forma e conteúdo, aparência e essência” (Souza, 2016, p. 48-49).

Quando Tito Carlos Machado Oliveira faz um apanhado conceitual sobre a fronteira, ele apresenta quatro tipologias de fronteira: fronteiras vibrantes, fronteiras protocolares, fronteiras crespas e fronteiras distantes. Nas obras de Espíndola, especialmente na obra “Boiada na noite”, há uma identificação com a fronteira do tipo vibrante, pois, “nessas áreas se reforçam as identidades e se produzem novos pertencimentos com mais força e propriedade” (Oliveira, 2015, p. 248). Ainda que sejam áreas típicas de tensão constante, oferecem alternativas e oportunidades vinculadas às vantagens comparativas de ter mercados de trabalho amplo, com preços e salários diferentes.

Embora o estado de Mato Grosso do Sul não apresente uma pujança econômica, há a questão da identidade e do pertencimento muito presente na obra de Humberto Espíndola. Sem dúvida, a figura do boi e o tema da bovinocultura é um fator de pertencimento ao estado de Mato Grosso do Sul. A história do boi, nesse território, é marcada pelo predomínio do gado pantaneiro (posteriormente, a raça Nelore é a que predomina em todo o território brasileiro), adaptando-se ao clima quente e seco do Brasil Central, sendo muito rústico e resistente (Silva, Boaventura, Fioravanti, 2017). A imagem ao fundo também remete à paisagem fisionômica do Brasil central, com destaque para o Cerrado, o campo sujo, o campo limpo, o campo rupestre.

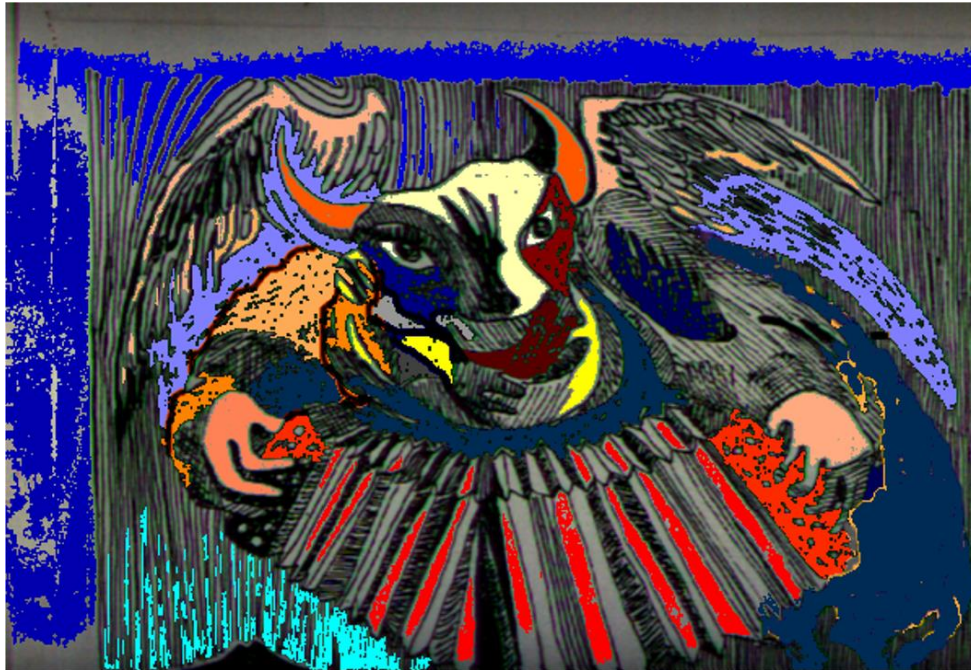
Outro fato importante a ser destacado na história do povoamento bovino no Brasil central é que, já a partir da década de 1980, o gado na região Centro-Oeste já representava 35% do rebanho nacional. “Na sequência, foi a globalização que acelerou definitivamente a modernização pecuária no Brasil Central, influenciando a quantidade e a qualidade do gado Produzido” (Silva; Boaventura; Fioravanti, 2017, p. 40).

A imagem da Figura 5 (“Sanfoneiro”) traz uma “densidade” cultural muito reveladora para o estado de Mato Grosso do Sul. Machado *et al.* (2005, p. 97-98) já refletiam “que cada lugar ou local pode abrigar outros tipos de densidade que não só a econômico-produtiva, como é o caso da densidade social, cultural simbólica e étnica.”

Em determinadas regiões de fronteira, a agricultura, o extrativismo, a pecuária, são os setores econômicos que compõem a base produtiva local, mas com a interação entre

[...] atividades econômicas locais, tradições, crenças e costumes que gera e consolida na população local sentimentos de pertencimento e auto-estima [sic], essenciais ao fortalecimento do senso de auto-organização, à emergência da inovação e ao incentivo a trocas e colaboração do ‘não-próprio’ (Machado *et al.*, 2005, p. 97).

Figura 5 - Sanfoneiro.



Fonte: <https://2000gravurasdigitaisdehumbertoespindola.files.wordpress.com/2020/06/32-sanfoneiro.png>. Acesso em: 18 de out. 2021.

A valorização da cultura local, da sanfona (que remete a vários estilos musicais, tais como o “Chamamé”, muito presente no sul do Brasil e no Centro-Oeste brasileiro, especialmente Mato Grosso do Sul). Recentemente, o Chamamé foi declarado pela Unesco Patrimônio Imaterial da Humanidade. A obra “Sanfoneiro” lembra todas as músicas, todos os estilos musicais criados pela sanfona; também nos faz lembrar a riqueza cultural dos povos que formaram o estado de Mato Grosso do Sul: sulistas, paraguaios, bolivianos, nordestinos, sírios, japoneses, árabes, indígenas, enfim, um “caldo” cultural com muitas contradições, lutas, resistências, superações, resiliências, que criaram a riqueza cultural do estado, ainda pouco explorado por seus conterrâneos.

As imagens das figuras 4 e 5 (“Boiada na noite” e “Sanfoneiro”) parecem retratar uma outra fase da obra de Humberto Espíndola. É nítido que mudam as cores, as formas, a estética. Ou seja, os bois de agora já não são mais produzidos como os bois de antes. E isso muda muita coisa! O site do autor destaca uma fase em que

As inovadoras gravuras, geradas e coloridas com a luz de um computador, o inserem num contexto novo, cheio de amplas possibilidades e rico em evocações poéticas. A ‘descoberta’ de um novo meio de expressão representa um passo decisivo na direção de uma reformulação profunda do olhar (Ribeiro, 2020?).

Na gravura “Boiada na noite”, os bois são representados pelos contornos em branco. Eles parecem não seguir uma direção, uma linearidade. Os contornos brancos sugerem que os animais sendo iluminados pela lua. Os bovinos parecem não seguir uma direção “certa”. O cenário noturno sugere tempos de incerteza, e também de transição, à espera da alvorada.

É provável que a ideia do autor remeta à expansão bovina para outras regiões do Brasil: segundo dados do IMAZON, o rebanho bovino na Amazônia cresceu 140% entre 1990 e 2003 (IMAZON, 2015). Já na Figura 5 (Sanfoneiro), o homem parece se fundir com o boi. Não existe a preocupação com o cenário realista e o artista lança mão de softwares para a realização de sua obra.

Considerações finais: para não concluir, mas refletir e recomeçar

Ainda há muito o que se falar, dizer, refletir, interpretar, analisar, viver as interfaces que unem a geografia e as artes. Este capítulo contribui apenas para uma primeira aproximação entre as obras de arte de Humberto Espíndola e as diversas concepções do espaço geográfico. As obras de arte foram construídas em um determinado momento histórico; as pessoas da época tiveram uma determinada interpretação. Hoje ganham outros significados e convidam as pessoas a as interpretarem com a vivência histórica do contemporâneo.

O estado de Mato Grosso do Sul foi criado em um período onde as determinações políticas influenciavam o meio cultural. Esse fato não pode ser esquecido na interpretação de obras de artistas daquele momento histórico. Há sempre aspectos culturais e identitários que valorizam o local. Portanto, as questões do “boi”, da agropecuária, e do movimento separatista do sul do antigo estado do Mato Grosso são bastante recorrentes na obra de Humberto Espíndola.

A figura do boi, predominante nas obras de Humberto Espíndola, está fortemente ligada à representação do estado de Mato Grosso do Sul com a agropecuária e a ruralidade. O próprio autor nos diz que o boi representa poder e força, o que causou incômodo aos militares da ditadura. Será que viram nessas obras um poder que eles não queriam dividir? Arte é poder? Os símbolos nacionais só têm “uma” forma de representação? Por que perseguir a arte, os artistas, as suas liberdades? Definitivamente, artes e autoritarismo são antagônicos, jamais conviverão em harmonia em territórios dominados por ditadores, genocidas, truculências...

Por fim, o intuito do texto foi o de apresentar um tipo de leitura de algumas obras sobre o tema da bovinocultura. A relação entre Geografia e imagens (remete-se também à questão das

pinturas, obras de artes, artes plásticas etc.) tem metodologias que devem ser seguidas. Já diria Mithell (1994, *apud* Ferreira, 2017, p. 306), “existem algumas falhas em diversos métodos de análise de imagens, que geralmente não levam em consideração as fraturas na cultura e na representação, e o próprio espectador que observa a imagem”. Portanto, as falhas, as ausências, as impressões equivocadas são de minha responsabilidade.

Referências bibliográficas

ESPÍNDOLA Humberto. **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa/8706/humberto-espindola>. Acesso em: 29 de julho de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

ESPÍNDOLA Humberto. HUBERTO ESPÍNDOLA – SITE OFICIAL. 2021. Disponível em: http://www.humbertoespindola.com.br/001-index_frameset.htm. Acesso em: 18 de out. 2021.

FERREIRA, Lohanne Fernanda Gonçalves. Geografia e arte: uma análise da produção da representação da favela nas obras de Cândido Portinari. **Terr@ Plural**, Ponta Grossa, v. 11, n. 2, p. 304-326, jul./dez. 2017.

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.

IMAZON. **Pecuária na Amazônia: tendências e implicações para a conservação ambiental**. 2015. Disponível em: <https://imazon.org.br/pecuaria-na-amazonia-tendencias-e-implicacoes-para-a-conservacao-ambiental/>. Acesso em: 18 out. 2021.

JORNAL GZH. **Unesco declara chamamé patrimônio da humanidade**. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2020/12/unesco-declara-chamame-patrimonio-da-humanidade-saiba-mais-sobre-o-genero-ckiryz4au0012019wvkszfeu0.html>. Acesso em: 1 ago. 2021.

MACHADO, Lia Osório; HAESBAERT, Rogério; RIBEIRO, Leticia P.; STEIMAN, Rebeca; PEITER, Paulo; NOVAES, André. O Desenvolvimento da Faixa de Fronteira – uma proposta conceitual-metodológica. *In*: OLIVEIRA, Tito Carlos Machado de (org.). **Território sem limites – estudos sobre fronteiras**. Campo Grande: Ed. UFMS, 2005, p. 87-112.

MEU Mato Grosso do Sul. Campo Grande: Tv Morena, 2013. P&B. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2554070/>. Acesso em: 1 ago. 2021.

NEVES, Osias Ribeiro; CAMISASCA, Marina Mesquita. **Aço Brasil: uma viagem pela indústria do aço**. Belo Horizonte: Escritório de Histórias, 2013.

OLIVEIRA, Tito Carlos Machado. Para além das linhas coloridas ou pontilhadas – reflexões para uma tipologia das relações fronteiriças. **Revista da Anpege**, v. 11, n.15, jan.-jun. 2015, p. 233-256.

PROGRAMA Personalidades. **Campo Grande**: Tv Pantanal Uniderp, 2000. P&B. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_YqYD2CkbuQ. Acesso em: 1 ago. 2021.

QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. **Corporema: por uma geografia bailarina**. Vitória: Edição do Autor, 2018.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Ática, 1993.

RIBEIRO, Noemi. **A gravura de Humberto Espíndola**. In: 2000 gravuras digitais Humberto Espíndola. Disponível em: <https://2000gravurasdigitaisdehumbertoespindola.wordpress.com/>. Acesso em: 11 abr. 2024.

SEMAGRO – SECRETARIA DE MEIO AMBIENTE, DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO, PRODUÇÃO E AGRICULTURA FAMILIAR. **Relatório da Mineração em Mato Grosso do Sul**. 2020. Disponível em: http://www.semagro.ms.gov.br/wp-content/uploads/2020/03/Relatorio_CFEM_2020_Marco.pdf. Acesso em: 18 out. 2021.

SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio José. O corpo como espaço: um desafio à imaginação geográfica. In: Pires, C.; Heidrich, A. e Costa, B. (org.). **Plurilocalidade dos sujeitos: representações e ações no território**. Porto Alegre: Compasso Lugar-Cultura, 2016.

SILVA, Marcelo Corrêa da; BOAVENTURA; Vanda Maria; FIORAVANTI, Maria Clorinda Soares. (2017). História do Povoamento Bovino no Brasil Central. **Revista UFG**, 13(13). Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48451>. Acesso em: 29. Jul. 2021.

SOUZA, Marcelo Lopes de. **Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio espacial**. 3 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016.

UFMS. **Doutor Honoris Causa - Humberto Augusto Miranda Espíndola**. 2019. Disponível em: <https://www.ufms.br/wp-content/uploads/2019/11/PDF-humberto-para-site.pdf>. Acesso em: 18 out. 2021.

Referências das figuras

Boiada na noite. Gravura. Humberto Espíndola, s/d.

Boi-bandeira. Pintura. Humberto Espíndola, 1968.

Intimidades. Pintura. Humberto Espíndola, 1983.

O metalúrgico. Pintura. Humberto Espíndola, 1978.

Sanfoneiro. Gravura. Humberto Espíndola, s/d.

PERCEPÇÕES DO PANTANAL ATRAVESSADAS PELAS MÚSICAS DE ALMIR SATER

Joyce Avila de Oliveira

Fernanda Cano de Andrade Marques

Lugares, então, são como nós, e os fios a partir dos quais são atados são linhas de peregrinação (Ingold, 2015, p. 220).

Este artigo apresenta uma proposta desafiadora, quando, por meio do alvitre do professor Jones Dari Göettert na disciplina de “Tópicos Especiais” do Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal da Grande Dourados, fomos provocadas a pensar em uma Geografia enriquecida por um olhar mais atento às expressões, vivências e memórias derivadas da interação de conhecimentos, nesse caso, da Geografia com a Arte, mais especificamente por meio das músicas de Almir Sater. Essa concatenação desenvolver-se-á tomando como base o lugar, enquanto construção social e afetiva, representada nas músicas “Espelho D’Água”, “Comitiva Esperança”, “Peão”, e no filme “Comitiva Esperança”.

Nesse sentido, buscou-se interligar a narrativa sonora das músicas deste cantor e compositor, considerando a relevância da sua obra artística para o estado de Mato Grosso do Sul, as reflexões para pensamento e conhecimento geográfico, procurando compreender as relações possíveis não só na representação de indivíduos pantaneiros, como do lugar, da paisagem e da própria natureza. Da mesma maneira que Manoel de Barros se expressou por meio de sua poesia, esta leitura não se destina à compreensão e sim à incorporação; aqui também destacamos a importância da sensibilidade enquanto possibilidade de percepção do corpo.

Difícil de entender, me dizem, é sua poesia, o senhor concorda? Para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da inteligência que é o entendimento do espírito. Eu escrevo com o corpo/ Poesia não é para compreender, mas para incorporar / Entender é parede: procure ser uma árvore (Barros, 1980 *apud* Carvalho; Goettert, 2016, p. 386).

Assim, a música que produz o som que automaticamente efetuará uma alteração no espaço, tanto física, considerando os movimentos da onda mecânica que empurra as moléculas ao seu redor, quanto uma alteração/excitação dos corpos sonorizados. Corroborando com Ingold (2015), o som não é tão corporificado como o corpo sonorizado, corpo este que canta, fala e assobia. “O som, assim como a respiração, é experimentado como um movimento de ir e vir, inspiração e expiração” (Ingold, 2015, p. 210).

Finalmente, se o som é como o vento, então não vai ficar parado, tampouco colocar pessoas ou coisas em seu lugar. O som flui, como o vento sopra, por caminhos sinuosos, irregulares, e os lugares que descreve são como turbilhões, formados por um movimento circular em torno, em vez de uma localização fixa dentro. Seguir o som, isto é, ouvir é vagar pelos mesmos caminhos. A escuta atenta, em oposição à audição passiva, certamente implica o oposto do posicionamento (Ingold, 2015, p. 210).

Da mesma maneira que esta maravilhosa descrição do som é apresentada por Ingold (2015), assim também a vida é representada nas músicas de Almir Sater. Ela flui, se movimenta, circula, e possui seus encontros e desencontros nos lugares, como na música espelho d’água: “Tudo é um rio refletindo a paisagem. Espelho d’água levando as imagens pro mar. Cada pessoa levando um destino. Cada destino levando um sonho. E sonhar... É a arte da vida. Sonhar nas sombras de um jardim. Nas noites de lua que não tem fim” (Sater e Teixeira, 2015). Nesse trecho da música podemos perceber o apreço que o cantor tem pelo movimento, movimento este que conduz as vidas com todas as suas vivências e experiências nos e dos lugares com suas paisagens a caminho de outro lugar, e a marca que suas vivências e experiências deixam na sua essência como pessoa. Em relação a nossa experiência podemos pensar que “é elaborada a partir de vidas que nunca estão exclusivamente aqui ou ali, vividas neste ou naquele lugar, mas sempre a caminho de um lugar ao outro” (Ingold, 2015, p. 218).

Nesta perspectiva, procuramos trabalhar com as experiências geográficas derivadas das vidas que se movimentam e lugares representados pelas músicas de Almir Sater. Trabalhamos também com uma Geografia da vivência, visto que essa “[...] não ensina nada que não se possa descobrir por si mesmo com um pouco de bom senso!” (Claval, 2015, p. 9). Para este mesmo autor, devemos partir dessas realidades, conhecimentos empíricos, para entender a própria Geografia e as necessidades a que responde.

A geografia não faz nascer curiosidades, nem ensina atitudes, habilidades ou conhecimentos que teriam ficado desconhecidos até sua aparição. É normal: o universo científico não é aquele da revelação: para explicar as coisas do mundo e da vida, a verdade não cai de paraquedas de um certo além. Ela é resultante das experiências renovadas e de procedimentos imaginados há muito pelos homens para responder aos imperativos de sua vida cotidiana, dar um sentido às suas existências e compreender o que acontece para além dos horizontes que eles frequentam costumeiramente (Claval, 2015, p. 11).

Almir Sater, em suas canções, retrata a vivência de um boiadeiro carregado de esperança e sentimentos. Pode-se notar essa influência na canção “Comitiva Esperança”, nome dado para a trupe que percorreu mais de mil quilômetros na região do Pantanal Sul-mato-grossense em meados de 1980 (Silva; Freitas, 2009).

O sertanejo em si possui uma longa história a ser lembrada para ser mantida viva, a partir do surgimento dos vaqueiros ainda no Brasil colônia e da chegada do gado no agreste pernambucano, e recôncavo baiano, conforme a obra de Darcy Ribeiro “O povo brasileiro”, período este em que o pagamento deste trabalho era feito com crias do rebanho, sal e outros gêneros de manutenção.

Nos campos do Centro-Oeste, onde o pastoreio encontra boas pastagens e um regime pluvial regular, a vida do sertanejo assume outra feição. As fazendas são cercadas por aramados, a exploração se torna um negócio racionalizado, o vaqueiro se transforma num assalariado, que deve comprar seus mantimentos inclusive a carne (Ribeiro, 2015, p. 259).

Cabe destacar que o vaqueiro, ainda assim, recebia um pouco mais do que outros trabalhadores mais fixos à terra, mais que os trabalhadores em condições de escravidão no período colonial, e mais que os peões de fazenda no Pantanal Sul-mato-grossense. As populações sertanejas cuidam do gado e das casas em fazendas cercadas e morrem confinados às terras alheias e com donos zelosos (Ribeiro, 2015). Neste trecho, o autor se refere ao sertanejo que cuida do gado nas fazendas e não circula como os boiadeiros²⁵.

Historicamente, os pantaneiros, até a década de 1970, viviam isolados. Esse cenário mudou quando as propriedades mais antigas foram compradas por empresários de Campo Grande e de outras grandes cidades. A construção das BRs 262 e 267 facilitaram o transporte de cargas e comunicações com as outras regiões do Brasil (Franco *et al.*, 2013).

Antes mesmo de falar do Pantanal enquanto lugar de belezas naturais e de seu contexto, podemos falar dos peregrinos “boiadeiros” do Pantanal. A primeira música que nos atravessou e faremos referência é “Comitiva Esperança”. A obra foi composta em 1983 por Almir Sater e Paulo Simões, durante uma viagem pelo Pantanal, a fim de que os compositores pudessem conhecer este lugar, a partir da perspectiva de um pantaneiro.

O primeiro aspecto que ressaltaremos corresponde ao que é colocado, logo no início da música, ao movimento/andanças/cavalgadas sem pressa, sem a pretensão de que seja rápido o percurso, visto que o deslocamento ocorrerá por uma estrada boiadeira, uma estrada não asfaltada, e na qual, em muitos trechos, podem ser encontrados atoleiros, ou mesmo áreas inundadas.

²⁵ Aquele que viaja com o gado pelas estradas boiadeiras.

Nossa viagem não é ligeira, ninguém tem pressa de chegar
A nossa estrada, é boiadeira, não interessa onde vai dar
Onde a Comitiva Esperança, chega já começa a festança [...]
(Sater e Simões, 1986).

Além disso, é nítido que o hábito da comitiva de passar por diversos lugares, e montar seu acampamento era esperado e aprovado por caseiros e/ou fazendeiros encontrados no decorrer do trajeto previamente definido apenas com o conhecimento nato dos boiadeiros, sem portar qualquer ferramenta de GPS ou mapas.

Figura 1 - Boiada sendo levada ao som do berrante.



Fonte: Correio Corumbá.

O costume pantaneiro de ficar em volta da fogueira à noite ao som de violas e também do violino é um dos destaques do documentário produzido em 1985 com os músicos Almir Sater, Zé Gomes e Paulo Simões. Essa experiência vivida pelos indivíduos nestes lugares de encontro apesar de posteriormente deixarem de existir, na realidade devido às transformações do modo como os bois serão transportados, ainda assim farão parte da representação cultural do pantanal, e correspondem a uma experiência geográfica, visto que até os causos contados, sendo eles verdadeiros ou não, fizeram parte da vida e, agora, do imaginário destes grupos. “Os outros mundos que nascem do poder de projeção e da imaginação dos homens não estão radicalmente ausentes da realidade” (Claval, 2015, p. 59).

A geografia não faz nascer curiosidades, nem ensina atitudes, habilidades ou conhecimentos que teriam ficado desconhecidos até sua aparição. É normal: o universo científico não é aquele da revelação: para explicar as coisas do mundo e da vida, a verdade não cai de paraquedas de um certo além. Ela é resultante das experiências renovadas e de procedimentos imaginados há muito pelos homens para responder aos imperativos de sua vida cotidiana, dar sentido às suas existências e compreender o que acontece para além dos horizontes que eles frequentam costumeiramente (Claval, 2015, p. 11).

Figura 2 - Cozinha improvisada no acampamento da comitiva.



Fonte: Documentário *Comitiva Esperança* (1985).

Os relatos de experiências e vivências dos boiadeiros no decorrer do documentário, constroem um ambiente de harmonia e aconchego nos períodos prolongados distantes de casa. Mesmo que o acampamento seja improvisado, este momento de parada, de descanso e de prosa representa novas sensações que vão desde a alimentação e o repouso do corpo, antes em constante movimento, e comunicação na forma de histórias, para além da comunicação por motivos de trabalho. Contudo, cabe destacar que mesmo os acampamentos fazem parte, muitas vezes, das condições precárias de trabalho dos boiadeiros que a estas se submetem para não morrer de fome, e para levar o mantimento de sua família.

Para estes pantaneiros, o trabalho começa logo cedo com um esplêndido nascer do sol e ao som do berrante. Nas comitivas não existem mapas, somente um roteiro pré-definido dos pontos de onde devem pegar os bois, e dos lugares de parada e pouso. Cabe ao boiadeiro, sobretudo o condutor, interpretar os sistemas simbólicos, e pontos de referência na paisagem. Esses “habitantes, então, conhecem conforme prosseguem, conforme atravessam o mundo ao longo de trajetos de viagem” (Ingold, 2015, p. 228). Para eles, a viagem e esse transporte se tornam cultura transmitida não só pelos conhecimentos advindos dos deslocamentos, como também dos pontos de encontro. Assim, o estar e viver experiências enquanto vivências em meio um mundo que está dando início à intensificação do processo de transformação de suas paisagens, é prazeroso, mas também pode ser assustador. É o que há de ser.

Outro ponto a ser destacado, devido à animação que proporciona tanto pelo ritmo da música quanto pela letra cantada, são os encontros nos lugares, seja para o descanso dos boiadeiros, seja em rodas em torno da fogueira para falarem sobre a vida e contarem suas histórias e causos

caipiras. Isso ocorre quando as “comitivas boiadeiras” chegam a um ponto de encontro, com a possibilidade de uma “festa”, ou seja, cantorias e dança.

