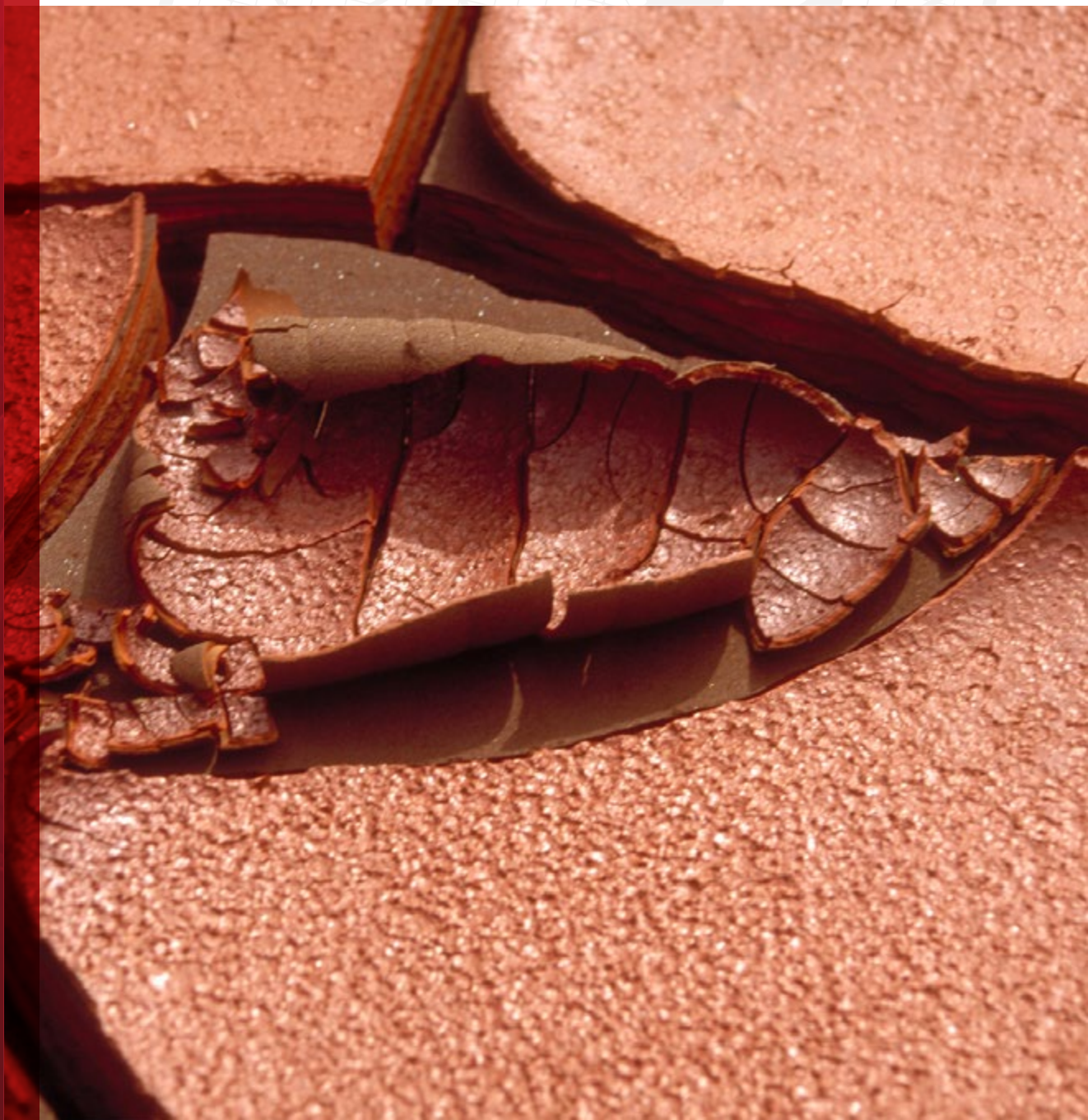
INSURGÊNCIAS

GUAICURUS

#5



INSURGÊNCIAS

GUAICURUS

#5

95 anos UFMG 1927 . 2022

CENTRO CULTURAL UFMG

PROCULT
PRÓ-REITORIA DE CULTURA

UFMG

Belo Horizonte | 2022

Sumário

3 **NOTA DOS EDITORES**
Leda Maria Martins e Fabrício Fernandino

4 **POÉTICAS INSURGENTES E DECOLONIALIDADE NA ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA**
Daiara Tukano

9 **NÃO EXISTE POESIA MARGINAL**
Sebastião Nunes

16 **POÉTICAS INSURGENTES**
Edimilson de Almeida Pereira

29 **O FUTURO PASSA POR UM RIO**
Sueli Maxakali

40 **CORRESPONDÊNCIA SOBRE UMA CENA IMAGINADA**
Anderson Feliciano e Soraya Martins

48 **O RAP, O BREAK E AS NARRATIVAS SOBRE A CIDADE E SEUS TERRITÓRIOS**
Roger Deff

52 **A CIDADE-CONCHA DO MEU AVÔ: MICROENSAIO SOBRE LEGADO E SOBRE TEMPO**
Gabriela Leandro Pereira

58 **MEMÓRIAS DE UM ENCONTRO COM FRANS**
Fabrício Fernandino

70 **ENSAIO FOTOGRÁFICO - MINAS, PAISAGENS DEVASTADAS**
Frans krajcberg

Nota dos editores

LEDA MARIA MARTINS
FABRÍCIO FERNANDINO

A *Revista Guaicurus*, idealizada e editada pelo Centro Cultural UFMG, órgão da Diretoria de Ação Cultural da UFMG, em sua quinta edição, reitera seus objetivos como um veículo de comunicação que visa informar e contribuir para o amplo cenário cultural de Minas Gerais e do Brasil. No atual contexto cultural e político brasileiro, em que as artes e toda a cultura têm sofrido ataques sistemáticos, que ameaçam a estabilidade democrática do país, faz-se necessário realçar o reconhecimento de todas as práticas culturais e o contínuo processo de sua inclusão social. Urge nos posicionar, como uma das vozes institucionais, em defesa do estado democrático e a favor dos direitos de todos à cultura, ao conhecimento e à dignidade de vida, valores éticos imprescindíveis em uma democracia.

Para esta quinta edição, os editores e o conselho editorial da *Revista Guaicurus* elegeram como tema as Poéticas Insurgentes, buscando diferentes abordagens, instigantes e mesmo inusitadas, por escritores convidados, que percorrem diferentes percursos escriturais e gêneros ensaísticos diversos, proporcionando assim inúmeras possibilidades de fruição e de reflexão sobre expressões artísticas variadas.

Tanto nos textos dos oito autores convidados, Daiara Tukano, Edimilson de Almeida Pereira, Sebastião Nunes, Sueli Maxakali, Soraya Martins, Anderson Feliciano, Gabriela Leandro Pereira e Roger Deff, quanto no ensaio fotográfico "Minas, paisagens devastadas", que nos traz parte da obra de Frans Krajcberg, homenageando os 100 anos de nascimento deste falecido artista e ambientalista, a inflexão sobre inúmeras poéticas cênicas, textuais, visuais, espaciais e musicais desdobra e rearticula o tema, com excelência, competência e muita criatividade, em tocantes aportes sobre múltiplos aspectos de inúmeras linguagens insurgentes, provocando nossa percepção e instigando nossa fruição ativa.

Os editores, Fabrício Fernandino e Leda Maria Martins, agradecem aos que conosco contribuíram para a realização desta edição da *Revista Guaicurus*, desejando a todos uma prazerosa leitura.

Foto: Acervo pessoal.

Leda Maria Martins

Poeta, ensaísta, dramaturga. Professora aposentada da FALE/UFMG. Autora de vários livros e de capítulos de livros publicados no Brasil e no exterior. Atua nas áreas de literatura, teatro, performance e cultura. Diretora de Ação Cultural da UFMG (2014-2018).

Fabrício Fernandino

Diretor do Centro Cultural UFMG (2018-2022/2022-2026). Escultor. Professor da Escola de Belas Artes da UFMG. Primeiro Diretor de Ação Cultural da UFMG (2002-2006). Diretor do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG (2006-2013).

Foto: Acervo pessoal.

Poéticas insurgentes e decolonialidade na arte indígena contemporânea

DAIARA TUKANO

Eu acho curioso como essas palavras da insurgência e da decolonialidade são usadas como se fossem uma coisa nova, sendo que não é e nunca foi. Isso fica nítido principalmente quando se olha do ponto de vista indígena, porque aí nós vemos um contraste entre olhares e relações de mundo. Para quem vem de um berço de uma cultura eurocêntrica e que tem o histórico de colonialidade pode parecer uma surpresa que haja algum modelo de resistência, que esteja vivo quem deveria estar morto. Nós, povos indígenas, sempre estivemos presentes. Estamos vivos! Por isso a insurgência, o pensamento decolonial ou contracolonial, como quiser chamar, não são uma novidade.

Tem um tipo de pensamento que vai nessa tendência para andar sempre em linha reta, assim como são os cavalos de uma carruagem, um pensamento de colonialidade. Existe um sistema que nos programa para seguir em frente, não olhar para os lados e obedecer quem tem um açoite. As viseiras que tampam, que bloqueiam a visão desse cavalo para ele não se assustar, são paredes, são essas estruturas, a violência estrutural, os paradigmas parados mesmo, os ícones e os cânones que bloqueiam, e que nos dizem que apenas existe aquele caminho a ser seguido. Então, quando se desfaz isso do olhar, primeiramente do olhar, primeiramente da intenção, o mundo já fica mais amplo. O cavalinho vai observar essa paisagem diversa e poder olhar para as flores, olhar para as árvores, olhar para o céu, para o mundo em volta. Assim as relações de mundo se tornam distintas, o mundo que nós enxergamos através dessa outra cosmovisão, enxergar o cosmos, o universo. E aí vamos nos relacionar com esse universo de uma maneira tão ampla, que esse universo entra dentro de nós e nós também nos expandimos para o universo. Isso é diferente de quem ainda está treinado, está adaptado ou subjulgado para olhar apenas dentro daquela viseira e que pode se surpreender com a ideia de que alguém possa enxergar por fora das caixinhas.

É por isso que essa ideia da insurgência como uma novidade é que está ficando velha! A gente já passou dessa etapa, acho que agora temos que assumir de vez uma diversidade de olhares e de outras relações com o universo, o que inclui pensar também em outros conceitos e estruturas de pensamento possíveis. Conceitos e pensamentos que possam andar em círculo, que possam andar em espiral, que possam andar feito cobra, de um lado para o outro, que possam se estender até o olhar de uma abelha com seus mil, três mil olhos e facetas, que possam olhar para frente e para trás, olhar de maneira a aceitar, abraçar o passado, abraçar o futuro, abraçar aquilo que está atrás, aquilo que está à frente e também aquilo que está de um ou de outro lado. Com essa visão estamos numa esfera de pensamentos onde às vezes, quando nós partimos dessa visão que é muito da singularidade das pessoas ou da singularidade dos pensamentos, nós somos bolhas. Mas as bolhas existem dentro de uma espuma. Então quem sabe nós possamos ser espuma também, e através do encontro dessas bolhas, que são grandes ilusões de construtos, possamos nos encontrar, e encontrar a saída – a luminosidade que existe no brilho das espumas.

Pensar na possibilidade da impermanência, no contínuo fluxo de transformação inclusive de nosso pensamento, de nossas relações de mundo, de nossas relações interpessoais e de nossas relações interculturais para poder abraçar a nós mesmos, tanto individualmente quanto coletivamente, e também encontrar um lugar de mundo dentro dessas relações. Eu estou falando isso porque existe como se fosse um medo, uma inquietude ligada à ideia de que é preciso fugir do passado, que enfrentar a desconstrução do pensamento colonial significa fugir dessa história, e não é o caso. Abraçar

a história, abraçar as nossas referências, as nossas raízes, tanto indígenas quanto não indígenas, abraçar aquilo, fazer as pazes com aquilo para se reencontrar nesse lugar. E já que tem paredes, como se diz, fazer uma limonada, aquele negócio de construir alguma outra coisa que não precisa também ser um castelo, que não precisa ser outras muralhas.

Então acho que com relação à insurgência – eu gosto muito de me perder nas palavras – às vezes é uma coisa que vem de dentro, uma insurgência que vem de dentro. Talvez esse lugar de onde vem seja a inquietação de estar no mundo de uma maneira mais aberta mesmo. Eu vejo que existem sementes, como diz a Renata Tupinambá (já que é um texto, vamos aproveitar para citar nossos pensadores e pensadoras indígenas): "Nós somos as sementes dos sonhos de nossos avós." E nossos avôs passaram por muita coisa. Eu aprendi com o outro pensador que é o Akia Lakota, um ancião Lakota, que nós carregamos, nós recebemos de nossos pais como se fosse um cestinho ou um balde pequenininho. Nossos pais colocam no nosso baldinho um pouco de suas emoções, de suas vivências, de seus aprendizados, e nós vamos carregando esse baldinho para o resto da vida. Nossos pais quando eram crianças também receberam um baldinho de nossos avôs, e nossos avôs dos nossos bisavôs e os nossos bisavôs dos tataravôs e por aí vai... Nossos baldinhos podem ter coisas muito antigas, podem ter sofrimentos antigos, podem ter tesouros, vitórias antigas e depende muito de como nós nos relacionamos com aquilo. No meu caso, eu como indígena, se olhar para o meu baldinho, eu vejo que herdo mais de 500 anos de contato dos povos indígenas com o mundo moderno, com o mundo ocidental. Eu vou ver uma história inegável do genocídio, do sofrimento, da perseguição, da negação do lugar de mundo e todas as dores e adoecimentos que vêm com essas dores. Eu posso pegar aquilo que está no baldinho e beber, tomar para mim e continuar assim como meus pais e meus avôs, continuar sofrendo. E provavelmente eu também vou ter mais experiência de sofrimento na vida e vou passar isso para aqueles que vêm depois de mim: meu filho, não sei se eu vou ter netos, mas, enfim, para os meus netos da vida. Ou então eu posso também colocar outras coisas nesse baldinho, posso colocar coisas boas. Eu recebi muitas coisas boas de ambos os lados, paterno e materno. Eu recebo coisas boas da cultura indígena, recebo coisas boas da cultura europeia, ocidental, eu posso filtrar e peneirar aquilo e ter um momento de desenvolver uma capacidade que nós acreditamos ser muito humana, que é de usar a nossa inteligência, de reconhecer o que conhecemos, reconhecer o nosso conhecimento, saber e usar esse conhecimento para o que é melhor para nós, que é encontrar o caminho da sabedoria, do bem-viver, encontrar o nosso lugar, estar numa plenitude.

Existem muitas coisas que nos incomodam, mas muitas coisas que nos fazem bem, e outras coisas ainda que nós podemos construir, que nós podemos alimentar e passar adiante para as próximas gerações. É uma imagem muito simples sobre o nosso lugar no mundo, é a nossa oportunidade de estarmos vivos, como nós participamos, ainda que muito reduzidamente, no instante dessa história, dessa dança do universo que chamamos de tempo. Talvez essa coisa de desconstruir e reconstruir pensamentos, semear outras ideias seja isso, cultivar aquilo que nós queremos passar adiante, ter essa visão presente de que uma terra fértil é também uma terra que se move. De uma pedra dura não vai nascer muita coisa, mas numa terra que se move vai nascer raiz. Então insurgir talvez seja mexer e passe também por esse momento necessário de mexer profundamente nessas estruturas e balançá-las, essas pedras, essas paredes, não derrubá-las no sentido da violência, mas permitir que elas se movam, se desintegrem para encontrar a integridade dentro delas e encontrar qual é o solo fértil que nós podemos semear para nutrir as próximas gerações. O pensamento que eu enxergo como um pensamento decolonial ou contra colonial talvez passe por aí. Questionar, aproveitar para questionar, aprender a revisar os aprendizados do passado, os buracos em que nós não queremos tropeçar novamente como, por exemplo, violências absurdas que se mantêm ainda hoje, por falta de empatia, de consciência, de responsabilidade, que são o racismo e o machismo – que inclui a misoginia, a homofobia, a violência de uma relação de poder tão boba e tão inútil porque não fortalece ninguém de fato, ao contrário, fragiliza todos, homens, mulheres e crianças. Então é necessário rever todos esses conceitos, essas dicotomias, esse maniqueísmo, essas normas que nos fazem sentir que estamos indo em frente e não andando em círculos. É muito irônico que a sociedade que acredita tanto no discurso do progresso e da evolução

se mantenha repetindo sempre os mesmos erros, apegada a essas estruturas de violência e de poder, que nos levam a achar inclusive que a própria violência deva ser uma estrutura para a maneira como nós funcionamos.

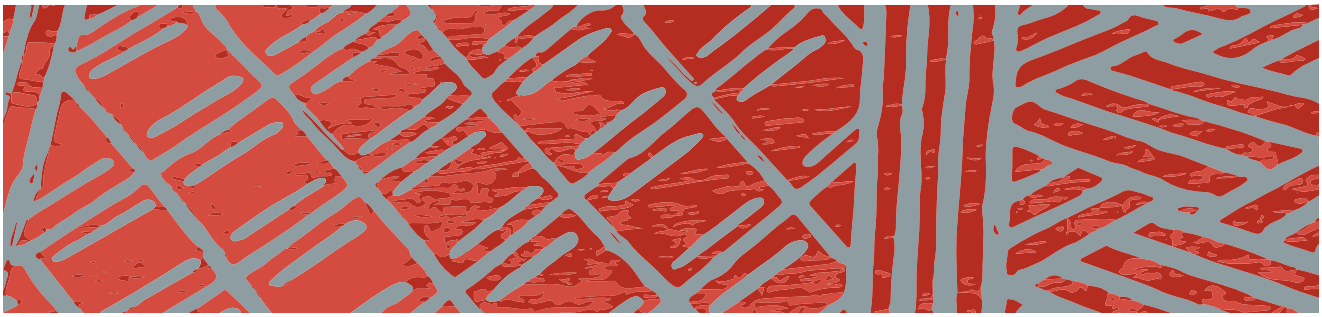
Será então que é nessas estruturas que nós queremos apoiar o nosso pensamento? Ou queremos encontrar outras estruturas para isso? Estruturas que não precisam nem ser sólidas no sentido de imutáveis, mas pensar na possibilidade do movimento, na estrutura do movimento, pensar que é a transformação, tanto da matéria quanto do pensamento, que nos mantém vivos! E aqui entra o ponto central do debate que trazem as cosmovisões indígenas, os pensamentos indígenas, os conhecimentos, as ciências, as artes indígenas: a construção de uma visão de mundo mais ampla! Enquanto o pensamento ocidental acabou se sedimentando no mundo nos levando ao ponto que estamos hoje: um ponto que para todos nós é insustentável, porque é uma lógica de pensamento em que não existe mais saúde em todos os sentidos. O alimento não é mais saudável, a terra não é mais saudável, o ar, a água, as relações, as emoções não estão sendo saudáveis, a nossa saúde física não está bem, estamos vivendo uma pandemia global e virão outras. Estamos enfrentando uma pandemia de lixo, de poluição. Estamos enfrentando uma das maiores extinções em massa da história do planeta, muitas espécies desaparecem todos dias, e entre nós, entre humanos, estamos morrendo ou nos matando ou nos envenenando ou guerreando.

Assim pensar em modelos de mundo distintos deste em que nós estamos agora também nos leva à necessidade de pensar a nossa relação entre vida e morte, entre o caminho de vida e de morte como um caminho necessário para a morte de modelos de pensamento, de modelos de poder e de modelos culturais que não nos fazem bem. O que nós vamos cultivar agora? Será que nós queremos uma monocultura? Um campo enorme de soja, de café, de arroz, de cana-de-açúcar, todo cultivado com trabalho escravo para continuar deixando as pessoas viciadas em açúcar, café, glúten? Ou será que nós queremos plantar uma roça mais diversa? Será que ainda existe a possibilidade de sermos floresta em nossas ações, em nosso pensamento, em nossa relação com o mundo? Será que nós ainda temos a possibilidade de plantar dentro de nós a ideia de que nós somos diversidade, de que é dentro da diversidade que a vida existe? Eu acho que esse chamado de insurgência ou decolonização nada mais é do que o impulso da própria vida, de uma vida que teima em brotar e se transformar, se questionar para viver, que é isso que a vida sabe fazer: estar viva. Eu tenho um carinho enorme, apreço, admiração e respeito muito grande por essas culturas que celebram a vida, que têm uma lógica de celebrar a vida e criam sistemas para que a vida seja possível, em vez dessa cultura que celebra a morte e cria sistemas para impor a morte a cada momento, para impor a separação, a solidão, a divisão, o envenenamento, o empobrecimento, a tristeza. Então é o momento de escolha, é uma questão ética e estética de escolher qual mundo nós queremos desenhar, nós queremos pintar, construir para nós. Pode parecer um papo muito filosófico, pode parecer um papo de índio falar desse jeito, mas é isso que nós estamos fazendo também através de nossa arte.

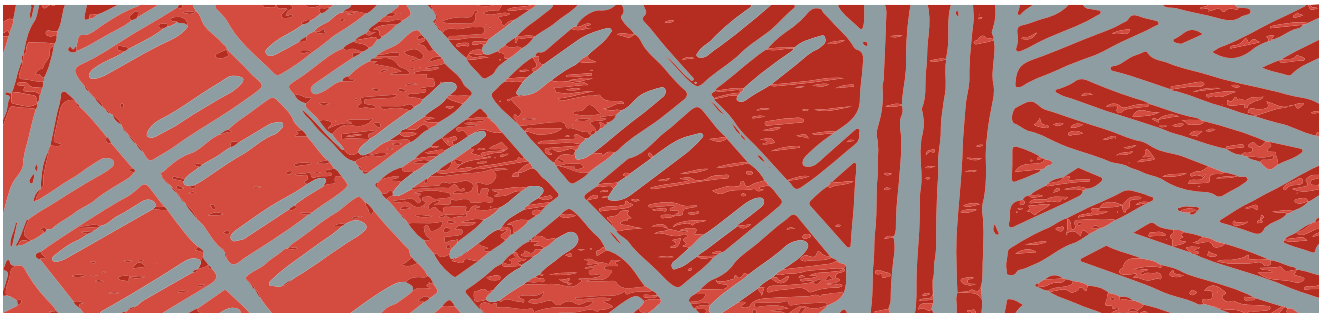
A arte tem uma coisa que é muito bonita, que é a expressão da linguagem humana, é justamente o campo onde estão as linguagens não verbais, onde estão as linguagens que podem ter uma liberdade de fugir a uma lógica de pensamento, de discurso e até de entendimento, e que por isso nos provocam ou se provocam dentro de nós. A arte sempre será insurgente, sempre vai ter uma faceta extremamente insurgente, mas ao mesmo tempo também pode ser usada para manter as coisas na norma. A arte é uma ferramenta, uma plataforma para se construir a visão de mundo, porque a arte revela como nós enxergamos esse mundo também, expressa aquilo que está ao alcance do nosso olhar, seja o nosso olhar físico, seja a nossa capacidade de pensamento. Eu tenho trabalhado nos últimos anos com diversas linguagens, mas acho que tem se destacado o desenho, a pintura. Há algum tempo eu me dedico a estudar o conhecimento, a cultura do meu povo. Eu sou do povo Yepá Mahsã, mais conhecido como Tukano, que vive na fronteira entre Brasil, Colômbia e Venezuela, na Floresta Amazônica, na região do Alto Rio Negro. Chega até mim, através de minha família, muito do que restou do nosso conhecimento, das nossas relações familiares mesmo, de povo, de como nós lemos e pintamos o

mundo. Eu sou fascinada pelos grafismos, pelos Hori, pelas formas como na nossa cultura tudo é muito desenhado, tudo é muito pintado. Chegou num ponto em que tudo isso me deu uma curiosidade tão grande, de querer compreender, tocar. Achava justamente que fossem representações de algo. Eu também tive um momento de querer saber o que o grafismo significava, até entender que ele é uma escrita, até entender que existem narrativas para além do significado. Se você for ler uma frase buscando no dicionário o significado etimológico de cada palavra que nós estamos usando, você não vai entender o sentido, mas quando você consegue ler, você consegue entender e depois você passa a escrever, a se colocar um pensamento. Então através do Hori existem mensagens que estão ali presentes e que se revelam nessas linhas, sejam elas mais retas ou mais curvas, que se revelam nessas cores, nessas visões, nessas mirações de sonho, de cerimônia ou da simples luz, que nos fala constantemente da transformação do universo.

Eu passei um tempo me debruçando sobre essa ideia da atemporalidade ou da impermanência ou da transitoriedade das coisas, e é justamente a possibilidade da luz, da cor e da transformação da forma que também me leva, me retorna, e me leva de volta a essa ideia de que nada é permanente e de que tudo é o fluxo de frequências, de energias, de frequência-luz, de frequência-ouro, de frequência-pensamento. Ainda que nós naveguemos dentro de uma faixa bastante reduzida de cores, de lindas cores, é importante a gente compreender que o mundo não é apenas preto no branco, ou o branco sobre o preto, que nossa sociedade não precisa ser daltônica na compreensão histórica, que nós podemos ser, como humanidade, uma diversidade de cores, que nós somos diversidade de profundidades de história, de existências, de sentimentos. É isso que a cor me traz, é isso que o Hori me traz. Talvez seja por isso que essas cores também chegam nas pessoas, elas têm a sua frequência, elas vão na sua densidade procurar as cores de cada um. Através das cores da pintura eu posso me encontrar com as cores das pessoas. As cores dessas artes são também uma plataforma, uma ponte para tecer o mundo, elas fazem parte dessa trama universal que eu aprendi a reconhecer através da cultura do meu povo. Então reconhecer e celebrar essa visão de mundo através dessa expressão que hoje nós estamos chamando de arte indígena contemporânea é uma maneira de manter essa visão de mundo viva e de poder compartilhá-la ainda que sem palavras, com o mais essencial, que é com a frequência, a intenção do pensamento e a possibilidade para uma



Texturas “Banco Tukano”.



abertura de mundo. Que seja através da cor, que seja através da forma e consequentemente depois também através das histórias, das memórias, das emoções compartilhadas. E acredito que as artes dos distintos povos indígenas vão todas muito nessa direção também, e por isso me fascinam. Eu sou fascinada por querer aprender e ouvir as experiências dos outros povos. Eu sou fascinada por aprender o nome que eles dão às coisas, como que eles originam, como eles veem para os lados, porque os outros povos indígenas podem enxergar aquilo que eu não vejo. Então se eu trago esse mote da arte indígena contemporânea é porque eu também quero mergulhar nesse oceano, mergulhar nesse mar, poder me apaixonar profundamente por aquilo, mais do que querer levar para mim ou fazer de mim, da minha produção uma coisa que possa recair nas dinâmicas da arte ocidental.

Muitas pessoas ficam espantadas ou incomodadas com a ideia de que nós estejamos associando o indígena à arte. Dizem: "Poxa vida, mas por que falar em arte indígena? Será que não é apenas arte? Será que nós não somos apenas artistas como qualquer um?". Claro que somos, mas ao mesmo tempo a nossa arte bebe de um coletivo. Ela transborda dessa coletividade, de todas essas referências através de nós, mas ela também se conecta a uma coletividade maior que o próprio universo. Se todas as artes têm a capacidade de fazer isso, olha, eu tenho certeza que todas têm, mas não são todas as artes que fazem essa escolha consciente, que fazem sua escolha ética, uma escolha de poder ser, se colocar como um lugar para conectar mundos, para relacionar, para abrir olhares. Então falar em arte indígena contemporânea também é falar de política, também é falar de uma diplomacia entre pensamentos que se faz necessária hoje e que sempre foi necessária.

Foto: Acervo pessoal.

Daiara Tukano

Duhigô, do povo Tukano – Yé'pá Mahsã, clã Eremiri Hãusiro Parameri - Alto Rio Negro. Artista visual e liderança política. Mestre em Direitos Humanos (UnB), atua na defesa do direito à memória e à verdade dos povos indígenas. Coordenou a Rádio Yandê, primeira web-rádio indígena do Brasil.

Não existe poesia marginal

SEBASTIÃO NUNES

Ou toda poesia é marginal, tanto faz. Quem lê poesia? Uma meia dúzia de gatos pingados, a grande maioria poetas. O que mais se diz a um poeta que procura editar seu trabalho, quando busca uma editora convencional, é "poesia não vende" e está dito tudo. Nenhum editor é louco o bastante para lançar um poeta principiante, mesmo que tenha a qualidade de Homero ou Dante. Literatura, ao contrário do que eu mesmo pensava no início da "carreira", é um produto como batata ou refrigerante e, se não vende, não tem lugar nas prateleiras dos supermercados ou nas livrarias on-line. O mundo mudou bastante desde os longínquos anos de 1970. Cansados de esmurrar portas surdas e dinamitar pontes inexistentes, os poetas partiram para o enfrentamento, como bons guerrilheiros, fundando suas próprias e minúsculas editoras e assumindo a luta. Parece que a situação se estabilizou dessa forma, os poetas se tornando independentes, e não mais marginais, como rotulavam os que colocaram à margem esses poetas malucos.

Tempos antigos

Poesia marginal é um rótulo que foi criado na segunda metade do século XX para abrigar poetas que fugiam às regras do bom comportamento estético-literário ou cuja criatividade rompia a barreira dos 20% de originalidade considerados canônicos. Na mesma época surgiu a chamada "literatura de mimeógrafo", agrupando autores que recusavam a sofisticação da Poesia Concreta, o hermetismo da Poesia Práxis, o balaio de gatos do Poema-Processo e optavam por meios precários de produção e distribuição, inclusive com venda de mão em mão em portas de teatros e cinemas e em restaurantes e bares. O ano dessa virada está situado entre 1970 e 1973, quando a ditadura endureceu ainda mais as regras. Por falar em ditadura, que aplicou censura ampla e (quase) irrestrita, nem as artes plásticas escaparam, mas os poetas sim. Não sei de nenhum poeta-papel que tenha sido molestado. Certamente os milicos também usavam a famosa máxima "poesia não vende".

Mal comparando

O que diferencia Carlos Drummond de Andrade de Glauco Mattoso, um dos expoentes da marginália? Drummond é o modelo do poeta que seguiu a caudalosa corrente da poesia brasileira modernista pós-Semana de Arte Moderna. Sua poesia causou estranheza no meio acadêmico e no público leitor de poesia acadêmica (que era o único público então existente), mas não entre os próprios artistas que atuavam na época, quando não só foi bem aceito, mas também aplaudido como um dos líderes. Já o coitado do Glauco continuou a ver navios mesmo depois do extraordinário "Jornal Dobrabil" (1981). Quando ficou completamente cego, em 1995, (o Mattoso de seu sobrenome fake é uma dupla "homenagem": à doença que o cegou e ao poeta barroco Gregório de Matos, que o inspirou). Cego, dedicou-se quase que por completo à forma fixa do soneto, produzindo 2.300 peças entre os anos de 1999 e 2008, superando a marca do maior sonetista até então, o italiano Giuseppe Belli (1791-1863), que entre 1830 e 1839 produziu 2.279 sonetos. Abandonado pelo cânone, Glauco é admirado e louvado pelos marginais de sua laia, tendo se tornado um nome internacional através de traduções, estudos, entrevistas e citações. Aqui, mais exatamente fora de São Paulo, continua combatendo à sombra, como o espartano Leônidas e seus 300 guerreiros.

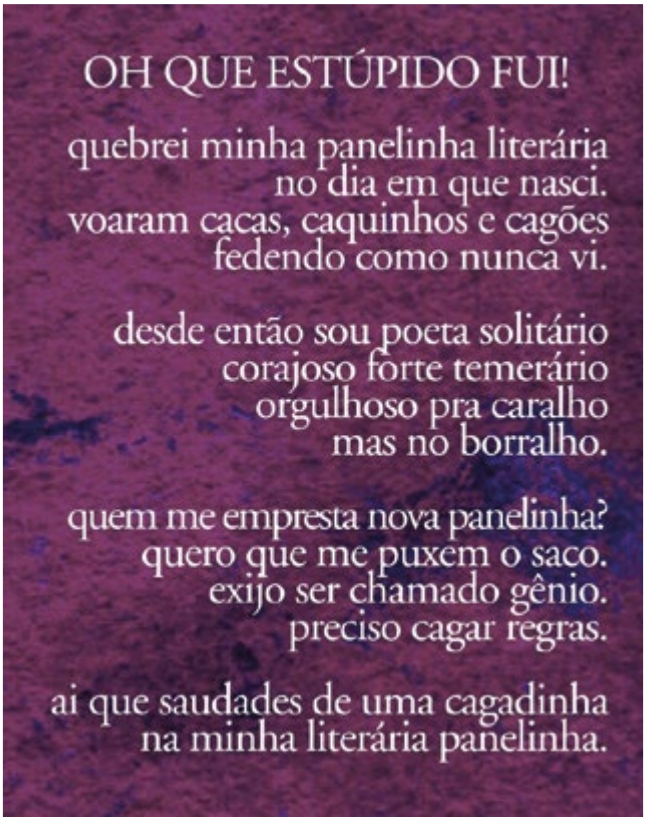
Lendo o próprio umbigo

Mas não devo ser reducionista. O tema "poesia marginal" é tão vasto quanto a própria poesia, a ponto de começar esta lenga-lenga dizendo que toda poesia é marginal e que todo poeta é, por vocação, marginal. Ninguém escolhe ser poeta para ficar rico, famoso ou badalado. Optar pela poesia é optar pelo silêncio dos mosteiros, pela solidão dos pescadores nordestinos na seca.

Desse modo, para não escorregar em casca de banana e deixar de fora nomes que jamais poderiam ser esquecidos, passo por cima dos vinte poetas de alto nível que deveriam ser aqui citados, e me volto para meu umbigo, tentando extrair dele algumas pérolas falsas que escaparam (ou não interessaram) aos porcos.

Comecei a me pretender artista na década de 1960, quando experimentei pintura, dramaturgia e ficção (conto). Falhei em todos. Não por preguiça, esclareço. Nem por desconhecimento dos artistas relevantes. Li muito, vi muito, ouvi demais. Cheguei a realizar uma exposição de pintura (vendi todos os quadros), a escrever peças que rasguei e a participar de concursos universitários de contos e poesia (que ganhei), mas alguma coisa não engrenava. De modo que, perto dos 30 anos, passei a buscar referência nos artistas que, embora de alto nível, não eram padrões de bom comportamento estético. Foi assim que descobri Bosch, Caravaggio, Klee, Kafka, Millôr, Ginsberg, Mallarmé, Rimbaud e a formidável caravana dadaísta de iconoclastas puros.

Assim, juntando alhos, bugalhos, gatos e lebres, parti para a construção de meu laboratório particular de análise estética, como veremos a seguir.



Este poema explica como me comportei em relação às regras literárias, o que me levou a ser incluído na estirpe pouco abençoada dos marginais. E explica também minha relação com a ortografia e a sintaxe, por desprezar algumas regras óbvias. Nessa época, incluía na página de rosto de meus livros a frase "Os erros de português não são erros de português", que podia inclusive justificar eventuais erros despercebidos.

Certo dia, em 1973, recebi um telefonema de Clarice Lispector, me convidando para visitá-la. Disse mais ou menos o seguinte: "Não entendi nada do seu livro, mas acho que você tem alguma coisa a dizer." Daí o convite. Além de genial, era curiosa. O livro em questão era um envelope de papel kraft recheado de folhas avulsas de tamanhos variados, com poemas dos mais disparatados feitios, abordagens e técnicas. Foi talvez o meu trabalho mais radical. Seu nome: *Finis Operis*, mas não foi o derradeiro, como sugere o título. Ainda havia muita água para passar embaixo (ou em cima) da ponte.

No mesmo ano, procurei Roberto Pontual (então diretor do MAM, no Aterro do Flamengo), propondo-lhe uma exposição dos poemas. A recusa foi delicada, afinal nós nos considerávamos amigos. A pretensão se explica porque, nessa época, muitos poetas e críticos preferiam me avaliar como artista plástico (artes gráficas não era um conceito popular na época, se é que existia). E, no entanto, fazia mais de 50 anos que os dadaístas haviam pervertido as normas, embora continuassem amaldiçoados pelo cânone do bom comportamento.

No meio do caminho da minha vida

Quando completei 40 anos, publiquei um livreco intitulado *A velhice do poeta marginal* (1983), no qual expus pela primeira vez, uma espécie de filosofia estética e política, que nunca me envergonhou.

O poema acima é dos raros deste texto a não integrar o opúsculo, mas talvez seja o que mais define meu comportamento junto à poetalha, acadêmica, modernista, pós-modernista, experimental etc.

Como sempre, mandei exemplares para centenas de intelectuais. Editando por minha conta e risco, eu tinha dois padrões para lidar com os custos: projetos grandes, cartas pedindo ajuda financeira a cerca de 400 intelectuais amigos ou conhecidos de todo o país. Projetos pequenos como *A velhice* eram financiados pelo próprio bolso, prática que me permitiu nomear minha primeira editora como Edições Dubolso, fundada em 1980. Acho importante lembrar que a edição por subscrição foi bastante comum desde o advento da tipografia até princípios do século XX, quando escritores pouco abonados recorriam a esse expediente para parir seus filhotes.

Voltando ao livreco, por ingenuidade minha (ou por liberdade poética), não percebi que poetas mais idosos poderiam se ofender com algumas referências textuais, como o citado Carlos Drummond de Andrade que, me disseram depois, se irritou com a epígrafe de sua autoria que utilizei: "Quarenta anos e nenhum problema resolvido, sequer colocado". Se verdadeira a irritação, foi uma pena, pois sempre o admirei e, inversamente, ele sempre contribuiu financeiramente com meus desatinos poéticos.

Um dos poemas do opúsculo se refere diretamente à velhice. Aí está.

à moda de august dos anjs

vamos supor q a mort al fin te alcanc
e te mate à moda dela: mortalment.
vamos supor al fin q a mort em vida
te roera já cabel, corp e ment.

estavas velh, lerd, bobo e cabeçud.
sonhavas no entant vãos amores.
supunhas-te famoso e consagrad.
gozavas de estima, tédio e sono.

pois bm: agora morto e entre flors
esterco fedorento a derreter-se
inda teimas em gozar um pouc a fam.

Mas tudo se resume então na press.
Mas tudo se resume então no ufa!
aos vivs as batats. ao mort: lhufas!

Ironicamente, quem passou há pouco dos 80 anos fui eu, o que de forma alguma me desagrada, pois me permite usufruir de certas vantagens da caduquice.

Gostaria de fazer notar que sempre foi hábito meu retardar, digamos assim, a leitura dos poemas pela introdução de ruídos verbais ou visuais. No caso, esses ruídos são provocados por várias supressões de letras, além do uso do arcaísmo "al fin".

Ainda da série "à moda", reproduzo um soneto erótico-irônico. Convém notar que na época a pornografia era vista com péssimos olhos e nenhum poeta digno desse título se atreveria a publicar poemas pornô. Hoje sabemos (como o tempo é cruel com o bom-mocismo, estético ou não) que vários de nossos maiores poetas escreviam, liam para amigos íntimos (e depois escondiam) poemas eróticos. Já que citei Drummond, hoje se sabe que era um dos mais contumazes.

Eis o poema:

à moda de toms antônio gonzag

tua burguesa bucet quanto lateja
(como se ostra degustando pérolas)
nem por isso, marília, nem por iss
ouriça menos meu chouriç.

Tua tímida bucet camponesa
(trancada a 7 chaves qual tesouro)
é no escuro, marília, é no escuro
que mole carne se torna ferro dur.

amo a ambas com a mesma intensidad
e nessa classe de lutas me confundo
irônic, grotesc, fero e rude:

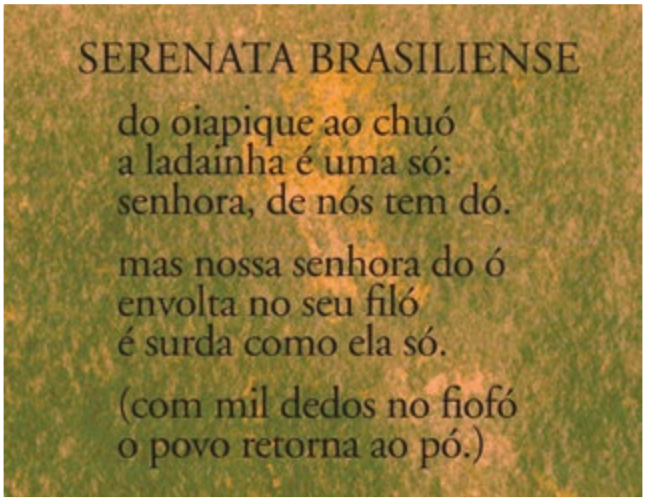
diante de vós duas choro fundo
e volto à mamadeir tímid e trêmul
sem ter gozado tudo do que pude.

A irreverência não parou aí. Sempre me considerei um poeta-político, pois boa parte de minha produção, tanto poética quanto ficcional, foi satírica, embora eu tenha plena consciência da desimportância da arte escrita como arma política, por suas baixas tiragens e escassa repercussão, pelo menos num país semi-analfabetizado como o Brasil.

Ciente, contudo, de que toda arte é comprometida e de que não existe arte pura, jamais me envergonhei de brigar contra sistemas desumanos e de apontar meu dedo para as feridas do poder.

No final da década de 1980 dei por concluída minha missão de poeta. Senti que começava a me repetir e, daí em diante, seria um mero canibal de mim mesmo. Havia publicado um livro em prosa *Somos todos assassinos* (1980) em que parodiava página por página a técnica dos anúncios impressos. Cada página parecia formalmente um anúncio, com ilustração, título e texto. Hoje que as revistas e jornais impressos quase desapareceram, o livro soa um tanto anacrônico, enquanto como obra literária ocupa, se me perdoam o exagero, um lugar ao lado de *O mez da grippe*, a obra-prima do mestre Valêncio Xavier, um de nossos maiores e mais injustiçados artistas gráfico-literários. Na época, meu STA causou certo rebuliço, embora suas três primeiras edições tenham saído pela minha Edições Dubolso. Então, naquele final de década, encerrei totalmente minha atividade poética, passando a me intitular "ex-poeta". E nunca mais escrevi um poema sequer.

Mas vamos ao poema político anunciado que, embora tenha mais de 40 anos desde a publicação inicial, mantém íntegro o tom de denúncia, válido hoje mais do que nunca. *En passant*, vale a pena recordar que, na década de 1980, criativa empresa de outdoors patrocinou a edição de uma série de cartazes de grande formato, exibidos nas principais cidades brasileiras. A minha serenata ficou exposta durante duas semanas exatamente em Brasília.


SERENATA BRASILIENSE

do oiapique ao chuó
a ladainha é uma só:
senhora, de nós tem dó.

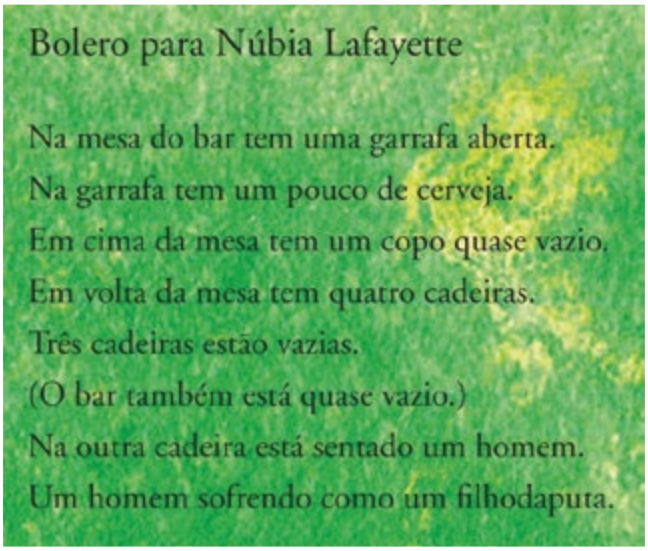
mas nossa senhora do ó
envolta no seu filó
é surda como ela só.

(com mil dedos no fiofó
o povo retorna ao pó.)