Tá de passagem, abre a porteira, conforme for pra pernoitar
Se a gente é boa, hospitaleira, a comitiva vai tocar
Moda ligeira, que é uma doideira, assanha o povo e faz dançar
Oh moda lenta que faz sonhar.
(Sater e Simões, 1986).

Figura 3 - Almir Sater e a Comitiva Esperança.



Fonte: Documentário Comitiva Esperança (1985).

Os boiadeiros, enquanto habitantes do Pantanal, segundo o entendimento de habitante e não de morador de Ingold (2015), percorrem esses lugares, desenhando suas linhas e suas histórias. A preocupação destes habitantes é encontrar o caminho até um lugar de repouso que, nesse caso, corresponde às fazendas associadas, peregrinando; e, após esta peregrinação, chegar ao destino de entrega da boiada. “Os lugares, em suma, são delineados pelo movimento, e não pelos limites exteriores ao movimento” (Ingold, 2015, p. 220).

O Pantanal, assim como o sertão, é representado pela arte como um local singular, no qual o homem produz e é produzido pela sua cultura, dando sentido à sua existência. Neste aspecto, o social e o natural estão interligados, e é na relação entre ambos que o pantaneiro se constrói e se reconstrói dando sentido a sua vida, criando uma identidade. Mas, cabe destacar que não estamos vinculando o homem como derivado do seu ambiente; nosso foco está direcionado para “os vínculos múltiplos entre identidade, lugar e poder - entre a criação do lugar e a criação de gente - sem naturalizar ou construir lugares como fonte de identidades autênticas e essencializadas” (Escobar, 2005, p. 64).

O fato é que o ambiente pantaneiro habita o imaginário tanto dos indivíduos que não o conhecem como dos que o conhecem, possivelmente de formas diferentes. Para quem não habita o pantanal há a uma produção imagética discursiva, sobretudo com o avanço do turismo na região, chegando à máxima da criação de ambientes artificiais para reprodução/representação da vida do peão. Essa reprodução/representação está permeada de memórias afetivas e existências que ficaram marcadas na cultura e história dos pantaneiros.

A seguir faremos uma breve apresentação das paisagens em que o homem pantaneiro se constrói e reconstrói, destacando que estas paisagens também sofrem alterações e alteram a vida desses indivíduos.

O geográfico se dá no momento do encontro em que o deslocar humano vai produzindo sentidos para os fenômenos, transformando os mesmos conforme os usos e necessidades humanas. Nesse encontro, a paisagem toma sentido espacial, se territorializa com determinada regionalização, fazendo da relação dos lugares uma mobilidade conforme o ser humano se desloca, se movimenta (Ferraz; Nunes, 2014, p. 9).

Antes conhecido como um lugar isolado e arriscado, sempre associado a constantes inundações das suas áreas no período do verão, a região vivenciou transformações substanciais. Independentemente das características que causam receios, o ambiente e as paisagens estão na memória e na representação da arte local, sobretudo na música muito presente no dia a dia dos indivíduos que vivem no Pantanal. Assim como neste trecho da música do Almir Sater e Paulo Simões.

Através do **Rio Negro, Nhecolândia e Paiaguás**
Vai descendo o Piqueri, o São Lourenço e o Paraguai.

Ê, tempo bom que tava [sic] por lá nem vontade de regressar
Só vortemo [sic], eu vô [sic] confessar **é que as águas chegaram em janeiro**
Descolamos um barco ligeiro, fomos pra Corumbá.
(Sater e Simões, 1986, grifos nossos).

Para compreender melhor o ambiente em que o homem pantaneiro vive, devemos ressaltar que o Pantanal é considerado uma das maiores planícies alagadiças do mundo (230.000 km²), uma reserva da biosfera de extrema importância para a conservação que abrange além do Brasil, partes da Bolívia e do Paraguai (Franco *et al.*, 2013). O Pantanal também é o berço da cultura formada por gente, sonhos e trajetórias dos nascidos e criados nesse bioma, e, também, dos peregrinos.

Ab'Sáber (2009, p. 218) se refere ao Pantanal, principalmente ao Mato-grossense, como “um mundo à parte em termos hidrogeomorfológicos, de representatividade planetária”. E ainda ressalta:

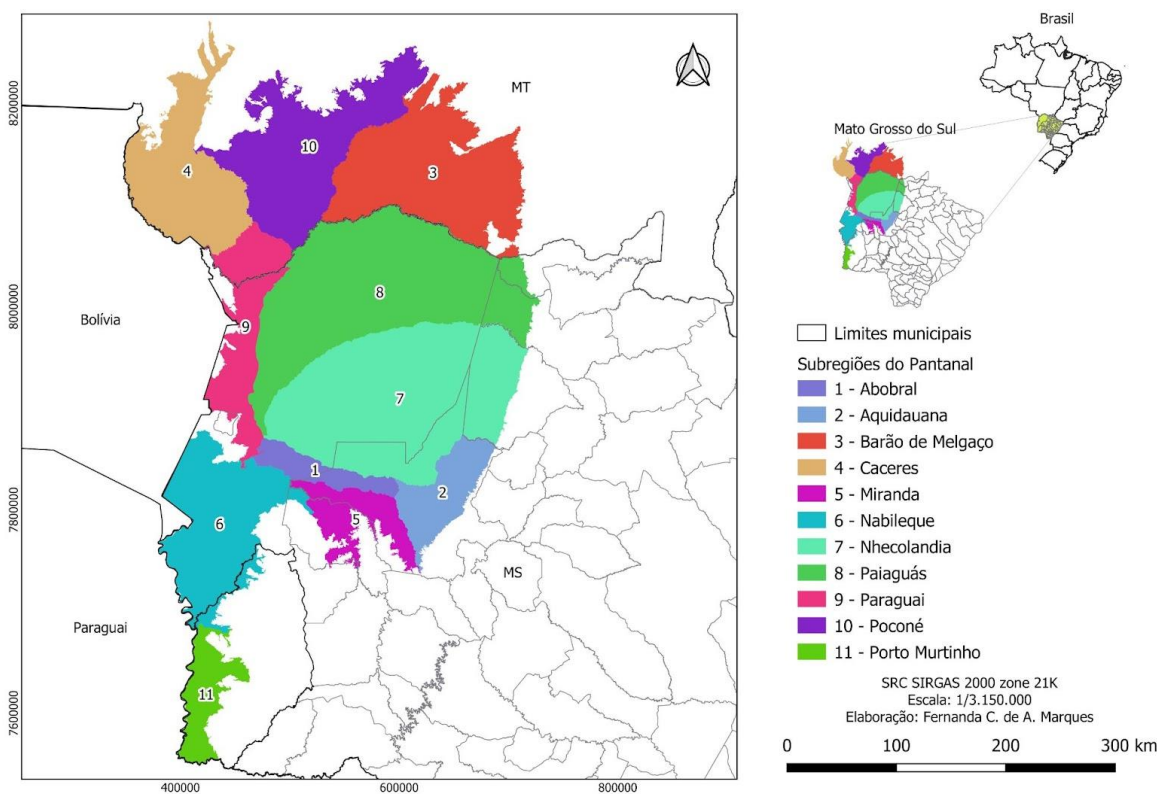
Todos esses rios vindos do leste, nordeste, sul e sudeste coalescem na margem esquerda do Alto Paraguai, constituindo uma imensa área alagada. Exatamente aquilo que a tradição popular de língua portuguesa arcaica chamou de pantanal. A mancha aluvial brejosa que surgiu por inundação das planícies dos rios que vêm do leste difere de todos os tipos e faixa de planície aluvial do território brasileiro. A complexidade criada pela coalescência dos baixos vales aluviais vindos de leste é tão grande que somente em aerofotos e imagens de radar ou de satélites pode-se avaliar o emaranhamento dos meandros inundados na maior parte do ano (Ab'Sáber, 2009, p. 218).

É possível notar que Ab'Sáber já havia compreendido tamanha complexidade dos emaranhados proporcionados pelos rios na depressão geográfica resultante do soerguimento do Planalto Central Brasileiro e da Cordilheira dos Andes: o Pantanal (Franco *et al.*, 2013).

Na canção “Comitiva Esperança”, além da descrição do dia a dia dos peões pantaneiros e a festança feita quando chegavam para pernoitar, são citadas referências que formam as paisagens do Pantanal como, por exemplo, “Rio Negro, Nhecolândia e Paiaguás” – sub-regiões definidas por Abdon e Silva (1998) e “Piqueri, São Lourenço e Paraguai” - os rios amplamente utilizados para acessar o interior da planície.

Para melhor entendimento das sub-regiões do Pantanal (são 11 sub-regiões, com características intrínsecas), elas estão representadas no mapa da Figura 4 abaixo:

Figura 4 - Mapa das sub-regiões do Pantanal.



Fonte: Fernanda Cano de Andrade Marques, 2022.

Dito isso, o lento e grande fluxo das águas vindas das cabeceiras do Paraguai lhe confere paisagens peculiares regionalmente conhecidas como: baías, cordilheiras, vazantes e corixos (Franco *et al.*, 2013). Dessa forma, quando na letra da música diz “*É que as águas chegaram em janeiro*”, está referindo-se ao período de inundação, que, segundo Franco *et al.* (2013, p. 24-25), acontece da seguinte forma:

O período de inundação é retardado em relação à ocorrência das chuvas (outubro a abril) que atingem as cabeceiras dos rios no planalto. O Pantanal Mato-grossense é inundado exatamente pelo transbordamento dos rios que chegam à planície, mas em determinados pontos a chuva local também pode causar inundação rasa. Durante o período de cheia, o fluxo de água é lento interligando os rios com as depressões por intermédio dos corixos e das vazantes, e enchendo as baías [...] os rios que deságuam no rio Paraguai fluem pelas diversas sub-regiões pantaneiras, convergindo todos, finalmente, nas sub-regiões de Nabileque e Porto Murtinho, formadas quase que exclusivamente pela planície de inundação do rio Paraguai.

Assim, as enchentes e vazantes estabelecem características distintas para cada sub-região, formadas por arranjos fitossociológicos e ecológicos que determinam a estruturação de unidades de paisagens bem definidas (Pott; Pott, 2009). De maneira geral, as passagens de gado da região mais alta para a baixa, e vice-versa, são feitas apenas passando pelos currais e outros passadouros (Barros Netto, 1979).

A sub-região da Nhecolândia, por exemplo, foi conquistada atravessando rios, corixos e vazantes por volta de 1894. Barros Netto (1979, p. 19 - 20) declara que o Pantanal da Nhecolândia para ele é:

[...] assim como algo que nos abriga, nos irmana e nos quer. Parece querer bem a todos que o defendem, a todos que não o depredem, a todos que o admiram. É assim como um ser mudo que diz tudo, como um ser falante que relata a natureza, que se agiganta na sua potencialidade [...] só quem já se banhou nas suas baías de águas tépidas, só quem nelas nadou de peito ou mergulhou, pode sentir a intensidade da vida, a beleza da natureza e a grandiosidade da criação, reunidas numa só região. O Pantanal da Nhecolândia é assim como o Éden; não há o que tirar nem pôr. É a origem de tudo, é a felicidade, o amor, é Deus. É onde ainda se encontra a solidão em meio a tantos seres, é onde ainda se pode acreditar nos vivos que nos rodeiam, é ainda onde o homem se sente pequenino ante o Ser Supremo e, humildemente submete-se ante a grandiosidade da natureza (Barros Netto, 1979, p. 19-20).

É evidente o apego e a nostalgia do autor quando ele fala sobre o Pantanal da Nhecolândia (Figura 5), da mesma forma acontece nas canções de Almir Sater, quando é retratada a interação homem e Pantanal como um fator primordial. Como se fosse necessária a presença de um para o outro existir. E na verdade é assim mesmo: são “codependentes”, uma vez que o ambiente propício à inundação exigiu do homem pantaneiro uma adaptação diante da “agressividade a toda prova”.

O Pantanal apresenta tanto o paisagismo sem igual quanto as adversidades e os perigos: “até o homem, ali, está vivendo ao lado dos animais, ora irmandando com estes, na vida em comum, ora, com os mesmos, disputando a sobrevivência” (Barros Netto, 1979, p. 110).

Figura 5 - Pantanal da Nhecolândia.



Fonte: ECOA. Disponível em: <https://www.ufms.br/pesquisa-avalia-lagoas-salinas-na-nhecolandia-do-pantanal/>. Acesso em: 27 jul. 2021.

É válido ressaltar que a criação de bovinos no Pantanal foi possível devido às limitações impostas pelo meio ambiente que “garantiu a ocupação econômica da planície, e contribuiu decisivamente para a incorporação da região no mercado nacional” (Esselin, 2006, p. 108).

Os modelos de cultura e conhecimento baseiam-se em processos históricos, lingüísticos [sic] e culturais, que, apesar de que nunca estão [sic] isolados das histórias mais amplas, porém retêm certa especificidade de lugar. Muitos dos aspectos do mundo natural são colocados em lugares. Além do mais, muitos dos mecanismos e práticas em jogo nas construções de natureza - limites, clarificações, representações, apreensões cognitivas e relações espaciais - são significativamente específicas de lugar (Escobar, 2005, p. 74).

Contudo, para entender esta paisagem, devemos ir além do que os olhos percebem, não nos limitando ao fenômeno projetado. Para Ferraz e Nunes (2014, p. 6) “A paisagem não está só na forma superficial da coisa percebida, nem está apenas em nós, mas no momento do encontro físico-sensorial, intelectual e imagético”. Cabe ainda que, para Yázigi (2001, p. 34), a paisagem assume destaque, pois, por meio dela, percebemos muito de um lugar, sendo esta uma das estruturas da personalidade do lugar.

Ainda sobre as verdades e as certezas, podemos usar o trecho da música “Espelho d’água”, no qual o cantor e compositor Almir Sater diz: “as dúvidas protegem as certezas”. Além da música supracitada, o documentário musical “Comitiva Esperança - O filme”, retrata, de forma “poética, o homem do Pantanal Mato-grossense, resgatando os gestos, os olhares, as falas mais espontâneas, os momentos de força e coragem dessas pessoas, procurando revelar, sem preconceitos, a alma do pantaneiro”²⁶. Sob a perspectiva de retratar as gentes pantaneiras, abaixo estão alguns trechos de falas presentes no documentário:

[...] a senhora podia contar como é a vida aqui na beira do rio no pantanal? - Nós trabalhamos com peixe, na época de pesca nós vendemos peixes. Nós plantamos roça e vendemos o que tira das roças e os nossos mantimentos da roça de milho, arroz, feijão. Faz farinha de mandioca, planta cana e ‘moi’ no engenho, faz rapadura, doce, melado e vende (Comitiva Esperança, 1985).

Figura 6 - Ribeirinhos no Rio Paraguai.



Fonte: Documentário Comitiva Esperança (1985).

Escobar (2005) ao dialogar sobre os conhecimentos locais expõe o entendimento de Ingold sobre a relação de produção de conhecimento a partir do mundo, apontando que esta ocorre no processo do envolver-se com o meio ambiente. Para Escobar (2005, p. 66), “os seres humanos, deste ponto de vista, estão arraigados na natureza e imersos em atos práticos, localizados”. Considerando esses apontamentos, tem-se que alterações nas relações sociais e econômicas podem gerar novas vivências, novos conhecimentos e imaginários culturais. Dessa forma, o avanço em todos os setores de transporte provocou mudanças na dinâmica do dia a dia da gente pantaneira lembrada com nostalgia nas canções de Almir Sater. Leonardi (2007, p. 76) ressalta:

²⁶ Descrição do documentário disponível no YouTube.

Os vaqueiros e peões que até então viviam isolados, passaram a frequentar cidades. Os carros de boi foram substituídos por jipes. As velhas chalanas foram substituídas por voadeiras rápidas e grandes lanchas que trazem turistas. Bois de sela já são raríssimos. Os próprios cavaleiros já não acompanham boiadas, como faziam antes, quando alguns vaqueiros levavam boiadas de até 20 mil bois para o Paraná, em 65 dias de viagem, ou para São Paulo, em 80 dias: hoje os bois são levados em caminhões por estradas asfaltadas, ou em navios boiadeiros, que vão diretamente para os frigoríficos (Leonardi, 2007, p. 76).

A nostalgia e essa nova realidade foram cantadas por Almir Sater na música “Peão”, de sua autoria e do compositor Renato Teixeira. Logo no início da música em referência à figura do boiadeiro, os compositores escreveram: “Diga você me conhece eu já fui boiadeiro”. Eles cantam ainda que agora o boiadeiro deve tornar-se outro que não um boiadeiro, visto que a função que desempenhava, agora é realizada por caminhões. Ressaltam, ainda, a necessidade não de uma aceitação, mas da busca de uma nova motivação: “Só um tempo muda um coração”, destacando que os caminhos mudam com o tempo, tanto o caminho/destino do boiadeiro, quanto as estradas boiadeiras, as quais foram substituídas pelas estradas pavimentadas.

Diga você me conhece eu já fui boiadeiro
Conheço essas trilhas, quilometro, milhas
Que vem e que vão
Pelo alto sertão

Que agora se chama não mais de sertão
Mais de terra vendida, civilização
Ventos que arrombam janelas
E arrancam porteiras

Os caminhos mudam com o tempo
Só o tempo muda um coração
Segue seu destino boiadeiro
Que a boiada foi no caminhão
(Sater e Teixeira, 1982).

No trecho seguinte desta mesma música, a lembrança dos momentos de encontro dos peregrinos em lugares produzidos pelo contato e afeto, das danças, das cantorias e das prosas, assim como pelo sonho e imaginação dos causos que muitas vezes envolvem o perigo, como o encontro com a onça, por exemplo. “Tem mais não”, esses causos contados (os compositores ainda destacam o ficcional contado a partir da palavra histórias) pelos indivíduos que se encontram nesses lugares/encruzilhadas/nós.

A fogueira a noite
Redes no galpão
O paieiro, a moda
O Mate, a prosa, a saga, a sina, o causo e onça
Tem mais não
Oh...peão
Tempos e vidas compridas pó, poeira, estrada
Estórias contida nas encruzilhadas
(Sater e Teixeira, 1982).

Considerando ainda a produção dos lugares pantaneiros, as alterações e (re)produção dos mesmos contam agora com a interferência/contribuição dos espaços cada vez mais urbanizados e com uma nova proposta de relação com o ambiente e a natureza, geralmente mediado pelo capital/trabalho, conforme apontado na tese de Ribeiro (2014). Esses novos elementos de urbanização, e também as relações, agregam a cultura das gentes pantaneiras, termo utilizado por esta mesma autora, e somente resta manifestar e representar outrora e as saudades.

Sabe "prum" bom viajante nada é distante
"Prum" bom companheiro não conta o dinheiro
Existe uma vida
Uma vida vivida
Sentida e sofrida
De vez por inteiro
(Sater e Teixeira, 1982).

A recordação dos companheiros peregrinos de viagem está no imaginário do peão boiadeiro, inclusive com o reconhecimento de que aquele lugar de encontro e aquele indivíduo que, nas palavras de Almir Sater, “não tem preço”, escritas da seguinte forma: “‘Prum’ bom companheiro não conta o dinheiro”. O cantor e compositor finaliza a música falando da vida que, em nossa interpretação, ainda que sofrida; é uma vida que é vivida por inteiro, no sentido que corresponde à experiência e produção do lugar.

O lugar conceitua-se como em processo espaço-temporal. E no plano do vivido, realidade e representação se imiscuem como prática social, atividade sensorial humana, objetivação e subjetivação, simultaneamente: o homem se realiza objetivamente, tornando-se sujeito do processo objetivo, de sua própria constituição, enquanto sujeito alienado, entranhado, submetido, e sujeito que percebe a objetividade que o destitui, apropriando-se, produzindo-se historicamente como homem social e individual. Esse duplo movimento contraditório, de alienação e desalienação, inclui, inclusive, a produção do corpo humano social, seus sentidos humanos, lugar das sensações, das dores, da imaginação, do gozo, do pensamento (Damiani, 2019, p. 160).

Novos elementos foram inseridos ao cotidiano das gentes pantaneiras e às paisagens do Pantanal. Essas alterações promovem uma reorganização e ressignificação da geografia do Pantanal, considerando as mudanças não só no trabalho dos indivíduos pantaneiros, na utilização do imaginário, e na reprodução do imaginário da vida do peão para fins turísticos, assim como a tecnologia que substitui o peão. Escobar (2005, p. 68) aponta para uma possibilidade de “renovar nossa consciência dos vínculos entre lugar, experiência e a produção de conhecimento”, e que talvez seja o momento de valorizar e incentivar justamente a produção de um conhecimento local, como um conjunto de práticas que depende de um sistema formal compartilhado.

Referências bibliográficas

- AB'SÁBER, Aziz Nacib. **Brasil: Paisagens de Exceção - O Litoral e o Pantanal Mato-grossense** Patrimônios Básicos. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- BARROS NETTO, José de. **A criação empírica de bovinos no Pantanal da Nhecolândia**. Editora Resenha Tributária. São Paulo - SP. 1979.
- CARVALHO, Thiago Rodrigues; GOETTERT, Jones Dari. Ensaio para refletir as poéticas geográficas na obra de Manoel de Barros. *In: SUZUKI, Júlio César. DA SILVA, Valéria Cristina Pereira (org.). Imaginário, espaço e cultura: geografias poéticas e poéticas geografias [livro eletrônico]* Porto Alegre: Imprensa Livre, 2016. 392 p.
- CLAVAL, Paul. **Terra dos homens: a geografia**. Trad. Domitila Madureira. 1. ed. 2ª reimpressão. São Paulo. Contexto, 2015.
- DAMIANI, Amélia Luisa. O lugar e o plano do vivido. *In: CARLOS, Ana Fani Alessandri; CRUZ, Rita de Cássia Ariza da. A necessidade da Geografia*. São Paulo: Contexto, 2019.
- ESCOBAR, Arturo. Os modelos de cultura e conhecimento baseiam-se em processos históricos. *In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Buenos Aires, 2005. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624102140/8_Escobar.pdf. Acesso em 11 abr. 2024.
- ESSELIN, Paulo Marcos. A pecuária bovina no processo de ocupação e desenvolvimento econômico do Pantanal sul-mato-grossense (1830-1910). **Territórios & Fronteiras**, v. 7, n. 1, janeiro/junho de 2006.
- FRANCO, José Luiz de Andrade; DRUMMOND, José Augusto; GENTILE, Chiara; AZEVEDO, Aldemir Inácio de. **Biodiversidade e ocupação humana do Pantanal mato-grossense: conflitos e oportunidades**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Garamond. 2013. 260 p.
- FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira; NUNES, Flaviana Gasparotti. O horizonte não é linear: paisagem e espaço na Perspectiva Audiovisual Linear de Anton Corbijn. **Ateliê Geográfico**, Goiânia-GO, v. 8, n. 1, p. 166-180, abr. 2014.
- INGOLD, Tim. Um mundo narrado. *In: INGOLD, T. Estar vivo: ensaios sobre o movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015. p. 211-257.
- LEONARDI, Victor. **Entre árvores e esquecimentos: história social nos Sertões do Brasil**. Brasília: UnB/Paralelo 15, 1996.
- POTT, Arnildo; POTT, Vali Joana. Vegetação do Pantanal: fitogeografia e dinâmica. *In: 2º Simpósio de Geotecnologias no Pantanal, Corumbá Embrapa Informática Agropecuária/INPE, Anais [...] 7 a 11 de novembro de 2009*, p. 1065-1076.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação de um sentido do Brasil**. 3.ed. São Paulo: Global, 2015.
- RIBEIRO, Mara Aline dos Santos. **Entre os ciclos de cheias e vazantes a gente do Pantanal produz e revela geografias**. 2014. 249 p. Tese (Doutorado em Geografia) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Geociências, Campinas, SP, 2014.
- SILVA, João dos Santos Vila da; ABDON, Myrian de Moura. Delimitação do Pantanal brasileiro e suas sub-regiões. **Pesquisa Agropecuária Brasileira**, Brasília, v. 33, p. 1703-1711, 1998.
- SILVA, Luane Prado Gomes; FREITAS, Silvane Aparecida de. **O sujeito marcado pela ideologia na música “Tocando em Frente” de Almir Sater e Renato Teixeira**, 2009.

YÁZIGI, Eduardo. **A Alma do Lugar**: turismo, planejamento e cotidiano. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2001.

Referências musicais

Espelho D'água. Música. Almir Sater e Renato Teixeira. 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FLwFfpHueuE&list=OLAK5uy_kuBnk47E039mJjg4ou4Z9jEQcn-xbSLVI&index=2. Acesso: 21 jul. 2021.

Comitiva Esperança. Música. Almir Sater e Paulo Simões. 1985. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/almir-sater/44077/>. Acesso em: 21 jul. 2021.

Peão. Música. Almir Sater e Renato Teixeira. 1982. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/almir-sater/peao.html>. 1982. Acesso: 22 jul. 2021.

Referência fílmica

Comitiva Esperança: uma viagem ao interior do Pantanal (com os músicos Almir Sater, Zé Gomes e Paulo Simões). Filme-documentário. Wagner Carvalho. Tatu Filmes. Brasil, 1985.

(DES)AFETOS, COTIDIANO, CORPO E TERRITORIALIDADE EM *ANTICRISTO: “PAIN”, “GRIEF” E “DESPAIR”*

Jaquerson Cavanha Rosa

Introdução

“Esse instinto que reina de uma forma igual nos homens superiores como nos homens comuns, o instinto de conservação se manifesta de tempos em tempos sob a aparência da razão ou de paixão intelectual[...]” [...] “Teu coração bate por uma mulher? Rapta-a. Assim pensa o homem; a mulher não rapta, rouba”
Friedrich Nietzsche (*A gaia ciência*, 2019).