Voltando ao ex-poeta

Muito de minha poesia foi política ou metalinguística, mas parte considerável dela fugiu dos padrões convencionais, principalmente em termos de linguagem poética. Certa vez me questionaram sobre a ausência de "poemas de amor" em minha obra.

De fato, nem quando era principiante escrevi poemas para conquistar namoradas, ao contrário de tantos outros e de vários amigos entre eles. No entanto, se tomarmos o termo *amor* em sentido amplo, não creio que o poema abaixo deixe de ser de amor, pela ternura que a situação me inspirou. Talvez a expressão de um amor desesperado e patético, mas sempre amor, como podemos verificar.


Bolero para Núbia Lafayette

Na mesa do bar tem uma garrafa aberta.
Na garrafa tem um pouco de cerveja.
Em cima da mesa tem um copo quase vazio.
Em volta da mesa tem quatro cadeiras.
Três cadeiras estão vazias.
(O bar também está quase vazio.)
Na outra cadeira está sentado um homem.
Um homem sofrendo como um filhodaputa.

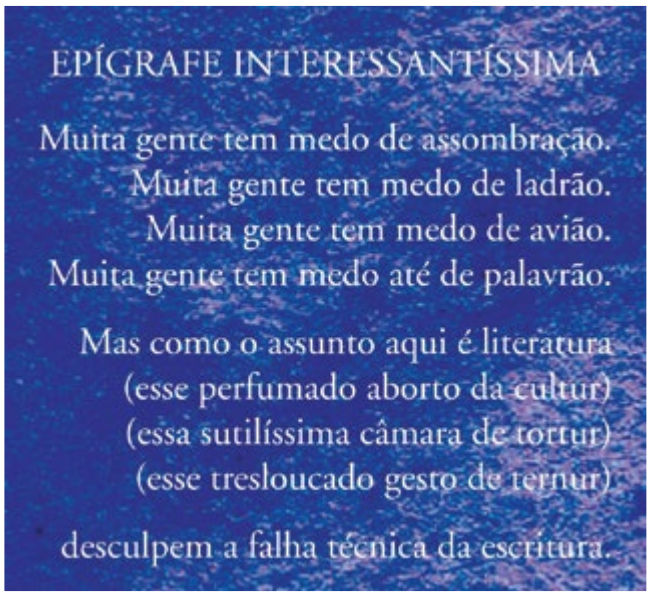
Trata-se de um poema dramatizando uma situação comum no baixo meretrício de qualquer cidade grande. O homem solitário diante da garrafa de cerveja com certeza estaria ouvindo músicas numa juke-box, tão comuns nas madrugadas de meu tempo de andanças e lambanças. E, com certeza, pelo menos uma das músicas teria de ser da musa dos românticos desesperados e à beira da catástrofe. Claro: Núbia Lafayette nunca pertenceu à elite de nossas cantoras. Mas eu a admirava (e admiro) por essa profunda empatia com o sofrimento romântico. No fundo, também sou um romântico, ou não estaria, ainda hoje, combatendo o regime de extrema direita que se instalou entre nós.

No fim do caminho da minha vida

Como sempre, havia muito mais a escrever. Mas há tempo para tudo: tempo de semear, tempo de colher e tempo de terminar.

O que restou da Poesia Marginal? Um punhado de velhos aposentados (ou quase), outro punhado de mortos (ou quase); algumas obras essenciais à compreensão da poesia brasileira do século XX, outras nem tanto, a maioria desses trabalhos, produto de tanto esforço, entusiasmo e debates intermináveis, desaparecida no limbo do esquecimento e da desimportância, obras que quase ninguém leu e de quem ninguém se lembra.

Então, para terminar, um toque de ironia perversa: um de meus raros poemas com destinatário, que não fosse um grupo ou a totalidade das pessoas. Não. Este tinha o endereço de um censor, mas nem sei se o destinatário percebeu o recado. Não importa. Como ele transcende quem o provocou e se tornou uma provocação, tornou-se epígrafe de meu penúltimo livro: *Poesias – em estilo new romantic ou mesmo pornô nouveau* e integra o primeiro volume de minhas poesias quase completas (em dois volumes): *Antologia mamaluca*. Divirta-se, amável leitor, e queira bem ao ex-poeta marginal.


EPÍGRAFE INTERESSANTÍSSIMA

Muita gente tem medo de assombração.
Muita gente tem medo de ladrão.
Muita gente tem medo de avião.
Muita gente tem medo até de palavrão.

Mas como o assunto aqui é literatura
(esse perfumado aborto da cultur)
(essa sutilíssima câmara de tortur)
(esse tresloucado gesto de ternur)

desculpem a falha técnica da escritura.

Sebastião Nunes

Escritor, editor e artista gráfico, nascido em Bocaiúva, Minas Gerais, publicou 19 livros de poesia e prosa. Criou em 1980 a Edições Dubolso, chegando a publicar cerca de 50 autores. Nas Edições Dubolso ele fazia, de graça, o projeto, a diagramação e o acompanhamento gráfico, ficando por conta do autor pagar a gráfica e cuidar da distribuição.

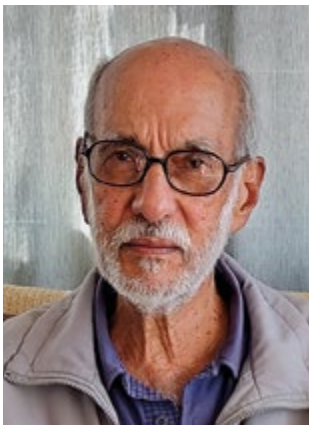


Foto: Acervo pessoal.

Poéticas insurgentes

EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA

Em linhas gerais, a perspectiva sociológica aplicada à literatura tem incluído sob o termo *insurgente* os discursos de grupos e/ou indivíduos marginalizados: expressando-se "desde dentro" de suas experiências, essas vozes contestam o *status quo* do sistema literário e afirmam os traços específicos de suas identidades sociais, políticas e culturais. Sem desconsiderar essa perspectiva, a presente seleção de poemas recoloca a questão da relativa autonomia dos processos de escrita. Ou seja, embora imersa nos conflitos e negociações da vida social, a escrita pode articular-se a partir de si mesma, estabelecendo nuances de forma e significado que sugerem aos leitores novas experiências de interpretação do mundo e de si mesmos. A essa perspectiva que se realiza intrinsecamente como experimentação estética (sem deixar de percorrer os meandros da sociedade) pode-se aplicar também o termo *insurgente*. Desse ponto de vista, derivam poéticas que colocam em xeque as estruturas da linguagem e expandem a poesia como um campo relacionado a diversas áreas do conhecimento.

Sob o termo *insurgência* abrigam-se inúmeras conotações de natureza estética, sociológica, histórica e antropológica pois é do sujeito humano, tensionado por variantes de tempo e lugar, que provêm as manifestações da criação artística e, especificamente, da escrita literária. Devido a isso, é interessante pensarmos não em insurgência como uma prática cultural cristalizada, mas em estados de insurgência friccionados por aquilo que chamaremos de traço relacional numa associação ao pensamento de Édouard Glissant. Sob a condição relacional, a insurgência muda conforme os contextos histórico-sociais; relativiza a ordem binária que nos obriga a escolher *uma ou outra experiência*; valoriza a noção de fluxo que nos estimula a sermos sujeitos de várias experiências, simultaneamente; e, numa perspectiva autocrítica, muda em relação a si mesma para fugir à tentação de ser o polo de uma nova ordem binária.

Vale frisar, no entanto, que o traço relacional não nos impede de isolar e analisar uma ou outra face dos estados de insurgência. Assim, para efeito de análise dos vieses da insurgência, voltemos ao parágrafo inicial dessa apresentação. A partir dele é possível falarmos numa insurgência histórico-ideológica através da qual se exprimem as vozes de indivíduos e/ou grupos sociais em situação de risco. Há uma gama considerável de vozes poéticas que, ameaçadas em sua integridade, reivindicam o reconhecimento de suas vivências sociais e estéticas. Essa reivindicação – que permeia, por exemplo, as *performances* de algumas vozes autorais representativas de mulheres, pessoas negras, LGBTQIA+, indígenas, imigrantes, moradores das periferias urbanas, etc. – pode implicar tanto o desejo de inserção quanto de ruptura com o sistema literário vigente. O embate entre essas possibilidades tem sido mapeado por autoras/autores e pelos críticos dessas trajetórias seja no domínio dos suplementos literários, *blogs* e redes sociais, seja no âmbito dos estudos acadêmicos através das teses e dissertações.

Sob outro recorte, é interessante considerar uma insurgência histórico-estética através da qual as autorias se movimentam dentro do sistema linguístico e literário, interagindo com ele sob diferentes perspectivas. Levando em conta a cena literária brasileira contemporânea, podemos anotar, apenas como demonstração, uma insurgência estética verificável: (1) *numa escrita realizada em várias línguas*, tal como nas obras de Prisca Agustoni, Wilson Alves-Bezerra e Miriam Adelman. Nesse viés, não se trata da inserção fragmentária de uma língua estrangeira no texto em português, mas da utilização simultânea de mais de uma língua com o intuito de constituir um campo linguístico-poético evocador de sensações deslocadas da recepção habitual de cada língua autônoma; (2) *numa desconstrução da língua estabelecida* (o português, nesse caso) a partir de outra ordenação de seus elementos morfológicos, sintáticos e semânticos tal como demonstram os poemas de Ronald Augusto e Eliane Marques; (3) *numa proposição de outros ambientes de percepção do mundo*, a exemplo do que

apontam as obras de Max Martins e Vicente Franz Cecim, estimulando nosso interesse por experiências poéticas cujas raízes são críticas do predomínio urbano em parte considerável da lírica moderna no Ocidente.

Diante das provocações dos estados de insurgência somos instados a desenhar outras terminologias ou categorias críticas para analisarmos as vivências e expressões estéticas não apreendidas pelas fórmulas de análise estabelecidas. É o caso, portanto, de pensarmos também numa insurgência dos procedimentos críticos que nos levam a ver uma miríade de conceitos atentos à flexibilidade das insurgências poéticas. Nesse sentido, é oportuno considerar proposições analíticas como a "poética da relação" e o "pensamento do tremor" de Édouard Glissant; a "oralitura" de Leda Maria Martins; a "literatura-terreiro" de Henrique Freitas; o conceito-valise "*enracinérrance*" de Jean-Claude Charles; a "dialética liana" e a "camuflagem" de Susanne Césaire e, com a licença do(a)s leitore(a)s, os conceitos de "cantopoemas" e "cantopoeta", os modos de escrita "Orfe(x)u e Exunouveau" que articulamos nos livros *A saliva da fala* e *Entre Orfe(x)u e Exunouveau*, respectivamente.

Os estados de insurgência nos alertam para a existência de vozes que realizam *performances* avessas à cristalização dos procedimentos criativos. A aposta dessas vozes do presente ou do passado ocorre em relação a uma determinada cena literária legitimada ou em relação à própria insurgência. Em função disso, o que chamamos de poéticas insurgentes se articula a partir de reflexões dissonantes e metacríticas interessadas não em catalogar suas práticas como modernas ou clássicas, por exemplo, mas em aplicar-se nos intercâmbios, nas flutuações, nos atritos, nas rasuras, enfim, nos grandes e pequenos processos que conferem à poesia condições para se realizar em suportes, formas e linguagens imprevisíveis.

A presente microantologia com textos de Claudia Roquette-Pinto, Diana Junkes, Eliane Marques, Prisca Agustoni e Telma Scherer reflete, pelo tensionamento entre a realidade social e a realidade fundada na linguagem, alguns aspectos desses estados de insurgência. Os poemas ligados à experiência de poetas que interpelam o mundo evidenciam um trabalho apurado sem o qual não haveria nem a expressão estética nem a reflexão crítica sobre a realidade. Para essas autoras, é na invenção de novos recursos linguísticos que a abordagem dos temas se torna viável, estabelecendo provocações semânticas imprevisíveis. Suas poéticas rasuram o dicionário de sensibilidades preestabelecidas, arriscando-se a falar de outras fundadas pela linguagem. Daí, como propõe Hugo Friedrich (*Estrutura da lírica moderna*, São Paulo, Duas Cidades, 1991), o caráter *dissonante* dessa poética: fruto da junção entre "incompreensibilidade e fascinação" ela "gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade".

Portanto, não é sem o abalo de certos valores que se lê as poetas aqui reunidas: suas imagens alteram o estado de consciência sobre o mundo estável insinuando nele "um chão provável" (Roquette-Pinto), reconhecendo no "veneno do acalanto" (Junkes) a fragilidade dos afetos; alterando a expectativa de conhecimento do outro que "cultiva espinho em vez de sangue mensal' (Marques); reconhecendo o conflito na experiência cultural quando "a língua inimiga entra/pelos ouvidos" (Agustoni) e, ainda, invertendo a lógica de poder quando, ironicamente, a voz oprimida é mais sábia por ser "mais velha que Adão" (Scherer). Vale, por fim, chamar a atenção para o fato de que Cláudia Roquette-Pinto, Diana Junkes, Eliane Marques, Prisca Agustoni e Telma Scherer (valendo-se de diálogos multiculturais, ironia, hibridação de formas de escrita, etc.) recusam o trato mecânico com a experiência poética para enfrentar, de maneira crítica, o dilema de transformar o que é inexprimível em linguagem.

Edimilson de Almeida Pereira

Poeta, ficcionista, ensaísta, professor e pesquisador da cultura e da religiosidade afro-brasileiras.

Foto: Acervo pessoal.

ANTOLOGIA

Claudia Roquette-Pinto (1963)

Poeta e tradutora. Publicou cinco livros de poesia: *Os dias gagos* (edição da autora, 1991); *Saxífraga* (Salamandra, 1993), *Zona de sombra* (7 Letras, 1997); *Corola* (Ateliê Editorial, 2001, Prêmio Jabuti); *Margem de manobra* (Aeroplano, 2005), o infantojuvenil *Botoque e Jaguar, a origem do fogo* (Língua Geral, 2009) e *Entre lobo e cão* (Circuito, 2014).

O dia inteiro

O dia inteiro perseguindo uma ideia:
vagalumes tontos contra a teia
das especulações, e nenhuma
floração, nem ao menos
um botão incipiente
no recorte da janela
empresta foco ao hipotético jardim.
Longe daqui, de mim
(mais para dentro)
desço no poço de silêncio
que em gerúndio vara madrugadas
ora branco (como *lábios de espanto*)
ora negro (como *cego,* como
medo atado à garganta)
segura apenas por um fio, frágil e físsil,
ínfimo ao infinito,
mínimo onde o superlativo esbarra
e é tudo de que disponho
até dispensar o sonho de um chão provável
até que meus pés se cravem
no rosto desta última flor.

Em sarajevo

Na primeira foto ela ri,
selvagem,
e se mistura às amigas.
Um ano mais tarde,
posa com as mãos no colo,
coluna reta,
os pés cruzados pra trás.
Por dentro do uniforme pressente
uma mulher, a passos largos,
galgando as ruas de grandes cidades
– quem sabe no exterior.
Quando a vi, ali, distraída,
na escada do ônibus escolar,
nada me preparou para suas pernas abertas,
no meio a flor dilacerada
repetindo, entre as coxas,
o buraco da bala no peito:
um *dois pontos* insólito.

Alma corsária

De tanto sono me baixa uma lucidez estranha
em que a amendoeira pousa, luminosa, rara,
sob o fundo escuro da noite meio baça
(cilíndrica, roliça, bizarra)
seu vulto verde acocorado sobre a água
da piscina que não tem um pensamento.

Eu sinto inveja dessas águas anuladas
tão plácidas, idênticas ao próprio contorno
enquanto eu mesma nem sei onde começo,
quando acabo
e sofro o assédio de tudo o que me toca.

O mundo ora me engole, ora me vara
e tudo o que aproxima me desterra.
Chorei, ao ver no chão da cela,
o botão arrancado na contenda,
os óculos pisados do escritor judeu.

Tenho um coração que estala
com o peteleco das palavras de Clarice.
Numa vila miserável na Bahia,
um negro lindo, lindo,
dança ao som do corisco
– e só me apaixono por casos perdidos,
homens com um quê de irremediável.

Mais de uma vez, imóvel, circunspecta,
vi abrir-se a máquina do mundo
sob a luz inclinada de Ipanema,
na Serra da Bocaina, no meio da floresta,
no alto da escada no topo do morro
por onde a moça sequestrada vinha subindo
debaixo das lágrimas do pai.

Mais de uma vez meu coração trincou feito vidro
diante da página impressa,
e sempre que a palavra justa vem tirar seu mel
de dentro da copa do desespero de amor.
Acredito, do fundo das minhas células,
que uma amizade sincera
"é o único modo de sair da solidão
que um espírito tem no corpo".
Sim, eu acredito no corpo.

Por tudo isso é que eu me perco
em coisas que, nos outros,
são migalhas.
Por isso navego, sóbria, de olho seco,
as madrugadas.
Por isso ando pisando em brasas
até sobre as folhas de relva,
na trilha mais incerta e mais sozinha.

Mas se me perguntarem o que é um poeta
(Eu daria tudo o que era meu por nada),
eu digo.
O poeta é uma deformidade.

Diana Junkes (1971)

Poeta, crítica literária e professora de Literatura Brasileira da Universidade Federal de São Carlos. Publicou *clowns cronópios silêncios* (Urutau, 2017); *sol quando agora* (Urutau, 2018); *asas plumas macramê* (Laranja Original, 2019), *asfalto* (Laranja Original, 2022). Seu livro *asas plumas macramês* foi traduzido para o espanhol e publicado na Argentina por Vera Cartonera; alguns de seus poemas compõem antologias na França e EUA.

Névoa

a miséria exposta à gangrena atrai moscas
mesmo sob o céu azul
mesmo que encapuzados amputem
os membros doentes

respiradores de juros são comercializados
a preços muito altos acessíveis
apenas aos enviados de deus
a volúpia da riqueza se renova a cada dia

ante a aniquilação das valas comuns escancaradas
diante dos flashes
mulheres cortam a própria carne
para alimentar seus filhos

mães de santo putas poetas travestis
perambulam neste momento nas esquinas
em busca de máscaras comida livros enxadas
e esterco

pois adubarão os jardins
quando os dentes-de-leão regressarem

Desenredo

miro-me na superfície branca
flutuam na memória teu hálito
tuas mãos teu cheiro
estou nua diante do papel

o balé do lápis sobre a folha
inscreve sinuosos movimentos
em busca das mônadas
estou nua diante do papel

o sussurro ritmado do grafite
canta no corpo de cada linha
despenha enjambements atravessa
o vento o frio das frestas a casa
estou nua diante do papel

daqui desta superfície feminina de celulose
coberta da tua pele teu mundo girassóis ilhas
amanheço palavras sinais de trânsito
estou nua diante da cidade

não há volta: minha nudez é irremediável
despi-me para os teus versos e agora
nenhum poema pode me vestir de auroras
só me sei entre as luminárias do ocaso

Faber

para lígia toneto

fabricar a mulher no ventre
sentir seu pulso ritmado
os movimentos das asas
que mal cabem entre as vértebras
da casa que a abriga

conversar com a mulher
que no ventre habita
amá-la como se ama
a primeira estrela da noite
enovelar sua minúscula forma
com o delicado e devastador
olhar placentário

inventar a luz para a mulher
fabricada no ventre deslizar
agasalhá-la sob o casco ancestral
de tartaruga: jamais abandoná-la
(ela que não possui guelras)
ainda cega na praia
para que caminhe solitária até o mar
incendiada pela areia ao sol a pino

entrelaçar os sonhos nos dedos
desta pequena mulher
nascida do ventre
descobrir o próprio rosto no rosto
que um dia se tornará pássaro
e reunirá os perfumes do entardecer
entre suas penas em seus pés sujos
do sangue doce das amoras
encher os açudes com o canto desta mulher
seus sambas as utopias em flor
que germinam no couro dos tamborins
encher os açudes de seus silêncios de nuvem
depois das horas agrestes nos ramos de alecrim
seu choro secreto sob as cobertas da infância

espalhar entre as avenidas nos anéis viários
seu riso de lâmpadas como aquelas da fábrica
oculta pela floresta que encantaram maiakóvski

colher os matizes de algodão
que a mulher expulsa do ventre (e só ela)
é capaz de tecer a cada verão
quando se renova e sobrevoa a cidade
indiferente ao tráfego
e à garoa que mancha de fel
as garatujas de miró
frágeis vestes no topo dos edifícios

ultrapassar a violência uterina
as noites de febre os laços nos cabelos
o imponderável cordão que a alimentou
e a poderia ter asfixiado com o veneno do acalanto
para nomear esta mulher em pleno voo: filha

Eliane Marques (1970)

Escritora, psicanalista e tradutora. Publicou *o poço das marianas* (Escola de Poesia, 2021), *e se alguém o pano* (Prêmio Açorianos na categoria Poema, Escola de Poesia, 2016), *Relicário* (Grupo Cero, 2009) e as traduções *Pregão de Marimorena*, da poeta afro-uruguaia Virginia Brindis de Salas (Figura de Linguagem, 2021) e *O trágico em Psicanálise*, da psicanalista argentina Marcela Villavella (Psicolibro, 2012).

1.

o dibato abafado de cortina batida
paramenta de aparato
não como a manjua
à ribeira das canelas o bramido
que craquela
com o calcanhar o misipo
aos diques ofertório das filhas
como enfeite
para que a lama de suas frontes
lamenteie
a língua do agueiro que acaba por cuspi-las.

2.

há garoa pelo céu
cultiva espinho em vez de sangue mensal
do ataúde
relicário no quarto
faz visita olvidada
serve-lhe barro
chá da manhã

saberá o candelabro dos lábios
luísa
o jardim barrento
rápido te dobra para o chão.