O filme *Anticristo* (2009), do cineasta dinamarquês Lars Von Trier, enfrentou muitas críticas desde o lançamento em Cannes, na França, em maio de 2009, cidade famosa por seu festival de cinema internacional. Com a sinopse do filme veiculada no mercado cinematográfico, Trier experimentou algumas opiniões em relação à obra que transpõe camadas em uma sociedade patriarcal normatizada por olhares na figura do homem, recebendo a avaliação como filme misógino (Kruger, 2014).

A palavra “*Anticristo*” provém do latim *antichristus*, que por sua vez vem do grego *antikristos*, derivado do hebraico *mashiach*, que significa ungido²⁷, que de acordo com os livros do Novo Testamento da Bíblia Sagrada – Segundo Tessalonicenses, 2º capítulo, “Ninguém de maneira alguma vos engane, porque aquele dia não virá sem que antes venha a apostasia, e se manifeste o homem do pecado, o filho da perdição”. A Bíblia (1º Jo 1:2-22) diz: “Nisto conheceis o Espírito de Deus: todo o espírito que confessa que Jesus Cristo veio em carne, é de Deus; e todo o espírito que não confessa a Jesus, não é de Deus. Este é o espírito do *Anticristo*, de cuja vinda tendes ouvido falar, o qual agora já está no mundo”, descrevendo o espírito daquele que é contrário às palavras

²⁷ A etimologia da palavra “*Anticristo*” foi dialogada com Josuel Belo dos Santos, bacharel em Teologia pela Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), bacharel em Direito pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), especialista em Ensino de Sociologia pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), e membro dos Grupos de Pesquisa da Cátedra Sérgio Vieira de Melo/UFGD e da Eco fenomenologia, Ciência da Sustentabilidade e Direito. E-mail: josuelbelo@hotmail.com.

de Deus. Concomitantemente, o *Anticristo* já está no mundo no corpo de cada indivíduo, que se abre e se fecha, conectando a outros corpos ou elementos, em uma geografia do corpo (Queiroz Filho, 2018).

A análise proporcionou caminhar por algumas percepções psicológicas e geográficas percorridas na obra estudada. Nos minutos iniciais denota-se o sentido de desejo e fantasia da personagem masculina. No ambiente privado, está junto à personagem feminina que também usa o corpo como território de “dominação”, a partir do contato corporal estabelecido entre eles. Dá-se a territorialidade em que as personagens se dispõem a *controlar* seus anseios, desejos corporais e psíquicos, um em relação ao outro. No âmbito de afetividade, influencia fenômenos e seres humanos que delimitam e asseguram o sentido de posse relacionado ao controle do espaço estabelecido por cada personagem (Sack, 2013).

No decorrer do momento de prazer corporal entre as personagens, pode-se correlacionar a queda da garrafa d'água e seu conteúdo saindo, com o fato da personagem (criança) caindo da janela do quarto do pavimento superior da residência do casal. A conexão entre essas ações é importante, pois o autor da obra coloca alguns elementos/objetos que possibilitam a compreensão sobre o racional e o cristianismo.

Na Bíblia, a água tem significado de pureza, benção, vida, presença de Deus, mas, em outro viés, é o caos, ausência de Deus, morte, destruição. Assim, a morte da criança em relação à simbologia/sincretismo, se torna pura, inocente com a presença de Deus; no entanto, houve, em algum momento, a possibilidade de salvar a personagem da queda. De acordo com Sack (2013, p. 22-23), em relação à casa, a intenção é limitar o acesso aos espaços da residência, mas ali a

territorialidade não está sendo invocada. Territorialidade, como segunda estratégia, é aceita quando [...] decide simplesmente restringir o acesso da criança às coisas no espaço, dizendo-lhes que [...] está agora fora dos limites. Nesse caso, [...] está tentando limitar o acesso das crianças às coisas, declarando controle sobre uma área.

A organização social na casa é intensamente alterada conforme as relações de poder e de restrição a determinados lugares, tais como no momento em que a personagem criança cai da janela, passando a ser parte do espaço como territorialidade.

De acordo com Marquez (2009, p. 238), é evidente que “geografias portáteis” contribuem para a compreensão das relações socioespaciais, como entre as personagens do filme *Anticristo* com o espaço geográfico representado por eles. Assim:

Pensar a geografia portátil é justapor, num mesmo corpo, sujeito e paisagem, experiência e conhecimento, espaço e prática espacial. A condição portátil desencadeia a autonomia de ação e a liberdade de criação de novas ficções vitais, praticando uma micropolítica – “[...] uma analítica das formações do desejo no campo social [...]” – de entendimento e de proposição de formas de coexistência (Marquez, 2009, p. 238).

Considera-se, assim, que o espaço habitado pelo corpo produz uma expressão de afeto com a paisagem, propiciada por momento já experimentado na prática e na forma de personificar a autonomia estabelecida pelo sujeito no espaço de coexistência.

Ainda convém, neste “prólogo”, ressaltar a existência de três estátuas em cima da escrivaninha com palavras e gestos, evidenciando representações simbólicas, e dos fatos a serem apontados durante o filme. Cada uma tem sua palavra como: “*pain*”, a dor; “*grief*”, o sofrimento; e “*despair*”, o desespero. A simbologia das estátuas determina o poder exercido no local. Em muitos momentos observa-se que existe uma representação da organização do poder, pois não só ela manipula a vida, mas, também a morte; assim, a personagem feminina exerce o seu poder frente às possibilidades apresentadas a ela. E, segundo Raffestin (1980, p. 80) “[...] em matéria de língua, de religião ou etnia, os objetivos são frequentemente a busca ou a preservação da homogeneidade, por meios que não deixam de ser violentos. Pode tratar-se de fato da gestão ou do controle da heterogeneidade”.

Figura 1 - Representação simbólica do *Anticristo*.



Fonte: *Anticristo* (2min24s).

Já no início, nos cinco minutos da obra, o autor coloca em discussão o processo de formação do cristianismo, pois as representações apresentadas nesse momento carregam significados que posteriormente serão questionados pelo racional. Mas, antes de continuar a análise, é essencial observar que o símbolo de poder das estátuas (Figura 1) demonstra o que não se quer ver e, sim, apenas sentir, sensações de posse, raiva, desprezo, e prazer com a dor do outro, que são importantes como símbolo de poder.

Na perspectiva da materialidade proporcionada pelas imagens o sentido é dado por meio do processo de representação simbólica, fundamentada pelos códigos de linguagens e teóricos, que, às vezes, é complexo. Compreender o sentido das estátuas para além do que se vê, não é tão simples como se pensa. No entanto, afirmou com Hall (2016, p. 193), citado por Andrade; Lopes e Sousa (2018, p. 8):

O poder, ao que parece, tem que ser entendido aqui não apenas em termos de exploração econômica e coerção física, mas também em termos simbólicos ou culturais mais amplos, incluindo o poder de representar alguém ou alguma coisa de certa maneira - dentro de um determinado “regime de representação”. Ele inclui o exercício do poder simbólico através das práticas representacionais e a estereotipagem é um elemento-chave deste exercício de violência simbólica (Hall, 2016, p. 193 *apud* Souza, 2018, p. 8).

Por inúmeras vezes, o ponto chave das relações de poder está entre o dominante e o dominado, ou seja, burguesia e proletariado, que, na interpretação da obra, estabelece a relação entre Cristo e *Anticristo*. Segundo Santos (2006), emoção e razão são elementos distintos, como também se articulam para obter uma simbologia concreta na mente de cada pessoa (Raffestin, 1993).

Depois da morte da personagem infantil, o casal entra em verdadeira crise de luto, principalmente a mulher (genitora), que acaba indo parar no hospital para acompanhamento médico com objetivo de minimizar seu sofrimento em relação a sua perda. Mas, enquanto ela estava internada, o seu *marido* (terapeuta), em uma das suas visitas, questionou a veracidade da ciência aplicada à esposa, sugerindo o retorno da mesma, e o acompanhamento psicológico pela própria personagem masculina em sua casa (Figura 2). O pedido do *homem* se dá a partir da dúvida sobre o tratamento realizado pelo médico. Desse modo, partindo do ponto em que Freud (1974) discorre que:

[...] distinguir entre cultura e civilização – apresenta, como sabemos dois aspectos ao observador. Por um lado, inclui todo conhecimento e capacidade que o homem adquiriu com o fim de controlar as forças da natureza e extrair riqueza desta para a satisfação das necessidades humanas; por outro lado, inclui todos os regulamentos necessários para ajustar e as relações dos homens uns com os outros [...] (Freud, 1974, p. 42).

A representação do homem como pensamento racional implica em obter o controle sobre as ações e reações relacionadas ao casal, pois até então o território habitado era o do hospital, que não apresentava o sentido de pertencimento do marido. Por isso argumentou a importância da volta para casa, com a finalidade do tratamento do sofrimento da mulher. Conforme Souza (2000, p. 78), “o território [...] é fundamentalmente um espaço definido e delimitado por e a partir de relações de poder.” Ainda pode-se estabelecer relações de conflitos para defender seu espaço territorial como: “em todos os casos os atores se verão confrontados com necessidades que passam

pela defesa de um território, enquanto expressão da manutenção de um modo de vida, de recursos vitais para a sobrevivência do grupo, de uma identidade ou de liberdade de ação”, em busca da sua autonomia territorial (Souza, 2000, p. 109-110).

Figura 2 - Conflitos simbólicos de pertencimento.



Fonte: *Anticristo* (14min52s).

O casal retorna do hospital para a sua residência e, de fato, em muitos momentos, as personagens caem em contradições propiciadas pela ausência da figura masculina na vida do filho falecido. Em conversa, a paciente (Figura 2) descreve como é a floresta identificada como Éden, onde existe uma cabana que ela utilizou durante a produção de sua tese sobre o feminicídio na cultura ocidental, que não conseguiu finalizar.

A Figura 2 demonstra um dos momentos em que o casal, ou paciente e o *terapeuta*, discorre sobre o processo de luto, e a relação de convivência entre as personagens, mas ao mesmo tempo, a esposa traz fragmentos das histórias sobre a relação familiar, e seu conhecimento adquirido durante sua permanência na floresta do Éden. Sobre um outro olhar, a figura supracitada enfatiza o lugar em que a conversa se estabelece, em que a paciente transpassa algumas expressões faciais tais como, tristeza, desolação, preocupação, entre outras. Já o *terapeuta* está com a expressão facial de autocrítica, confrontadora, persistente e compreensiva. Porém, tem que ser levado em consideração o lugar: a sala da residência do casal apresenta cores, tons frios e sombrios, com pouca claridade, sendo utilizada a luz do abajur para iluminar o momento em que acontece a conversa. Dessa forma, a totalidade exercida pelo casal dispõe de certa autonomia em sua territorialidade (Santos, 1978).

Mediante o exposto, em relação à atuação das personagens na paisagem, podemos pensar próximo de Cardoso (2016, p. 69), que fundamenta e define que “o conceito de paisagem como construção social e cultural, sobre um substrato natural. Paisagem seria o substrato físico de

representações, discursos e classificações [...] que orientaria as práticas que lhe davam forma.” No entanto, a construção realizada pela mente da mulher é de uma paisagem mais cultural do que social, estabelecida no natural. E reafirmo com Souza (2013, p. 46) que “a paisagem é uma forma, uma aparência.” O conteúdo “por trás” da paisagem pode estar em consonância ou em contradição com essa forma e com o que ela, por hábito ou ideologia, nos “sugere”. Dessa forma, as articulações representadas na paisagem são produzidas decorrentes do significado vivenciado na escala local, ou seja, (re)organizar, (re)construir as relações invisíveis e visíveis com a paisagem e as personagens.

Na (re)organização das percepções do terapeuta em relação à mulher frente aos seus medos e anseios, o mesmo, com intenção de tratar e entender melhor o que se passa com sua paciente, sugere que ambos se dirijam até à floresta do Éden, para que ela supere sua ansiedade, a partir da (re)construção da sua relação com a paisagem.

O *homem-marido-terapeuta* apropria-se de fundamentos de análises comportamentais para auxiliar no enfrentamento do sofrimento da mulher. E, por meio a tanta vulnerabilidade psíquica, a personagem feminina age de maneira conflituosa, ansiosa e de desconforto por estar na casa onde morreu seu bebê. Em algumas ocasiões, a esposa estimula o desejo do corpo em praticar sexo (morte-prazer) para sentir a sensação de castigo (ações sadomasoquistas). Nesses gestos pontuados existe a atuação do *Anticristo* (*pain/grief/despair*).

Por sugestão da personagem masculino, o casal faz o percurso em direção à floresta do Éden. Durante a viagem, o terapeuta conduz um diálogo sobre os sentimentos de negação da realidade que a esposa passa, e o que se pode notar na feição da mulher é a forma de neutralidade, e, ao mesmo tempo, a falta de clareza na comunicação. Nesse sentido, o psicoterapeuta conduz a mente da paciente a se projetar na paisagem reconhecida por ela como o Éden (Figura 3). Durante a sua descrição demonstra uma fala livremente das características encontradas tais como:

[mulher] eu estou na ponte, é noite, quase não se ouve nenhum pássaro, a água está correndo, mas sem barulho! a escuridão chega cedo por aqui! eu entro nela, pequenos cervos se escondem por entre os arbustos como sempre, [...] não! Na verdade não, é bastante fácil, eu estou entre as árvores quase na colina, é a velha toca da raposa, [...] eu não sei dizer, deveria ser fácil passar por aqui! No entanto é como caminhar pela lama, o tronco é grosso, a árvore apodrece muito lentamente, ela tem um tipo estranho de personalidade, eu sempre senti isso! [...] tô sim, eu tô subindo até ela pela relva alta [...] você quer que me deite? em cima dessas plantas? [...] estou!!! [...] verdes! é tudo muito verde [...] vou! o que você quer que eu faça? [marido] eu quero que se misture [...] só fique verde! Fragmento do filme (27min57s-31min47s).

²⁸ [...] Colchetes dessa citação, símbolo que significa a fala da personagem masculina com a personagem feminina na conversa.

É essencial entender a paisagem relatada pela personagem feminina e, acima de tudo, é significativo articular as informações pronunciadas por ela que, ao mesmo tempo, remete a uma analogia, ou seja, uma homogeneidade entre a paisagem com o interior psíquico da personagem, isto é, relação mundo versus indivíduo (em aproximação a Escobar, 2005, p. 64-65).

Ainda, o autor aponta que:

Finalmente, a mesma dicotomia entre a natureza e a cultura emerge como uma das fontes de outros dualismos predominantes, desde os que estão entre mente e corpo, e teoria e prática, até os de lugar e espaço, capital e trabalho, local e global. Que as práticas baseadas no lugar sigam sendo socialmente significativas[...] (Escobar, 2005, p. 68).

As percepções relacionadas entre a natureza e o sujeito social provêm da (re)organização do lugar a partir da conexão entre mente e corpo. Teoria e prática, e lugar e espaço são baseados nas singularidades e nas representações sociais para as personagens inseridas nas relações que têm importante papel na investigação do lugar.

Figura 3 - Sentido de pertencimento ao Éden.



Fonte: *Anticristo* (31min35s).

Na Figura 3, a personagem feminina está deitada sobre a vegetação da floresta do Éden, próxima da cabana. A esposa identifica a sua interação com o lugar, percebendo uma conexão com a natureza estabelecida em uma relação de espaço e tempo na (re)organização da mente e do corpo com as representações construídas no lugar. Evidenciam-se várias simbologias visíveis e invisíveis aos olhos de quem observa.

Ênfase detalhadamente três animais²⁹ mencionados com especificidades distintas, mas com correlações simbólicas: o corvo, o cervo e a raposa, que já se apresentaram como signos de poder/pacto no texto. Além disso, a homogeneidade associada ao sentido de afeto e de

²⁹ Os animais e suas representações simbólicas: o cervo a pureza, lucidez; a raposa, traiçoeira, astuta e desleal; e o corvo, o presságio do fim.

pertencimento, propõe a relatividade exercida na busca pela definição do espaço como lugar que tem lógica de fundamentação da aproximação do indivíduo com o lugar, assim definido por Dardel (2011, 40-41 *apud* Silva, 2015, p. 5038):

Em nossa relação primordial com o mundo, [...] ao nos abandonarmos às virtudes protetoras do lugar, firmamos nosso pacto secreto com a Terra, expressamos por meio de nossa própria conduta, que nossa subjetividade de sujeito se encolha sobre a terra firme, se assente, ou melhor, repouse. É desse lugar, base de nossa existência, que, despertando, tomamos consciência do mundo e saímos ao seu encontro, audaciosos ou circunspectos, para trabalhá-lo.

Conforme Dardel (2011), a subjetividade parte da conexão do lugar de existência para um lugar de pacto secreto, que é naturalizado em outras palavras como o aconchego, a satisfação, a coragem, como também, o medo, o desprezo, a dor, entre outras. Em virtude de o casal estar transitando pela floresta em várias circunstâncias, a personagem feminina se posiciona de fato com suas fragilidades naturais, observando o raciocínio do *marido* em relação ao controle da situação.

Enquanto isso, ao transpor a ponte de madeira do Éden, começam a acontecer alguns fatos obscuros, o que conduz a personagem masculina a presenciar um cervo que apresenta uma simbologia. O animal está se alimentando na vegetação, mas, pelo ângulo do observador, não tem como ver que o animal (fêmea) está com a placenta e o filhote pendurados em seu corpo.

Ao se aproximarem da ponte, a esposa se sensibiliza com suas próprias negações da realidade concreta e, com o auxílio do *marido*, consegue romper sua ligação do mundo real para o mundo do sincretismo. Assim, sua ação posterior acarretou em uma corrida pela floresta até a cabana. Simultaneamente, o homem continua dentro do Éden, e observa que a descrição realizada pela paciente condiz com a realidade do lugar.

Figura 4 - Tese do Gynocide.



Fonte: *Anticristo* (46min18s).

A representação a partir do lugar interage com experimentações vivenciadas no território delimitado da floresta do Éden. Isto possibilita a correlação da espacialidade, estabelecendo uma singularidade entre o ideal e o real, através da personagem feminina que, concomitantemente, faz parte do processo de sociabilidade com o todo. Massey (2008) discorre que:

[...] Nem o espaço nem o lugar podem fornecer um refúgio em relação ao mundo. Se o tempo nos apresenta as oportunidades de mudança e (como alguns perceberiam) o terror da morte, então o espaço nos apresenta o social em seu mais amplo sentido: o desafio de nossa inter-relacionalidade constitutiva – e, assim, a nossa implicação coletiva nos resultados dessa inter-relacionalidade, a contemporaneidade radical de uma multiplicidade de outros, humanos e não-humanos, em processo, e o projeto sempre específico e em processo das práticas através das quais essa sociabilidade está sendo configurada (Massey, 2008, p. 274).

Nascimento e Costa (2016, p. 45) apontam que “[...] a consciência é sempre consciência de alguma coisa e a intencionalidade é o direcionamento da consciência a um objeto ou ação”. Neste sentido, há uma intencionalidade mística dessa ordem milenar apresentada no diálogo do casal, em poucos relances, com a aparição de imagens que remetem à obscuridade das bruxas (Figura 4). A Figura 4 mostra a personagem feminina na produção da tese que detecta o feminicídio das mulheres-bruxas por vários séculos. A pesquisadora se organiza para a conclusão do estudo, só que, no processo, ocorre a morte do filho. Assim, a mesma entra em um estado de luto, que transforma a pesquisadora em objeto/sujeito de pesquisa.

Nesse viés, a racionalidade vem de encontro com a afetividade, que é produzida nas relações com a terra, o rio, o relevo, a vegetação e os animais, dando sentido às ações vindas da mulher. Em contraponto, o racional traz o questionamento da dúvida em relação à fenomenologia.

Figura 5 - A racionalidade e a fenomenologia no Éden.



Fonte: *Anticristo*(1h07min39s).

O convívio entre as personagens, no decorrer da obra, vai construindo uma relação de dependência (Figura 5): o homem representando a ciência, razão, caráter, legitimidade entre outras características, produzidas pela sociedade patriarcal; e, por outro lado, a mulher com sua fertilidade, natureza, emoção, consciência imediata, crenças, sentidos, prazer, etc. Apesar de o filme demonstrar, por várias vezes, a discussão materialista entre o casal, o fato é que a produção do lugar estabelece um desfecho interessante no olhar do materialismo histórico, quando acontece a inversão de papéis com o auxílio dos conhecimentos científicos da psicologia.

A Figura 5 corrobora para uma análise sobre o significado da mesma com conformidade na interpretação do espectador/leitor. Dessa forma, pode-se identificar duas personagens (sexo masculino e feminino) praticando relação sexual, o que estimula o consciente do observador trazendo sensações de prazeres, desejos, excitações e de bem-estar.

O casal pratica a relação sob de uma árvore (carvalho), com raízes retorcidas e expostas, onde mãos e braços saem da terra, e se entrelaçam com as raízes em vários sentidos. Ainda se pode notar que o solo é úmido com folhagens secas. Essa cena produz uma submissão em relação ao papel do *marido* como terapeuta e da mulher como paciente, mas, ao mesmo tempo a uma correlação entre o sincretismo e a racionalidade ou entre o relacional e o racional.

O terapeuta se posiciona como natureza e a paciente como racional, identificando os elementos³⁰ de negação. Um momento que pode ser enaltecido se dá quando o psicoterapeuta encontra a raposa praticando autocanibalismo no minuto em que o homem se depara com a contradição racional e, por fim, escuta uma frase do seu inconsciente: “o caos reina”.

Diante do exposto, alguns aspectos ficaram evidentes na falta de continuidade, ou seja, situações soltas na obra. Em decorrência, o entendimento do fato analisado traz muitas indagações referentes às ações proporcionadas durante a construção e reconstrução da relação do casal. Nos minutos finais, o autor da obra evidencia e articula a cena do bebê e dos pais, comprovando que a mulher, ao mesmo tempo que estava tendo prazer sexual com o *homem* observava o filho subir na escrivaninha e cair da janela. Este desfecho é apresentado somente no final (Figura 6).

³⁰ A personagem masculina no decorrer do filme registrou, em sua consciência, fatos relevantes para entender o que se passa na mente da paciente. No entanto, ele só concluiu sua racionalidade após encontrar no sótão as anotações e as referências bibliográficas da tese de sua esposa comprovando o motivo da negação sobre os atos cruéis cometidos contra as mulheres no período em que a Europa Medieval caçava bruxas. A pesquisadora, porém, apropriou-se da leitura como prova do mal nas mulheres, e ao invés de fazer as críticas desses textos, abraçou a ideia. Ainda em um diálogo entre o casal, a figura feminina discorre que as mulheres não controlam seus próprios corpos, já a natureza, sim!

Figura 6 - A verdade sempre prevalece na mente.



Fonte: *Anticristo* (1h28min10s).

A cena representada na Figura 6 reafirma a frieza da mulher no momento da atividade sexual, que coloca em evidência a maior importância do prazer, ou seja, do pecado em relação à família. Isto é descrito nas antigas referências bibliográficas contrárias ao *Anticristo*.

Outro ponto relevante são as simbologias apresentadas na introdução do filme, que transpassa esses signos durante toda a obra. De maneira autoritária, a personagem masculina se coloca em quase toda a história como sendo o centro dos acontecimentos, pois se propõe a defender a racionalidade frente aos efeitos fenomenológicos.

Figura 7 - Os três mendigos - desespero, dor e sofrimento.



Fonte: *Anticristo* (1h31min56s).

Na elaboração da tese, a personagem feminina obteve um conhecimento construído com a ligação entre a natureza em sua plenitude, que revela elementos com grandes significados culturais e religiosos pontuados por ela, como a árvore carvalho, a terra e fenômenos climáticos; mas, ainda, a sua locução está pautada na fenomenologia acessada pelas suas referências da pesquisa.

Salienta-se, ainda, que o cervo, a raposa e o corvo têm sua representação no espaço geográfico (Figura 7) como seres vivos articulados a sobreviver em uma natureza morta/viva construída, no território delimitado da floresta do Éden. Na simbologia apresentada pela pesquisadora existe uma constelação com as representações das figuras de animais pontuadas na discussão da análise do filme. Ainda é estabelecida uma analogia entre os três mendigos e os três reis magos, pois os magos representam a vida, o nascimento, e os mendigos são figuras representativas da morte.

Figura 8 - O *Anticristo* - e sua constelação.



Fonte: *Anticristo* (1h37min53s).

Para sistematizar a análise da obra, nos trinta minutos finais a emoção e a razão são colocadas em discussão. São inúmeros os elementos que contribuem para esclarecer a real situação de conflitos entre os seres humanos a partir do gênero apresentado. A natureza conspira a favor do homem e contra a mulher; a própria sociedade, por muitas vezes, pressiona/domina a participação do gênero feminino. A paciente, na sua verdadeira vivência, não percebe mais o que é certo ou errado; dessa forma ela passa de pesquisadora para objeto de pesquisa.

A mulher assume o papel de predador frente às contradições interpretadas por ela, com gestos de agressividade, medo, posse, insatisfação e insegurança, que ativou seu instinto de defesa em relação a um talvez retorno do marido para casa. Nesse episódio, o homem se sente fragilizado pelas ações realizadas contra ele, assim surgindo uma ruptura de diálogo conjugal, que acaba sendo o caminho racional de sobrevivência, mas, ao mesmo tempo, a fenomenologia se apresenta como os três mendigos.

Na conjuntura do todo, o pensamento racional prevalece na consciência do psicoterapeuta que decide assassinar sua paciente por sufocamento. Logo após, o terapeuta caminha em sentido à saída da floresta e, em seu percurso, dá-se de encontro com figuras nuas e, posteriormente, depara-se com várias personagens femininas sem rostos, com estereótipos diferentes, que representam as

que morreram pelas mãos dos homens (Figura 8). E, para completar sua fenomenologia, ele se torna o *Anticristo*, que é acompanhado pela constelação simbólica apresentada.

O prólogo do filme começa com uma cena de um homem (marido/terapeuta) e uma mulher (esposa/paciente) que mantêm relação sexual nos ambientes da sua residência, satisfazendo os desejos carnis de ambos. Ao mesmo tempo, o filho do casal desce do berço e caminha pelo quarto e, ao ver a neve caindo, encaminha-se para a janela que encontra-se aberta. Sendo assim, a criança cai da janela do quarto, do pavimento superior da casa. As cenas são nitidamente passadas em um visual de preto e branco, acompanhado pela trilha sonora “Rinaldo, lascia ch'io pianga” ao fundo. Que tem a tradução de:

Deixe-me chorar
Meu destino cruel,
E que suspira pela liberdade!
A dor quebra
Estas cadeias
de meus martírios,
só por piedade,
de meus martírios,
só por piedade!
Deixe-me chorar
Meu destino cruel,
E que suspira pela liberdade!

A água tem significado de pureza, benção, vida, presença de Deus, mas, em outro viés é o caos, ausência de Deus, morte, destruição, que está presente em todas as cenas no prólogo. A existência de três estátuas em cima da escrivaninha com as palavras: “*pain*” (dor); “*grief*” (sofrimento) e “*despair*” (desespero).

Por fim, a atividade sexual do casal estimula a materialidade carnal do desejo e, ao mesmo tempo, a pureza, a vida representada por uma personagem infantil. É nítida a correlação entre esses dois fatos simultâneos: do percurso da criança e do momento de prazer entre os responsáveis pelo menor de idade.

Considerações finais

Em virtude dos fatos mencionados no decorrer da análise do filme *Anticristo*, os minutos iniciais foram relacionados coerentemente à disputa do racionalismo (conhecimento científico - razão) e à fenomenologia (natureza, fenômenos - emoção). Estas características são linearmente discutidas em toda a obra, com representações de objetos que simbolicamente evidenciam o eurocentrismo do poder, a partir do espaço geográfico em que se passa a história. O conceito de

território está nitidamente delimitado no urbano (casa, hospital dentre outros), no rural (cabana, toca da raposa, etc.) e, inclusive, quando se trata sobre a representação simbólica dos limites de poderes, que abstraem sentimentos de pertencimento a algo como o lugar, definido, a priori, na percepção do sujeito que participa na construção intelectual, cultural, social e material de si mesmo.

Além disso, o filme tem duas personagens centrais (homem e mulher), que estão relacionados com a história bíblica de Adão e Eva no jardim do Éden e o pecado original (sexo). Ainda pode ser analisada a natureza humana como maldosa e perversa, e a natureza de Cristo representada como boa e pura. As relações sociais praticadas na sociedade conduzem a uma transformação maldosa e implacável, articulada à natureza original com a natureza construída pelo homem durante o processo de reprodução do espaço vivido, que propõe a participação com representatividade da racionalidade.

Mediante o que foi exposto sobre *pain, grief e despair*, a personagem feminina se torna uma figura representativa do pecado e prazer. Toda vez que ela tem um conflito interno (mente), a maneira encontrada de relaxar é praticar sexo (prazer-orgasmo) com seu marido. Então, na abordagem da geografia do afeto, ou na geografia bailarina, os pesquisadores da linha de pesquisa expõem que o corpo é o território e que, muitas vezes, o sexo feminino não tem o direito ao seu próprio corpo, ou seja, a seu território. Na obra, é evidente que a paciente usa seu corpo para se punir de algo que, para a fenomenologia, é negação.

Desde o início do filme, as personagens são, de fato, protagonistas da obra. Fica evidenciada a atuação do homem como parte central das relações de evolução e organização do cotidiano do casal. Já a mulher está em um nível temporal de submissão (conflito) no processo de poder, realizado em uma ordem cronológica.

A natureza se modifica em seu todo, a começar na relação entre o homem e a natureza, pois as representações e as reconfigurações no espaço-tempo são nitidamente potencializadas pela (re)produção e, também, ressignifica/codifica a partir da percepção do sujeito no espaço de produção invisível ou visível (mente e corpo). O fato contado na obra cinematográfica pressupõe que a natureza é vista como paisagem de conflitos externos e internos, ou seja, dor e sofrimento, ou ainda, Deus e o *Anticristo*, e, por fim, o homem e o mundo.

A personagem mulher, na busca de respostas imediatas durante sua tese, percebe o quão é cruel a violência contra as mulheres no século XVI, e, no decorrer da história, a cientista perde o foco e interesse pela pesquisa devido ao seu luto. Assim, ela passa a ser sujeito de análise/pesquisa, deixando de ser pesquisadora.

Então, a simbologia representada no lugar estabelecido pelo sujeito tem grande repercussão na vida do mesmo. A natureza é que controla o corpo da mulher, e a mesma não controla o seu corpo. Está claro que a fenomenologia se encontra no trajeto da construção da consciência de experimentação, que, em várias vezes, é colocada como fenômeno principal no território ou lugar no filme. Ainda, a mulher sofre pré-julgamento sobre atos, fatos, arte, entre outras percepções, o que acarreta uma ideia de ser sempre culpada no julgamento ou critério pessoal.

Portanto, o filme traz um olhar sobre a relação entre os sexos (masculino e feminino), e sua importância para o mundo do trabalho, independentemente do espaço, território, lugar e paisagem, e fronteira. A representação do sujeito na (re)produção socioespacial produz uma dialética no espaço-tempo com contradições existentes no espaço local/global.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Livia; LOPES, Raissa; SOUSA, Mônica. **Charlottesville** - As estátuas como estruturas de memória e poder. *In*: Intercom, 2018, Belo Horizonte. XXIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. São Paulo: Intercom, 2018.

BÍBLIA SAGRADA. **Ave-Maria**, 141 ed. São Paulo: Editora Ave-Maria, 1959 (impressão 2001).

CARDOSO, Thiago Mota. **Paisagens em transe**: uma etnografia sobre poética e cosmopolítica dos lugares habitados pelos Pataxó no Monte Pascoal. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade Federal de Santa Catarina- Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Florianópolis, SC, 2016.

CARLOS, Ana Fani. Alessandri. **O lugar no/do Mundo**. São Paulo: Hucitec, 1996.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

ESCOBAR, Arturo. O lugar da natureza e a natureza do lugar: globalização ou pós-desenvolvimento. *In*: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. Colecion Sur-Surr, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005, p. 133-168.

FREUD, Sigmund. **Obras**. Editora Abril Cultural, São Paulo, 1974. (Coleção Os pensadores).

GORENGER, Jacob: O nascimento do materialismo histórico. *In*: MARX, K. & ENGELS, F. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. VII-XL.

HUTTA, Jan Simon. **Territórios afetivos: cartografia do aconchego como uma cartografia de poder**. Caderno Prudentino de Geografia, Presidente Prudente, n. 42, v. 2, Número Especial “Múltiplas e Microterritorialidades nas Cidades”, p. 63-89, junho, 2020.

KRUGER, Patricia de Almeida. A projeção da loucura na figura feminina em '*Anticristo*', de Lars von Trier. **Revista Criação & Crítica**, v. 13, p. 55-68, 2014.

NASCIMENTO, Taiane Flores do; COSTA, Benhur Pinós. Fenomenologia e Geografia: teorias e reflexões. **Geografia Ensino & Pesquisa**, v. 20, p. 43-50, 2016.

QUEIROZ FILHO, Antônio Carlos. **Corporema**: por uma geografia bailarina. Vitória: Edição do Autor, 2018.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Ática, 1993.

SACK, Robert David. O significado de Territorialidade. *In*: DIAS, Leila Christina; FERRARI, Maristela (org.). **Territorialidades Humanas e Redes Sociais**. Florianópolis: Insular, 2013.

SANTOS, Milton. **Por uma Geografia Nova**. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1978.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4. ed. 2. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SILVA, Kelly Cristina Rodrigues. O conceito de lugar: aproximação da Geografia com o sujeito. *In*: Encontro Nacional da Anpege, 2015, Presidente Prudente. **A diversidade da Geografia brasileira: escalas e dimensões da análise da ação**. Presidente Prudente: UFGD, 2015. p. 5036-5047.

SILVA, Maria Leticia Miranda Barbosa da. **O materialismo histórico e sua influência na teoria histórico-cultural**, n. 1. 2015. Tramas para reencantar o mundo. Seminário Tramas. 2014.

SOUZA, Marcelo José Lopes de. O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. *In*: CASTRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo César da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato. (org.). **Geografia: conceitos e temas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000, p. 77-140.

SOUZA, Marcelo Lopes de. **Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial**. 1. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

A FITA BRANCA: MARCANDO CORPOS, PRODUZINDO ESPAÇOS

Eusania Marcia Nascimento

Amália Aparecida Arrieiro de Souza Peres

Jones Dari Goettert

Uma pequena aldeia (introdução)

Eu não sei se a história que vou contar é totalmente verdadeira. Fiquei sabendo partes dela por rumores. Depois de tantos anos ainda restam alguns mistérios. Inumeráveis perguntas continuam sem resposta. Quero contar os fatos estranhos que aconteceram na nossa aldeia, talvez eles possam esclarecer uma série de acontecimentos que ocorreram neste país... Tudo começou – acredito – com o acidente do médico... (em voz off, do professor contando – ao que parece – anos depois. *A fita branca*, 2min12s a 2min44s).

O filme *A fita branca* (Michael Haneke, 2009) começa assim, com uma voz masculina narrando *em off* (acima), e a tela (ou o mundo, ou o espaço...) completamente escura. Aos poucos, no entanto, enquanto a narrativa avança, o que era completamente preto vai se abrindo junto ao branco, com imagens, então do começo ao fim, em “branco e preto”. Mesmo mostrado rapidamente, o *acidente do médico* inaugura a *história*, com dois primeiros corpos ao chão, do médico e do cavalo, que tropeça em um arame *invisível* esticado quase rente à terra.

Tudo começou, parece, assim: um “acidente” provocado por um arame esticado quase rente ao chão, um cavalo caído (depois, morre ou será morto – isso não é perceptível) junto com seu montador, um médico, que quebra a clavícula. Mas “onde”? Em um pequeno vilarejo – “em nossa aldeia” – de algum lugar no interior da Alemanha meses – ou estações³¹ – antes da Primeira Guerra Mundial. Como diz o narrador, *talvez eles possam* (os fatos que se sucedem na aldeia) *esclarecer uma série de acontecimentos que ocorreram neste país*, sobretudo na Alemanha, que comportaria o “Terceiro Reich” e, com ele, a instauração do regime nazifascista.

³¹ Na Alemanha, as estações do ano são bem mais definidas que aqui, em Dourados, no Mato Grosso do Sul. Em *A fita branca*, por isso, a narrativa segue de *estação para estação*, como que a “se dirigir” para a “estação” que seguirá então do início da Primeira Guerra Mundial (1914) ao fim da segunda (1945) – período que, aliás, Eric Hobsbawm (1995) define por “Era da Catástrofe”, como um único período de guerra.

Figura 1



Fonte: *A fita branca* (3min02s).

Figura 2



Fonte: *A fita branca* (2h18min48s).

Onde: uma “simples” aldeia, ou uma vila, um vilarejo, que, de acordo com algumas passagens em diálogos que se referem à “cidade”, deve ficar a não muitos quilômetros dela, pois moradoras e moradores usam tanto carroças quanto bicicletas, para se deslocar entre elas. A vila tem uma rua central por onde se dá o trânsito mais *visível*³² de todas e todos, com praticamente todas casas – ao que se pode constatar – de alvenaria. A rua é de chão batido, com algumas árvores em suas margens, e são pouco perceptíveis muros ou cercas junto às residências. A partir do filme, é também

³² E essa condição de *visibilidade* não é nada trivial, pois demarca justamente um *onde* no qual pode ser exercida certa vigilância, digamos, “pública”, como que a *visibilidade* para aquilo que ocorre como *invisibilidade*, sobretudo nos espaços, também, digamos, “privados” (no interior das casas, por exemplo).

constatável a presença de uma igreja e de uma escola (sendo o professor, narrador *em off* da *história*, também central como contador das histórias), além das três casas dos homens mais *importantes*: o barão e sua família; o pastor e sua família; e o médico e sua família.

Junto da vila, e certamente parte do que poderíamos chamar de “comunidade rural”, vivem também famílias camponesas (a maioria, ao que parece), sendo que uma delas, no filme, é destacada (como veremos adiante). No entanto, a terra tem um dono, o barão, e todas as famílias camponesas estão sujeitas e submissas a ele. Podemos dizer que, como parte do controle sobre a terra e sua produção, o barão, mas também o pastor e o médico, “parceiros” do *baronato*, detém os poderes político-econômicos, espirituais e médicos, respectivamente, sempre com a *intenção* em garantir, assim, a *abundância*, a *devoção* e a *saúde* da comunidade. Com base na agricultura, as famílias camponesas vão se reproduzindo sob o poder principal *baronês*, que, de alguma forma, mantém concepções e práticas de relações europeias medievais.

Aldeia, casas, igreja, escola, rua, campo, gentes pequenas, grandes, novas, adultas e idosas, todas brancas... Ali sustenta-se uma lógica socioespacial autoritária, de mando, *patronal*, *senhorial* ou “baronista” e, também, patriarcal, adultocêntrica, machista, *espiritual* e *corporal*? O que uma *fita branca* tem a ver com tudo isso? O quê?

A fita branca, pureza e inocência

O pastor, casado, e com filhas e filhos, em um dado momento, depois da filha e do filho de mais idade terem feito algo “errado” (não é bem evidente o que teriam feito), diz ao filho já depois do castigo:

Quando eram pequenos, a mãe de vocês amarrava uma fita no cabelo ou no braço de vocês; ela [a fita] era branca, para lembra-los da pureza e da inocência (*A fita branca*, 1h01min03s e seguintes).

O castigo, neste momento, fora dado através de uma surra com um pequeno chicote para andanças a cavalo, mas parecia ser preciso, ainda, o tempo de reconciliação com “virtude e retidão” – as duas palavras também são pronunciadas pelo pai-pastor. A *espiritualidade* cristã, comandada pelo pastor, impõe uma ordem também espacial que se apresenta da igreja até a *alma* de cada gente: na igreja, o ordenamento define homens de um lado, e mulheres e crianças em outro, em uma *retidão* a fazer de cada corpo uma exclusividade de *Deus* – e nunca, pelo menos na igreja, existiria a possibilidade de provocação por qualquer outro ser, coisa ou desejo; e, na *alma*, “encarnada em corpo”, a necessária *branquitude* como condição e expressão da *pureza* e da *inocência*.

O filho e a filha do pastor passam então a andar com fitas no corpo; a menina, com a fita branca prendendo os cabelos; e o menino, com a fita branca amarrada em seu braço – como na

imagem abaixo. O momento dessa imagem (figura a seguir) é quando o pai-pastor o questiona sobre o que estaria levando o filho ao *pecado*. Na *conversa*, praticamente um monólogo, o pai-pastor desfia sempre a necessidade da harmonia entre *vontade* de Deus e *pureza* do corpo – enquanto a fita molda o braço, enquanto um crucifixo e um cálice parecem, no fundo, na parede, também mirar a criança-adolescente como que a insistir, sempre, de fugir das *tentações* do corpo...

Figura 3



Fonte: *A fita branca* (1h01min03s).

Sim, é isso: as palavras do pai-pastor, mesmo que espaçadas, mesmo que em tom *pastoral*, chegam à *questão* central, mas não sem antes descrever minuciosamente o que acontecera com outro menino que *descobre-ele-mesmo* suas partes *mais sensíveis*, *mais íntimas* e. por isso, é acometido de graves moléstias que aceleradamente envelhecem seu corpo até a morte... Então, o pai-pastor pergunta ao filho se ele sabe porque teria acontecido tudo isso com o outro menino, o outro da mesma idade que a dele; mas o filho não sabe responder, não sabe...

[Pai-pastor] Então eu vou dar a resposta em seu lugar: o menino acabou vendo alguém molestando os nervos mais sensíveis do corpo, na região onde Deus ergueu barreiras sagradas, e ele imitou esse ato e não foi mais capaz de parar... [O filho se segura, mas já chora sua dor e seu pretenso *pecado*...] Ele acabou [continua o pai-pastor] destruindo esses nervos e morreu por causa disso... Eu só quero ajudar você... Te amo do fundo do meu coração... Seja sincero Martin [esse é o seu nome]: por que ficou vermelho ao ouvir a história desse pobre menino?

[Filho] Vermelho? Eu não sei, fiquei com pena dele...

[Pai-pastor] Foi por isso?... Eu acho que não é isso o motivo... O seu rosto está traíndo você... Seja sincero, Martin... Por que está chorando? Devo poupar você desta confissão? Você anda fazendo o que aquele pobre menino fazia?

[Filho] Ah... sim... (*A fita branca*, 1h01min49s e seguintes).

O *diálogo* e a cena como um todo tem um corte abrupto, imediatamente ao “sim” do filho Martin... E, então, um *gemido*, outro *gemido*, e ainda mais outro, todos de homem, do médico, em *prática sexual* com a vizinha que, depois da morte *estranha* da esposa do médico, cuida de seu filho pequeno e de sua filha adolescente. A cena, nestes rápidos, mas contínuos *gemidos*, mostra apenas, e de costas, o homem, como a querer dizer – assim entendemos – que *no fundo*, bem *no fundo*, é apenas ele que importa mesmo...

Figura 4



Fonte: *A fita branca* (1h03min11s).

A fita branca, então, marcará novamente o braço do filho e o cabelo da filha do pastor. A fita tem o papel de mostrar a todas e todos que, se em algum momento aquela e aquele que a usam se desviaram da *virtude* e da *retidão*, ali, agora, é o tempo de recuperarem a *pureza* e a *inocência*. Martin também, à noite, ficará com as mãos amarradas junto às laterais da cama, como a *proteger-se* a si mesmo do *pecado* de querer e atravessar *novamente* a *região onde Deus ergueu barreiras sagradas*.

Os corpos e suas *regiões sagradas*

O médico sofreu o primeiro acidente... Quebrou a clavícula e teve que ficar longe da vila por vários dias... Retornou, e um dos primeiros atos foi *fazer-se gemer* com a vizinha, que, como já dissemos, passou a cuidar de sua filha adolescente e do filho menor depois da morte da sua esposa... Mas, o “espaço oculto” da vila toda parece saber que a esposa, agora morta, era violentada pelo marido – médico, com a função de *proteger* o corpo físico de qualquer moléstia, de qualquer mal-estar... A vizinha, então, passa a ser (e também parece que já era) a *nova* depositária de seus instintos mais primitivos.

Junto ao ato acima, o médico faz *gozar* um patriarcado³³, um sexismo e um machismo inteiro na vizinha, sua ajudante e parteira. A preocupação com ela é nula, pois a ele, apenas é que deve ser “auferido” o que resulta ou não daquele ato. Terminado o *coito*, ele e ela se arrumam, se abotoam, se recompõem, e um pretense diálogo, digamos, amigável, é travado. Ele, um tanto indiferente; ela, certa insinuação mesmo – ao que parece – de uma relação de desforra, como que a tentar amansar aquela brutalidade... que pode ser, sim, atração, desejo, e até cumplicidade de gentes que se gostam, como ela, querer fazer-se companheira de um viúvo *doutor* – até porque o “espaço oculto público” também parece saber, ou pelo menos fazer correr à boca miúda, que o filho da vizinha, com Síndrome de Down, já seria *fruto* de uma relação de há mais tempo... Mas que não... A relação é unilateral, autoritária e, porque não, totalitária: em cena à frente, a *verdadeira* relação é exposta fria, dura e *visceralmente*, quando parece que o corpo da vizinha já vai sendo “transmutado” para outro...

Ouçamos bem, até para não ficarem dúvidas de que um poder *médico* seja talvez aquele que *inaugura*, na sociedade capitalista moderno-contemporânea, um dos maiores campos de vigilância e controle:

Figura 5



Fonte: *A fita branca* (1h20min04s).

(Praticamente toda a cena ocorre com o médico de pé e a mulher de joelhos.)

[Médico] Eu não quero mais... [Ele está de costas, e a vizinha agachada faz nele sexo oral; ao ouvir “Eu não quero mais”, ela vai reduzindo o movimento até parar...] [O médico continua:] Por que tanto esforço? E não faça esta cara de espanto... Você até que é boa nisso, mas eu não suporto mais... Para ser sincero, eu tenho nojo de você... Dá para terminar o seu trabalho? Não quero passar a noite aqui...

[Vizinha] O que foi que eu fiz?

³³ Ver *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, de Silvia Federici (2017).

[Médico] Ah, meu Deus, você não fez nada... Você é feia, desajeitada, flácida e tem mau hálito... Acha pouco?... Essa tampa precisa ser esterilizada... Não fique aí sentada com essa cara de sofredora, o mundo não vai desabar sobre sua cabeça, muito menos sobre a minha cabeça... Eu não quero mais, só isso... Eu bem que tentei pensar em outra mulher quando fazia sexo com você, uma mulher cheirosa, jovem, menos acabada que você, mas não tenho tanta imaginação assim... E aí no final, vendo você ali, tinha vontade de vomitar... E sentia vergonha de mim mesmo... Então, fazer o quê?...

[Vizinha] Tinha nojo de mim?

[Médico] Sim! Faz muito tempo...

[Vizinha] Deve estar muito infeliz por ter tanto rancor...

[Médico] Não comece com isso, tá bom?

[Vizinha] Eu sei que não sou bonita, eu tenho mau hálito por causa da minha úlcera, você sabe disso, mas a princípio isso não incomodava você... Eu já era assim quando sua mulher era viva...

[Médico, interrompendo a mulher] Me poupe desses detalhes sórdidos... Fique sabendo que sempre tive nojo... Eu queria aliviar meu sofrimento depois da morte da July, com quem quer que fosse, podia ser até com uma vaca... O bordel fica longe daqui, e uma vez a cada dois meses é pouco para mim, apesar da minha idade... Agora pare de dar uma de mártir e dê o fora...

[Vizinha] E por que percebeu isso só agora?

[Médico] Quando você acha que eu devia ter percebido? Lá no hospital eu percebi o peso que você era, fiquei mais sentimental por causa das dores... [Agora com voz mais forte] Suma daqui, será que você não tem amor próprio?

[Vizinha] Com você ninguém pode se dar a esse luxo...

[Médico] É verdade...

[Vizinha] E se eu fizer alguma besteira?

[Médico] Fique à vontade... Seria uma surpresa, mas cuidado porque pode ser doloroso...

[Vizinha] Eu sei, eu sou ridícula... Pra você não faria diferença...

[Médico] É...

[Vizinha] Por que é que você me despreza? Só porque eu ajudei a criar o menino? Só porque eu vejo você bolinar a sua filha e não falo nada? [O médico defere um tapa no rosto da vizinha...] Por que ajudo você a continuar se enganando dizendo o quanto amava July, quando todos sabiam que a maltratava como faz comigo?... Por que amo você mesmo sabendo que você não suporta ser amado? E nunca suportou...

[Médico] Exatamente... Agora levante que eu preciso trabalhar [a mulher levanta...]

[Vizinha] Você não vai conseguir se livrar de mim... Quem vai fazer o seu trabalho sujo, cuidar das crianças, dos afazeres e do consultório? Você está falando sem pensar... Você quer ver até onde consegue chegar, 'Será que ela aguenta, será que eu posso pisar mais forte?...' Também estou cansada, cuido de duas crianças retardadas, o Carli e você, e os outros dois...

[Médico] Meu Deus, por que você não cai morta?

(A cena repentinamente dá lugar à outra, pública, de carroça com um caixão aparecendo em frente à casa de uma família camponesa, da qual um dos filhos destruíra toda uma plantação de repolho – que discutiremos à frente).

(*A fita branca*, 1h20min e seguintes).

Figura 6



Fonte: *A fita branca* (1h23min41s).

Uma mulher, um corpo, um rosto, um tapa... *Nojo, feia, desajeitada, flácida, mau hálito, vergonha*: quantas palavras são o início, o meio e o fim de todo um machismo, sexismo e patriarcado a *emoldurar* uma cena que se inicia com “prazer” e *termina* com um tapa no rosto? Qual *amor* a suportar a dor do próprio *amor*, a aguentar o *nojo* de um corpo homem, branco, ocidental, colonizador e estuprador de corpo alheio, de vida alheia? A aguentar a *feiúra* de um ser para quem tudo, todas e todos são objetos de seu suprimento de prazer? A aguentar a *vergonha* como manifestação social a impor uma culpa que será sempre dela, porque mulher, porque empregada, porque abaixo de qualquer linha horizontalizada de olhares, escutas ou mesmo de gozo? Quanto, afinal, *é preciso* aguentar?