4.

tal seu ofício
ofício negro
hera em cada mano
nelúmbio e sonho
ofício de negro
o mais americano
desses que se acossam nas vértebras
à esquerda de um canto

oficialato já disseram sem mando
quebranto e ordálio
nem o mississipi
pelos bantos aí afogados

negrisísifo se for o quase
junto à gordura dos soldos
a marcha (a medula) – os sovacos
entre ônibus e obituários
a propriedade
(e por que não)
de qualquer hotentote

a salvo apenas os ombros
ouve: aqui uma vez bandos

também uma vez nibelungos
quando a querença dos anéis
outra vez mameluca

mas a cucharra
como se nuvem
ofício enterrá-la no domingo

5.

amo a amo
o retorno das águas ao poço
feito quem definha clandestino
arado às trouxas mil quilômetros

amo a amo
a ponta dos pés nos adobes
demais para se ficar bastante alto

ao reino das pás entre todos
carpida com águas daquele poço
amo a amo uma chávena de chá:

Han Shan, veja bem, foi um catedrático chinês que se cansou da cidade grande e do mundo e foi se esconder nas montanhas.

as morgues porém que as devorem

veja bem han shan na sutura do mundo
um negrego com seu naco e seus trecos
tampouco o poço um subteto

nem o perceberiam
no fundo no fundo tão vago
pano a pano nubário dos cabelos bantos

pretinho brabo quase dogmático
é mesmo esse – juzin
o enclave suicidado
sinal que ainda demora o berro d'água
o banho de farinha branca

(a galinha vai e forja
e ele de cócoras fica ciscando)

juzin teu na beira desse poço
amo a amo o enterro osso
que dona tereza tão gentil

juzin no entorno desse abandono
teu crânio negrilho

amo a amo
o arresto do teu corpo juzin

teu nome amo a amo
o cheiro dos jasmins um copo de leite morno

teu nome pano a pano pão sem patrimônio

juzin o tal grito (dos teus espanhóis)
caído na beira daquele poço
tão resistente quanto as louças

Prisca Agustoni (1975)

Nascida em Lugano, vive, desde 2003, entre a Suíça e o Brasil, onde trabalha como professora de Literatura Comparada na Universidade Federal de Juiz de Fora. Poeta, crítica literária e tradutora, escreve e se autotraduz em italiano, francês e português. Entre suas publicações mais recentes, estão os livros *O mundo mutilado* (São Paulo, Quelônio, 2020) e *L'ora zero* (Italia, Lietocolle, 2020).

I.

Diante do indizível
velhas raízes me ensinam a ser ave:

as árvores falam
diz o autor iraquiano
xamã em tempos de imigração
naquele romance escrito em alemão:

– *Heimat ist kein Ort*

é preciso aprender a escutar
a língua ardente dos carvalhos,
a queixa das faias gigantes
diante do silêncio limpo de uma praça.

Em cada fruto
a germinação de um estranho dicionário

es ist ein Gefühl,

você fala sussurrando
e depois o inverno
avança turvo sobre a relva
e em nós, calados
como uma onda que cavalga
abismos da língua antiga,

enquanto nossa pele como uma lixa
revela o mapa dos êxodos,
a genealogia circulando
nas artérias, o coração

trinca, de vogal em vogal
na síncope dessa língua ferida
que lentamente cicatriza.

II.

cette langue qui tue ma langue maternelle:

a língua inimiga entra
pelos ouvidos e escorre
até à aorta

ali espera e rosna

um cão que sabe
o estranho à espreita
atrás da porta

nessa língua feita cão
que ladra
e rói o osso
da língua morta

a operária húngara
escreve seu caderno
como uma Penélope,
mais uma,
ela própria no exílio
tecendo
sua mortalha:

Agota Kristof
    espera
a volta da língua
sacrificada,
a certeza da escrita
como única casa

rascunho eterno
numa língua torta

III.

habitar uma língua como se habita uma casa
um casaco velho
um porão escuro

habitar um nome como uma relíquia
um quarto anônimo
um brinquedo quebrado

habitar uma viagem como se habita uma cidade
que cresce por dentro
e escava como furão a terra

habitar o animal que somos, que sobrevive
em nós, apesar da fome, apesar da noite
à espera da mão que nos acaricie

habitar o transitório, o indefinido
o que nos move, ser árvore
enraizar, ser rubra flor no meio do mar

habitar a morte que cavalga a onda
o horizonte como falésia distante,
o barco que é país de chegada

habitar o grito, a vertigem, a mão que segura
outra mão, a Europa, o porto
bem perto, a dois passos de distância

Telma Scherer (1979)

Artista e professora do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da Universidade Federal de Santa Catarina, na área de Literatura Brasileira. Publicou seis livros de poesia, dois romances e um híbrido. Tem formação em Filosofia, Literatura e Artes Visuais, com pesquisa na área da poesia expandida e da *performance*.

[Poema 1 – sem título]

Um homem que sabe
a sépia, um homem que sabe
a pó, um homem que sabe
onde está o seu suéter.
Um homem que não sabe
cozinhar. Prova todas as roupas,
prova todos os temperos
e põe tudo à prova.
Esse homem saberia
esperar?
Um homem espantalho
engoliu todas as sépias,
pariu todos os pós,
todas as pólvoras.
É um homem que pode.
Ele pode esperar,
e não espera.
Ele pode provar
que sabe. Mas não prova.
Ele não tem sabor.
Um homem que espanca, sabe
que não pode provar.
Ele faz promessas e pode até
piorar, depois de tudo.
É um homem provisório.
Ele sabe as provisões que sobram
dos seus passados. É um homem
que está pronto e não está,
porque é pura promessa
de proteção, sem guarida.
Um marido faz a guarda
da casa, das despensas, das
hortas e das matas fechadas.
Mas
não fecha a boca.

[Poema 3 – sem título]

Devagar com o andor, devagar.
Porque esse santo
que tem lama no olhar
é meu Adão ao contrário.
Foi do meu barro que ele saiu.
Devagar e não assustem os passantes.
Ele é assim, chora lágrimas lilases
porque é a Mãe das Mães.
Todos sabem.
Devagar com a dor, e sejam rezas suaves.
Porque ele é fraco na força.
E tem muitos poderes.
É meu filho.
Tenho santos femininos, sim, são humanos.
Tem deus, tem deus, tem deus.
Cantam as cigarras.
Ao barro há de voltar, para meu corpo.
Gritam. Gemem. Cantam as cigarras.
E não nos levem sem rezas e sem rimas.
Ele chora lágrimas de barro.
Meu santo, minha santa, ele canta.
Mas sussurrem, falem baixinho:
nana no colo dela, nana no colo dela,
nanananão.
Nanananão. Meu filho:
eu sou mais velha que Adão

[Poema 5 – sem título]

O primeiro orgasmo
foi de azul celeste –
o último
de azul da Prússia.
Uma cor
se desfazia em outra,
com o meu corpo
desafiando Newton
como se o moço
nem estivesse lá.
Havia uma ordem clara,
que não era a dos contrastes
ou do círculo cromático,
era a do ajuste das pernas
do deslizar das costas
sobre o chão manchado.
Ele era macio
como um cinza médio
de repente dolorido,
rosado, púrpura, sem fim.
Teve um orgasmo carmim,
e um laranja de cádmio.
A sucessão
dos meses que passavam
não trazia qualquer gozo e,
no entanto,
a sua pele era um prisma
através do qual
eu me descompunha
em sete faixas coloridas.

Isael Maxakali e Sueli Maxakali. Fonte: BDMG Cultural.

Imagens para fazer a transformação

No texto "Desta terra, para esta terra", publicado no catálogo do 21º Forumdoc.bh, em 2017, Sueli Maxakali e Isael Maxakali nos contam como vivia seu povo na região nordeste de Minas Gerais: "Os Tikmũ'ũn sempre andaram por aqui, nestas terras que vocês, brancos, chamam hoje de Vale do Mucuri e que nós chamamos *Kõnãg mõg yok*, 'onde corta o rio'. Éramos muitos antigamente e vivíamos acompanhando as águas. Fazíamos uma aldeia, caçávamos, pescávamos e dançávamos com os *Yãmĩyxop* (espíritos) e depois de um tempo os mais velhos se reuniam e decidiam se mudar. Antigamente não havia brancos aqui."

No filme que fizeram com Carolina Canguçu e Roberto Romero – *Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm: Essa terra é nossa!* (2020) – a câmera acompanha o percurso de pajés, anciãs e anciãos Tikmũ'ũn pelo Vale do Mucuri, retornando aos locais para reafirmar seus nomes em língua maxakali – *Mikak pap nok* (pedra branca), *Katamak xit* (cipó de gameleira), *Ãmãxux yãy pot ax tu* (onde a anta se partiu) – para entoar os cantos que ali surgiram, na relação com os lugares, os eventos e os animais que nela viviam antes da expropriação e devastação de suas terras. O filme faz o luto dos antepassados assassinados, mostrando como a violência e a discriminação contra os Tikmũ'ũn persiste hoje. Mas esse percurso pelo território, lugar da memória, dos cantos, dos povos-espíritos (*Yãmĩyxop*) e dos antepassados, mostra a história e o vínculo dos Tikmũ'ũn com a terra que lhes pertence e que eles querem retomar e destinar aos mais novos.

Durante a pandemia de Covid-19, um grupo de 100 famílias *Tikmũ'ũn* saiu da aldeia onde moravam – Aldeia Verde, *Apne Yĩxux* – em busca de uma terra onde possam viver e realizar seus rituais, nas proximidades de um rio e longe do proselitismo religioso que assedia as aldeias, mesmo em momento de pandemia. Tendo passado por duas terras próximas à cidade de Ladainha (MG), as famílias se instalaram em uma terra conhecida como Fazenda de Itamunheque, no Município de Teófilo Otoni, onde lutam para reconquistar as condições de seu bem-viver. Ali, buscam criar a Aldeia-Escola-Floresta – *Yãy Hã Mĩy* (fazer a transformação) –, um projeto que abriga encontros de pajés, mutirões de plantio e reflorestamento e oficinas de produção audiovisual e de arte indígena contemporânea.

Junto com Isael, pajés, anciãs e anciãos, Sueli Maxakali está à frente deste processo: ela é uma pensadora, liderança e artista que utiliza imagens e narrativas para traduzir mundos (o mundo dos Tikmũ'ũn, o mundo dos espíritos, o mundo dos brancos). Nas imagens do ensaio que se segue – uma composição de *frames* dos filmes que Sueli realizou com Isael Maxakali e fotografias feitas por ela – acompanhamos um pouco dessa busca dos *Tikmũ'ũn* por um futuro no qual as crianças possam contar com um rio limpo para se banhar, na companhia dos *Yãmĩy*. Os textos que compõem o ensaio são comentários às imagens enviados por Sueli Maxakali a André Brasil, além de trechos de entrevistas que ela concedeu a Joana Brandão e Rosângela de Tugny.

O futuro onde passa o rio

SUELI MAXAKALI

Frame do filme *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito* (Sueli Maxakali e Isael Maxakali, 2019).

O rio é muito importante para nós, nele podemos pescar e retomar rituais que estavam parados. Estes rituais precisam da água, água limpa, sem poluição. O rio é tudo para as crianças, que brincam e se banham com os *Yãmĩy*.

Os peixes também têm cantos.

Muitos rios da região estão poluídos. Quem poluiu os rios? Não foram os povos indígenas que poluíram os rios. Quem poluiu os rios?

Frame do filme *Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm: Essa terra é nossa!* (Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero, 2020).

É importante nossas crianças saberem: *ali*, é uma memória. Ali, quando morre uma pessoa, ali fica a marca. Ali fica, cada vez mais que vai morrendo gente, cada vez mais, tem história, vai aumentando a história. A terra nossa, onde tem mais violência, onde tem mais preconceito, é onde eles sabem que o território é dos povos indígenas. Eles já sabem. Por isso, têm preconceito e por isso querem se mostrar como se eles fossem os donos e como se os donos não fôssemos nós.

Aldeia *Hãmkãim*. Foto: Sueli Maxakali.

Território é espírito, *Yãmĩy*, em cima. Território é importante quando tem espírito de *Yãmĩy* em cima. Porque se nós ficarmos arrancando as coisas de cima do território, nós, indígenas Maxakali, tirando pedaço, braço da cultura, vamos afundando cada vez mais: uma perna, um braço... Não pode acender fogueira dentro da casa, *kutok* (criança) não tem rio para tomar banho; *kutok* não sabe fazer flecha; *kutok* não aprende a fazer artesanato. Aí, fica muito difícil para nós.

Ritual *Kõmayxop*. Foto: Sueli Maxakali.

Ritual *Kõmayxop*. Foto: Sueli Maxakali.

Ritual *Kõmayxop*. *Frames* do filme *Yãy tu Nũnãhã Payexop: Encontro de pajés* (Sueli Maxakali, 2021).

Ritual *Kõmayxop*. Foto: Sueli Maxakali.

Ritual *Kõmayxop*. Foto: Sueli Maxakali.

Ritual *Kõmayxop*. *Frames* do filme *Yãy tu Nũnãhã Payexop: Encontro de pajés* (Sueli Maxakali, 2021).

Ritual *Ĩyĩn ka'ok* (corpo-forte). Foto: Sueli Maxakali.

Ritual *Ĩyĩn ka'ok* (corpo-forte). Foto: Sueli Maxakali.

Esse ritual é de *Xũnĩm* (povo-espírito do morcego). Ele se chama *Ĩyĩn ka'ok* (corpo-forte). Os *Yãmĩy* vêm passar barro nas crianças ainda não iniciadas, para elas crescerem rápido, saudáveis, sem adoecer. Eles puxam, esticam as crianças, passam barro no corpo delas. As mulheres juntam frutas (banana, laranja, melancia...), que os *Yãmĩy* distribuem para as crianças.

Por isso, nós precisamos de uma terra com a água e o barro sem sujeira. Porque o rio limpo traz um barro saudável. Uma lagoa suja, poluída não é boa para o ritual, para trazer força e cura para as crianças.

Ritual *Ĩyĩn ka'ok* (corpo-forte). Foto: Sueli Maxakali.

Ritual *Tatakox*. Fotos: Sueli Maxakali.

As crianças são pegas pelo *Tatakox* (povo-espírito da lagarta) para a iniciação: ficam na casa ritual (*kuxex*) por um mês, aprendendo com os pajés. Não podemos filmar dentro da casa ritual. Há coisas que não podemos filmar, que têm que ficar em segredo. O segredo faz parte do ritual.

Meu futuro é deixar esse rio para meus bisnetos, deixar de lembrança para meus bisnetos. É meu sonho deixar um rio, ver passar um rio no território, para nosso *Yãmĩyxop* voltar a praticar ritual que não acontecia e que agora vai acontecer.

Frame do filme *Yãy tu Nũnãhã Payexop: Encontro de pajés* (Sueli Maxakali, 2021).

Sueli Maxakali e meninas no rio. Foto: Isael Maxakali.

O futuro, para mim e minhas crianças, é defender o nosso direito, que está na Constituição. Não pular fora. Eu quero que minhas netas, meus sobrinhos, meus parentes aprendam, nesse território, o que está na Constituição. O que não pode acontecer, o que não pode morrer: as nossas raízes, que estão dentro da terra, que são espírito. Porque essa terra fala, quando *Yãmĩy* fala, *Yãmĩy* fala que é *Poxõ'õy* (minhoca). O canto do *Poxõ'õy* diz que a terra é muito importante.

Frame do filme *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito* (Sueli Maxakali e Isael Maxakali, 2019).

Foto: Acervo pessoal.

Sueli Maxakali

Fotógrafa, cineasta, tradutora e liderança política. Codirigiu os filmes *Quando os yãmĩy vêm dançar conosco* (2011), *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito*, (2019), *Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm: Essa terra é nossa!* (2020) e dirigiu *Yãy tu Nũnãhã Payexop: Encontro de pajés* (2021). Recentemente, se tornou Doutora em Letras: Estudos Literários (Notório Saber) pela UFMG, onde participa do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais.

Correspondência sobre uma cena imaginada

ANDERSON FELICIANO
SORAYA MARTINS

Harlem, fevereiro de 2020.

Soraya,

Faz muito frio e gosto de olhar pela janela. Há uma semana estou em Nova York. A residência na Universidade de Princeton foi intensa e reconfigurou algumas percepções acerca das *artes negras* que haviam se cristalizado no meu imaginário. Compreendi melhor as questões que elaboro na minha dissertação sobre as *Poéticas do Tropeço* e penso que contribuirão para o fortalecimento do pensamento que estamos articulando em relação às poéticas negras produzidas em Belo Horizonte.

Ontem saí para procurar livros do Essex Hemphil. Caminhei o dia todo. Baldwin, em *Notas de um filho nativo*, disse que "todo o Harlem é permeado por uma sensação de congestionamento que lembra a pulsão insistente, enlouquecedora e claustrofóbica que sentimos dentro da cabeça quando tentamos respirar em um cômodo muito pequeno com todas as janelas fechadas". Ainda não sei bem explicar a sensação que é caminhar por essas ruas, mas me lembrei muito de uma conversa com o Ricardo Aleixo, em que ele me contava que, assim como o Harlem em 1920, Belo Horizonte, na década de 1990, havia vivido seu renascimento. Em minhas errâncias por essas ruas, imaginava figuras como ele, Leda Martins, Edmilson de Almeida, Zora Santos, Eustáquio Neves, Jorge dos Anjos, Gil Amâncio, Marlene Silva, Evandro Passos, Adyr Assunção se cruzando por esses nossos belos horizontes. E o mais curioso foi que, imediatamente, percebi que a *Polifônica Negra* e a *segundaPRETA* possibilitam esses entrecruzamentos de espaços/tempos que estão sempre aqui. Interessante compreender essas dimensões numa perspectiva espiralar e como em cada espaço/tempo elaboramos nossas poéticas. Parece-me haver, nessa tentativa de relacioná-las, um gesto, chamo aqui de *maceração do imaginário*, que desarticula certas armadilhas que rondam essas produções que, algumas vezes, no desejo de desconstrução do imaginário sobre nossas subjetividades, "rejeitam a vida, o ser humano, negam sua beleza, seu pavor, seu poder, ao insistir que apenas sua categorização é real e não pode ser transcendida", como diz ainda James Baldwin nas *Notas de um filho nativo*.

Mais tarde sairei outra vez, ainda há muito para caminhar e para elaborar. Refletir sobre essa cena contemporânea é compreender, uma vez mais com Baldwin, que "é somente dentro dessa teia de ambiguidades e paradoxos, dessa fome, desse perigo e dessa escuridão, que podemos encontrar ao mesmo tempo nós mesmos e o poder que nos libertará de nós mesmos".

Te abraço!

Texas, junho de 2021.

Abraçada, Anderson!

Hoje recebi o link de acesso à minha tese de doutorado. Durante duas semanas esse link apresentava erro, mas agora não. Minha tese está no mundo. Que sensação boa e estranha, ao mesmo tempo! Me lembrei de você dizendo que, há anos, pelo menos uns sete, escrevo esse texto de tese. Sim. Há muito, teço o que está ali, numa cruza e encruza de temporalidades, pensamentos e desejos.

Interessante esse paralelo que o Ricardo traça entre o Harlem da década de 1920 e Belo Horizonte dos anos 1990. Renascer ou lembrar a nós mesmos que estamos respirando! Sim. Em 1995, Belo Horizonte viveu a explosão do FAN, talvez, o primeiro aquilombamento estético que você e eu temos grafado nas nossas memórias contadas e inventadas. Acho que é quase natural pensar esse Harlem-Horizontino em relação aos horizontes suturados e redesenhados de agora, que tentam reconfigurar a experiência espacial da cidade a partir dos e com os corpos negros. A *Polifônica Negra* e a *segundaPRETA* são uns dos tantos novos e belos horizontes que vêm como linhagem das linguagens e pensamentos de Leda, Gil, Ricardo, Eustáquio, Adyr, Marlene, Zora, Edimilson, Carlandréia Ribeiro, Meibe Rodrigues, Eda Costa, Tizumba.

Na tese, a *Polifônica* e a *segundaPRETA* são pensadas como aquilombamentos, que, no contexto perene de reconceitualização das culturas e das identidades desterritorializadas, configuram-se como ato de juntar para criar e transformar, ir além, contar e recontar, recarregar os signos de sentidos e produzir histórias e genealogias da diáspora negra, dentro de uma História do Brasil (de uma História do Teatro e da crítica brasileira) ainda a ser feita. São frinchas, aberturas estreitas no sistema que reagem ao colonialismo cultural e criam espaços para a experimentação de novas éticas em arte, para se produzir conhecimento e tensões sobre teatros, performances, dramaturgias e subjetividades negras. Apresentam-se como possibilidades de convívio, afeto, fortalecimento, sentido de pertencimento e amor, que, cada vez mais, tem que ser pensado na sua dimensão política, na perspectiva de politização do amor da *hooks*, numa discussão crítica, a qual considera que o amor precisa ser compreendido, radicalmente, como uma força poderosa que desafia, resiste e inventa caminhos de fuga à dominação.

Alegria solar trocar com você!

Soraya.

Lisboa, maio de 2019.

Soraya,

Há dois dias cheguei em Lisboa, vim para apresentar o trabalho "Apologia III". Alio ao exercício de errâncias por essas ruas o gesto de *maceração do imaginário*. Compreendendo esse gesto, como diz Cidinha da Silva, como "tecnologia ancestral de produção de infinitos", recolho cuidadosamente algumas imagens guardadas nos arquivos da memória e, lentamente, numa bacia cheia de água de rio grande, as esfrego com as mãos, criando uma coreografia que me permita extrair delas novos imaginários para minhas poéticas. E como você apontou certa vez, sobre a performance "Apologia III", "o verdadeiro objeto da lembrança e da rememoração não é, simplesmente, a particularidade de um acontecimento, mas aquilo que nele é criação específica, emergência do novo – um lembrar criador e transformador".

É difícil estar nessa cidade e não me sentir afetado por tudo que ela representa. Justo ontem à noite, fui ao lançamento do *Memórias da plantação*. No final da apresentação presenteei Grada Kilomba com os cadernos da *Polifônica Negra* e da *segundaPRETA*. Depois de uma folheada rápida, ela ficou curiosa em relação aos projetos. Devido ao pouco tempo, confidenciei a ela que nossos quilombos urbanos são espaços de fabulação e outras alegrias.

Daqui parto para Berlim. O corpo todo pensando, imaginando, alargando-se para novas possibilidades de estar negro no mundo. No festival Amalgam, apresento a performance "Dentro". Investigo nessa obra o que está dentro e precisa sair. Aqui, o macerar imagens é ainda mais urgente e, como você diz sobre a performance "Apologia III", coloca "em jogo a capacidade de lidar com as imagens-sentido e incorporar essas imagens ao próprio sentido".