A vizinha, ali, é espaço-corpo *adulto* de uma subjugação marcada pela hegemonia masculina, elitista e médica-científica. Cuidar dos filhos, mesmo que não são seus, e *cuidar* do homem, igualmente não seu, é tarefa de mulher, trabalhadora e empobrecida, e de corpo *dado* a manter-se em ordem e *às ordens* e, assim, enquadrar-se à *normalidade* e *normatividade*³⁴ vigentes. Porque *é assim* que em um dado espaço faz-se relações de poder, conjugadas a vidas e corpos *empoderados* de um lado, e *sob empoderamento*, de outro. E não alguns corpos, mas todos os corpos – sejam de gente ou, como sugere o médico, de bichos, como o de uma vaca...

De gente criança, pequena, filha... A vizinha disse, a certa altura do “diálogo”, algo que precisamos *ouvir* outra vez: “Só porque eu vejo você bolinar a sua filha e não falo nada?” O corpo-mulher adulta, “estranho/vizinho”, pode ser *comido*, e os *restos* jogados fora – porque *é feio, desajeitado, flácido*, de *mau hálito, vergonhoso*. Mas, quando o corpo é ainda feminino, mulher, mas criança, e filha? O médico, mesmo quando pai, persiste em sua lógica de dominação *paternal-*

³⁴ A partir de Michael Foucault, com destaque para *Microfísica do poder* (1984), *Vigiar e Punir* (1987) e *Território, segurança, população* (2008).

patriarcal sobre a própria filha, criança-menina *bolinada* pelo pai-médico obrigando-a a fazer os seus *caprichos*.

Figura 7



Fonte: *A fita branca* (1h35min40s).

(Seu irmão mais novo, à noite, não a encontra junto de si, em seu quarto, e a procura pela casa, encontrando-a com o pai em sua sala-consultório... Abre a porta, e um *estranho* “triálogo” é feito).

[Menina-irmã] Rudí, o que está fazendo aqui? Por que não está na cama?

[Menino-irmão] Não consigo dormir...

[Menina-irmã] Por isso está andando pela casa?

[Menino-irmão] Eu acordei e você não estava lá...

[Menina-irmã] O papai furou as minhas orelhas...

[Menino-irmão] E doeu?

[Menina-irmã, fazendo que ri um pouco] Só um pouquinho...

[Menino-irmão] Por isso você está chorando?

[Menina-irmã] Eu não estou chorando mais...

[Médico-pai] Tem que sofrer para ficar bonita... É o que dizem, não é? [Virando-se e olhando para o filho] Volte para a sua cama... A Anne já vai...

[Menina-irmã] É... Eu não uso brincos faz tempo e os furos já tinham fechado... No domingo de Pentecostes eu vou poder usar os brincos da mamãe... Aqueles lindos, lembra? [...] (*A fita branca*, 1h35min40s e seguintes).

Qual o tamanho da dor de ter de *furar as orelhas* pelo próprio pai, à noite, entre uma tarde *mais branca* e uma manhã *mais ainda*? Qual o *tamanho da agulha*, qual o *tamanho do buraco* a atravessar e romper um corpo-coração criança em um espaço-tempo *reservado* a sonhos e não a pesadelos entre *agulha*, *carne* e lágrimas, literalmente lágrimas? “Eu não estou chorando mais”, diz ainda Anne ao pequeno irmão... Será possível, em algum outro espaço-tempo, será possível, em alguma outra noite, não chorar mais? Como, quando, onde?

Desse modo, além do corpo-mulher *vizinho*, *doméstico*, trabalhador, empobrecido e subjugado por uma lógica de dominação do trabalho e, portanto, do corpo duplamente subalternizado (a exploração pelo trabalho e pela violência sexual), também o corpo-menina-filha é atravessado pelo poder patriarcal, machista e sexista de um homem em seu duplo: dominador e estuprador. Assim, em um espaço onde corpos *homens* arbitram todas as relações, corpos *mulheres* desabitam qualquer possibilidade de potência e autonomia.

A violência, qualquer violência, como a sofrida pela mulher-menina através do médico-pai, ironicamente, em *A fita branca*, também contém certa *pureza* e *inocência* (como já aludido atrás): no instante logo depois que o pai exige da filha uma atitude “obs-cena”, e enquanto ele “fura sua orelha” ainda mais “obs-cena-mente”, a sombra da filha, a *grudar* na parede, desenha *angelicamente* o que toda sociedade “reta”, “ordeira” e “feliz” inventa como pureza e inocência. Ali, em corpo-menina, cabelos soltos, roupa branca, rosto levemente curvado e mão a sentir o *furinho* da orelha, uma sombra-asa a escorrer na parede, um *anjo* transborda a cena e parece virar “em-cena-ção” de um “paraíso”... E, por isso, que é ali que os perigos vivem.

Figura 8



Fonte: *A fita branca* (1h36min27s – imagem recortada).

Uma *rebelde foice* contra repolhos

O *balanço* anual dos resultados do trabalho-produção é apresentado pelo barão. A parte que cabe às trabalhadoras e aos trabalhadores, camponesas e camponeses, parece – talvez como sempre – ser pequena demais. A ceifadura era dura nas terras do barão, como dura era a vida, toda a vida. Mas, como sempre, chegou de novo, naquele ano de 1914, a “Festa da Colheita”, mesmo que naquele ano uma mulher, mãe e camponesa, morrera misteriosamente, poucos meses passados... O barão saudou, do alto da entrada de sua *casa grande*, todas e todos.

Figura 9



Fonte: *A fita branca* (33min02s).

[Barão] Quero agradecer a todos; vocês trabalharam muito bem! O Céu foi generoso e os celeiros estão cheios, vamos ter cerveja à vontade e ninguém vai morrer de fome.

[“Vida longa para o senhor barão, viva, viva, viva!”, grita o povo.]

[Pastor] Ilustre barão, baronesa, e querido povo da vila: vamos ouvir neste momento o Salmo 145, versículo 15: “Todos olham esperançosos para ti, Senhor, e Tu darás a eles o alimento quando for o tempo”. Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, Amém!

[Barão] E agora, bom apetite, comam e bebam à vontade, vocês merecem! (*A fita branca*, 32min00s).

Mas...

Figura 10



Fonte: *A fita branca* (33min43s).

Todas e todos comiam e bebiam, menos um. Um dos filhos da camponesa morta, súbita, mas decididamente, com uma foice-gadanha destrói toda uma plantação de repolho. Parte da festa cessa, enquanto parte das pessoas vai até a plantação ver o *estrago*, inclusive o barão e a baronesa, que dizem:

[Barão, ironicamente] Belo trabalho...

[Baronesa] Isso é revoltante!

[Uma voz ao lado, que parece ser de um camponês] Temos um velho ditado aqui: “Colheita terminada, dívida quitada, mas se o pagamento falta, a horta é fatiada...”

[Barão] E deixaram essa bem fatiada... (*A fita branca* – 37min25s e seguintes).

Se o *Senhor do Céu* deu o alimento, o senhor da terra, o barão, parece não ter dado da mesma forma. Como haver *paz* em um espaço de trabalho assim, marcado pelo poder de mando de um sobre muitas, muitos? Se a *fatia* não se dá do jeito combinado – mesmo que sob uma combinação marcada pela sujeição das trabalhadoras e dos trabalhadores, camponesas e camponeses, da *terra* e, portanto, de corpos humanos e não humanos a um senhor –, como querer uma *paz*, seja ela *meditada* e *pedida* por um pastor, seja ela pela *cura* querida por um médico, seja ela proclamada pelo barão, mas desconfiada pela ancestralidade daquelas gentes da terra? Como?

Como haver *paz*, se a família toda do jovem camponês, destruidor da horta de repolho, é então despedida de seus trabalhos, já não restando quase nada além de um “exílio” na própria comunidade? O jovem, dias depois de preso, volta para a casa camponesa e tenta ganhar o perdão do pai:

(O pai camponês junto com outro filho camponês, mais novo, estão a pegar feno para alimentar os porcos. O filho mais velho, o dos “repolhos”, chega junto à porta do chiqueiro; quando o pai o vê, sai e de um poço retira um pouco de água para lavar mãos e rosto).

[Filho camponês] Bom dia, pai... Tô de volta, eles me libertaram...

[Pai camponês] Estou vendo, e daí?

[Filho camponês] Não pode me perdoar, pai?

[Pai camponês] Perdoar você pelo quê? Por não me darem mais emprego? Pela Frida ter sido despedida e maltratada? Por seus irmãos não terem mais o que comer? É isso? Pelo que mais?... (*A fita branca* – 52min50s e seguintes).

Assim, *junto* ao espaço de culpa contra a perda da *pureza* e da *inocência*, e *junto* do espaço machista, patriarcal, sexista e estuprador, um espaço do trabalho explorado e subjugado define a hierarquia entre a classe dominante (família do barão, sobretudo) e a classe trabalhadora (camponesa, em especial). Em *meio* às relações semifeudais, *rumando* para a hegemonia do modo de produção capitalista, uma família perde a *mãe-esposa* e perde todo tipo de trabalho que lhe forneça a comida, a lenha, o convívio comunitário-coletivo, e uma fraterna *espiritualidade*. A dominação socioespacial é, assim, multifacetada, multiescalar e multirrelacional, na qual *micro* e *macro* poderes

se articulam factual, processual e ideologicamente como espaços de dominação, exploração, violência e morte.

Pequenos afetos a refletir a reinvenção do futuro³⁵

Figura 11 - Um piano a tocar dois corpos.



Fonte: *A fita branca* (52min23s).

(O professor, narrador *em off* dos fatos da vila, está a tocar piano... Alguém bate à porta, e quem chega é Iva, uma jovem que já é *paixão* do professor e, ao que parece, também em reciprocidade).

[Professor] Pode entrar... Iva?

[Iva] Posso entrar?

[Professor] Mas que pergunta, claro que pode, entre... Aconteceu alguma coisa? O que você tem?

[Iva, que chora] Me demitiram...

[Professor] Como assim?

[Iva] Eles... me demitiram... O professor particular também... [Iva chora ainda mais] Eu não sei pra onde ir... Eu fiquei com medo lá na estrada...

[Professor] Tudo bem... Fique calma, está tudo bem... Venha, sente-se aqui... Fique calma, me conte o que aconteceu... E então, o que aconteceu?

[Iva] O filho do barão está muito mal, os pais estão desesperados e furiosos; eles disseram que o professor e eu fomos os culpados porque não ficamos atentos. Mas eu fui chamada para cuidar dos gêmeos, e eu sempre cuidei muito bem deles, e quando eu fui dançar com você, eu pedi autorização para o barão... Eu não fiz nada errado...

[Professor] Não... Está tudo bem, e agora pare de chorar...

[Iva] Pra onde eu vou agora? Minha família precisa do meu salário...

³⁵ Em aproximação singela e inspiradora de Jamil Chade, *Luto: reflexões sobre a reinvenção do futuro* (2022).

[Professor] Nós vamos dar um jeito; o barão tem pavio curto, mas cão que ladra não morde...

[Iva] Não, acabou tudo, eu sei... A baronesa não quer ver mais ninguém; ela quer ir com os filhos para a cidade, ou pra casa dos pais...

[Professor] Eu vou tentar falar com ela; costumávamos tocar piano juntos, a quatro mãos, infelizmente não era muito bom... Agora ela tem professor que toca flauta, e sabe música porque estudou na cidade...

[Iva] Ele não toca tão bem assim...

[Professor] Então acalme-se...

[Iva, depois de grande pausa] Quem faria uma coisa dessas?

[Professor] O quê?

[Iva] Bater numa criança... [Um dos filhos da família baronesa foi encontrado agredido e ninguém sabe quem o agrediu – esse é outro fato estranho que acontece, por aqueles dias, na vida].

[Professor] Eu não sei...

[Iva] Posso passar a noite aqui? Não me mande embora, por favor.

[Professor] De onde tirou essa ideia?

[Iva] Só quero esperar o dia amanhecer, aqui na classe. Depois eu vou embora...

[Chora ainda mais] Eles não vão entender lá em casa... Vão achar que eu fiz alguma besteira...

[Professor] E se eu for com você?

[Iva] Como?

[Professor] Com você, depois da aula... Eu arrumo um coche, alugo, depois da aula e vamos juntos pra lá...

[Iva] Por que o senhor quer fazer isso?

[Professor] Não me chame de senhor...

[Iva] Por que você quer fazer isso?

[Professor, em meio a um pequeno sorriso] Venha, eu vou tocar pra você... Se você quiser [Ela balança a cabeça positivamente... e ela e ele riem então... E ele toca...] (*A fita branca*, 47min11s e seguintes).

Figura 12 - *Um corpo a tocar outro corpo* .



Fonte: *A fita branca* (15min35s).

Uma camponesa é encontrada morta junto a um velho galpão; parece ter sido um acidente. Ela é levada para casa onde recebe, já nua, os cuidados e limpeza de duas mulheres, certamente vizinhas, certamente também camponesas. O marido chega, e uma das mulheres diz: “Ainda não acabei...” O marido, agora viúvo, um tanto ríspido, ordena: “Saia!” A mulher, então, cobre o corpo com o que parece ser um vestido, ajeita um pouco, e sai. O marido se aproxima, a olha da ponta da cama e depois senta-se ao seu lado... E parece chorar...

É um quarto camponês, de uma casa de gentes camponesas. A camponesa está ali, deitada, imóvel, em *imóvel* de família para o trabalho na roça. Certamente é possuidora de filhas e filhos, certamente muitas e muitas, pois que é tempo-espço (início do século XX) de predominância agrícola em uma Alemanha em “transição” acelerada para as bases *estruturais* e *superestruturais* do modo de produção capitalista. O marido, então, parece sentir como nunca uma dor que só a cumplicidade de gentes que se cuidam são capazes de sentir, quando uma delas já não poderá acordar pela manhã e fazer do dia inteiro a generosidade junto à terra, junto às suas, aos seus. Ali, em *meio* a um quarto de paredes antigas, com uma pequena mesa, uma jarra e bacia para molhar o pano para os últimos cuidados daquele corpo camponês, um homem chora, não o *excedente* da produção, mas, sim, um *excedente* que é também capaz de assegurar uma unidade camponesa que tem no *amor* – e talvez nada mais que isso – a condição para permanecerem, sempre, em cumplicidade.

***Branco* e um mundo sem fita alguma (considerações finais)**

No filme *A fita branca* é justamente uma fita branca que marca os corpos considerados *impuros*. Mais tarde – se considerarmos a cronologia dos fatos e acontecimentos que chegaram depois, como a Primeira mas sobretudo a Segunda Guerra Mundial – outra fita será usada para marcar outras impuras e outros impuros, como judias e judeus: um *distintivo* com a estrela de *seis pontas de Davi*.

Mas, atualmente, o que mudou? A discriminação e, no extremo, o racismo acabou quando a Segunda Guerra Mundial terminou, destruindo “definitivamente” o nazifascismo como *projeto racista*? Parece que não... Principalmente quando fitas – de qualquer cor – nem necessárias são para marcar corpos “inferiores”, “impuros”, “selvagens”, “preguiçosos”, “desalmados”, “primitivos”...

Depois, e hoje, em muitos lugares, uma *geografia do racismo* é *marcada* pelos próprios corpos racializados. Por exemplo, negras e negros nos Estados Unidos, imigrantes africanas e africanos, igualmente negras e negros, mas não sempre, na Europa, e indígenas no Brasil... Não, nem precisam de *fitas*, porque seus corpos são *fitas inteiras*, nunca *brancas*, pois as cores-peles racializadas são, *em si*, suficientemente “claras” a marcar a outra, o outro, de um mundo praticamente todo ele racializado... e racista.

Por isso, é possível dizermos, agora, aqui, que a *fitá branca* ainda tem seu lugar no mundo. Não apenas em um dos braços de alguém, mas em corpos e peles³⁶ inteiros marcados, definidos como a outra e o outro de uma “geografia de corpos” *inventada* como *parte* da reprodução – acumuladora, exploradora, dominadora e totalitária – de um modo de produzir, de existir e de fazer-se gentes e territórios.

A questão, então, é quantas *fitas, brancas*, ou de qualquer coloração, ainda são amarradas e, por isso, *figurantes* de relações a impedir justamente o seu contraponto, a sua resistência, a sua *antítese*, o *afeto* contra o *desafeto*, o *dever* contra uma *normalidade-normatividade* a garantir privilégios, e a manter a mais vil violência contra a outra, o outro. Quantas? Porque, também, são essas *quantas* que impedem, ainda, que um piano toque uma relação de ajuda, de cumplicidade e de aconchego, ou que um camponês possa despedir-se afetuosamente de sua amada, de um corpo-mulher voltar à terra... a terra como *promessa* de nunca mais *fitas brancas* servirem a marcar hierarquias, *pecados* e violências, e de gentes nunca mais a *tocarem-se* sem a *ancestralidade* e *amor* que as fazem existir – e resistir.

[...] Nas semanas seguintes, passaram a circular rumores... Alguns diziam que o doutor era o pai de Carli (filho com Síndrome de Down da vizinha-parteira)... Ele e a parteira tinham tentado um aborto para evitar um escândalo, e, por isso, o menino tinha nascido deficiente... Chegaram até a espalhar que a morte do esposo do doutor não tinha sido natural, e não seria surpresa se os dois fossem responsáveis por ela... Melhor ainda, que o doutor e a parteira, assassinos em potencial, seriam culpados de todos os crimes da aldeia... Para proteger os filhos legítimos, e ele mesmo, o médico teria decidido fugir com eles... No dia 28 de julho (1914) a Áustria declarou guerra à Sérvia; quatro dias depois, a Alemanha declarou guerra à Rússia, e dias depois, à França... No domingo seguinte, um culto solene reuniu toda a aldeia. O clima era de grande expectativa, como antes de uma grande viagem... (E a tela inteira escurece novamente...) (*A fita branca*, 2h18min14s e seguintes).

Fim.

Referências bibliográficas

- CHADE, Jamil. **Luto: reflexões sobre a reinvenção do futuro**. São Paulo: Contracorrente, 2022.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EdUFBA, 2008.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação coletiva**. São Paulo: Elefante, 2017.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 4 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

³⁶ Ver, em grande aproximação, *Pele negra, máscaras brancas*, de Frantz Fanon (2008), e *Crítica da razão negra*, de Achille Mbembe (2014).

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1987.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

Referências fílmicas

A fita branca. Filme. Michael Haneke. Warner Bros. Pictures. Alemanha, Áustria, França, Itália. 2009.

Anticristo. Filme. Lars von Trier. Califórnia Filmes. Dinamarca, Suécia, França, Alemanha, Itália, Polónia. 2009.

PENSAR DESDE O TERRITÓRIO E A AUTONOMIA: ELEMENTOS PARA UM DEBATE SOBRE PRÁTICAS ESPACIAIS INSURGENTES TECIDAS PELOS REGISTROS DE COMUNICADORAS/ES KAIOWÁ E GUARANI

Tania Aquino

Gislaine Monfort

Introdução

Os projetos neodesenvolvimentistas, que avançam sobre os territórios dos povos originários e outros povos tradicionais, se constituem como grandes projetos espaciais que expressam as dimensões da fronteira abissal em curso (Zilio, 2021). O Estado brasileiro, tanto sob a gestão de governos de direita quanto da esquerda institucional, esteve alinhado à economia política neoextrativista e neoliberal, que levou adiante os grandes projetos espaciais capitalistas em detrimento do reconhecimento dos direitos territoriais originários.

A intensificação de investimentos para os megaprojetos neoextrativistas tem produzido um contínuo estado de exceção que fundamenta a política estatal que agora se expressa pelas faces de um governo reacionário, genocida, desumano e anti-indígena que segue aprofundando a agenda de ataques aos povos originários (Martins *et al.*, 2020). Nesse contexto, o cerne das violências contra os povos Kaiowá e Guarani no sul do estado de Mato Grosso do Sul, no centro-oeste do Brasil, está fundamentado no regime de poder em que o Estado produz a despossessão, a precarização territorial e os crimes socioambientais do agronegócio que são pagos com as vidas dos povos (Benites *et al.*, 2021). O genocídio é conduzido de várias maneiras pelas quais se exerce o poder de matar, seja pela intensa devastação ecológica e vulnerabilidade/insegurança territorial ocasionada pelos modelos de exploração do karáí (branco/não indígena), seja pelo avanço do arrendamento como estratégia da política estatal para a expansão do neoextrativismo, ou pelo uso de grupos paramilitares por setores ruralistas e órgãos repressores do Estado, como a Força Nacional e a Polícia Militar (Monfort e Gisloti, 2020).

Em oposição ao terrorismo estatal-empresarial, a resistência indígena é semeada pela força da cosmologia, da espiritualidade e dos conhecimentos ancestrais que potencializam a multiplicidade das formas de ser e viver dos povos Kaiowá e Guarani, bem como suas formas de autonomia, autodeterminação, política-territorial e o cuidado com a fauna e a flora, buscando recompor a vida frente aos solos devastados pelo Estado e pelo neoextrativismo.

Estes são eixos fundamentais que nos possibilitam pensar as dimensões da autodeterminação, autonomia e proteção territorial e epistêmica, que germina da resistência indígena (Zílio, 2021). Nessa perspectiva, os povos Kaiowá e Guarani, ao seu modo, tempo e geografia, pautam a defesa da vida e da Terra-Território, enfatizando que a Mãe Terra também depende de suas guardiãs e guardiões, os povos originários, pois estes não sucumbiram nas mãos da ganância e do progresso ilusório dos governos (Veron, 2018).

Todo esse processo que atravessa a autonomia e luta dos povos Kaiowá e Guarani, soma-se atualmente com o protagonismo de comunicadoras/es indígenas, tendo como instrumentos de resistência o uso da mídia indígena e do audiovisual como ferramentas de denúncia da violência contra os povos originários e, também, como meios através dos quais se fortalece a coletividade, e se compartilha as ações comunitárias e os conhecimentos tradicionais.

Entendendo a importância da insurgência de mídias indígenas independentes que buscam semear a autogestão e autonomia comunicativa, e compreendendo também a complexidade dos conflitos territoriais que atravessam o Mato Grosso do Sul, as entrelinhas e sentipensares compartilhadas neste breve ensaio emergem de reflexões conjuntas tecidas por duas mulheres: uma mãe, estudante e pesquisadora Kaiowá e uma pesquisadora não-indígena.

Como metodologia, trilhamos nossos caminhos pela abordagem qualitativa entrecruzando a revisão narrativa (Cordeiro *et al.*, 2007) fundamentada, sobretudo, nas referências pautadas numa articulação entre o pensamento libertário e as lutas anticoloniais indígenas para pensar a autonomia. Buscamos, também, utilizar como principais referências, trabalhos realizados por pesquisadoras/es indígenas para os articular com as produções audiovisuais da ASCURI (Associação Cultural dos Realizadores Indígenas) e da Mídia Kaiowá. Buscamos pensar a importância do audiovisual como autonomia comunicativa, autoexpressão, autogestão e resistência frente ao monopólio de força e violência do Estado brasileiro e do neoextrativismo.

A proposta surge como parte de um trabalho construído durante uma disciplina da pós-graduação em Geografia que possibilitou o compartilhamento de vivências, histórias e trajetórias, e um aprendizado com a política e a multiplicidade de formas de resistência dos povos Kaiowá e Guarani. Nossas narrativas são semeadas a partir de um olhar construído desde as memórias que

habitam as territorialidades autônomas destes povos, e a organização política que mantém vivas as belas palavras, o jeito múltiplo de ser e as retomadas de seus tekoha (Pedro, 2020).

Por uma geografia caminhante semeada desde a autonomia e luta: diálogos possíveis entre os pensamentos-mundos libertários e os pensamentos-mundos indígenas

É fato que é fundamental fortalecermos diálogos pensados desde a multiplicidade dos territórios e autonomias para tecer outros mundos possíveis. Com esse propósito, buscamos transitar por um diálogo entre os sentidos de autonomia nas lutas anticoloniais em Abya Yala e o campo libertário que, como enfatizado por Zílio (2021), é uma práxis que oferece um histórico de contribuições de reflexões e lutas que têm a autonomia como horizonte, não somente para resistir, mas também para existir e propor em ação direta.

O autor elenca um importante repertório de leituras e debates sobre o pensamento autonomista, anticolonial e libertário (e como estes se entrecruzam) para pensar a importância da autonomia. Um dos autores enfatizados é Castoriadis (1990) que possui grande contribuição na discussão sobre órgãos autônomos de comunidades organizadas e exercícios do poder autônomo com formas de auto-organização de base territorial. É possível pensar ainda a autonomia desde Castoriadis (1996) como processo ou expressão da imaginação e potência de criação, força criadora que remete a uma necessidade de transformação radical, com espaços não hierarquizados e marcados pela ação direta em várias escalas (Albertani, 2011). De modo que, a partir disso, estabelecemos diálogos com a perspectiva de que isso se materializa em práticas espaciais insurgentes, territórios dissidentes e em espacialidades autônomas (Souza, 2019).

Pela dimensão do trabalho, buscaremos focar em situar alguns elementos que nos permitam entrecruzar o pensamento libertário e autonomista, com as dimensões das lutas anticoloniais e as formas de autonomia indígenas. Sob essa ótica, é fundamental destacar que a autonomia é um processo múltiplo, e em constante construção, desde as relações cotidianas da autogestão territorial e da organização política coletiva.

A categoria de autonomia tem sido debatida sob uma pluralidade de experiências desde as de “autonomia no Estado” *versus* “autonomia contra o Estado”, ou também podendo ser analisada como regime (de governo) e autonomia como processo (organizativo) (Ferreira, 2016). Ou, ainda, pode ser pensada sob a perspectiva de organizar-se como poderes de uma sociedade outra (Zibechi, 2006). E aqui partimos da dimensão da importância de pensar as lutas anticoloniais e as autonomias indígenas que rompem com as formas patriarcais, coloniais e estado-cêntricas da política (Rivera Cusicanqui, 2010). Para Esteva (2012), o projeto de morte do Estado-Capital é permanentemente confrontado pelas formas de democracia radical e autonomias que praticam, há muito tempo, os

povos originários com as suas formas próprias e autônomas de organização socioterritorial e autogoverno, praticadas a contrapelo pelas instituições dominantes.

Esses caminhos e tempos de autonomias são especialmente de autonomias indígenas que insurgem da resistência histórica e permanente dos povos originários e seguem sendo fortalecidas com novas estratégias, sobretudo a partir da década de noventa no século XX e se consolidando no século XXI, acompanhados por autodeterminação política e processos de recuperação territorial em vários lugares da América Latina (López Bárcenas, 2006). Trata-se de processos de autonomias que têm reivindicado transformações profundas, fundamentadas desde as formas de ação política coletiva na luta pela vida contra a dinâmica de morte do sistema moderno colonial, e contra o extermínio dos pensamentos-mundos de vida, da autonomia e das formas de autogoverno (Luna, 2016).

Através de suas próprias geografias, as lutas autônomas dos povos originários, em sua multiplicidade político-organizativa nos tecidos de vida, emergem como fonte vital de resistência frente ao contexto de devastação ecológica, precarização territorial, e violências que fundamentam a expansão da acumulação por despossessão. Centelha (2017) exemplifica o caso da “geografia zapatista” com as ações contra-hegemônicas das comunidades diante dos megaprojetos que avançam sob a dinâmica de reprodução ampliada do capital e contra a violência do Estado mexicano. Todo esse processo é orientado por resistências e contradições que buscam fazer-se e desfazer-se, a partir da constante autocrítica e participação comunitária ativa no movimento da vida e no projeto de existência e autonomia nos territórios.

Nesse sentido, as autonomias são processos construídos cotidianamente como a materialização dos mundos vividos por povos originários em diferentes latitudes que mostram que a barbárie vem dos Estados e de seu projeto de destruição em massa de povos e do próprio planeta (Öcalan, 2016). Diante disso, os horizontes de fortalecimento das formas embrionárias de autonomia têm demonstrado a importância dos conhecimentos tradicionais e das memórias biculturais para a autodeterminação política e territorial, diante da lógica da acumulação com os processos de saque e a massiva concentração de renda de grupos oligárquicos. A proposta da autonomia que insurge dos povos originários é uma retomada das formas organizativas ancestrais e de novas territorialidades de resistência que possam fortalecer a autogestão territorial, seus modos de viver e formas de autogoverno (Esteva, 2019).

Se ha producido una ruptura, en las ideas y en la realidad, que se distancia radicalmente no sólo de los aparatos estatales sino de la concepción misma del Estado, en la búsqueda y la construcción de otros horizontes. (...) Reconocer la autonomía como una forma de aprender esperanza en la propia lucha la convierte en una poderosa linterna para iluminar la realidad actual (Esteva, 2019, p. 32-33).

As lutas antissistêmicas e anticoloniais impulsionam a potência organizativa desde a autonomia e desde o fortalecimento dos conhecimentos tradicionais que logram entrecruzar-se. As esferas que permeiam os movimentos das formas de autonomias e autodeterminação política e territorial formam os eixos de resistência frente à guerra que o Estado e o neoextrativismo produzem com a usurpação dos territórios, a aniquilação da vida e o extermínio de pessoas e povos, em uma guerra contra todas as formas de vida (Luna, 2018; Svampa, 2019).

Nessa perspectiva, quando pensamos desde o estado de Mato Grosso do Sul, é importante destacar que esta é uma das regiões de maior conflito por território da América Latina, além de ser o estado que possui a segunda maior população indígena do Brasil. Entre os povos da região estão os Terena, Guarani, Kaiowá, Kadiwéu, Kinikinau, Guató, Ofaié (Ofaié-Xavante), Chamacoco, Ayoreo, Atikum e Camba (Chamorro; Combés, 2015). Todos estes povos estão imersos, de formas distintas, em problemas sociais de várias ordens associadas à luta pelo território de vida, ao mesmo tempo que estão fortalecendo múltiplos processos de resistência tendo como referências suas cosmologias, conhecimentos tradicionais e autonomias.

No que tange às dimensões das autonomias e lutas dos povos Kaiowá e Guarani, os processos de resistência insurgem através de diferentes ações político-territoriais que buscam fortalecer os saberes e práticas tradicionais, bem como semear o retorno dos nutrientes da terra (Benites *et al.*, 2021). Há três experiências comunitárias fundamentais a serem destacadas por seu objetivo de valorizar os conhecimentos Kaiowá e Guarani: o projeto “Tekoha Xiru Karai: Agroecologia e Bem-viver”, do Tekoha Panambizinho, município de Dourados, MS; a Unidade Experimental; e o Viveiro de Mudanças da Escola Municipal Indígena Nãndejara Pólo, no Tekoha Tey’i Kuê, município de Caarapó, MS, que, de forma múltipla, articulam os saberes com processos de reflorestamento e educação ambiental (Peralta, 2017; Monfort e Gisloti, 2020).

Outras dimensões das autonomias e lutas Kaiowá e Guarani se expressam ainda pelos eixos: i) das ações autônomas e a autodeterminação política desde os conselhos tradicionais Aty Guasu (conselho e grande assembleia dos povos Kaiowá e Guarani); Kuñangue Aty Guasu (conselho e grande assembleia das mulheres) e Retomada Aty Jovem (conselho e assembleia da juventude); ii) do fortalecimento dos conhecimentos tradicionais e como fonte das memórias bioculturais; iii) do processo de retomada dos tekoha como ações políticas autônomas e o movimento de autodeterminação territorial constituídas desde as ações diretas das coletividades; iv) da autonomia comunicativa a partir do fortalecimento de mídias independentes e audiovisuais construídos por realizadoras/es Kaiowá e Guarani.

Longe de achar que podemos abranger todas as dimensões dos processos de resistência, vamos ressaltar o último ponto compartilhando algumas reflexões que transitam entre os outros elementos, mas o que gostaríamos de destacar são as insurreições das mídias independentes e audiovisuais indígenas, enquanto um importante processo de autonomia comunicativa e autodeterminação política.

Isso tem transformado radicalmente o lugar da cultura demonstrando como vão se fortalecendo a etnicidade e o uso social das ‘tecnicidades’ em um novo modo de produzir e de comunicar como força produtiva direta cultural e politicamente estratégica, pois a comunicação tem sido um espaço essencial para as relações de poder e dominação/repressão (Barbero, 2002; Castells, 2011). É possível dizer ainda que as práticas de comunicadoras/es indígenas se inscrevem dentro do registro de ação tecnopolítica com um horizonte emancipatório definido: a resistência, a autoafirmação e a luta por autonomia política, cultural e territorial dos povos indígenas de Abya Yala (Maldonado, 2013).

Práticas espaciais insurgentes e o sentipensar com o tekoha tecido pelas imagens

O protagonismo de comunicadoras/es indígenas tem potencializado um importante processo de construção de audiovisual nas aldeias, que germina das mãos dos próprios povos e de suas formas de organização nas bases comunitárias. No Brasil, esse processo começou a ser impulsionado e fortalecido pelo projeto chamado “vídeo nas aldeias”³⁷, que surgiu em 1986 através das ações desenvolvidas pelo Centro de Trabalho Indigenista (CTI). O projeto teve um objetivo comum de construir um “projeto militante, necessário, que se insere de forma clara dentro de um movimento do cinema militante largamente presente na história do documentário” (Queiroz, 2004, p. 44).

Com essa proposta, o projeto vídeo nas aldeias teve como objetivo impulsionar a realização de audiovisual pelos próprios povos, com o protagonismo de pessoas indígenas em todo o processo de organização e construção dos componentes de lugares, narrativas e elementos culturais a serem abordados nos curta e longas-metragens. Esses movimentos reorientaram os olhares e semearam um trabalho de filmagem onde a cultura só existe em movimento, sendo atravessada o tempo todo pela alteridade.

Gallois e Carelli (1995) explicam que os registros sempre eram elaborados em duas vias que se complementam: i) para preservar a multiplicidade de manifestações culturais próprias de cada povo, selecionando aquelas que desejam apresentar através do audiovisual e; ii) para testemunhar e

³⁷ Vídeo nas aldeias. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/>. Acesso em: 1 jul. 2021.

compartilhar ações construídas em cada comunidade na luta pela recuperação de seus direitos territoriais e suas reivindicações. Isso só foi possível em um processo de construção coletiva que resgata as memórias que são compartilhadas entre diferentes gerações, registrando lugares, rituais, símbolos e vozes que potencializam os saberes, a oralidade e o protagonismo das gentes e seus modos de habitar os mundos, de ser, de viver e sentipensar com a terra-território.

A mídia indígena e o cinema tornam-se, assim, um artefato das lutas territoriais e ferramentas que fortalecem outras imaginações e experiências espaciais através do registro de imagens, sons e narrativas. Trata-se de uma multiplicidade tecida nas bases territoriais comunitárias, considerando as histórias e trajetórias de cada povo e como estas dimensões moldam as cosmologias e as próprias formas de registro. Nesse sentido, a mídia e o cinema indígena, como artefatos de resistência, têm se constituído como uma esfera fundamental para o campo da comunicação que caminha junto às lutas dos povos originários, onde filmar é um ato político, uma autoafirmação, autoexpressão e autodeterminação ontológica e política.

Acreditamos que esse registro é uma parte da dimensão de registrar memórias e que a partir da atuação de comunicadoras/es e realizadoras/es indígenas o audiovisual, ou as imagens, tornam-se um movimento de retorno à pluralidade de trajetórias. Reconhecer a multiplicidade reposiciona a política da espacialidade como esfera da resistência e da diversidade de trajetórias históricas próprias, mas também de trajetórias que se entrecruzam, se conectam e se desconectam (Massey, 2008).

Retomando as relações que perfazem as múltiplas referências territoriais, bioculturais e cosmológicas a partir dos testemunhos, lembranças, símbolos, toponímias originárias e da língua, a comunicação por meio das mídias indígenas independentes e do audiovisual é uma estratégia de visibilidade, mas também de impulsionamento da participação das comunidades nas mobilizações e nos espaços de assembleias para decisões e deliberações coletivas. Esse movimento vai fortalecendo as formas de autonomia e autogestão dos povos originários no uso social de tecnologias.

Entre os povos Kaiowá e Guarani, a experiência de construção de comunicação e audiovisual tem sido também fortalecida por realizadoras e realizadores indígenas através do projeto da Associação Cultural de Realizadores Indígenas (ASCURI³⁸) que envolve diversas pessoas de diversos povos originários da América Latina, como projeto internacionalista, e um coletivo que potencializa o protagonismo indígena em Mato Grosso do Sul. Estes, através da linguagem cinematográfica e das tecnologias de comunicação elaboram coletivamente estratégias de formação e fortalecimento do jeito múltiplo de ser indígena, além de um olhar sensível à realidade vivida pelos povos indígenas. Abaixo (figuras 1, 2 e 3), compartilhamos imagens de algumas produções

³⁸ ASCURI. Disponível em: <https://ascuri.org/>. Acesso em: 25 jul. 2021.

que revelam dimensões da autonomia comunicativa e autodeterminação política semeada desde a linguagem audiovisual:

Figura 1 - Documentário ‘Guyra Roka Oikove - Guyra Roka Vive!!!’



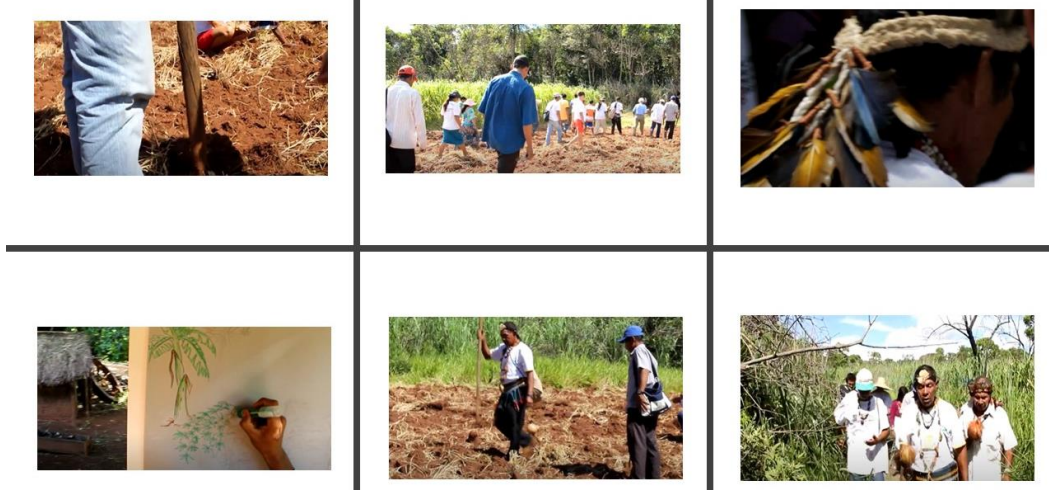
Fonte: ASCURI (2021).

Figura 2 - Documentário ‘Mokõi Kovoé’.



Fonte: ASCURI (2021).

Figura 3 - Documentário Mossarambihara.



Fonte: ASCURI (2014).

Conforme a própria apresentação do grupo nas plataformas e redes sociais, a ASCURI começou a ser pensada e planejada em 2008, em meio à oficina "Cine Sin Fronteras" realizado na Bolívia pelo documentarista Quechúa Ivan Molina. Durante o retorno ao Brasil, esse processo gerou gradualmente a reconexão dos jovens do projeto com os seus povos. Nesse contexto de fortalecimento coletivo, em 2012, a ASCURI se formalizou enquanto associação independente, fortalecendo também a aliança com outros coletivos de produção audiovisual para novos projetos.

De outro modo, a comunicação tecida pela Mídia Kaiowá³⁹ se autodenomina como “jornalismo independente e anticolonial”, que realiza denúncias sobre a realidade dos impactos e conflitos, mas também expressa as resistências e as transformações que têm atravessado os territórios e territorialidades Kaiowá e Guarani no movimento que perfaz a expansão do agronegócio, e a luta pelo tekoha (território ancestral/originário-lugar “onde se é”).

Para entender as dimensões do tekoha é necessário compreender os mundos tangíveis e intangíveis, a cosmologia compartilhada pelas histórias e trajetórias dos ñande ru e ñande sy e a multidimensionalidade do espaço de vida, onde além de usufruir do que é cedido, se tem a obrigação de zelar e respeitar a biodiversidade, e defender e proteger os elementos naturais com respeito mútuo e profundo com a Terra, vivendo de forma autônoma (Veron, 2018). “Durante todo o tempo de nossa vida, aprendemos, com nossas anciãs, a interpretar a voz da natureza, através das manifestações e reações climáticas do tempo e do espaço” (Veron, 2018, p. 18).

Nessa compreensão do sentipensar com a terra-território é possível pensar como os registros elaboram uma multiplicidade de imagens que desvelam os elementos que remontam o colonialismo e a violência produzidos pelo neoextrativismo como expressão do kará reko (modo de ser e viver dos brancos/não indígenas). E, por outro lado, como expressam os modos de fazer política ou a cosmopolítica Kaiowá e Guarani, com o fortalecimento dos conselhos tradicionais e avanços das retomadas territoriais diante das profundas violências e interferências causadas pelo kará reko kuera.

Apesar de não podermos adentrar na discussão, vale ressaltar que as retomadas são ações políticas autônomas, como parte do processo de recuperação de porções do tekoha por coletivos Kaiowá e Guarani; um processo que semeia o fortalecimento da autonomia, da busca pelo teko araguayje (jeito sagrado de ser) e do teko porã (jeito belo de ser/bem viver). E, enquanto ações autônomas, visam recompor as energias que sustentam a memória, a ancestralidade e as relações espirituais, socioecológicas e territoriais que compõem a multiplicidade do ñande reko (o modo de ser e viver Kaiowá e Guarani). O ñande reko é o jeito Kaiowá e Guarani de ser e do saber-fazer

³⁹ MÍDIA KAIOWÁ. Disponível em: <https://www.instagram.com/midiakaiowa/>. Acesso em: 22 out. 2021.

comunitário que está intimamente relacionado às práticas xamânicas (Pimentel, 2012).

Essas categorias políticas, em sua multiplicidade semântica, espacial e social, compõem os processos de autodeterminação e possuem distintos etnônimos que formam o sentipensar com o território, a partir da prática, e a política ancestral dos povos originários.

Isso nos faz repensar a noção de política na Geografia, aprendendo também com as palavras do xamã Davi Kopenawa Yanomami: “para nós, a política é outra coisa. São as palavras de *Omama* e dos xapiri que ele nos deixou” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 37).

De outro modo, conforme o antropólogo Tônico Benites (2010), para os Kaiowá e Guarani, em cada assembleia realizada, os discursos das lideranças reafirmam sua política e autonomia por meio da organização política e religiosa, onde reafirmam em consenso que os “antepassados foram heróis guerreiros, que lutaram, sofreram e morreram ao tentar defender os seus territórios e o modo de ser e viver guarani. Frente a essa luta histórica difícil, nos eventos, os mais velhos exigem frequentemente da nova geração que mantenham o orgulho” de serem Kaiowá e Guarani (Benites, 2010, p. 10).

Sob essa ótica, as dimensões que remontam o fortalecimento da autonomia, luta e mobilização destes povos, o que move e semeia a resistência e a política Kaiowá e Guarani são: o ñembo’e (rezas), o jeroxy (dança), e o mboráhei (cantos). Desse modo, os registros das imagens a partir de realizadoras/es indígenas demonstram uma identificação dos agentes cosmopolíticos mobilizados entre as imagens e os sujeitos humanos e não humanos, numa outra ontologia da linguagem a partir de todo o cosmos semântico (Farias, 2019). Esse processo também se expressa como práticas construídas por diferentes estratégias discursivas no uso de tecnologias de comunicação para expandir suas redes de relações, mas também no sentido de construir nexos e diferenciar o ñande reko e o karai reko (Gallois, 2005; Klein, 2013).

Estes elementos são agentes do processo de fortalecimento da coletividade, da afirmação da vida, da multiplicidade territorial e do modo de ser que só é possível através da espiritualidade como metodologia, caminho e referência para um horizonte onde as lideranças tradicionais, os *Tekoharuvicha*, orientam a comunidade através da maneira própria de ser (Benites, 2014). Espiritualizar o corpo Kaiowá e Guarani é espiritualizar o território e o ambiente; sem a “espiritualidade não há como compreender o pensamento tradicional. Os Kaiowá e Guarani espiritualizados veem, ouvem e sentem além do óbvio constituído pela visão do conhecimento ocidental (Benites, 2014, p. 56).

Tendo a espiritualidade e a coletividade como metodologia e caminho, por meio dos registros de imagens, comunicadoras/es Kaiowá e Guarani tecem diferentes momentos, vozes e

lugares manifestados nas fotografias e audiovisuais, expressando conflitos, violências, mas, também, a força e a potência das territorialidades de resistência Kaiowá e Guarani. Revelam, assim, uma ação constante de mobilização e articulação das bases territoriais comunitárias sob o ritmo dos ventos, dos mbaraká, do mate e das vozes que soam a luta, a dignidade, e a esperança.

Para a autora Kaiowá que compõe este trabalho, o ñembo'e (reza) é muito importante para os Kaiowá e Guarani. É a reza que permite a força da espiritualidade dos ñande ru e ñande sy como potência que espanta as coisas e energias más para que não aconteçam coisas ruins. De modo similar, os mboráhei (cantos) são cultivados em vários momentos, no dia a dia, nas celebrações e rituais, na chegada de parentes nas comunidades e nas manifestações da luta, porque são os cantos-rezas que ajudam a espantar o que é ruim e são a base da política Kaiowá e Guarani. As rezas e os cantos são necessários para o retorno à terra.

A política é reorientada através dessas manifestações pela pluralidade histórica e geográfica, constituindo um conceito relativo que se constrói pela vida, pela multiplicidade de formas organizativas, e que, definitivamente, não é restrita ao Estado. “Trata-se não somente de uma multiplicidade semântica, mas de uma multiplicidade de formas históricas reais de objetivação da política” (Ferreira, 2017, p. 196).

Dessa maneira, todo o movimento de agentes e mundos reposiciona o lugar da política, onde cada povo, ao seu modo, tempo e geografia, elabora sentidos, significados e classificações ao saber-fazer político. Portanto, a política envolve diferentes atores entre humanos e outros humanos, os quais são também entes sencientes “cuja existência material – e a dos mundos aos quais elas pertencem – está atualmente ameaçada pelo casamento neoliberal entre o capital e o estado” (De La Cadena, 2010, p. 342). Isso estende a política ao domínio das relações entre humanos e não-humanos, ao mesmo tempo que alarga a noção de cosmos (Sztutman, 2012).

Entre os povos Kaiowá e Guarani, algo parece perpassar as figuras de uma teoria política: é o movimento, onde a ideia de movimentar (mongu'e) é sinônimo, mesmo, de política

O tendotá, ao puxar a fila, propaga um fluxo; ao definir o ñande reko, o ñanderu/johexakáry opera uma binarização (ava/karai), fundamental para a política guarani; já a aty é concebida, por alguns, como uma conjugação de fluxos, justamente, pois a atividade de reunir e debater visa “pensar junto” (Pimentel, 2012, p. 313).

Estas dimensões da política e da resistência são eixos fundamentais dos registros que permeiam as produções da ASCURI e as imagens registradas pela mídia Kaiowá, pois a religiosidade é a força que articula a vida social e todas as dimensões territoriais, socioecológicas e cosmológicas. Os povos Kaiowá e Guarani compreendem o mundo e “explicam o seu surgimento,

a partir da relação intrínseca com a espiritualidade. Elaboram um significado cultural para explicar a origem do mundo, a partir da experiência das gerações ligadas ao território onde se estabelecem” (Benites, 2014, p. 34). Nas palavras da pesquisadora Kaiowá, Valdelice Veron:

Mantemos uma espiritualidade que nos liga e nos une com nossos antepassados, com nossos parentes de hoje e com aqueles que virão, com a mata e com outros seres que nos rodeiam, as divindades que se fazem presentes em nossas vidas. Todos estão presentes na nossa vida, e todos os que estão por vir também, como uma teia estamos relacionados (Veron, 2018, p. 18).

Desse modo, a cosmopolítica Kaiowá e Guarani, em sua expressão na multiplicidade territorial, de agentes e formas de organização, emerge por meio dos cantos-rezas e do jeito diverso de ser Kaiowá e Guarani. É nessa perspectiva que, o que caracteriza os territórios origina-se do mundo ou dos mundos que o pronunciam, das relações através das quais ele emerge (De La Cadena, 2018).

Os cantos-rezas são também fundamentais para os processos de luta como eixo da política da diferença a partir do *ava reko* (forma de viver dos Guarani Kaiowá). A territorialidade de resistência presente no *ava reko* não pode ser vista e pensada sob a ótica epistêmica eurocêntrica; são percepções diferentes referentes aos sentidos e significados dados pelos povos indígenas, segundo suas concepções de existência e autonomia (Pedro, 2020). O historiador Kaiowá Pedro (2020) enfatiza ainda que os Kaiowá semeiam as territorialidades pela alteridade e pela cosmovisão que compõem o *ava reko* como “forma de vida na qual esses indivíduos se mantêm ligados e que possibilitou resistirem às inúmeras tentativas de dominação do colonizador” (Pedro, 2020, p. 29).

É através dessa linguagem e perspectiva que os registros de consumidoras/es e realizadoras/es indígenas possibilitam a construção de imaginários que compreendem a multidimensionalidade do sentido de autonomia e novas articulações comunicativas semeadas desde as retomadas e ações políticas dos conselhos tradicionais, onde as discussões enveredam diálogos e conexões entre a reza, os conhecimentos tradicionais e o *ñande reko* como prática que garante a força, a proteção e a autodefesa nas empreitadas políticas, na união do grupo e na harmonia diante das adversidades:

Como demonstra o movimento da *Aty Guasu*, a resistência relacionada aos saberes xamânicos se exprime, sobretudo, a partir de um discurso sobre o futuro. Uma profecia que os *ñanderu* e *ñandesy* repetem incessantemente, a fim de envolver cada vez mais gente com a confiança no poder das suas palavras, e por fim torná-las realidade (Pimentel, 2012, p. 207).

É possível perceber que a proposta dos registros revela o entrelaçamento de uma comunicação envolta em eixos simbólicos atravessados por processos de reapropriação dos sentidos e discursos de autodefinição identitária, denúncias, mas também por tensões e disputas

diante das relações de poder das mídias hegemônicas, expressas nos conteúdos e críticas elaborados e divulgados pelas mídias indígenas independentes.