Depois me conta como anda a escrita da tese. Acredito que o esforço em forjar vínculos entre minhas criações e o pensamento que estamos articulando sobre a cena contemporânea preta gera em mim mais desejo de movimento. Exige aproximações, mas requer distanciamentos também. Ainda é tudo neblina e, talvez por isso, me interessa tanto. Assim como Diadorim para Riobaldo, essa cena é minha neblina.

Te abraço!

Milão, julho de 2019.

"Amor vem de amor" – disse. Neblina! Riobaldo sobre Diadorim. Talvez, também, sobre a gente! Acho que neblina combina com *negrura*. Ela burla os traçados dicotômicos entre preto e branco, performam a possibilidade de agir, ser e estar nos interstícios entre o preto e o branco. De experimentar o cinza. Amar[elo]. Vermelho. *Noir Blue*, como na dança-vídeo-performance da artista Ana Pi. São movimentos e relações.

Vivemos neblinas em Paris. A cena da gente comendo sanduíche na Champs Élyseés, vibrando com todas as pessoas negras que desfilavam com suavidade, sem impedimentos, é "nebliática". *Eccoci!* Um jogo constante de ressemantizações, de movimentos, fissuras e fabulações das existências. Das est[éticas].

Fissurar para suturar?

O sertão para Guimarães é onde o pensamento se forma mais forte do que o poder do lugar. Troco sertão por *segundaPRETA*. Por esse aquilombamento que explode a ideia de lugar e se forja, como Beatriz Nascimento nos falou, a partir de uma espécie de sede interior e exterior de todas as formas de resistência cultural. Anderson, as pessoas fazem e refazem os quilombos nos seus próprios corpos. Corpos-aquilombamentos! A *segunda* é isso, né? Um projeto idealizado e realizado por muitos artistas negros de Belo Horizonte. Nasceu de um desejo coletivo, a partir das individualidades, de se ter um espaço onde as/os artistas pudessem mostrar seus trabalhos e, também, estabelecer diálogos tensionados e críticos acerca das cenas contemporâneas negras.

É a partir da *segunda* que o meu corpo-território-aquilombamento forma, da minha neblina, mais neblinas: atrás de uma imagem do Teatro Negro existem outras imagens dos Teatros Negros. É possível trabalhar nas neblinas, de onde se pode perturbar e examinar os objetivos de libertação e criação para que eles não criem armadilhas. É na *cena em sombras*, fazendo referência ao livro de Leda Maria Martins, que se tecem-e-retecem imagens e textos que inventam os indivíduos, as relações intersubjetivas, os teatros da negrura.

A *segunda* é ser[tão], "onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar", como está em *Grande Sertão: Veredas*.

Baci e abbracci.

Salvador, dezembro de 2018.

Soraya,

Cheguei, na segunda, de Buenos Aires e vim direto para Salvador. O Bruno me convidou para participar do Encontro Periférico de Artes. Na quarta, fui almoçar na casa dele e lembramos muito de você. Ele comentava com alegria do nosso encontro no FIT-BH 2018. Dizia, emocionado, que foi o primeiro festival de nível internacional de que ele participou, em que a maior parte da curadoria era de pessoas pretas. Fiquei pensando na força da presença de nossos corpos nesses lugares e também em como temos ressignificado esses espaços.

A programação do EPA, como é carinhosamente conhecido, está bem bonita. Bruno e Iná articularam uma curadoria cuidadosa, que me fez lembrar muito das nossas conversas, em Pernambuco, sobre o processo da curadoria das obras nacionais para o FIT. O desejo de ampliar os imaginários sobre nossas poéticas, um dos critérios pautados por eles, diz muito sobre as estruturas racistas que insistem em nos invisibilizar, mas também da potência do que estamos produzindo. A cena contemporânea de Salvador é muito rica e me possibilitou estabelecer relações com a cena de BH que podem favorecer nossas investigações. Não sei se já leu, mas Mário Rosa publicou a crítica que escreveu sobre a *Unha Postiça*, do Coletivo Tropeço. Gosto desse fragmento: "na operação desta cena: subjetividades, o contemporâneo de uma vida e algo que não está circunscrito à individualidade encontram estranha aproximação. É como se tentassem falar da vida no campo expandido de uma experiência que não se reduz ao registro da percepção ou da identidade, pois algo de intensivo e afetivo ronda o trabalho." Nesse outro, apontou que "é um exercício que aproxima o fracionado de memórias e de desejos para tocar a matéria fina da singularidade. Um movimento que se dá em chão pedregoso, de difícil cultivo, mas que ainda assim, não fugindo dos tropeços, segue e persevera no que é da ordem da prudência e da urgência." Percebo, nesse nosso gesto de aproximar o fracionado de memórias, uma relação sincera com a obra da Rosana Paulino e sua poética da sutura.

Em seu manifesto, "Dança em voz alta", Bruno diz que ancestralidade é fogo. Percebo que o fogo também tem sido recorrente em algumas produções e acredito que mereça nossa atenção.

Mais tarde saio para ver o mar. Para submergir o corpo no mar. Para ser o mar.

Te abraço!

Belo Horizonte, dezembro de 2017.

Anderson,

Assim como, certa vez, o Ricardo te disse que Belo Horizonte, dos anos 1990, viveu uma espécie de renascimento à Harlem, brinco tentando forjar paralelos e dizeres que consigam dimensionar a experiência que foi vivenciar na hipoderme, bem lá no fundinho, o que foi este ano, 2017, para as teatralidades negras na cidade. Explosão? Aquilombamentos-es[téticos]? Coreopolíticas fabulantes? A evidência do provisório de toda e qualquer centralidade? Suturas?

A perene tentativa de reconfigurar territórios e fabular imagens – com, sobre e a partir dos corpos da negrura – para não apenas movimentar outros sentidos, mas, antes, dar a ver o próprio plural do sentido das estéticas pretas, foi essencial para, assim como fazem os gatos, não confundirmos a noite com a escuridão. É a partir dessa cuidadosa distinção que se pode tocar, como dirá Mário Rosa, daqui uns anos, "a matéria fina da singularidade".

Em 2017, celebramos o plural dos sentidos com a *segundaPRETA*, a *Polifônica Negra*, o *Aquilombô* e o *Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas*. Todos esses projetos-aquilombamentos nascem e se consolidam neste ano. Viva! São territórios pulsantes, que dizem de caminhos e movimentos que são ressignificados, ajustados e (re)elaborados no pisar de pés no chão das e dos artistas que se propõem a criar territórios que, ao mesmo tempo, são da ordem da desobediência a um sistema imperativo e da ocupação de espaços físicos e simbólicos na construção de novas humanidades através dos teatros.

Acho que não é à toa que este ano, para os teatros pretos, começou numa segunda-preta, dia 17 de janeiro. A *segundaPRETA*, de alguma forma, abriu espaços para a tessitura dos projetos e pensamentos que se fizeram ao longo de todo o ano. A gente aprendeu, ali, a estabelecer diálogos, mesmo frágeis, sobre as estéticas negras, a pensar e repensar formas de fazer teatros pretos que não sejam somente uma arte do revide, um tipo de resposta e atestado de comprovação da capacidade preta, que os brancos negam, pois se cai, fácil, no lugar de aprisionamento permanente ao tentar dar respostas perfeitas à branquitude. A gente não quer ver, como Otelo, o mundo só em duas cores. Aprendemos a fabular. Quero escrever sobre isso na minha tese.

Feliz ano novo.

Soraya.

Buenos Aires, junho de 2021.

Ainda não consigo parar de pensar no *Delirar o Racial*, filme dos artistas Davi Pontes e Wallace Ferreira. Mais cedo, lia o artigo de Juliano Gadelha, "Habitar a escuridão", e lembrei das nossas conversas sobre neblina. Do esforço, talvez desnecessário, de pensar e refletir sobre essa cena preta. A representação de uma arte negra será a de jamais representar o negro de modo algum? Como performar nossos velhos dramas? O que deixamos escapar na busca incessante por novos imaginários?

É tudo novo de novo. Migrar para Buenos Aires, neste momento, diz muito do desejo de coabitar outras paisagens, de problematizar formas já cristalizadas e de ampliar o pensamento. Parece-me importante ressaltar que, apesar de estarem delimitadas pelo uso estratégico do adjetivo *preta*, as cenas contemporâneas produzidas por nós são diversas por definição e princípio, são causa e consequência da diversidade mesma de ser negra/o e estar no mundo. E é essa poética, aliada a uma diversidade de formas e motivos, que tem guiado meu olhar pela leitura reveladora de mundos.

Tenho me interessado muito por essa cena criada pelas LGBTQIA+. Também venho acompanhando o trabalho do coletivo belo-horizontino de teatro *Cia Breve*. Na dramaturgia de Amora Tito, para *Uma, outra*, ser indefinida é, sobretudo, abertura por onde se deslizam memórias de muitos tempos e vida vivida, permitindo ecoar muitas vozes. Avó. Mãe. Filha. Irmã. Como aponta Aline Motta em *A água é uma máquina do tempo*: linhagem é linguagem. Não que pareça ou tenha alguma relação, mas a proposta me faz recordar *A cor púrpura*. Não o livro maravilhoso da Alice Walker, mas, mais especificamente, a cena do filme em que Celie está sentada num bar ouvindo Shug cantando Miss Celie's Blue. Em cena, Anair Patrícia e Renata Paz mais do que falar de amor, de afeto e de memórias, vivem as muitas possibilidades dos amores, dos afetos e das memórias. Elas são duas, mas se multiplicam sobe a direção cuidadosa da Amora. Elas querem falar de amor sem dor, mas são conscientes de que o amor é um fogo que arde sem doer e também é uma ferida que dói e não se sente. E, sem medo de viver, amam e, mais desafiador ainda, se permitem ser amadas. Em jogo, duas mulheres, uma mesa, duas cadeiras, muitas histórias e a dança com o tempo. Tudo é movimento. São como aqueles castelos de areia que construímos na praia, a onda vem e leva e a gente insiste em reconstruir.

Interessa-me ainda mais o como se conta.

Te abraço!

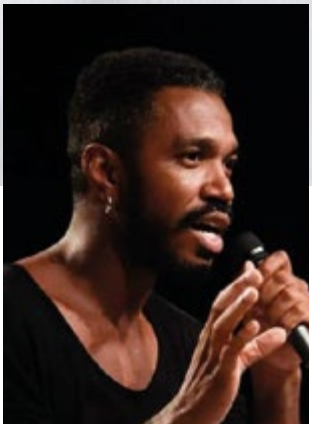


Foto: Acervo pessoal.

Anderson Feliciano

Dramaturgo, performer, curador da Mostra Polifônica Negra, do Study Sessions: Field Stories, e do festival de performance PERPENDICULAR. É autor de *Tropeço* (2020). Mestrando em Dramaturgia na Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Belo Horizonte, junho de 2021.

Anderson,

Esta escrita é permeada de memórias. De nós dois juntos. De mim sozinha. Das memórias contadas e inventadas. Cada vez mais, gosto de inventariar memórias e ficções. Acredito que elas, ficção e memória, nos dão a oportunidade de construir espaços e saberes, reelaborar temporalidades e nos permitem nos dedicar a um desejo. O desejo! Aquele que, como diz Leda Maria Martins em *A cena em sombras*, imprime uma "marca nos afetos e conflitos humanos".

Lembra do nosso almoço, em São Paulo, com a Rosana? Acho que foi em agosto de 2019. Ali, do ladinho do Centro de Referência da Dança. Ela nos levou flores. Eu, você e a primeira apresentação da obra *Tropeço*, performance do coletivo Tropeço, de Belo Horizonte, em outras cartografias e perspectivas. De lá para cá, uma travessia de quase dois anos, em que continuamos a suturar, com a menor dor possível, humanidades cindidas.

Travessia. Sutura. Fabulações.

E a gente de volta a Belo Horizonte. Eu e o pensamento de que os corpos da negrura são, também, corpos da sutura, no sentido mais técnico do termo, como a Rosana nos falava, ou seja, um procedimento que consiste em costurar as bordas de um corte ou ferimento para fechá-lo. Anderson, acho que pensar a sutura, nesses e desses corpos, é pensá-la a partir do lugar de fragmentação, que diz de estéticas elaboradas com base numa história/cultura de um povo em pontilhados, feita de fragmentos espalhados e recriados no/pelo mundo. A fragmentação não é um processo de "desencanto", ela é uma *condição*, sem possibilidade de escolhas para os sujeitos negros moventes pelo mundo. Dessa *condição* se anuncia, cria, recria e transcria uma arte de suturar rastros, restos, resíduos e vestígios. Alguns dos nossos grupos e coletivos, Breve Cia, Tropeço, assim como nossos aquilombamentos, *Polifônica Negra*, *segundaPRETA*, tecem-e-retecem-fio-a-fio a história e fabulam o passado e a memória fraturada pelos corpos e *corpus* desterritorializados. E isso não é invenção!

Daqui pulso nas minhas memórias e invencionices.

Soraya.

Soraya Martins

Atriz, crítica e pesquisadora de teatro, curadora independente. Foi curadora do FIT-BH 2018 e do FIAC-BA 2019. Escreve críticas para o projeto *segundaPRETA* e para o site Horizonte da Cena. Doutora em Letras e pesquisadora das teatralidades contemporâneas negras.

Foto: Acervo pessoal.

O rap, o break e as narrativas sobre a cidade e seus territórios

ROGER DEFF

Há cerca de trinta anos o rap passava a fazer parte da paisagem sonora da cidade, não apenas isso, também passava a descrevê-la e a desenhá-la, sob uma nova perspectiva, a perspectiva dos jovens negros e pobres, que passariam a usá-lo como ferramenta para tecer narrativas pungentes e profundas sobre o lugar e o espaço que ocupavam. Ninguém poderia prever o que viria, no que tudo aquilo se transformaria, mas a chegada do rap ao Brasil, e sua incorporação às práticas culturais cotidianas dos jovens nas periferias, foi resultado do advento de um novo e potente movimento cultural urbano, originado do contexto da diáspora negra na América do Norte. No contexto de lá, as gangues, a violência a pobreza, a ausência do Estado. No contexto daqui, a violência, a pobreza, a ausência do Estado.

As armas trocadas por arte: DJ, MC, B.Boy, Graffiti. Entre o surgimento desta história nos Estados Unidos e a chegada dela ao Brasil, no sentido da compreensão e real incorporação daquelas práticas pela juventude negra e periférica do Brasil, há um hiato de dez anos, de 1973 a 1983. O Hip Hop veio de forma despretensiosa, através de discos, filmes e videoclipes. Estilo de vida, conceitos e ideais disseminados – quem diria – através da grande mídia, esta de vez em sempre demonizada, ainda que existam razões para críticas. Não se tratava apenas de novas manifestações artísticas, mas também de todo um código de comportamento que incluía uma nova maneira de perceber e se portar diante do racismo "cordial" brasileiro. De novo, inesperado.

No país em que trataram de tentar calar as vozes dissonantes, privando-as das possibilidades de construção crítica, outros caminhos foram encontrados e traçados. A resistência sempre esteve na cultura, na re-significação e, na impossibilidade de vivenciarmos nossas práticas ancestrais, outras conexões foram encontradas. E o que é a diáspora senão uma forma alternativa de re-conexão? É uma espécie de "fator de cura" onde laços identitários se constroem a partir das rupturas forçadas, a partir das memórias desfeitas, resultantes dos anos subsequentes de sequestros sistematizados separando pessoas, famílias e povos. O Hip Hop é isso. Trata-se desta *construção* e contribuiu para que diversos espaços dos grandes centros urbanos fossem ocupados pela periferia, por uma negritude que se percebia invisibilizada e silenciada, ao mesmo tempo em que demarcou espaços geográficos historicamente esquecidos.

A periferia, a quebrada, a favela, virou *Território*, e digo no sentido de espaço reconhecido como lugar de potência, de onde emana Cultura, que define identidade e não mais o lugar para se ter vergonha, que permaneceria oculto até que fosse retratado em algum veículo da imprensa como lugar de violência, pobreza e carência, o que é verdade também (atenção para o "também") mas não é apenas isso e é importante que estas outras facetas sejam demonstradas para além da violência sistêmica. Há vida, há percursos, há luta e vitórias e tudo isso precisa ser lembrado e, se tais trajetórias são pouco contadas em livros, elas se proliferam na música, na cadência do samba, na estética, no dialeto, no "pretuguês", me valendo aqui deste termo cunhado pela antropóloga Lélia Gonzales, sobre a "africanização" do português falado aqui, que ganha força na narrativa quilométrica do rap, na dança quebrada e frenética do *break*. São "jogos" no sentido empregado por Muniz Sodré em 1988, no livro *O terreiro e a cidade*. Jogos para driblar o apagamento e a perseguição, para se fazer presente quando tudo contribui para a ausência. Óbvio, o Hip Hop não é o precursor, mas traz um olhar diferente, relativo à sua natureza essencialmente combativa e contestadora e soma-se, no Brasil, ao que havia de cultura nas vilas e favelas, a todo um universo, também diaspórico.

É verdade que as comunidades periféricas eram reconhecidas pelo samba, pela capoeira, manifestações genuinamente afrobrasileiras e que trazem em seu bojo tecnologias estratégicas para a sobrevivência da população negra, e falo sobrevivência também no sentido epistemológico, da preservação daquilo que nos define enquanto povo, enquanto comunidade. O "jogo" já estava aí, sob outras estratégias mas, principalmente para as gerações mais recentes, coube ao rap trazer este sentido de vida, de urgência, num misto de música e literatura que busca narrar a cidade, reinventando-a sob a perspectiva dos que sempre estiveram à margem e frequentemente abordando suas mazelas, questionando os limites impostos e propondo uma ruptura com as relações sociais existentes até então. Se tal ruptura de fato não ocorreu, a narrativa desenvolvida pelos MCs (sigla de Mestres de Cerimônia) tencionou o suficiente para que toda uma geração – ou parte dela – compreendesse coisas básicas como a falácia por trás da ideia de democracia racial, construindo e compartilhando conhecimento através da oralidade, assim como nas culturas africanas. Não se trata aqui de um esquecimento da cultura negra originada aqui, muito pelo contrário, é soma, é referência ao que vem antes, incorporando toda uma tradição como parte essencial dos valores que norteiam os jovens, as jovens, MCs, B.boys, B.girls, grafiteiros, grafiteiras e DJs. Falando especificamente da música, o rap reapresenta aos mais jovens e contextualiza sobre o valor da caminhada de artistas como Abdias do Nascimento, Bezerra da Silva, Carolina de Jesus, Jovelina Pérola Negra, Gerson King Combo, Toni Tornado, entre outros. É um processo de valorização e re-descoberta, através das narrativas que reforçam todo um legado.

O historiador Paul Gilroy fala do Atlântico Negro como espaço para a propagação da cultura originada do continente africano para o mundo, primeiro através dos navios que espalharam pessoas da África para o mundo, e consequentemente muito dos seus costumes e, no contexto contemporâneo, tal propagação se dá através da arte, pelos discos, pelos filmes. Foi assim que nos conectamos com toda uma formulação, com todo um modo de ser e ver o mundo a partir das práticas de comunidades negras situadas em Nova York e, notadamente, não se trata da Nova York glamourizada que ocupa o imaginário, mas a Nova York do South Bronx, distante do sonho americano e da paisagem dos subúrbios brancos que constantemente nos é apresentada nas produções hollywoodianas. Não deixa de ser irônico que esta mesma Hollywood tenha servido de veículo para que lampejos daquela cultura urbana e marginalizada chegassem até aqui. Isso aconteceu no início da década de 1980, sob influência de filmes como *Flashdance*, *Breakin* e *Beat Street*. Os filmes funcionaram como uma chave e cada uma destas obras atuaram como conectores, decodificadores, ajudando a entender o que era e de onde vinha todo aquele movimento, que misturava dança, apropriação tecnológica, rimas, batidas e arte gráfica. Importa que, a partir daquele momento, moradores das regiões mais pobres e afastadas da cidade passam a ocupar o Centro com música e dança. Tomando para si e ressignificando espaços como o Terminal Turístico JK, a Praça da Savassi e a Praça da Estação. Estes e outros lugares transformaram-se em palcos de uma revolução cultural protagonizada por jovens que, naquele momento, certamente não tinham noção da extensão do que estavam construindo, do "jogo", que apresentavam ali e da potência transformadora da simples permanência deles em paisagens nas quais não estavam tradicionalmente presentes. A dança, tão presente nas manifestações de matriz africana, a oralidade dos griôs, as pinturas demarcando territórios, a cultura de rua, mudaria radicalmente a forma como percebiam o mundo e também como o mundo os percebia. Toda aquela movimentação não passaria despercebida, e a cidade, na verdade as cidades, nunca mais seriam as mesmas, o Hip Hop havia chegado para ficar e para ser notado. De fato, impossível não perceber a presença do Hip Hop na cidade, com suas cores, vestimentas, dialetos e sons. Mas não se trata apenas de percebê-lo no espaço urbano. É compreender que ele, enquanto manifestação essencialmente urbana e que se vale deste espaço para a sua construção, *torna-se a própria cidade*. Ou seja, por nascer da rua, e ter a rua como habitat e fonte de inspiração, o Hip Hop é a própria cidade, com seus personagens, disparidades e contradições.

A cultura construída por jovens negros e periféricos faz barulho, se notabiliza através das cores fortes e segue insubordinada ocupando o espaço público, que, afinal, é público, mas cujo planejamento se deu pensando em outro tipo de público, de cor e classe social específicas. E é aí que mora o fator de insurgência do Hip Hop, ao se demonstrar abertamente insubmisso, estrategicamente incorporado à lógica da cidade e subversivo ainda que sob a lógica perversa e excludente do capitalismo, ao se disseminar como ideia e identidade dentro do processo da indústria fonográfica e do audiovisual, debatendo a desigualdade inerente a este mesmo sistema. As mais contundentes vozes do segmento reverberaram da periferia de São Paulo, o grupo Racionais, formado por Mano Brown, Edi Rock, Ice Blue e KL Jay, deu o norte do que seria a música feita por DJs e MCs no Brasil. Além falar a respeito, ele contribuiu para a formação de uma juventude negra questionadora e que se fortalecia através de narrativas de empoderamento.

> Eu tenho algo a dizer, e explicar pra você
> Mas não garanto, porém, que engraçado eu serei desta vez,
> Para os manos daqui, para os manos de lá
> Se você se considera um negro pra negro será...
>
> Racionais, Voz Ativa, 1990.

A voz dos "quatro pretos mais perigosos do Brasil", como são conhecidos, se disseminou pelo país através dos discos, chegando às muitas periferias, e gerando muitos "manos", disseminando, mais uma vez, todo um código de comportamento.

Mas antes da produção fonográfica havia a dança, os corpos, e foi assim em todo o país. Logo nos primeiros anos desta cultura na capital mineira, BH viu a Praça da Estação ser ocupada durante anos pelo rap e pelo funk "carioca", aqui falando apenas da música, mas estavam lá também dançarinos, dançarinas e DJs.

Este evento que ano após ano levaria artistas e jovens, moradoras e moradores das favelas da cidade, era chamado de BH Canta e Dança e, num tempo em que o Centro era muito mais um lugar de trânsito para a maioria deles, ocupá-lo daquela forma, com cerca de dez mil pessoas ou mais, era transgressor, pra dizer o mínimo. Aquelas formas de arte que haviam chegado até nós como "produtos" estadunidenses (e isso é uma ironia) permitiu que cada pessoa que acessou aquela cultura descobrisse a própria cidade para além dos limites do bairro, da comunidade, em atividades gratuitas, como as rodas break no Palomar, na Savassi e na Praça da Estação, onde também acontecia uma vez ao ano aquele evento de proporções colossais. E aí está um dos aspectos centrais da cidadania, ocupar, usufruir dos espaços, vivenciá-los, é o que dá a noção de pertencimento, de história, e isso se fortalece quando essa relação se dá pela arte. Veja bem, "arte" é vista, percebida como uma prática restrita a determinados círculos sociais, mesmo que não seja uma verdade, haja vista o fato de que várias manifestações são identificadas com as classes menos favorecidas, mas essa é uma percepção que estava colocada, do artista como alguém especial ou da arte como prática de pessoas com "condições" para tal. Ainda assim, lá estavam pessoas jovens oriundas de escolas precárias, muitas com processos inacabados de alfabetização, dado o alto índice de evasão escolar entre as pessoas negras e pobres, produzindo arte através da palavra, da dança, da técnica do desenho nos muros, da técnica do *turntable*. Potente, sim. E *potência* é uma palavra que é recorrente neste texto, e não é por acaso. A periferia está repleta de potenciais que não se concretizam pela falta de oportunidades, pela estrutura, pelo racismo (ele de novo, e de novo). Quando alguém que acreditou não ter habilidade para a escrita, por não ter conseguido aprender dentro do sistema escolar, quando esta pessoa desenvolve narrativas sobre a própria realidade e apresenta isso a outras pessoas (o rap), isso é a potência se concretizando, deixando de ser possibilidade para se tornar realidade.

Da mesma forma, ver jovens com dificuldade de aprendizado (porque aprender com fome é um desafio) que não compreendem a relação entre a história e suas vidas cotidianas, tratando de temas complexos como desigualdade social e racial através das letras de rap, ver jovens superando estas e outras barreiras demonstra que nunca houve incapacidade e sim uma tentativa de diálogo que não se conectou com seus anseios, com suas vidas, que o problema está também na perspectiva em que estas questões são apresentadas. E perspectiva é outra questão importante aqui, falando especificamente da percepção, dos horizontes que se acreditam possíveis. As barreiras estruturais tornam-se ainda mais densas diante da impossibilidade de caminhos para superá-las, e o Hip Hop, enquanto tecnologia social, tem contribuído para a construção de caminhos coletivos nos quais sujeitos, lideranças se formam, ocupando espaços de fala antes impensáveis. O desenvolvimento social está atrelado à percepção dos sujeitos como cidadãos, é intrínseco, mas é um lugar em que o Estado tem falhado com frequência e, neste caso, é uma lacuna que foi ocupada por uma cultura que se desenvolve na própria comunidade, onde o Estado é ausente em questões essenciais, como saúde, educação e saneamento. A pergunta que me faço é: de que outra forma pessoas que veem sua cidadania negada ao longo da vida poderiam se perceber cidadãos, ou mesmo compreender este lugar? Não é simples. Sem o fomento da sensação de pertencimento, do coletivo, da inclusão, isso não é possível. E a história iniciada através de uma festa no Bronx, pelo DJ Kool Herc, e que chegaria ao Brasil por conta dos filmes e discos não seria apenas uma "moda" como muitos acreditavam. Cerca de uma década separa o BH Canta e Dança do Duelo de MCs. O primeiro aconteceu entre 1986 e 1997 enquanto o Duelo de MCs teve seu início em 2007, na Praça da Estação e, por fim, no Viaduto Santa Tereza. Épocas diferentes, um contexto muito similar de construção das artes na rua, a mesma vontade de ocupar, mazelas que se mantêm e um contingente de jovens oriundos das margens descobrindo a cidades através das artes.

Roger Deff

Jornalista, rapper, fundador da banda Julgamento e autor do álbum solo *Etnografia suburbana* (2019). Escreve periodicamente para a revista *Canjerê*. Mestrando em Artes pela UEMG, onde desenvolve pesquisa sobre o Hip Hop em Belo Horizonte.

Foto: Paulo Oliveira.

A cidade-concha do meu avô: microensaio sobre legado e sobre tempo

GABRIELA LEANDRO PEREIRA

A concha é um fóssil. Aquela concha que a gente acha na praia, que tem duas partes, ela é o fóssil de um molusco bivalve. Seu corpo frágil, marinho, suga os nutrientes do mar, do oceano, e a partir deles constrói uma casa, a sua casca, sua concha dura que o protege durante toda a vida. Quando o molusco morre, a concha permanece no mar e vive sua vida fóssil por milhares de anos.

Em 2018, em entrevista realizada com meu avô, descobri que ele construiu uma concha. Uma descoberta inusitada, curiosa, meio sem lugar preciso e ao mesmo tempo gigante:

> E aquela concha que tem ali, eles queriam botar um esquadro pra poder fazer… Eu digo não. Isso aí pode ir subindo aqui que vai diminuindo as coisas até chegar lá em cima. Não precisa de esquadro. Pra quê? [Risos.] Falei assim: "Seu Bernardino, deixa! Pra quê? Eu vou fazer um negócio que eu sei fazer." Aí medi tudo, liguei pra marmoraria, mandei o serrador ir serrando e tal, bota D1, D2, D3, E (esquerdo), aí continua. Botamos lá em cima. Tinha uma coisa lá em cima pegando. Eu digo: "Olha, leva tudo lá pra cima, que se vai montar lá." Foi fazendo a curva sozinho, aí quando chegou o outro, botou, quando chegou lá em cima, quando chegou no meio, eu já tinha mandado cortar um pedaço também, que era o comprimento desse, pra fazer os dois. Eu consertei muitos serviços de Vitória [risos] que quando eu cheguei estavam parados, e eles não sabiam continuar.

Meu avô se chama João Carlos Pereira, e a concha em questão é de concreto, foi construída em 1952, tem revestimento de pastilhas cerâmicas e arremate em granito. É um anfiteatro a céu aberto. Foi meu avô quem me contou, orgulhoso e achando graça, essa história de como resolveu e assentou as peças de granito na concha modernista. Localizada no Parque Moscoso, no centro da cidade de Vitória (ES), ela aparece no livro *Modern Architecture in Brazil*, de Henrique Mindlin, publicado em 1956, como um exemplar significativo da arquitetura moderna brasileira. Com certeza meu avô não conhece o livro de Henrique Mindlin e desconfio que poucas informações tenha sobre o arquiteto Francisco Bolonha, autor do projeto, embora se lembre bem dos encarregados da obra e dos empreiteiros. São informações que ele traz à tona, junto com outros preciosos comentários sobre a dureza do granito, do mármore, as grandes marmorarias fornecedoras de pedras no Rio de Janeiro, os caminhões contratados para levar as pedras para Vitória, a descoberta das pedreiras em Cachoeiro de Itapemirim, a qualidade de cada pedra, as possibilidades dos cortes, os moldes seguidos e os desenhos criados. Tudo isso está inscrito na cidade que meu avô centenário reconhece e reconta.

> "Os que fendem a pedra
> me ensinaram o avesso
> os papéis roídos
> a trituração por método
> o pai me instruiu que é por dentro
> a ebulição da lava."

Como nesse fragmento do livro *Caderno de retorno*, de Edimilson de Almeida Pereira, publicado em 2017, pela editora Ogum's Toques Negros, em Salvador, me ponho a pensar sobre a presença e a lida com a matéria pedra. E também com as aprendizagens das conversas com meu avô. Do granito aciono a temporalidade geológica, o processo de transmutação de larva vulcânica resfriada à cristalização e formação do conjunto de minerais solidificados. Foi reconhecendo as propriedades e trabalhando com esses minerais que meu avô se tornou marmorista autodidata. Nascido em 1921, na cidade de Santa Leopoldina, na região serrana do Espírito Santo, ele é do tempo em que a mesma ainda era chamada de Porto Cachoeiro. Ele é do tempo em que esse porto de rio, do Rio Santa Maria, era navegável e carregava de canoa seus tios, seus pais, seus irmãos e ele, para comercializar o que plantavam na roça em que viviam. Neto de um angolano, filho de Florisbela Duarte dos Santos, uma mulher afro-indígena, cuja imagem conheci em uma foto 3x4 recentemente enviada por meu pai. Vô João, com dez anos de idade, vislumbrou morar na capital para estudar e encontrar outros trabalhos, que não a roça.

Visualizo esse deslocamento da roça para a cidade como um deslocamento da terra para a pedra, que em um primeiro olhar me desperta algo que soa como abandono, ruptura de conexões valiosas e interdição de enraizamentos profundos. Mas um segundo olhar, mais insistente e generoso, reposiciona a pedra na terra, e Vitória se revela, em sua topografia rochosa, enquanto uma ilha na qual as pedras afloram e constrangem a cidade dos homens entre um pedaço de terra encharcada e as águas de rio e mar que a circundam. Saio assim na busca por localizar em mapas as pedreiras, os portos, os cursos d'água, as propriedades e os proprietários de terras e os pontos de embarque de escravizados em África, em seus vários tempos. Das serras ao sul do Espírito Santo, busco confrontar as anotações e áudios das gravações da conversa com meu avô, na esperança de encontrar nomes e sobrenomes que o vinculem a possíveis fazendas ou aquilombamentos. Torcendo para serem os aquilombamentos a resposta, rastreio nas palavras dele nomes africanos, de origem Congo-Angola, mobilizo meu dicionário de kimbundu para encontrar em meu avô as saídas que tento desenhar nesse corpo-mapa atlântico, como evoca Beatriz Nascimento, em *Quilombola e intelectual: possibilidade nos dias da destruição*, publicado em 2018 pela editora Filhos de África: "Oh paz infinita poder fazer elos de ligação numa história fragmentada. África e América e novamente Europa e África. Angolas, Jagas e os povos de Benin de onde vem minha mãe. Eu sou Atlântica" (p. 327).

Reencontro meu avô em Vitória, na esperança de uma nova conversa, novas revelações. Mas as lembranças agora são mais rarefeitas em sua fala e sua postura mais impaciente, como se não valesse a pena lembrar. Não avanço em novas descobertas e não tenho respostas para as muitas dúvidas que se formaram. O caminho de volta que imaginava estar prestes a percorrer se tornou distante, incerto, uma lacuna grande em direção à qual quase me lanço diante da percepção do fim de começos rastreáveis, que também envolveram avô e neta no livro *A Map to the Door of no Return: Notes to Belonging*, de Dionne Brand (2001). O livro de Brand propõe operações que não se esquivam do estranhamento gerado pela ausência de alguma palavra memorável, ou da busca pela geograficidade que a cartografia promete, ainda que ficção. Mas é da soleira da Porta do Não Retorno – monumento construído na cidade de Uidá, no Benin, como um marco do local de embarque de escravizados africanos para o continente americano – que ela anuncia não haver saída para dentro ou para fora. Sigo o fio-isca lançado por Brand e penso que é na soleira da porta que meu avô capixaba, o avô do livro, habitante da ilha de Gayaguare, eu e mais os que habitam a diáspora africana estamos situados. Ao escaparem, as memórias nos deixam à deriva, nos devolvem para esse lugar no meio do mar, que é inexplicável, que é calunga, que é a única existência verdadeiramente possível, como anuncia Brand.

Em *Demonic Grounds: Black Women and the Cartographies of Struggle*, publicado em 2006, Katherine Mckittrick também dialoga com Brand a partir da ideia de desistir da terra – de uma ideia de terra, de rua, ou de país – para imaginar novas

Composição: Acervo pessoal.

histórias espaciais. Ela argumenta que a geografia é sempre humana e que a humanidade é sempre sangue geográfico, composto por ossos, mãos, lábios e pulsos. Nessa mesma direção, Brand segue afirmando que a terra também é pele. Está posta nessa conversa a sobreposição de matérias, tempos e deslocamentos diaspóricos. A recusa da memória é acompanhada da lembrança da lida e da criação. "Eu vou fazer um negócio que eu sei fazer", disse meu avô ao engenheiro da concha em 1952 e a mim, em 2018. Se aparentemente meu avô deixou os nomes dos antigos escaparem, me deixou como legado pistas daquilo que Mckittrick traz como possibilidade de abertura para imaginar um mundo alterável, um impulso para forjar uma conexão conceitual entre espaços materiais ou concretos, linguagem e subjetividades. Fender, colar, polir, lixar e assentar a pedra são gestos aprendidos para trabalhar a fisicalidade da matéria e também a sua própria inscrição no mundo e no tempo. A cidade, sem saber ou perceber, registra e guarda o empenho do meu avô na transformação da pedra em peças que integram edifícios, monumentos, sepulturas, escadarias e conchas.

Reposicionando o deslocamento terra-pedra/roça-cidade e é possível pensá-lo agora como um movimento que vislumbrou o escape, se não da Porta de Brand, do cerceamento radical da liberdade e da exaustão do corpo.

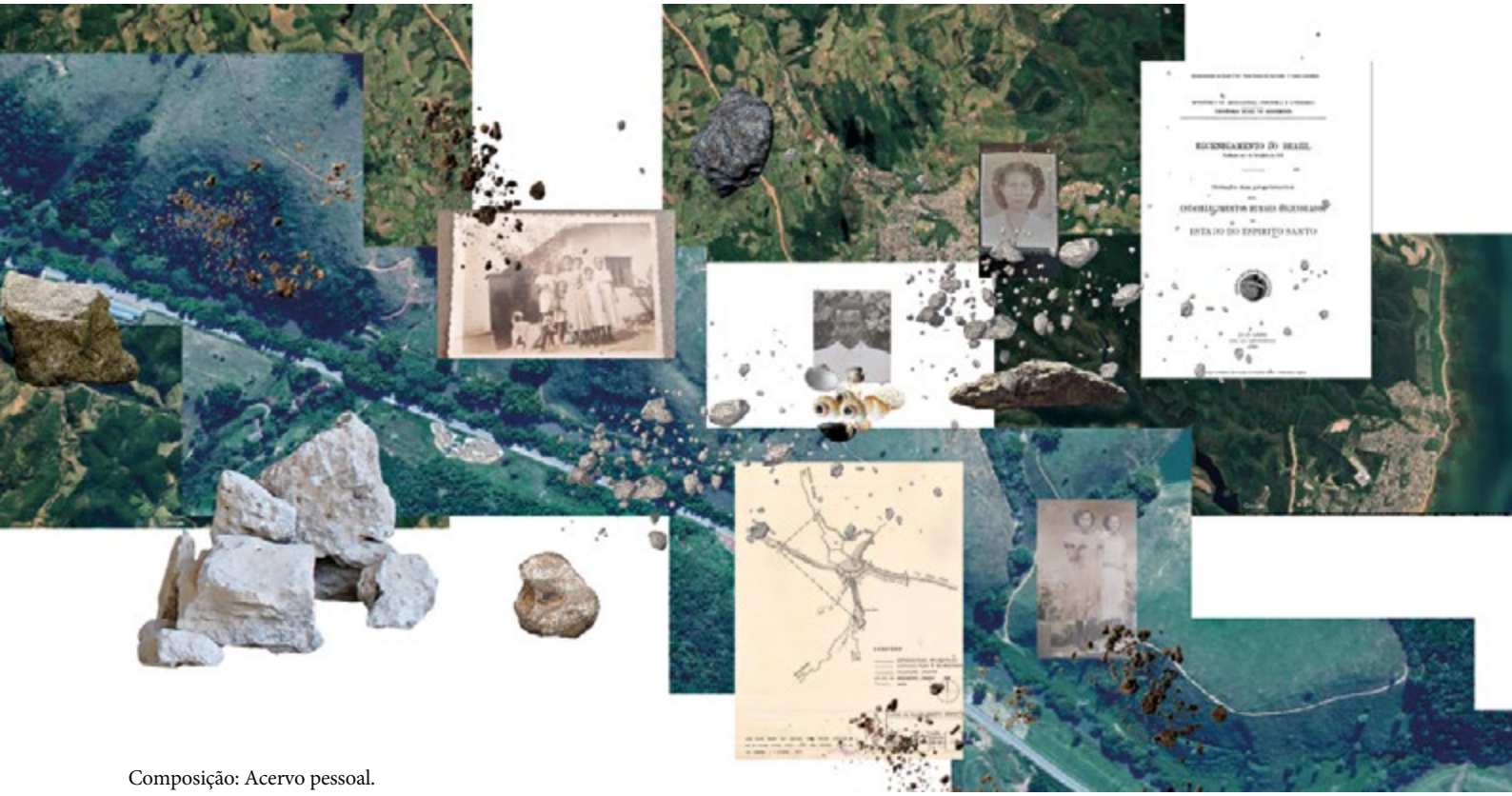
> Ah, eu vim pra Vitória quando tinha 10 anos. Tava cansado de trabalhar na roça, né?! Então mamãe conseguiu demover a história de meu pai que não queria que eu viesse: "Filho meu que sabe fazer uma letra, um nome, assinar o nome, não precisa de mais nada não. Tem que trabalhar na roça". Aí mamãe conversou novamente com pai. Aí ele falou: "Vocês faz o que quiser que eu não quero mais saber de nada não."

Composição: Acervo pessoal.

A negridade marca a existência do meu avô no mundo. A almejada retomada do corpo é também o caminho para a retomada do intelecto, cuja separabilidade, criada pela modernidade ocidental, responde a um projeto de mundo colonial. Importante perceber que a terra da qual ele foge para tentar assegurar uma existência mais promissora é a terra colonial. Como é sabido, a estrutura fundiária brasileira responde a um projeto colonial de expropriação da terra e do território. Apesar de a lei de terra de 1850 assegurar que a única forma de acesso se daria através de operações comerciais de compra e venda, a região serrana do Espírito Santo, onde estava situada a roça da família do meu avô, receberá, ao longo do século XIX, levas de imigrantes europeus que ocuparão as colônias agrícolas em um arranjo que articulará: política de terras, branqueamento nacional, incremento da economia e gradual substituição de trabalhadores negros por europeus brancos, tanto nas atividades rurais quanto nas especialidades urbanas. Tal qual Brand, a terra que meu avô nega é essa terra que aprisiona e condiciona radicalmente sua existência à violência racial.

No romance intitulado *Canaã*, publicado em 1902 – e reeditado em 2014, no Rio de Janeiro, pela Fundação Darcy Ribeiro –, o escritor pré-modernista e diplomata maranhense Graça Aranha narra a chegada de imigrantes alemães em Porto Cachoeiro e expõe alguns dos argumentos em torno do branqueamento desejado, como nesse fragmento, à página 55:

> O problema social para o progresso de uma região como o Brasil está na substituição de uma raça híbrida, como a dos mulatos, por europeus. A imigração não é simplesmente para o futuro da região do País um caso de simples estética, é antes de tudo uma questão complexa, que interessa o futuro humano.



Composição: Acervo pessoal.

Ou em outro fragmento, à página 22, no qual um personagem observa uma criança negra, filho de um alugador de cavalos da localidade de Queimado, que conduz até Porto Cachoeiro:

> Milkau nesses momentos atentava no menino e se compungia diante da trêfega e ossuda criança que era essa, rebento fanado de uma raça que se ia extinguindo na dor surda e inconsciente das espécies que nunca chegam a uma florescência superior, a uma plena expansão da individualidade.

O livro de Graça Aranha, que anuncia o fim, a eliminação e a extinção de pessoas racializadas como projeto, foi publicado 19 anos antes de o meu avô nascer. É um tempo curto, assustadoramente próximo, que revela o desejo da sua não vida, da sua inexistência, que lhe roga uma praga. Seu nascimento e sua vida são o oposto daquilo que desenha o Estado, os homens das leis e os homens das letras. Sua (nossa) existência se dá nos termos do dispositivo da racialidade, sobre o qual elabora Sueli Carneiro em sua tese de doutorado *A construção do outro como não ser como fundamento do ser*, de 2005, na qual a pessoa branca está inscrita sobre o signo do vitalismo, enquanto a pessoa negra está inscrita sob o signo da morte, em um país com histórico escravista e colonial, como o Brasil. Denise Ferreira da Silva, em *A dívida impagável*, publicado em São Paulo pela Casa do Povo em 2019, fala da im/possibilidade da justiça desde a perspectiva do sujeito racial subalterno, uma vez que a mesma requer o fim do mundo no qual a violência racial faz sentido e isso envolve a restauração do valor total expropriado de terras nativas e corpos escravizados.

> Eu comecei a trabalhar com 14 anos. Meu primeiro serviço foi em marmoraria no centro da cidade mesmo, na Praça Costa Pereira, onde tinha uma banca de jogo de bicho. Trabalhei de ajudante de limpeza na marmoraria. Ajudava a levar uma coisa em um lugar… Isso tudo aconteceu comigo.