Como ressalta Maldonado (2013), a comunicação indígena se constrói pela diversidade de olhares e como espaço autônomo, a partir de um imaginário político que defende a existência de outros mundos possíveis oposto ao discurso regulador da política operada desde o Estado e desde a indústria comunicacional. Esses processos de reapropriação das mídias e do audiovisual pelas comunidades e coletivos indígenas se manifestam como projetos autônomos de comunicação popular e formam parte dos movimentos e lutas por autonomia, autodeterminação e reconhecimento dos direitos coletivos, portanto, permeiam sobretudo os processos organizativos (Gasparello, 2012).

O fato é que há nisso uma política da espacialidade como prática espacial insurgente que é tecida pelos registros de mídias independentes e audiovisuais elaborados por realizadoras/es indígenas. E, entre as imagens tecidas por realizadoras/es Kaiowá e Guarani, as esferas dos registros são atravessadas pela luta pelo tekoha, manifestada na recusa existencial de viver em um mundo em que não há lugar para a existência de múltiplos mundos que “não aqueles baseados no desenvolvimento econômico e no poder do capital, a recusa de viver num mundo sem liberdade, sob ameaça contínua de violência” (Sztutman, 2013, p. 2). Essa “recusa os leva à luta pela terra, mas não é qualquer terra, ou ‘um’ pedaço de terra, trata-se de um tekoha” (Benites; Seraguza, 2019, p. 4).

Frente ao estado de exceção permanente (Agamben, 2007), a resistência ancestral semeada pela luta e pelo sonho de retorno ao tekoha expressa o papel dos Kaiowá e Guarani diante do sistema moderno colonial hostil de não renunciar ao modo de ser, preservando e lutando, incansavelmente e de forma irrenunciável, pelos territórios ancestrais, pelos fragmentos de matas e rios que persistem diante da degradação ambiental, pelos remédios tradicionais, e pelos outros seres vivos (Veron, 2018):

É necessário que todos os seres existentes se unam, ainda que de forma passageira neste planeta, pela continuação longa do bem viver, garantindo o futuro das novas gerações, e que tenham a possibilidade de conhecer todas as formas de vida presentes na biodiversidade, na nossa terra, a satisfação de respirar ar limpo, livre de poluição ou quaisquer substâncias que afetem sua qualidade, para que o fluxo do sopro do nosso viver possa continuar acontecendo em nosso território, onde estamos e vivemos, respirando e falando entre nós. O tekoha é o nosso lugar tradicional onde se dá a relação do território com o ãy (fala, respiração) que flui das pessoas que ali vivem (Veron, 2018, p. 19).

O modelo propagado pelo karái reko tem produzido profundos impactos aos povos no âmbito cosmológico, socioecológico e territorial, e, diante disso, resistem, criando estratégias que

combatem radicalmente esse modelo predatório que já tem deixado consequências nefastas, devastações climáticas e a destruição da biodiversidade

A situação será pior para as futuras gerações, se não desconstruirmos os paradigmas atuais, mudando a concepção capitalista, que são características do modo ocidental e hegemônico na maior parte do planeta, contaminando, inclusive, os próprios indígenas. Podemos usufruir o que a mãe Terra nos oferece, mas sem agressão e de forma equilibrada, tecendo a teia da vida junto com os conhecimentos tradicionais, principalmente os conhecimentos da mulher Kaiowá, dialogando com saberes e fazeres do povo, que sempre construiu uma relação de reciprocidade com o meio ambiente, do qual somos partes inseparáveis e, assim, criar a sustentabilidade, em primeiro lugar, da vida. Tenho a plena certeza que, como Kaiowá, possuímos legados, patrimônios de sabedoria e sensibilidade com a natureza, que vem contribuindo e que ainda têm muito a contribuir nos desafios à sustentabilidade equilibrada (Veron, 2018, p. 19).

Os Kaiowá e Guarani persistem na luta pela existência, pela autonomia e pelo território frente ao terrorismo de Estado, à morosidade de todos os governos em reconhecer as Terras Indígenas e à guerra provocada pelo capital. Este mesmo Estado é quem beneficia fazendeiros e empresários do agronegócio através de grandes financiamentos públicos, e grandes corporações nacionais e transnacionais, as quais têm produzido a guerra sistemática contra os povos indígenas, afetando não só as relações territoriais, mas também as dimensões cosmológicas e socioecológicas através dos despejos constantes, da despossessão, do monopólio da força, e da ampla degradação ecológica que impera na região.

Nesse contexto, os registros audiovisuais e as imagens de comunicadoras/es Kaiowá e Guarani expressam dimensões da autonomia comunicativa e apresentam um manifesto através de um olhar sensível dos povos e das vozes que ressoam junto à autodeterminação política, às dinâmicas de autogestão e à autoexpressão das lutas territoriais. As belas palavras Kaiowá e Guarani fazem germinar a resistência ancestral, por meio dos cantos, das danças e das rezas.

Considerações finais

Este ensaio foi semeado em aprendizado com a resistência Kaiowá e Guarani, construído através de reflexões conjuntas sobre os usos sociais dos registros da mídia independente e de audiovisuais realizados por comunicadoras/es indígenas. Ficou evidente a importância desses processos para o fortalecimento da visibilidade das denúncias contra as violências do Estado e do avanço do neoextrativismo, sobre as terras indígenas. A importância dessa prática como forma de estimular a autonomia comunicativa e as dinâmicas de autogestão e autoexpressão das lutas territoriais mercê ser destacada. Outro elemento fundamental relaciona-se a como estes meios têm impulsionado uma configuração e mobilização permanente, com novos imaginários que

interconectam múltiplas histórias e trajetórias, que atravessam os tekoha e as memórias das diferentes gerações.

Nessa caminhada de compartilhamento de saberes, buscamos sensibilizar nossos olhares e corpos para aprender e sentipensar com a potência das rezas, dos cantos e das formas de autonomias que compõem a espiritualidade e as lutas territoriais Kaiowá e Guarani. Estes são elementos fundamentais que perfazem a política ancestral na resistência permanente pela defesa da vida e do tekoha.

Para a Geografia, é fundamental aprender com os povos indígenas, suas cosmologias, lutas e formas de construir e articular as autonomias, reorientando a política da espacialidade e as maneiras de pensá-la por meio da multiplicidade, da diversidade e da diferença. Para isso, deve-se construir uma política desde a base comunitária, desde as formas organizativas próprias de cada povo. Nessa perspectiva, esperamos, ao lado dos povos Kaiowá e Guarani, a defesa da vida, do território, da autonomia, e a construção de um outro mundo que está em luta, germinando pela união das lutas de tantas gentes.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Tradução: POLETI, Iraci D., 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALBERTANI, Claudio. Flores salvajes: Reflexiones sobre el principio de autonomía. *In*: ADAMOVSKY, Ezequiel; ALBERTANI, Claudio; ARDITI, Benjamin; CECENA, Ana E.; GUTIÉRREZ, Raquel; HOLLOWAY, John; LÓPEZ BÁRCENAS, Francisco; LÓPEZ Y RIVAS, Gilberto; MODONESI, Massimo; OUVIÑA, Hernán; THWAITES, Mabel; TISCHLER, Sergio; ZIBECCHI, Raul. **Pensar las autonomías: Alternativas de emancipación al capital y el Estado**. Bajo Tierra Ediciones Sísifo Ediciones, 2011.

ASCURI. **Mossarambihara**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JtTSnxIO9DU&t=572s&ab_channel=AscuriBrasil. Acesso em: 22 out. 2021.

ASCURI. **Guyra Roka Oikove - Guyra Roka Vive!!!** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SxYaL6CkzW0&ab_channel=AscuriBrasil. Acesso em: 22 out. 2021.

ASCURI. **Mokõi Kovoé**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RxJH85lBpbU&t=746s&ab_channel=AscuriBrasil. Acesso em: 22 out. 2021.

BARBERO, Jesús Martín. Tecnicidades, identidades, alteridades: des-ubicaciones y opacidades de la comunicación en el nuevo siglo. **Diálogos de la Comunicación**, Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social, n. 64, p. 8-24, 2002.

BENITES, Eliel. **Oguata Pyahu (uma nova caminhada) no processo de desconstrução e construção da Educação Escolar Indígena da Reserva Indígena Te'yikue**. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Católica Dom Bosco, Campo Grande – MS, 2014.

BENITES, Eliel. SERAGUZA, Lauriene. Levantar gente, Levantar terra: lutas pela terra e resistências como modos de vida entre os Guarani e Kaiowa em Mato Grosso do Sul. **Anais [...]** 3º Congresso Internacional Povos da América Latina (CIPIAL), p. 1-18, 2019.

BENITES, Eliel; MONFORT, Gislaine; GISLOTTI, Laura Jane. Territorialidades originárias e a cosmologia Kaiowá e Guarani: auto-organização contra o agronegócio, os crimes socioambientais e a pandemia. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 15, n. 2, p. 38-59, 2021.

BOOKCHIN, Murray. **The Ecology of Freedom**. The Emergence and Dissolution of Hierarchy. Montreal: Black Rose Books, 1992.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTORIADIS, Cornelius. Poder, política, autonomia. *In*: CASTORIADIS, Cornelius. **As encruzilhadas do labirinto III – O mundo fragmentado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992 (1990).

CASTORIADIS, Cornelius. A democracia como procedimento e como regime. *In*: CASTORIADIS, Cornelius. **As encruzilhadas do labirinto IV – A ascensão da insignificância**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002 (1996).

CORDEIRO, Alexander Magno; OLIVEIRA, Glória Maria de; RENTERÍA, Juan Miguel; GUIMARÃES, Carlos Alberto. Revisão sistemática: uma revisão narrativa. **Revista Comunicação Científica**, v. 34, n. 6, p. 428-431, 2007.

DE LA CADENA, Marisol. Indigenous Cosmopolitics in the Andes: Conceptual reflections beyond 'politics'. **Cultural Anthropology** 25 (2), 2010.

DE LA CADENA, Marisol. Natureza incomum: histórias do antrope-cego. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 69, 2018, p. 95-117.

ESTEVA, Gustavo. Caminos de autonomía bajo la tormenta. *In*: MAKARAN, Gaya; LÓPEZ, Pabel; WAHREN, Juan (org.). **Vuelta a la Autonomía: Debates y experiencias para la emancipación social desde América Latina**. p. 21-46.

FARIAS, Iulik Lomba de. **Ta'anga ymã: perspectivismo, cosmopolítica, e imagens kaiowá e mbya – o convívio entre a visualidade e a não-visualidade**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2019.

FERREIRA, Andrey Cordeiro. **Pensamento e práticas insurgentes: anarquismo e autonomias nos levantes e resistências do capitalismo no século XXI**. Niterói: Alternativa, 2016. 388 p.

FERREIRA, Andrey Cordeiro. Etnopolítica e Estado: centralização e descentralização no movimento indígena brasileiro. **Anuário Antropológico**, Brasília, UnB, 2017, v. 42, n. 1, p. 195-226.

GALLOIS, Dominique T.; CARELLI, Vincent. Vídeo e diálogo cultural – experiência do projeto vídeo nas aldeias. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 61-72, jul./set. 1995.

GALLOIS, Dominique T. **Redes de relações nas Guianas**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas/Fapesp, 2005.

GASPARELLO, Giovanna. A flor da palavra não morrerá: Rádios comunitárias indígenas de Guerrero e Oaxaca. **Nova antropologia** [online]. 2012, v. 25, n. 77, p. 133-154.

KLEIN, Tatiane Máira. **Práticas midiáticas e redes de relações entre os kaiowa e guarani em Mato Grosso do Sul**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015.

LÓPEZ BÁRCENAS, Francisco. **Autonomía y derechos indígenas em México**. Instituto de Derechos Humanos, Universidad de Deusto, Bilbao, 2006.

- MALDONADO, Claudio. Prácticas comunicativas decoloniales en la red. **Redes.com**, 8, 131-151, 2013.
- MARTINS, Elemir Soare.; MONFORT, Gislaine C.; GISLOTTI, Laura J. Conhecimentos Indígenas, Autonomias e Lutas Anti-Coloniais Kaiowá e Guarani Contra a Necropolítica e o Agronegócio. **Revista Terra Sem Amos**, v. 2, p. 1-5, 2020.
- MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MONFORT, Gislaine C.; GISLOTTI, Laura J. Necropoder e crimes socioambientais do agronegócio, lutas anticoloniais e resistências socioterritoriais kaiowá e guarani. *In*: CLACSO (org.). **Boletín Geocrítica Latinoamericana**. Ecología política contra el saqueo de la naturaleza, 2020, p. 138-157.
- ÖCALAN, Abdullah. [1948]. **Confederalismo democrático**. Tradução Coletivo Libertário de Apoio a Rojava - Rio de Janeiro: Rizoma, 2016. 49 p.
- PEDRO, Gileandro Barbosa. **Ore Rekohaty (Espaço de pertencimento, lugar que não se perde): do esbulho das terras à resistência do modo de ser dos Kaiowá da Terra Indígena Panambi – Lagoa Rica em Douradina MS (1943 – 2019)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Grande Dourados, 2020.
- PERALTA, Anastácio. A Agroecologia Kaiowá: tecnologia espiritual e bem viver, uma contribuição dos povos indígenas para a educação. **Revista Movimentação**, v. 4, n. 6, p. 1-19, 2017.
- PIMENTEL, Spensy Kmitta. **Elementos para uma teoria política kaiowá e guarani**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- QUEIROZ, Ruben Caixeta de. Política, estética e ética no projeto Vídeo nas Aldeias. *In*: **Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias: Um Olhar Indígena**, abr. 2004.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. La raíz, colonizadores y colonizado. En X. Albó, & R. Barrios. *In*: **Violencias encubiertas en Bolivia**. La Paz: Editorial Piedra Rota, 2010.
- SOUZA, Marcelo Lopes de. **Ambientes e territórios: Uma introdução à Ecologia Política**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.
- SVAMPA, Maristella. **Las fronteras del neoextractivismo en América Latina: conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependências**. 1. ed. Centro María Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados en Humanidades y Ciencias Sociales: Guadalajara, 2019; 142 p.
- SZTUTMAN, Renato. Metamorfoses do Contra-Estado Pierre Clastres e as Políticas Ameríndias. **Ponto Urbe**, (13), [21], Edição electrónica, p. 1-22, 2013.
- SZTUTMAN, Renato. **O profeta e o principal: a ação política ameríndia e seus personagens**. São Paulo: Edusp, 2012.
- VERON, Valdelice. **Tekombo'e Kunhakoty: modo de viver da mulher Kaiowa**. Dissertação (Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais) - Universidade de Brasília, Brasília-DF, 2018.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais - elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac & Naify, p. 288, 2015.
- ZIBECCHI, Raúl. **Dispersar el poder: los movimientos como poderes anti-estatales**. Buenos Aires: Tinta limón, 2006.
- ZILIO, Rafael. fronteira abissal no Oeste do Pará: Conflitos geoepestêmicos frente à implantação de grandes projetos espaciais. **Ambientes**, v. 3, n. 1, p. 83-106, 2021.

NAS ESPESSURAS DOS CAMINHOS, A DENSIDADE DO LUGAR!

Italo Franco Ribeiro

*A etnografia como prática espacial de descrever
experiências na terra*
(Thiago Mota Cardoso, 2016).

Ao longo das leituras que realizei e das caminhadas que pude trilhar após meu ingresso no Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFGD, passei, a princípio, a questionar a validade de um conjunto de referenciais científicos e de uma parcela da literatura geográfica a que tive acesso no período de minha formação em Geografia. Estes também passaram a compor a minha maneira de imaginar e se relacionar com as *coisas do mundo*. Percebi, evidentemente, que isso era um exagero, pois não se trata de invalidar todo o construto teórico e/ou os métodos que orientam a nossa capacidade de buscar evidências, analisá-las e produzir informações; mas, diferentemente, valorizar outros caminhos e as sensações que o discurso científico tem desqualificado como possibilidade de construção do conhecimento. Aqui também incluo o discurso geográfico e a relutância de uma Geografia hegemônica em dialogar com a diversidade, mesmo com campos disciplinares no interior das próprias humanidades.

Fui, portanto, moldando meu “ver”, “pensar” e “fazer” Geografia. Mais do que adotar um método ou uma corrente teórica como possibilidade de operacionalizar um conjunto complexo de dados, processos, fenômenos, me abri ao novo, ao diferente, e me deixei impregnar de sensações/sentimentos/emoções antes de qualquer tipo de análise que sempre parecia automática ao deparar com um dado contexto. Coisas antes negadas passaram a ser inscritas no ainda limitado amontoado de referências que carrego e que, cada vez mais, são valorizadas e empregadas na maneira que passei a pensar as *coisas do mundo*.

De uma maneira formal, digo que as divisões ontológicas que se afirmaram na produção de um conhecimento que está enraizado em nossa tradição científica-intelectual, repletas de dualismos e, não raro, de negar o que foi colocado em oposição – sociedade-natureza; sujeito-

objeto; nós-outros; “geografia humana-geografia física” – provocaram-me ao desafio de desconstruir os perímetros encerrados dos conceitos e preconceitos, das categorias, das relações... para rompê-los e propor uma nova mirada ao dispô-los em linhas que não os opõem, os entrelaçam. Nesta proposta, menos uma *leitura* em oposição ao modelo de conhecimento colonial-moderno eurocêntrico, trata-se, em minha concepção, de uma sobreposição que faz emergir entidades, seres e ambientes abertos, capazes de entrelaçar histórias-lugares-paisagens-culturas, gerar narrativas que compõem um movimento contínuo de trajetórias, mundos e vidas abertas em constante devir, como demonstra a obra de Tim Ingold⁴⁰ (2015).

A partir dessa nova lente, em diálogo com Ingold (2015), percebi que não se trataria de concentrar os esforços cada vez mais numa racionalidade constituída dentro dos marcos de uma Geografia, mas de compreender as geografias dos/nos caminhos que atravessamos; geografias femininas, geografias idosas, geografia indígenas, geografias das crianças, geografias pretas, dos sabores e tantas as quais tornam nossas experiências mais espessas e repletas de significados; geografias mantidas ocultas, que não se fazem emergir do corolário de uma ciência geográfica que, em larga medida, institucionalizada, ofereceu linguagens, metodologias e um mundo de conteúdo e intencionalidades que nada ou pouco dialogou com a cultura e saberes produzidos pelas gentes ao longo dos lugares.

Portanto, trago nesse trabalho um pouco do meu caminho nessa ainda curta trajetória de descobertas geográficas outras. Reforço que não se trata de negar uma Geografia que contribuiu para a construção de um importante conhecimento no interior das ciências humanas e naturais, mas de valorizar as geografias que estão marginais; prenhes de saberes a serem gestados junto aos grupos, coletivos, e povos que os constituem.

Uma breve aventura *etnogeográfica*

O nativo fala, o antropólogo escreve. São suprimidas as funções de “escrever” ou “inscrever” controladas pelos colaboradores indígenas (Clifford, 2000, p. 57).

Neste excerto pretendo realizar um exercício que se insere no método etnográfico. Durante a disciplina foi proposto o texto do antropólogo James Clifford⁴¹ (2000) e uma das questões que o

⁴⁰ Ingold é um antropólogo inglês crítico das obras estruturalistas de Lévi-Strauss e Bruno Latour, que influenciaram as escolas de antropologia no Brasil. Suas obras possuem grandes influências do pensamento de Deleuze e Guattari, sobretudo Mil Platôs, como percebe-se no uso do conceito-categoria devir (Job, 2021). Todavia, cabe considerar que apesar de dialogar com Deleuze e Guattari, Ingold é um crítico da filosofia do “entre” e propõe, em seu lugar, o uso “ao longo de” (Job, 2021).

⁴¹ Clifford traz para o debate o marco-revolução de Bronislaw Kasper Malinowski, em seu prestigioso trabalho etnográfico sobre os Kula na obra “Os argonautas do Pacífico Sul”, e o quanto sua obra influencia a forma como se pensa e se faz etnografia.

autor lança às(aos) leitoras(es) é quem de fato é o observador quando se está em trabalho de campo. Quem observa quem? Quem anota? Quem descreve?

Neste texto, compartilho o que tenho desenvolvido como prática etnográfica a partir da minha atuação como geógrafo no Instituto do Meio Ambiente (IMAM) e o quanto as disciplinas no âmbito da pós-graduação em Geografia tem colaborado para refletir (e colocar em prática) o que estou qualificando como aventura etnogeográfica, a partir das minhas experiências como geógrafo e estudante de Geografia.

As observações e descrições que compartilho aqui são, em diversos aspectos, construídas a partir de um conjunto de reflexões que aprendi em campo, sobretudo na colaboração com Anastácio Peralta, e as reflexões sobre etnografia que têm me ajudado a pensar sobre estar em “campo”.

O encontro

Uma política relacional de lugar, então, envolve tanto as inevitáveis negociações apresentadas pelo encontrar-se ao acaso [*throwntogetherness*] quanto uma política dos termos de abertura e fechamento. Mas um sentido global de lugares evoca, também, outra geografia do político: uma geografia que irá olhar para fora; para dirigir-se às espacialidades mais amplas das relações de sua construção. Isto levanta a questão de uma política de conectividade (Massey, 2005, p. 255).

No final da tarde do dia três de março de 2021, num momento de descanso, em minha casa, recebo uma mensagem no *WhatsApp*. Antes de ler, vejo as informações do mensageiro. A imagem inserida no campo de identificação do contato não era um rosto, mas uma casa. Não uma casa de alvenaria, tal qual estou acostumado a ver no cotidiano da cidade, mas de terra, vermelha; no telhado, o mato-capim sapê substituiu as comuns telhas cerâmicas. De imediato, passo a pensar em técnicas de permacultura, às quais tive uma aproximação, pelo menos teórica, desde o início desse ano - antes de deitar, passo algum tempo a ver vídeos de técnicas construtivas alternativas e alguns rabiscos de um livro sobre o tema. Por um instante, ao ver a imagem do mensageiro, pensei que teria chegado o momento em que eu poderia praticar.

Vou à mensagem:

“Boa noite, tudo bem? Eu sou Anastácio Peralta. E moro no Panambizinho”.

Logo me veio à memória a única visita que até então havia feito àquela terra indígena. Me recordei de uma escola e de uma casa. Era essa, de terra, à da imagem do contato. Visitei a TI (Terra Indígena) Panambizinho no ano de 2018, em uma atividade de campo conduzida por professores

e professoras da UFGD e um professor de uma universidade estrangeira⁴². Por ser companheiro de vida de Juliana⁴³, tenho tido a oportunidade de acompanhá-la em algumas de suas atividades de pesquisa. Um dos locais de encontro foi justamente a casa do senhor Anastácio Peralta; era um dia frio e nublado. Há um córrego que *corta e separa* o lugar do restante da TI. Suas águas escorrem pela rocha exposta, fazendo parte do caminho a percorrer para ter acesso à casa de Anastácio. O córrego passa por uma pequena queda, um ressalto nos patamares do chão de basalto, e se transforma em um lago.

Caminhamos pelo lugar. Entrei na casa de terra, a observei. Vimos os locais de cultura. Àquela época, havia uma pequena área dedicada ao cultivo de uma agrofloresta, compreendida enquanto um tipo de sistema de uso da terra em que espécies perenes (árvores, arbustos etc) dividem a mesma área de manejo com cultivos agrícolas.

Em sua casa, na de alvenaria (ali tem duas casas), havia, dentre os cômodos comuns - sala, cozinha, quarto e banheiro - uma biblioteca, de livros, mas também sementes. Durante a conversa, em que as anotações nos cadernos das gentes docentes não paravam de receber inscrições, cuja pausa nos registros era certa quando da vez de cada um tomar o mate, percebi um pouco quem era Anastácio. Anastácio é professor indígena, liderança política e a voz que se faz ressoar por um mundo indígena autônomo, livre das opressões de classe impostas pela sociedade capitalista.

Voltando à conversa com Anastácio, o respondi de maneira cordial. Em seguida, lhe disse que já o conhecia e que estivera uma vez em sua casa com as pessoas que apontei anteriormente. A partir da minha mensagem, Anastácio respondeu:

– “Eu pensei que fosse outra pessoa. Então, vocês são todos meus amigos” – emendou.

Anastácio, então, me relatou o que segue por meio de envio de áudios:

Fiquei feliz de saber que você está no IMAM, porque nós têm uns projetinho aqui que vai precisar de vocês aí. Temos um projeto⁴⁴ da UFGD, da professora Laura⁴⁵. Vou mandar pra você; nosso projeto é de recuperação de plantas medicinais, fazer de novo os plantio, trabalhar nos quintais, etnoquintais, essas coisas. Como você está lá, você vai dar um apoio legal pra mim.

Em seguida, me enviou um arquivo de texto com o projeto e, logo depois, novo áudio: “esse aí é o resumo que a gente tem, você dá uma olhada pra nós, vai que dá tudo certo, né?”.

⁴² Na oportunidade acompanhei os trabalhos conduzido pelas professoras Juliana, Rosa Colman, Elaine Ladeia, e dos professores Jones Goettert e Antônio Ióris.

⁴³ Em referência a minha esposa-companheira.

⁴⁴ Projeto intitulado “Florestas medicinais e etnoquintais na Terra Indígena Kaiowá Panambizinho: formação de agentes agrofloretais indígenas como estratégia de recuperação socioambiental.

⁴⁵ Prof^a. Laura Jane Gisloti – FAIND-UFGD, também orientadora de mestrado de Anastácio Peralta no curso de Pós-graduação em Educação e Territorialidade.