Táticas de des-captura, como identifica o escritor Dénètem Touam Bona, em *Cosmopoéticas do refúgio*, publicado pela Cultura e Barbárie em 2020. O devir-bivalve do meu avô guiou sua vida na cidade e o desviou da terra colonial como destino. O deslocamento roça-cidade como tática de des-captura não resolve a violência racial, a expropriação da terra, nem devolve os corpos. Mas o deslocamento roça-cidade, que é também terra-pedra, não encerra o gesto furtivo que buscava encontrar nas evidências literais de aquilombamentos, como o remanescente de Quilombo do Retiro, que resguarda na região serrana o vínculo com a terra e os modos quilombistas de um sistema social alternativo organizado pelos negros, como enuncia Beatriz Nascimento, em *Quilombola e intelectual: possibilidade nos dias da destruição*.

> Compramos um terrenozinho lá na Avenida Vitória mesmo, onde era o antigo Horto Municipal, em frente. E fizemos um prediozinho lá e montamos a marmoraria. No ano de 53 mesmo. E fomos fazendo isso e tivemos muitos serviços, mas acontece que eu tinha um sócio que tinha uns filhos que só queriam dinheiro. A coisa muda sempre de história... tem tanta coisa...

O terreno da marmoraria não foi a primeira morada do meu avô na cidade. Nem o deslocamento e a permanência dele se deu de forma individual e isolada. Ele conta da rede familiar protagonizada pelas mulheres da família, sobretudo irmãs mais velhas e mãe, que viabilizaram o acolhimento quando criança em Muxinga. Depois a mãe o acompanhou nas casas do Forte São João. Morou alguns anos no Rio de Janeiro trabalhando em marmorarias e voltou para Vitória alugando uma casa no Horto até a mudança para o terreno no qual construiria a casa da família nos fundos e a Marmoraria Brasil de frente para a avenida. Nesses endereços, habitou áreas alagadiças e morros, acompanhou a cidade se infraestruturando, viu sendo abertas ruas e avenidas e trabalhou, como marmorista, em muitas obras, de diferentes portes e diferentes clientes, por mais de 50 anos. Diferente da concha do bivalve, as construções não se deslocam com a correnteza marinha, conquistando assim geografias amplas em seu estado fóssil, desabitada do molusco. Mas tal qual a concha, a permanência tectônica da matéria trabalhada, através da qual se inscreve nos edifícios, está para além de uma vida humana, se prolonga e se confunde com o próprio tempo. João Carlos Pereira, o marmorista, devir-bivalve, construtor de conchas, completou 100 anos em agosto de 2021. Sabê-lo fazedor da cidade-concha, guardião de histórias espaciais e sobrevivente à máquina colonial e à violência racial, é um farol no tempo, é inscrição no tempo, é tempo.

Gabriela Leandro Pereira

Professora e pesquisadora na Faculdade de Arquitetura da UFBA. Publicou, em 2019, o livro *Corpo, discurso e território: cidade em disputa nas dobras da narrativa de Carolina Maria de Jesus*. Cofundadora e integrante da Coletiva Terra Preta Cidade e conselheira da Casa Sueli Carneiro.

Foto: Acervo pessoal.

Memórias de um encontro com Frans

FABRÍCIO FERNANDINO

Fotografia cedida pela equipe da TV UFMG.

Este texto e alguns dos registros fotográficos aqui disponibilizados são resultantes da minha última viagem, em companhia do meu caro amigo artista e ambientalista Frans Krajcberg, pela região minerária do Pico do Itabirito. E são também uma homenagem minha aos 100 anos de seu nascimento (Kozienice, Polônia, 1921– Rio de Janeiro, 2017). Nesta viagem, nosso objetivo, ao dirigir nosso olhar e lentes para a natureza, a terra, suas cores e a beleza dos campos rupestres, não era apenas a captura de belas imagens, mas principalmente documentar de maneira sensível uma terra devastada e revolvida pela mineração. Sempre foi recorrente em nossas conversas a expressão de Krajcberg para se referir às minas a céu aberto nas montanhas de Minas, "feridas da terra", em face da completa devastação ambiental resultante dos processos extrativistas das mineradoras.

Aquela paisagem de destruição nas minas de extração de minério de ferro revela uma beleza mórbida. Ali, na área da mineração, o que sobra é uma terra esgotada, arrasada e revirada. Lá já não existe a vida orgânica, se considerarmos

que o planeta é um ser que ainda vive de outra forma. A busca ensandecida por lucros incessantes e pelo cumprimento das metas abusivas de produção revelava um cenário apocalíptico de ímpia destruição.

As imagens que buscávamos e capturávamos eram as imagens da morte, algo incomum que registrávamos. A estranheza de "belas imagens" se é que podemos dizer que existe alguma beleza no mórbido. Dentro de nós, existia, sim, um angustiante sentimento de revolta e consternação ao percorrer aqueles campos devastados. Andávamos por aquelas montanhas com nosso olhar surpreso e o coração constrangido.

Ao final deste texto disponibilizo uma série de imagens que me foram cedidas pelo artista Fran Krajcberg em 2006. Naquele ano nosso objetivo foi realizar uma exposição no Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG e também publicar um livro, com o mesmo título desse artigo, "Minas Paisagens Devastadas". Somente a exposição foi possível realizar. Já o sonho do livro, eu o concretizo após 16 anos com este artigo. Essas imagens, disponibilizadas naquela época, hoje pertencem ao acervo do Museu Natura em Nova Viçosa. O museu, com todo o terreno, as construções e todo o seu acervo foi doado em vida por Krajcberg para o estado da Bahia e atualmente é administrado pelo Instituto de Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia – IPAC. Todas as imagens nos foram gentilmente cedidas pelo IPAC para esta publicação.

Memória

Em meados dos anos 1990, ao iniciar minha docência na UFMG e, logo na sequência, o meu mestrado em artes, intitulado *Poesia das coisas naturais*, direcionei minha pesquisa para as manifestações artísticas que tinham como essência as poéticas ligadas à natureza e suas potencialidades plásticas. Nessas investigações fui informado pelo colega professor da Escola de Belas Artes, Marco Elísio de Paiva, sobre a existência do *Manifesto do Rio Negro do Naturalismo Integral*, publicado em 1978, cujo texto é de autoria do crítico francês Pierre Réstany e tem como signatários os artistas Frans Krajcberg e Sepp Baendereck. O documento teve como ponto de partida uma viagem que eles fizeram pelo Alto Rio Negro e defendia uma independência do artista brasileiro, que tem na natureza uma possível forma de originalidade expressiva, sendo desnecessário copiar formas e padrões estéticos importados, os quais não dizem muito de nossa sensibilidade como povo e nação.

Algo já apregoado pelos modernistas em 1922, com suas buscas e viagens, e de certa maneira apregoado pelo *Manifesto Antropofágico* escrito por Oswald de Andrade, conclamava os artistas brasileiros à originalidade e criatividade.

Como todo manifesto, gerou controvérsias e uma grande polêmica. Entretanto o *Manifesto do Naturalismo Integral* me interessou exatamente por propor essa diversidade da natureza, que nos é concedida como protagonistas e base para uma reflexão poética, fornecendo elementos para um processo criativo sensível e imersivo. Naquele momento, eu buscava algo um pouco mais idealista e poético, um romantismo tardio e encontrei algo combativo e insurgente. A partir daí outro caminho se manifesta.

Ao ler e estando ciente das proposições do manifesto, tive um grande interesse em conhecer pessoalmente Frans Krajcberg, que só conhecia pela sua obra e pela sua militância em favor das questões ambientais.

Frans Krajcberg era um homem com um modo de vida incomum, mais recluso, circunspecto e de poucas palavras. Sua morada era em uma casa na árvore, projetada pelo paisagista, escultor e arquiteto José Zanine Caldas, que é circundada pelos viários espaços de ateliê, oficinas e acervo, localizados dentro de uma exuberante floresta tropical nativa e intocada.

Foto: Fabrício Fernandino.

A maior parte do ano Krajcberg vivia reservadamente em seu espaço, denominado Sítio Natura, naquele denso e exuberante remanescente da Mata Atlântica, que era delimitado longitudinalmente, de um lado, pela rodovia litorânea e, do outro lado, por quilômetros de uma linda praia deserta. Já no verão europeu, Frans ia anualmente para Paris, onde também mantinha um ateliê, em Montparnasse, hoje um pequeno museu, o Espaço Krajcberg, situado no 15° distrito da cidade, ao lado da movimentada estação de Montparnasse. Lá ele fazia contato com o mundo, divulgava seu trabalho e sua denúncia.

Então decidi encontrá-lo e iniciei uma grande jornada para viabilizar esse encontro. No mínimo foi curioso todo esse processo, que teve com ponto de partida as inúmeras tentativas de contato com o artista, uma vez ele que vivia isolado em seu espaço natural próximo a Nova Viçosa, ao sul da Bahia.

Para conseguir uma possível referência de como entrar em contato com Krajcberg, iniciei uma pesquisa em busca de informações através dos amigos, galeristas e artistas. Salvo engano foi com o artista Carlos Vergara, numa visita a sua exposição no Rio de Janeiro, que obtive algum sucesso. Ele me informou que no sítio Natura, onde vivia Krajcberg, não havia telefone e que o contato só seria possível via a agência dos Correios em Nova Viçosa. Informou-me ainda que todos os dias úteis Frans Krajcberg estaria precisamente às nove horas naquela agência dos Correios, para receber e enviar a sua densa correspondência e falar com o mundo usando o telefone público daquela instituição. Ele ainda me informou que se ligasse nesse horário seria possível falar com Frans e estabelecer um contato. Partindo dessas coordenadas, localizei o telefone da agência dos Correios daquela cidade e a minha primeira tentativa foi exitosa. Ao ligar, falei com a funcionária e informei a quem procurava. Ela prontamente me respondeu: "O senhor Krausberg está aqui, vou chamá-lo". Os nascidos em nova Viçosa o conheciam e o chamavam carinhosamente de "Senhor Krausberg" ou "Senhor Caulos Berguer", ele apenas sorria com seu olhar de menino e atendia a todos.

Enfim consegui, foi feito o contato verbal por telefone.

Krajcberg era um homem de pouca fala, com uma voz pausada e cheia de sotaques multilinguísticos, ele me atendeu com tranquilidade. Ouviu-me silenciosamente. Em resposta às minhas indagações, simplesmente falou: "Encontre-me no dia... [me informando a data], às doze horas. Vou estar te esperando no quilômetro... [também me informou o a quilometragem] da BA-101, estrada que liga Teixeira de Freitas a Nova Viçosa". Ainda informou: "Você vem de Belo Horizonte até Teixeira de Freitas durante a noite, chegando lá tome o primeiro ônibus para Nova Viçosa, solicite ao motorista do ônibus para parar na quilometragem que lhe informei. Estarei te esperando lá".

Passado mais de um mês, ansioso e um pouco apreensivo, na data combinada, iniciei essa viagem inusitada.

Desci no lugar e na hora marcada. O ônibus partiu, fiquei só. Eu, minha mala e a natureza. Apenas um calor escaldante, o asfalto flamejante e a floresta, que naquela época existia em ambos os lados da estrada. Ninguém por perto, nem uma casa à vista.

Carregando a minha mala sob o sol a pino, comecei a andar na estrada em direção a Nova Viçosa. Depois de alguns passos percebi que aproximadamente a uns cem metros a minha frente, à direita, havia uma entrada pouco visível e encoberta pela mata. Com o coração pulsando forte e com a respiração ofegante, acelerei o passo e aos poucos percebi a existência de uma estrada vicinal de terra. Ao aproximar dessa estrada deparei com uma caminhonete branca, estacionada ao lado da estrada.

Lá estava ele, Frans Krajcberg, sorridente, encostado à frente do veículo a me esperar, na hora e data marcada.

Foi o início de uma delicada e bela amizade.

O artista

Frans Krajcberg, polonês de origem judaica, veio para o Brasil no período pós-guerra, procurando esquecer a perseguição nazista, a iniquidade dos homens e toda a destruição que abateu sobre sua família e sobre seu país. Em suas lembranças, sempre revela que, na sua infância, isolava-se nas florestas, como um lugar de refúgio. Já na adolescência, com sua alma de artista, sentia-se muito angustiado pelo racismo e a segregação provocada pela religião.

Foi naquele período que se manifestou nele uma semente de revolta contra toda agressão e cresceu seu desejo de se expressar por meio da arte e da pintura. Naqueles anos, viveu com sua família num estado de grande precariedade financeira. "Não tínhamos dinheiro para comprar papel, e isso me marcou bastante", afirmação comum nas raras vezes que retoma suas memórias de juventude. A título de informação complementar, reproduzo texto do blog *Revista Biografia*.

> Frans Krajcberg nasceu em 12 de abril de 1921 em Kozienice, cidade do sudeste da Polônia. É o terceiro de cinco filhos: dois irmãos e duas irmãs. Vivia em Częstochowa, cidade ao sul de sua terra natal, quando começou a Segunda Guerra Mundial. Por ser judeu, sofreu preconceitos e perseguições perpetradas pelos nazistas. Toda sua família foi morta no Holocausto. Sobre sua infância, afirmou numa entrevista em Curitiba em 11 de outubro de 2003:
>
> "Em criança, costumava isolar-me na floresta. Aquele era o único lugar em que podia questionar-me. Quando criança, sofri demais com o racismo cruel provocado pela religião. Aos 13, comecei a politizar-me e a ter vontade de pintar. Não tínhamos dinheiro para comprar papel, e isso me marcou bastante."

Com o início da guerra, conseguiu refúgio na antiga URSS, onde começou a estudar engenharia e artes na Universidade de Leningrado. De 1941 a 1945 foi oficial do exército polonês.

Após o fim da guerra, desfez-se de suas medalhas na fronteira da antiga Tchecoslováquia e imigrou para a Alemanha. Lá ingressou na Academia de Belas Artes de Stuttgart. Em 1948 imigrou para o Brasil aos 27 anos, incentivado pelo seu amigo e também artista plástico Marc Chagall. Sem dinheiro e sem saber falar português, dormiu ao relento na praia do Flamengo, Rio de Janeiro, durante uma semana. Então partiu para São Paulo. Trabalhou como encarregado da manutenção do MAM (Museu de Arte Moderna) de São Paulo e também com Mário Zanini, Alfredo Volpi (foi auxiliar deste) e Waldemar Cordeiro. Expôs duas pinturas na 1ª Bienal Internacional de São Paulo de 1951.

Mudou-se para o Paraná, e lá trabalhou como engenheiro numa indústria de papel. Contudo, abandonou o emprego para se isolar nas matas para pintar.

Sem conseguir conviver com os homens, ele buscou refúgio no Brasil e chegando a São Paulo lutou com grande dificuldade para conseguir uma forma de sobreviver, ele trabalhou em várias atividades, inclusive em ateliê de artistas. Com a ajuda de amigos foi contratado como montador da primeira Bienal de São Paulo em 1951, na qual veio a participar depois com duas pinturas, ganhando o grande prêmio em 1957.

Também ganhou o prêmio Cidade de Veneza, na Bienal de Veneza em 1964, que lhe confirmou uma posição inequívoca no cenário artístico mundial.

Em seu isolamento junto à natureza, Frans direcionou a sua arte para uma linha naturalista, utilizando os recursos plásticos e materiais naturais, desenvolvendo um trabalho de forte apelo poético e de denúncia contra os crimes ambientais recorrentes no Brasil.

Foto cedida por Frans Krajcberg.

No início, trabalhou com as terras em Minas Gerais, que ofereciam um amplo leque de pigmentos, cores e formas rochosas, expostas generosamente através das feridas da terra revolvida pelas minerações. Foi neste momento de sua trajetória artística que começaram a ser executadas as suas primeiras esculturas, fato ocorrido na região do Pico do Itabirito. A pequena biografia, intitulada "Frans Krajcberg: arte pela defesa do meio ambiente", disponível no site do Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes - ECA/USP, conta que:

> Em 1964 Frans Krajcberg volta para o Brasil e se instala em Cata Branca, região de Itabirito, Minas Gerais, onde fica conhecido como o "barbudo das pedras" por viver isolado, sem conforto numa caverna, tomando banho num rio próximo. Ali o artista fez suas primeiras esculturas com troncos de árvores mortas. Coletou muito material para seu trabalho, como troncos, cipós e raízes queimados, em viagens à Amazônia e ao Pantanal do Mato Grosso, e fez muita documentação e fotografias de desmatamentos. Disse:
>
> "As montanhas eram tão belas que me pus a dançar. Elas passam do negro ao branco, passando por todas as cores. As ondas convulsivas de vegetação crescendo nos rochedos me maravilharam, eu fiquei emocionado com a beleza e me indagava como fazer uma arte tão bela. A gente se sente pobre diante de tanta riqueza. Minha obra é uma longa luta amorosa com a natureza, eu podia mostrar um fragmento dessa beleza. E assim fiz. Mas não posso repetir esse gesto até o infinito. Como fazer meu esse pedaço de madeira? Como exprimir minha emoção? Mudei minha obra sempre que senti ser preciso. Mudei? Não. Apenas encontrei uma outra natureza. Cada vez que ia a lugares diferentes, minha obra mudava. Eu recolhia troncos mortos nos campos mineiros e com eles fiz minhas primeiras esculturas, colocando-os com a terra. Eu queria lhes dar uma nova vida. Foi minha fase 'naïve' e romântica."

Em sua fuga contínua do mundo dos homens destruidores, Frans Krajcberg vai buscar uma referência para sua arte na Natureza que lhe dá paz e alegria. Entretanto é resíduos calcinados da floresta Amazônica que sua arte assume um caráter de denúncia em defesa da preservação do planeta. E buscando um maior isolamento e paz, em 1966 ele instala sua residência no sul da Bahia.

Entretanto, para Krajcberg a sombra da destruição estava sempre em seu encalço. A floresta ardeu consumida e retorcida pelo fogo, pela ganância e insensatez dos homens. Então o seu trabalho se tornou denúncia e instrumento do grito, da dor e da revolta.

Reconhecido mundialmente pela sua obra ligada à Eco-Arte, que, além de um instrumento de fruição estética, é também um instrumento de denúncia e alerta. Para Krajcberg era mais importante a militância em defesa do planeta e a formação de uma nova consciência do que ser simplesmente um artista. Ele desenvolveu um poderoso trabalho escultórico e fotográfico, em que utilizou os restos da destruição como forma de sensibilizar e mostrar ao mundo a ação devastadora do homem.

Este é um breve relato de um homem, de um artista ambientalista, a quem foi negado o direito de não lutar. A destruição o acompanha como uma sombra e em defesa do planeta ele assumiu a luta, corajoso com seu grito pela vida.

Por tudo isto, Krajcberg faz parte daqueles grupos de homens imprescindíveis para que possamos construir um novo tempo e uma nova consciência universal.

Paisagens devastadas

Nossa última viagem pelas terras de Minas foi numa manhã de setembro, de um dia comum em 2009. Havíamos marcado nosso encontro em um posto de combustíveis na entrada da cidade de Itabirito. Cheguei de Belo Horizonte um pouco antes das sete da manhã e lá estava a caminhonete a me esperar.

Frans Krajcberg, acompanhado do Zé do Mato, seu filho adotivo, e do seu amigo Ailton Ferreira, cidadão de Itabirito que sempre o apoiava quando vinha buscar pigmentos nas montanhas de Minas. Também nesta viagem Krajcberg trouxe um jovem assistente de sua equipe de funcionários e também aprendiz, residente em Nova Viçosa.

Abraçamo-nos, com brilho no olhar, tomamos um café rapidamente. Frans, já impaciente, o que lhe era comum, ansiava por seguir viagem para as montanhas, região que ele tanto amava.

Seguimos caminho pelo asfalto em direção ao Pico do Itabirito e já na estrada o visualizamos. Lá estava o pico, escaleno, imponente e incisivo apontando para o céu. Cito aqui algumas informações sobre o Pico do Itabirito para contextualização do cenário que encontramos.

> Pico do Itabirito é um importante marco geográfico, econômico, histórico e identitário, que serviu de referência aos bandeirantes e aos viajantes que se deslocavam na região do Alto Rio das Velhas. O Pico de Itabirito fica ao lado da Serra das Serrinhas e está dentro da Área de Proteção Ambiental ao Sul da região Metropolitana de Belo Horizonte (APA SUL).

É importante observar que, ao que parece, apenas o pico está protegido, pois em seu entorno descortina-se uma completa devastação ambiental pela atividade mineratória. Na região protegida como área de preservação ambiental, só restou o pico e, segundo Krajcberg, "um dia o pico vai cair, pois estão cavando tudo em sua volta". Cada vez mais a mineração avança e adentra em sua base, numa voracidade incompreensível por extrair mais e mais o minério daquela terra ferida.

Foto: Fabrício Fernandino.

Nossos veículos saíram da autoestrada asfaltada e adentraram uma estrada de terra lateral. Logo no início havia a portaria de uma mineradora com o portão fechado e com todos os aparatos de segurança. À sua lateral havia uma segunda estrada vicinal, paralela, que dava acesso aos sitiantes e moradores daquela região.

Durante todo o trajeto em direção ao Pico do Itabirito, sempre à nossa esquerda havia uma cerca de delimitação do espaço físico da mineradora. A cena era apocalíptica. Uma total destruição, a terra cor de sangue, pigmentada pelo intenso vermelho do óxido ferroso.

Próximos à base do Pico do Itabirito estacionamos. O pico é uma formação de puro minério, hematita, e, apesar de seu valor tão cobiçado, surpreendentemente resiste e é também um sobrevivente. Tal qual Frans Krajcberg, estava ali, imponente, "impávido colosso", mas moribundo, com seus dias contatos.

O que víamos era uma cena indescritível. Já não havia cercas ou delimitações que pudessem nos orientar sobre o que era mineradora ou o que era uma área supostamente preservada como uma APA. Tudo, completamente tudo era a terra revirada, revolvida e solapada pelas máquinas. A qualquer rajada de vento uma fina poeira vermelha muito tênue flutuava na superfície, subindo tingia e maculava o azul da manhã. Manhã que ainda orvalhava em algumas teias de aranha, resquícios de vida apenas nas rachaduras da terra que agonizava.

Deixamos nossos veículos bem próximos ao pico e seguimos andando. Munidos de nossos equipamentos começamos a fotografar, buscando registrar aquelas imagens de uma beleza mórbida, estonteante e nauseante.