Demonstrei interesse no projeto e prometi que iria ler no mesmo dia, e retornar uma mensagem.

O projeto tem como foco a autonomia na produção de mudas de árvores, plantas medicinais e hortaliças com o objetivo de garantia da segurança alimentar, por meio da difusão de etnoquintais, recomposição da vegetação a partir da produção própria de mudas de árvores nativas e implantação dos sistemas agroflorestais concomitantemente à formação de agentes agroflorestais, para garantir a continuidade e reprodução do modelo.

Anastácio me dissera que havia entrado em contato com a Secretaria Municipal de Educação para conseguir apoio para o projeto e, a partir das conversas que teve lá, foi orientado a buscar parceria junto ao IMAM. No entanto, em um encontro com a colega Rosa Colman, professora que citei anteriormente, lhe perguntei sobre a professora Laura, sua colega de trabalho. Ela me deu boas referências e me disse que havia indicado o meu contato ao Anastácio, para apoio do IMAM às suas pretensões.

Portanto, fui acionado pelo professor Anastácio Peralta porque, a princípio, os lugares que passei a habitar, de alguma maneira, permitem entrelaçar, com diferentes graus de intensidade, os caminhos que Anastácio está a costurar. Nesse sentido, minha condição de servidor em um órgão público não é o motivo, pois há tantos e tantas, mas as cartografias de meus entrelaçamentos me colocam em um movimento cujo fluxo se encontra com os caminhos que Anastácio está a percorrer.

Caminhos e trajetórias: quem observa quem?

Algumas conversas com o Anastácio ocorreram, ainda, por meio do *WhatsApp*, para ajustar e encaminhar propostas de trabalho em conjunto. A partir dessas trocas de mensagens fomos estabelecendo um certo nível de relacionamento, menos formal.

Foram realizadas algumas reuniões. Sempre a tentar costurar apoios, algumas tentativas foram frustradas como, por exemplo, encontrar servidoras(es) em outras secretarias que fossem capazes de construir um caminho comum para a execução do projeto que nos chegou.

Em outras situações, certos constrangimentos. Algumas relações estabelecidas no espaço da universidade extrapolaram para um ambiente que até então estava alheio, não ao ponto de comprometer o que já havia sido combinado. Mas, em dado momento, certas pessoas que se apresentaram como participantes desse mesmo projeto, pareciam, na verdade, querer se apropriar de algo já em andamento, com o objetivo de serem contempladas em suas ações.

Foi o caso de uma professora da FAIND (Faculdade Intercultural Indígena) que, durante as reuniões de trabalho, monopolizava o tempo de fala e colocava as suas intenções como prioritárias para as ações que deveriam ser realizadas pelo IMAM. A um certo momento das nossas tratativas, ela passou a não mais fazer parte.

Ao todo foram cinco reuniões, um trabalho de campo com servidoras(es) do IMAM e uma visita que realizei, com mais duas estagiárias.

No Instituto de Meio Ambiente busquei envolver o maior número de pessoas na execução do projeto proposto por Anastácio. Houve poucas adesões. Em geral, alegações de sobrecarga de trabalho. No entanto, duas pessoas argumentaram que não era papel do órgão dar apoio a um projeto proveniente da universidade em um momento de restrição no orçamento do IMAM. Embora tenham esse tipo de justificativa, é sabido que o IMAM apoia, atualmente, projetos propostos pelas universidades do município, como são os casos de parcerias em temas sobre gestão de resíduos sólidos e de gestão de unidades de conservação, por exemplo.

Trena, GPS, tablet, notebook, drone: o trabalho de campo “institucional”

Organizei e combinei, junto com Anastácio, a ida até Panambizinho. Mostrara as imagens da TI, pelo *Google Earth*, para as(os) colegas que iriam participar. Procurei falar um pouco sobre os aspectos mais gerais de lá: Terra Indígena, demarcação, homologação, etnia, parentela – para exemplificar a forma de distribuição das famílias.

Dia seis de maio de 2021, dia com temperatura amena e com o céu aberto. Trena, GPS, tablet, notebook, drone, baterias e carregadores, botas e perneiras, garrafas térmicas com água... Tudo pronto para o campo!

Ao todo, cinco servidoras(es) formaram o grupo que participou do trabalho de campo na casa de Anastácio. Durante o trajeto, no carro em que eu estava, em companhia de duas colegas, surgiram assuntos sobre a TI Panambizinho, alguns sobre a área em que mora Anastácio, outros sobre a comunidade: “muita declividade”; “quais espécies de árvores têm por lá”; “avifauna, será que vamos ver alguma coisa?”; “água eu vi que tem”; “eles têm muita área com lavoura, isso é importante pra não passar fome”; “também recebem apoio da FUNAI, sei que ganham cesta básica, não passam fome...”

Tentei não entrar muito no mérito de alguns temas, pois, como havia previamente combinado com Anastácio, iríamos fazer uma roda de conversa, e esperava que parte desses assuntos, mesmo que minimamente, estivessem presentes. O objetivo era ouvi-lo!

Após a recepção da equipe, fomos rapidamente conferir as áreas que mais se adequavam para a instalação de um viveiro de mudas. Equipamentos em mãos, mensura-se, projeta-se, estima-se, dimensiona-se. Todos observavam, como eu também fizera noutra oportunidade, o lindo lago e a queda, a pequena queda d'água; também a casa de terra.

Anastácio, bom anfitrião, nos convidou a conhecer sua biblioteca. Duas pessoas entraram e fizeram perguntas. Ao receberem as respostas, saíram rapidamente. As demais espreitaram o cômodo-biblioteca de fora, pela porta. Fomos convidados a sentar embaixo de uma árvore. Formou-se uma roda de pequenos bancos e tocos de madeira com a presença constante de galos, cachorros e gatos. Houve interação com os animais, sobretudo com os cachorros: “que dó, tão magros”. A conversa foi rápida... Anastácio falou algumas brincadeiras, tirou sorrisos das pessoas e, em seguida, tomando o assunto da formulação do projeto questionou: “Então, vocês que trabalham com a tecnologia toda, tá tudo de acordo ali? Vai dar certo?” A conversa centrou-se na viabilidade da implantação do viveiro e: “também é possível nós darmos assessoria técnica, para ensinar o manejo com as mudas e nas hortas”. Ao longo das falas dos técnicos, alguns se levantaram e foram tomar fotos e fazer imagens. O contexto precisava ser registrado, e depois, postado nas redes sociais.

No retorno de uma das “sessões de fotos”, um dos colegas viu na parede da biblioteca um “santinho”, desses de material de campanha política, com a foto do Anastácio como candidato a deputado estadual. “Anastácio, você já foi candidato? Ganhou?”. Olhou para o grupo e completou: “ele é mesmo importante, hein”?

De nossa parte, mais se falou do que se escutou. Nada de ouvir, nada!

Logo, parte do grupo se levantou com o argumento de que tinham que fazer uma vistoria ainda naquele dia. Eu havia reservado todo o horário do expediente para o campo. Foram embora, não antes sem fazerem mais fotos e vídeos da caminhonete atravessando as águas que escorrem pela estrada. Os demais entretiveram-se com a manipulação do drone.

– “Italo, quer mamão? Vou ali no pé pegar uns pra você e seus amigos. Amaru gosta de mamão? Aproveita e leva pra ele também”.

Nesse momento, Anastácio me chamou para ir junto a ele. Mas nesse ir junto, passou a conversar coisas comigo que não havia falado na presença do grupo. Embaixo do mamoeiro, estava a ouvi-lo. Dentre os assuntos, o problema que o levou, junto com a professora Laura, à formulação do projeto, e a buscar o apoio do IMAM: o arrendamento de “glebas” da TI Panambizinho para o agronegócio.

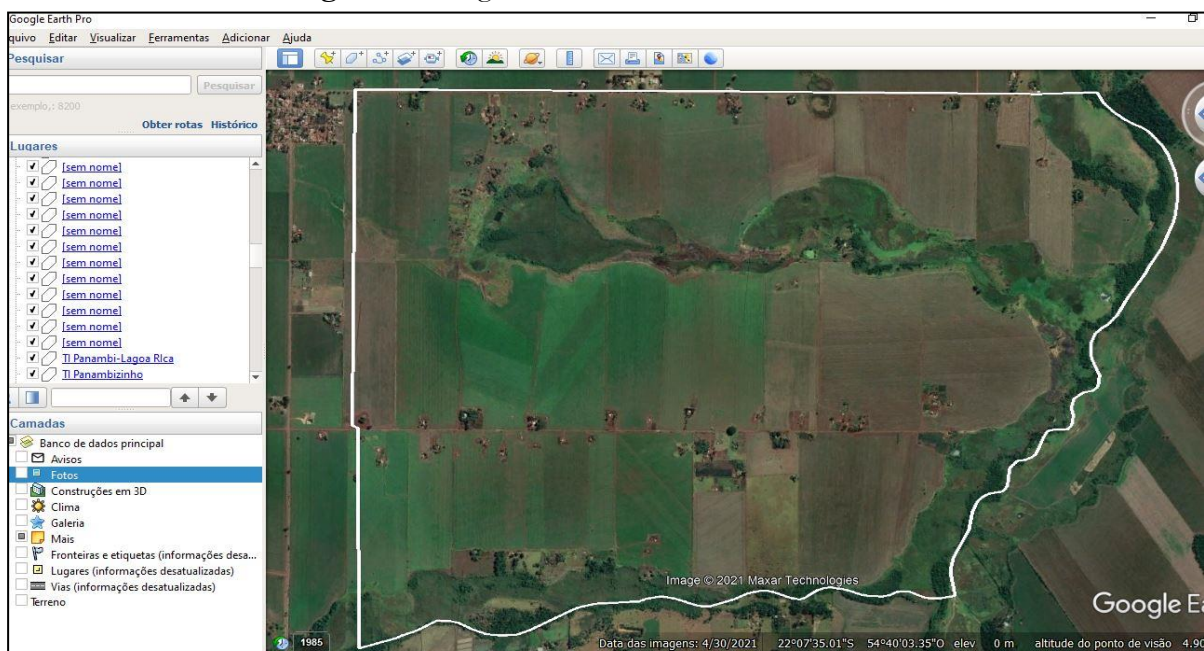
O drone havia tido um problema, os colegas estavam a tentar resolvê-lo. Tive um bom tempo para ouvir um pouco das coisas que estão diretamente ligadas à necessária implantação do viveiro de mudas próximo à casa do Anastácio. A conversa já caminhava para o final quando Anastácio emendou: “Preciso falar com a Ju sobre uma orientanda dela. Ela convenceu a família; tá do lado de lá; abraçou o agronegócio. A gente precisa conversar com ela pra ver se muda isso da cabeça dela”.

Antes de voltarmos à cidade, reforçou que queria uma conversa com a Juliana. Ainda, me olhou e falou: “Traz de novo o pessoal lá do IMAM, eu gosto de conversar com os brancos; podem até não ser muito engraçados, mas eles vão ajudar em alguma coisa; e você, vem aqui com mais tempo, preciso continuar a conversar com você, tem umas coisas que acho que a gente pode pensar em fazer junto. Vou combinar com a Laura e com o Márcio pra falarem com você”. Com o celular em uma das mãos, me enviou, naquele instante, o contato do Márcio, que eu não sabia quem era, pelo WhatsApp. Logo abaixo do contato escreveu que era um professor da UFGD. Me pediu para entrar em contato com ele. Assim o fiz...

Considerações sobre a conversa com Anastácio

Ao final do expediente, no início da tarde daquela quinta-feira, em minha casa, fui direto ao computador. Abri o aplicativo Google Earth e posicionei em sua interface a imagem de satélite da TI Panambizinho. Na sequência, alguns recortes das imagens que consultei.

Figura 1 - Imagem de satélite da TI Panambizinho.



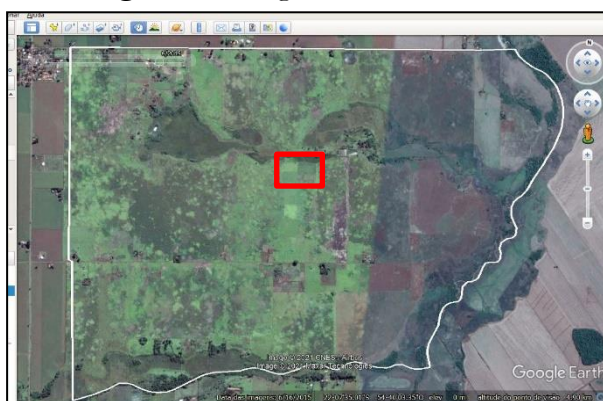
Fonte: Google Earth, 2021. Acesso em 06 de maio de 2021.

Data da Imagem: 30 de abril de 2021.

Como é possível observar na imagem, excetuando-se as áreas de preservação permanente e algumas poucas extensões de terra, a TI Panambizinho está quase que em sua totalidade sob arrendamento para o plantio direto de lavoura de milho.

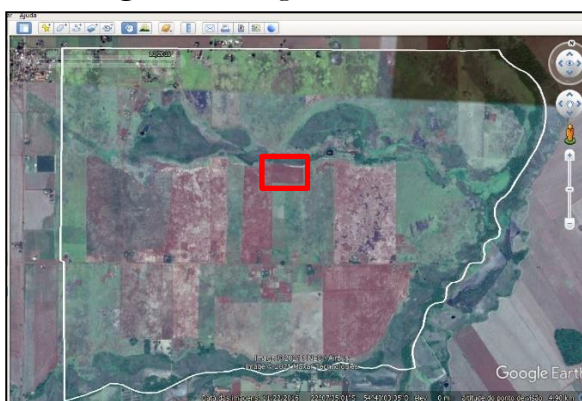
Mas, o meu objetivo na frente do Google Earth era consultar o seu banco de imagens históricas e observar os usos da terra ao longo dos anos (figuras 2, 3, 4 e 5). O que me chamou a atenção, ao realizar a consulta, foi encontrar indícios do início do processo de preparo da terra para seu uso intensivo em lavouras de monocultivo.

Figura 2 - Imagem histórica 2015.



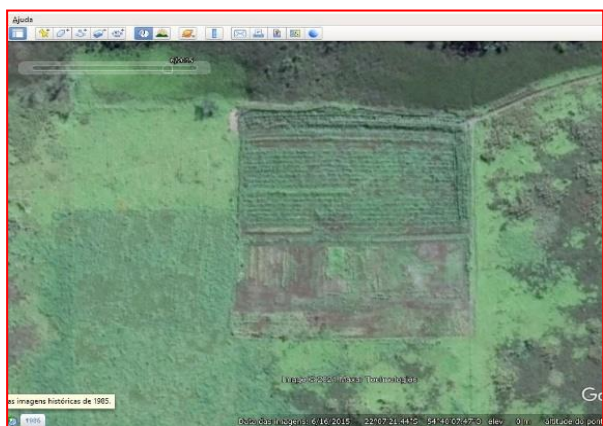
Fonte: Google Earth, 2021.
Data da Imagem: 16/06/2015.

Figura 3 - Imagem histórica 2016.



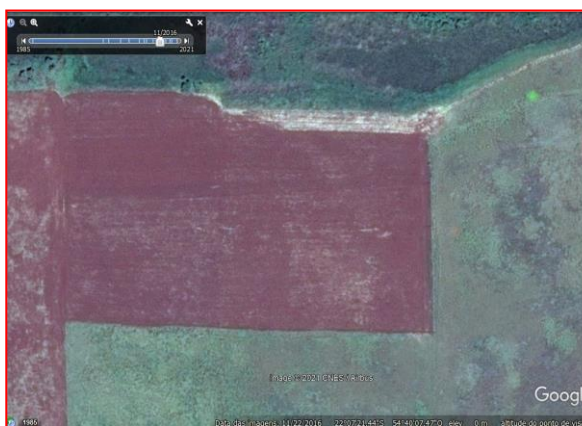
Fonte: Google Earth, 2021.
Data da Imagem: 22/11/2016.

Figura 4 - Ampliação da imagem 2.



Fonte: Google Earth, 2021.
Data da Imagem: 16/06/2015.

Figura 5- Ampliação da imagem 3.



Fonte: Google Earth, 2021.
Data da Imagem: 22/11/2016.

Terra Indígena Panambizinho: caminhar ao longo dos lugares entrelaçados às trilhas do “Agro-Negócio” e da “Agri-Cultura”

A mesma dicotomia entre a natureza e a cultura emerge como uma das fontes de outros dualismos predominantes, desde os que estão entre mente e corpo, e teoria e prática, até os de lugar e espaço, capital e trabalho, local e global” (Escobar, 2005, p. 74-75).

A cultura, vê-se, está associada à distribuição da riqueza no sentido forte da palavra e não necessariamente ao negócio! Eis o contraste entre a agricultura e o agri**negócio**! (Gonçalves, 2004, p. 46).

Abro esse pequeno tópico em razão do diálogo com Anastácio.

Figura 6 - Fotografia aérea do local de moradia de Anastácio Peralta, na TI Panambizinho.



Fonte: Trabalho de campo “institucional” realizado em 06 de maio de 2021.

A imagem faz saltar aos olhos os tons de verde!

Verdes plantas; verdes culturas; verdes horizontes; verdes interesses; verdes riquezas; verde pobreza; verde abundância; verde fome; verde a fazer sombra, a do descanso e da vida; verdes sombreados, pela lógica do trabalho e exploração; verde esperança; verdes lutas; verdes resistências.

O vermelho chão, terra, pedra!

Vermelho que é morada e moradia; cor da luta, do sangue e do amor! Pelo vermelho ecoa o som das águas que vão ao seu encontro, da superfície ao mais profundo bolsão que as aprisionam para si. Espaços e sons se produzem mutuamente, entrelaçados ao longo de cartografias reverberadas, feitas e refeitas segundo o ambiente em que corre o comprimento de suas ondas, ondas em córrego, impregnadas pelo volume de suas vazões que se fazem frequências repletas de impurezas recheadas pelos sons de pássaros, das folhas dedilhadas pelo vento, das cigarras que são as próprias árvores e ar, antes de nascerem terra.

Sons e cores contaminados de espaços-lugares, de seres-gentes-animais-coisas sobrenaturais que habitam e animam um mundo em constante devir. Devir homens, mulheres,

crianças, jovens, velhas e velhos, que ao longo dos seus lugares buscam suprir suas fomes, suas alegrias, seus lamentos, seus risos risonhos.

O agronegócio, como força hegemônica, é também capturado pela resistência de Anastácio e tantas(os) outras(os) que insistem-persistem em cuidar da terra; daquelas(es) que já experienciaram o “fim de um mundo” que cotidianamente é “ameaçado pela feitiçaria capitalista e Estatal” (Cardoso, 2016; Krenak, 2020).

Não é possível ver essa imagem sem pensar nos caminhos e entrelaçamentos, nos agenciamentos que teceram as malhas ao longo das peregrinações das gentes que habitam os lugares indígenas e não indígenas e que fazem da TI Panambizinho seu estar no mundo.

Em Panambizinho vê-se um conjunto de sobreposições que se avizinham e se efetivam nas temporalidades e territorialidades das gentes Kaiowá. Dessas gentes que conquistaram o direito sobre seus lugares-terra-água-cor-som há quase duas décadas e que hoje se veem premidas pela desqualificação de suas histórias e de seus hábitos pelo Estado e por setores mesquinhos da sociedade nacional.

2016, ano do golpe que a burguesia patrimonialista brasileira aplicou duramente contra as classes populares, também é o ano em que se percebe, via imagens de satélite, um início da expansão de temporalidades/territorialidades abstratas (Gonçalves, 2004) sobre as matrizes de racionalidades Kaiowá, onde via-se a possibilidade da construção de autonomias.

Compartilhei, aqui, minhas observações em “campo” que, durante o percurso, me fizeram perceber a multiplicidade de olhares, interesses, práticas e observações que constituem o método etnográfico. É como se Clifford (2007, p. 57) falasse no meu ouvido:

Minha tentativa de multiplicar as mãos e os discursos envolvidos em “escrever cultura” não serve a afirmar uma democracia ingênua de autoria plural, mas a afrouxar – ao menos um pouco – o controle monológico do escritor/antropólogo executivo e abrir à discussão hierarquia e a negociação de discursos da etnografia em situações desiguais, de mudança de poder.

Anastácio me ensinou que barreiras deverão ser e serão transpostas. A beleza de suas práticas autônomas em Panambizinho, mesmo que ilhado, é fazer brotar vida e esperança na terra vermelha.

No início do texto escrevi que para chegar até a casa do Anastácio era preciso cruzar um córrego que a separa do restante da TI. Nesse momento afirmo o contrário. O córrego constrói a sua cartografia em linha, e em linha entrelaça os projetos “rebeldes” à TI ao mesmo tempo que a TI anima Anastácio em trilhar os caminhos em busca do seu bem-viver.

Terra e água, moradia! Terra e água, etnoquintal! Terra e água, agrofloresta! Terra e água, fontes de vida Kaiowá.

A beleza do trabalho empírico é que logo que se chega a conclusões nítidas e satisfatórias ele começa a mostrar frestas e questões (Massey, 2005, p. 251).

Referências bibliográficas

CARDOSO, Thiago Mota. **Paisagens em transe**: uma etnografia sobre poética e cosmopolítica dos lugares habitados pelos Pataxó no Monte Pascoal. Tese (Doutorado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia – CFCH-UFSC, 2016.

CLIFFORD, James. Culturas viajantes. ARANTES, Antonio A. (org.). **O espaço da diferença**. Campinas: Papirus, 2000, p. 50-79.

ESCOBAR, Arturo; O lugar da natureza e a natureza do lugar: globalização ou pós-desenvolvimento. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. **Colecion Sur-Sur**, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

GONÇALVES, Carlos Walter Porto. A geografia da riqueza, fome e meio ambiente: pequena contribuição ao atual modelo agrário/agrícola de uso dos recursos naturais. *In*: OLIVEIRA, Arioaldo Umbelino de; MARQUEZ, Marta Inês Medeiros. **O campo no século XXI**: Território de vida, de luta e de construção da justiça social. São Paulo: Casa Amarela; Paz e Terra, 2004, p. 207-254.

INGOLD, Tim. Um mundo narrado. INGOLD, Tim, **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 211-257.

JOB, Nelson. Como a obra de Tim Ingold desdobra a ontologia de Deleuze & Guattari. **Cosmo & Contexto**. Ed. 45. Disponível em: <https://cosmosecontexto.org.br/como-a-obra-de-tim-ingold-desdobra-a-ontologia-de-deleuze-guattari/>. Acesso em: 22 jul. 2021.

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

MARTINS, José de Souza. **Fronteira**: a degradação do outro nos confins do humano. São Paulo: Hucitec, 1997.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

AUTORAS E AUTORES⁴⁶

Anderson Aparecido da Silva: mestrando no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: andersonaparecido52@gmail.com

Antonio Idêrlían Pereira de Sousa: mestrando no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: antonio-iderlian@outlook.com

Cerizi Francelino Fialho: mestrando no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: ceriziff@hotmail.com

Cibele Runichi Fonseca: mestranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: runichi.cibele@gmail.com

Clariana Vilela Borzone: doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: clarianavb@gmail.com

Danielle Guimarães Silva Coiado: doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: dani.coiado@gmail.com

Eusania Marcia Nascimento: mestranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: eusania_marcia@hotmail.com

Fabiane de Oliveira Moreti Cabrera: mestranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: fabianebo2019@gmail.com

Fernanda Cano de Andrade Marques: mestranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: fer-andrade20@hotmail.com

Gislaine Monfort: doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: gislainecmonfort@gmail.com

Gustavo Henrique de Almeida Ferreira: mestrando no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: gugadageo@gmail.com

Italo Franco Ribeiro: doutorando no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: italoribeiro@hotmail.com

Jaquerson Cavanha Rosa: mestrando no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: jc_outubro@hotmail.com

Jéssica Aparecida de Avila Follmann: doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: jessyca_deavila@hotmail.com

João Evanio Borba Caetano: doutorando no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: johncaetano13@gmail.com

Jones Dari Goettert: professor do Curso de Geografia e dos Programas de Pós-Graduação em Geografia e em Ensino de Geografia em Rede Nacional (FCH-UFGD). E-mail: jonesdari@ufgd.edu.br

Joyce Avila de Oliveira: doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: joavioli@gmail.com

⁴⁶ As menções “mestranda/o” ou “doutoranda/o”, por exemplo, referem-se ao período de realização da disciplina “Tópicos Especiais em Geografia” (no primeiro semestre de 2021), momento de produção dos textos.

Odair Santo Gossler: doutorando no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD).
E-mail: odairgossler@hotmail.com

Paula Nardey Moriz de Vasconcelos: mestranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: paulanardey@yahoo.com.br

Sônia Barbosa Lopes: mestranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD).
E-mail: sonia.lopes465@academico.ufgd.edu.br

Tania Aquino: mestranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail:
taniafatimaaquino@hotmail.com

Valéria do Ó Loiola: doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD).
E-mail: valeria.loiola@hotmail.com



**EM ESPESSURAS DE
GEOGRAFIAS**
ensaios em espaços
fílmicos,
literários e imagéticos

Volume I

Anderson Aparecido da Silva
Cibele Runichi Fonseca
Danielle Guimarães Silva Coiado
Eusania Marcia Nascimento
Jones Dari Goettert
Tania Aquino
(organização)