Krajcberg, com seu olhar preciso, subiu uma colina próxima, onde ainda havia remanescentes de uma vegetação seca, quase morta, completamente coberta pelo pó vermelho. Lá no topo ainda restava vivo um raquítico arbusto com seu tronco revestido com uma espessa casca de cortiça que insistia em resistir. Em meio aos galhos ressequidos com poucas folhas e deiscências secas, este arbusto exibia uma flor imaculadamente branca, em contraste com o puro azul. Frans fotografava essa floração na contraluz, para capturar sua transparência, luminosidade, sendo revelada a leveza e a beleza de sua textura. Aproximei-me silencioso e respeitoso para observar aquele momento precioso do olhar do artista.

Após "capturar aquela imagem", fala recorrente de Krajcberg, ele me puxou pelo braço e disse: "Fotografa, fotografa e capture a beleza da natureza!". Eu, um tanto perplexo, refutei: "Mas, Frans, se eu fotografar, a minha imagem será idêntica à sua imagem, foi seu olhar que descobriu essa beleza". Quase imediatamente, ele, severo, disse: "Fotografa, pois não existe uma imagem igual à outra, a cada segundo o sol muda de posição".

Foto: Fabrício Fernandino.

Não havia trinta minutos que estávamos fotografando, nossa atenção foi desviada pelo barulho de um motor e, mais distante, em meio a uma nuvem daquela poeira vermelha, veio se aproximando uma caminhonete da equipe de segurança da mineradora. Rapidamente, com manobras radicais e intimidativas, estacionou ao nosso lado. O motorista ficou dentro no veículo com o motor ligado. O outro segurança desceu do veículo de forma abrupta, marcial e veio em nossa direção. Notava-se propositalmente a sua arma exposta na cintura como símbolo de dissuasão. Veio impositivo e gritava autoritário: "Saiam, saiam imediatamente, aqui é uma propriedade particular e vocês estão invadindo uma área restrita! Aqui é proibido entrar e fotografar!" É importante observar que não havíamos transposto nenhuma cerca divisória territorial, apenas havíamos seguido o sentido da estrada e estacionado naquele local, sem transpor ou transgredir nenhuma propriedade privada ou delimitações. Ali já não havia limites ou fronteirais, ali era o caos.

Surpreendido e assustado, Krajcberg não deixou por menos, com a autoridade e o respeito imposto pelos seus quase noventa anos, aquele pequeno homem, grave, silenciou o segurança com sua reação imediata e contundente. Vociferante, simplesmente mandou o segurança à "M", sem maiores argumentações.

A situação ficou muito tensa. Após alguns momentos de perplexidade, o segurança, agora mais respeitoso, mas com a mão no coldre da arma impositiva na cintura, pediu que nos retirássemos imediatamente, caso contrário iria notificar as suas autoridades para providências imediatas. Nesse ponto, o amigo Ailton interferiu com sabedoria. Usou do atributo de ser um sitiante e ter uma chácara vizinha à mineradora.

Tomou a palavra, com tranquilidade e diplomacia, falou que era morador do local, que éramos artistas e que estávamos fazendo um trabalho fotográfico e também coleta de pigmentos.

Os ânimos exaltados foram se acalmando. Mas fomos obrigados a entrar nos veículos e seguir sob a mira do olhar inquisitivo do segurança.

Tomamos a estrada e seguimos em direção a Cata Branca, onde o Ailton tinha um rancho quase em ruínas, que sempre servia de ponto de apoio para essas viagens de Krajcberg na coleta anual de pigmentos.

A caminho, ao lado da estrada, deparamos com uma represa de rejeitos de minério, o mesmo tipo de represa que causou o grande desastre ambiental de Brumadinho em 2019, e Mariana, em 2015. Um caldo digno de ser descrito no inferno de Dante.

Foto: Fabrício Fernandino.

Total perplexidade! Era essa paisagem dantesca, nada no entorno vivia.

Um pequeno eucaliptal, antigo, estava seco e morto. Tudo morreu naquela paisagem cáustica.

A água represada era pesada, repleta de resíduos industriais resultantes dos processos de purificação do minério, vermelha, estava completamente morta e tóxica. Era uma alquimia invertida nos seus valores éticos.

Aquela paisagem exibia uma contaminação química inimaginável. Era a essência da morte, em grandes reservatórios. Ali guardada, à espera de um momento trágico para se revelar. O sentimento era de angústia e desalento.

Fotografamos aquilo que não se deve mostrar, e se mostrar deve ser feito somente em necessidades extremas, pelo horror que impõe. Expor a morte assim foge ao mínimo dos preceitos éticos e dos fundamentos do respeito à vida. Matar a água é algo indescritível e desumano. Eticamente impensável.

A nossa palavra estava estagnada, a nossa garganta, seca e empoeirada. Com silêncio e perplexidade seguimos. Fomos parar nas ruínas da Vila dos Ingleses e na entrada da mina de Cata Branca.

Esta é outra história de horror deixada pela mineração do ouro na região, protagonizada pelos ingleses no século XIX, como podemos ver no artigo "Mineração e tragédias no estado de Minas Gerais. Até quando?", de Marcos Paulo de Souza Miranda, publicado no Boletim de Notícias ConJur:

> Em meados de 1844, na Mina de Cata Branca, município de Itabirito, à época alvo da exploração aurífera por uma empresa britânica chamada Saint John del Rey Mining Company, houve o desabamento da galeria explorada e o soterramento de dezenas de operários escravos. Segundo os registros, dias depois do desastre ainda eram ouvidas vozes e gemidos dos negros em meio aos escombros da mina de ouro. Ante a dificuldade de resgate, os empreendedores ingleses tomaram a decisão de desviar um curso d'água para inundar a galeria, matando os pobres trabalhadores sobreviventes afogados, ao invés de esperá-los morrer de fome.
>
> Sobre o fato, José Pedro Xavier da Veiga deixou registrado nas suas célebres *Efemérides Mineiras*: "E lá estão enterradas naquele gigantesco túmulo da rocha as centenas de mineiros infelizes, que encontraram a morte perfurando as entranhas da terra para lhe aproveitar os tesouros. A mina conserva escancarada para o espaço uma boca enorme rodeada de rochas negras e como que aberta numa contorção de agonia".

Respiramos e seguimos agora em direção a uma voçoroca denominada "Água Quente", hoje totalmente cercada e interditada, por ser posse de uma grande empresa multinacional de bebidas e extração de água mineral. O acesso a ela hoje é praticamente impossível. Voçoroca, boçoroca ou buracão é um fenômeno geológico que consiste na formação de grandes buracos de erosão causados pela água da chuva e intempéries onde a vegetação já não protege o solo, que fica cascalhento e suscetível de carregamento por enxurradas. Nosso objetivo era coletar pigmentos naturais, que ali são encontrados em dezenas de cores.

A cada dez metros, descendo grota adentro, as cores da superfície da terra mudavam surpreendentemente, até chegar a uma nascente de água mineral quente, que brotava no fundo, borbulhante.

Do solo, das entranhas de uma terra devastada, surgia uma água viva, primordial. A uma temperatura de aproximadamente trinta graus centígrados, a essência da terra nos oferecia a vida pela água pura.

Aquele espaço telúrico exibia uma paleta de cores surpreendente. Incríveis vermelhos de múltiplos tons, amarelos, verdes, ocres, marrons, azuis, prateados, branco e negro. Era algo espetacular estar dentro da terra, em meio aquela imensidão colorida.

Foto: Frans Krajcberg.

A manhã ganhou o dia, o dia ganhou a tarde. Exaustos, fomos para o rancho do Ailton. Como mencionei anteriormente, era um casebre em ruínas, completamente devassado, pelo tempo e por invasores, mas que ainda servia de refúgio e de ponto de apoio. Um conforto, face a tantos sentimentos angustiantes.

Organizamo-nos naquele espaço de um amontoado insalubre. Em mutirão fizemos uma rápida limpeza para torná-lo habitável e lá descansamos. Lavamos as mãos e nossos rostos em uma água estranha, que havia sido coletada por um balde em uma cisterna que há anos estava inativa. Tudo era desolação, até mesmo aquele rancho que nos acolhia.

Enquanto nos organizávamos, o Ailton ateava fogo a um velho fogão de lenha já com trincas e rachaduras. E, nessa adversidade, ele preparou um incomparável frango ensopado com batatas e uma singular salada de alfaces e tomates.

A fome é o melhor tempero.

Silenciosos, exaustos, famintos, comemos, dividimos o pouco que havia entre nós. Completamos aquela refeição simples com pequenos pedaços de pão.

Já era um entardecer, longo e nostálgico, que avançava trazendo a sonolência e o cansaço.

Súbito, fomos surpreendidos pela equipe da TV UFMG, que, sabendo da nossa estada naquela região por meu intermédio, apareceu para fazer uma matéria documental com Frans Krajcberg. Até hoje não sei como conseguiram nos localizar.

Frans, apesar de muito cansado, não negou a entrevista e lá fizeram a gravação em frente àquela casa esquecida no tempo. Para ele era sempre urgente falar e gritar. Insurgente, urgia alertar a todos, pela necessidade de construir uma nova consciência e respeito à vida. Toda oportunidade para falar a esse respeito sempre foi muito importante para ele. Tinha claro que era urgente defender o planeta, que, na sua sábia opinião, já estava exaurido, "o planeta já não aguenta mais tanta destruição".

Ao longo de nossos quase vinte anos de amizade, Krajcberg sempre me cobrou uma postura mais insurgente, como professor e como artista, em defesa do nosso planeta. Queria que, como ele, eu gritasse alto para o mundo, defendendo o que ainda resta de vida, enquanto ainda existe alguma possibilidade de salvação.

Já ao entardecer, esgotados, adentramos nossos veículos e seguimos pela estrada. Retornávamos. Eu dirigindo sozinho seguia a caminhonete do Ailton. Eu estava pensativo, torpe, e pela falta de energia dentro de mim havia um sentimento desalentador. Não saía do meu pensamento aquela experiência de perceber *in loco* tamanho desrespeito e destruição.

Saindo pela mesma estrada de terra pela qual entramos seguimos a rodovia e em uma hora ou um pouco mais estávamos naquele mesmo posto de combustível do encontro matinal, do olhar brilhante, na periferia de Itabirito.

Já era noite, paramos, descemos e, silenciosos, agora com um olhar grave e profundo, nos abraçamos. Sem muito que falar nos despedimos.

Silencioso, eu segui a rodovia em direção a Belo Horizonte.

A noite ganhou corpo. Eu sozinho, apenas com meus pensamentos. Os olhos lacrimejantes, talvez pelas luzes da estrada ou pela emoção, segui com o coração pequeno e apertado.

Foi a última vez que encontrei meu amigo Frans nas terras de Minas, justo naquelas paisagens devastadas.

Foto: Fabrício Fernandino.

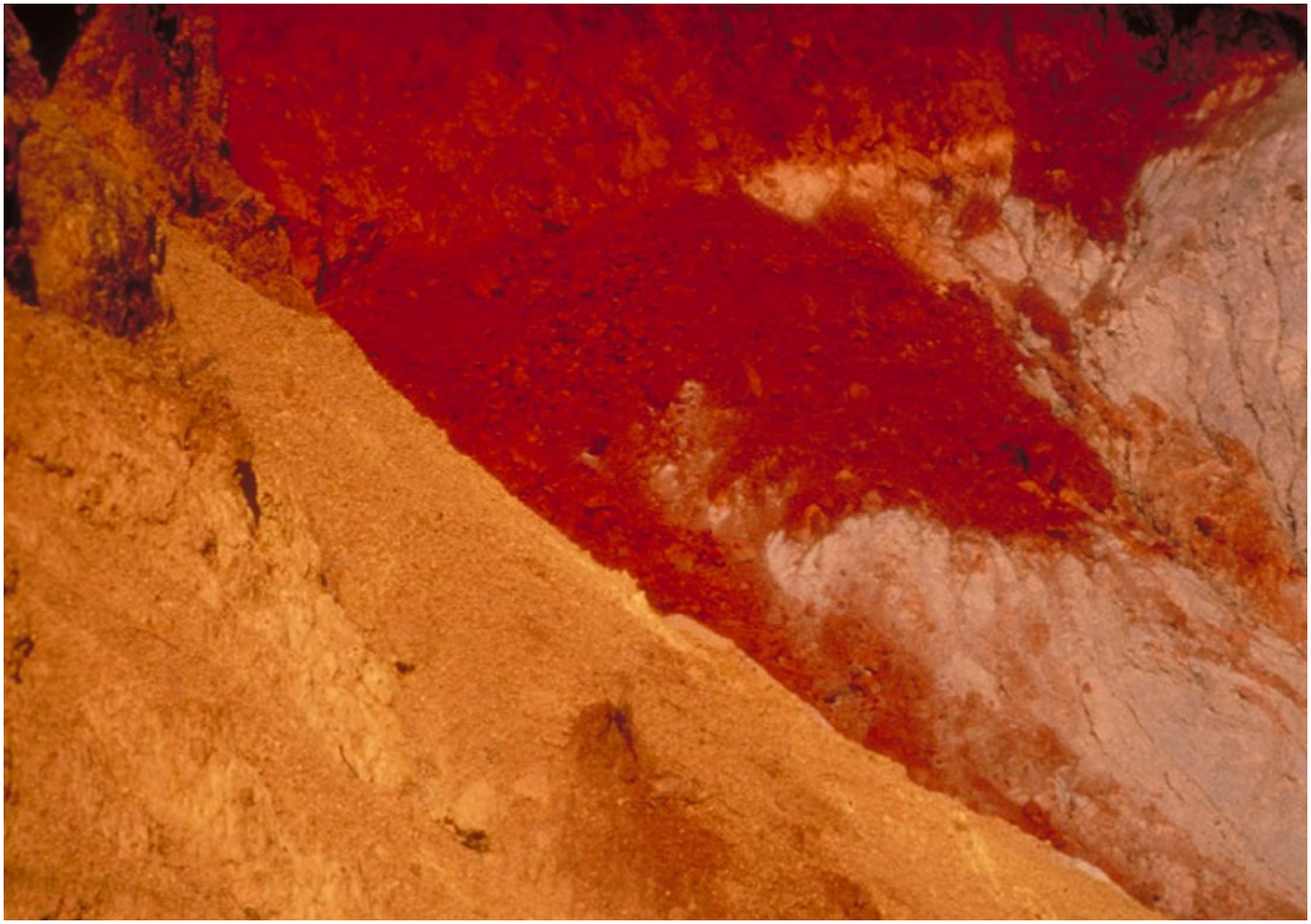
Foto: Acervo pessoal.

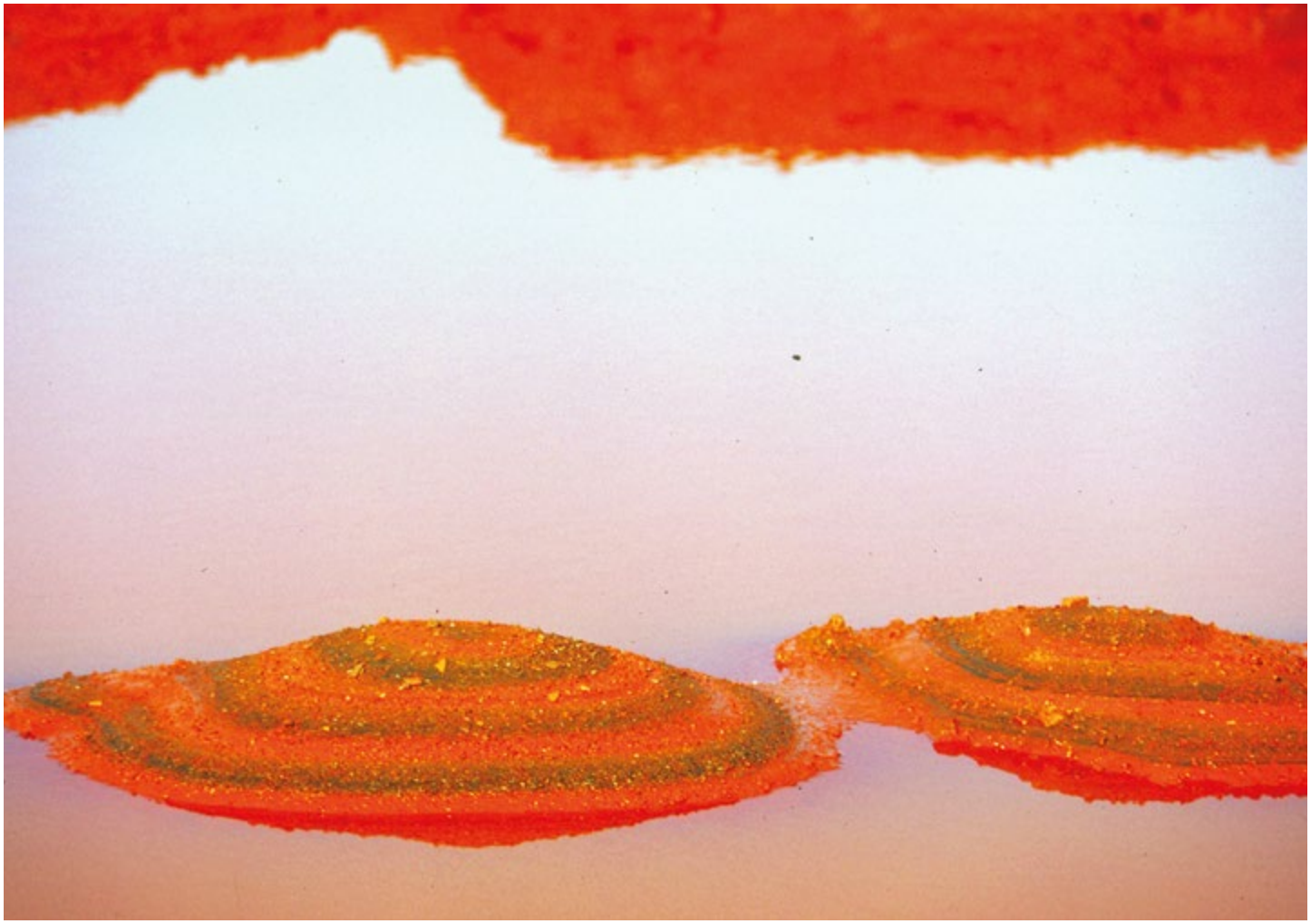
Fabrício Fernandino

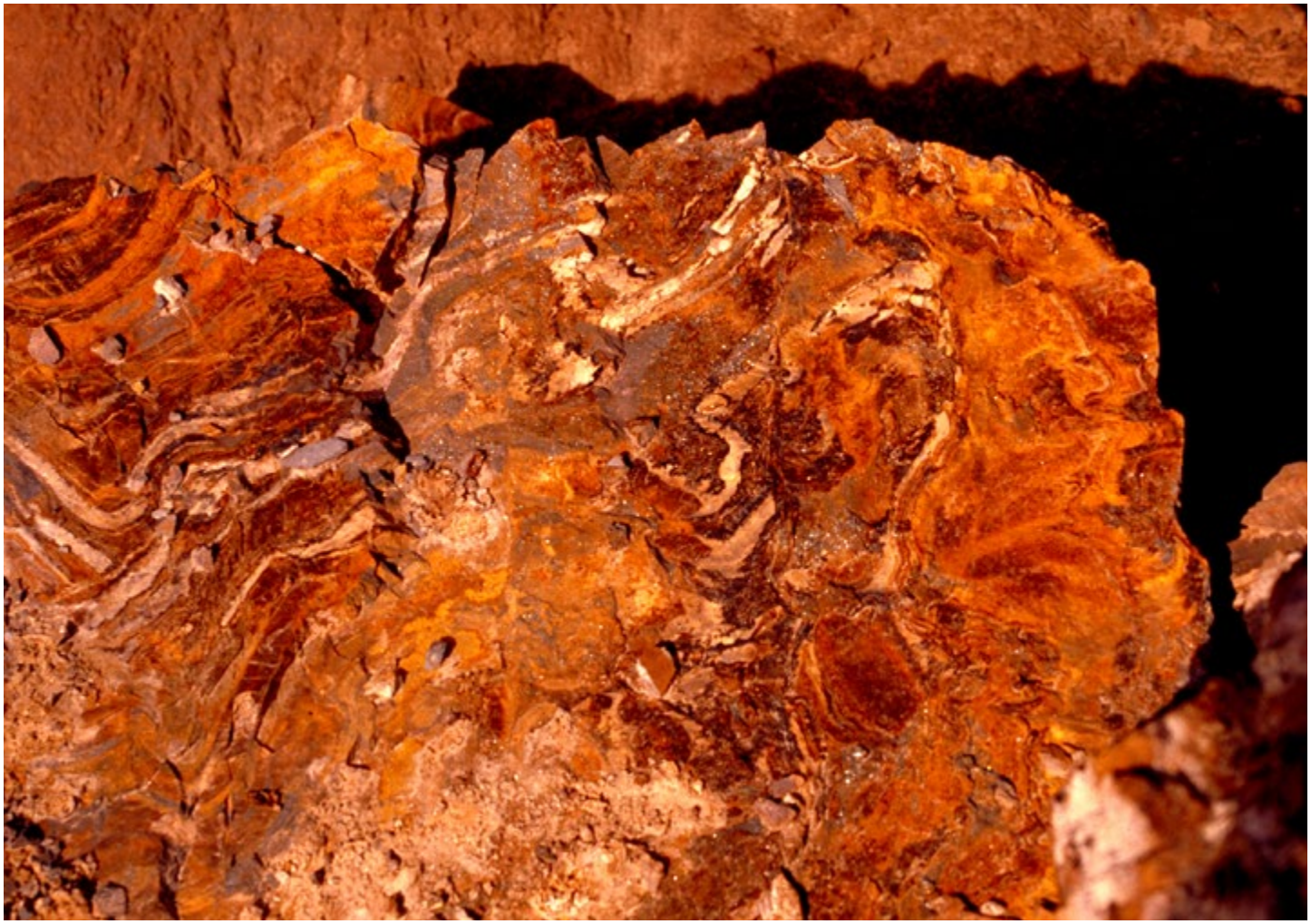
Diretor do Centro Cultural UFMG (2018-2022/2022-2026). Escultor. Professor da Escola de Belas Artes da UFMG. Primeiro Diretor de Ação Cultural da UFMG (2002-2006). Diretor do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG (2006-2013).

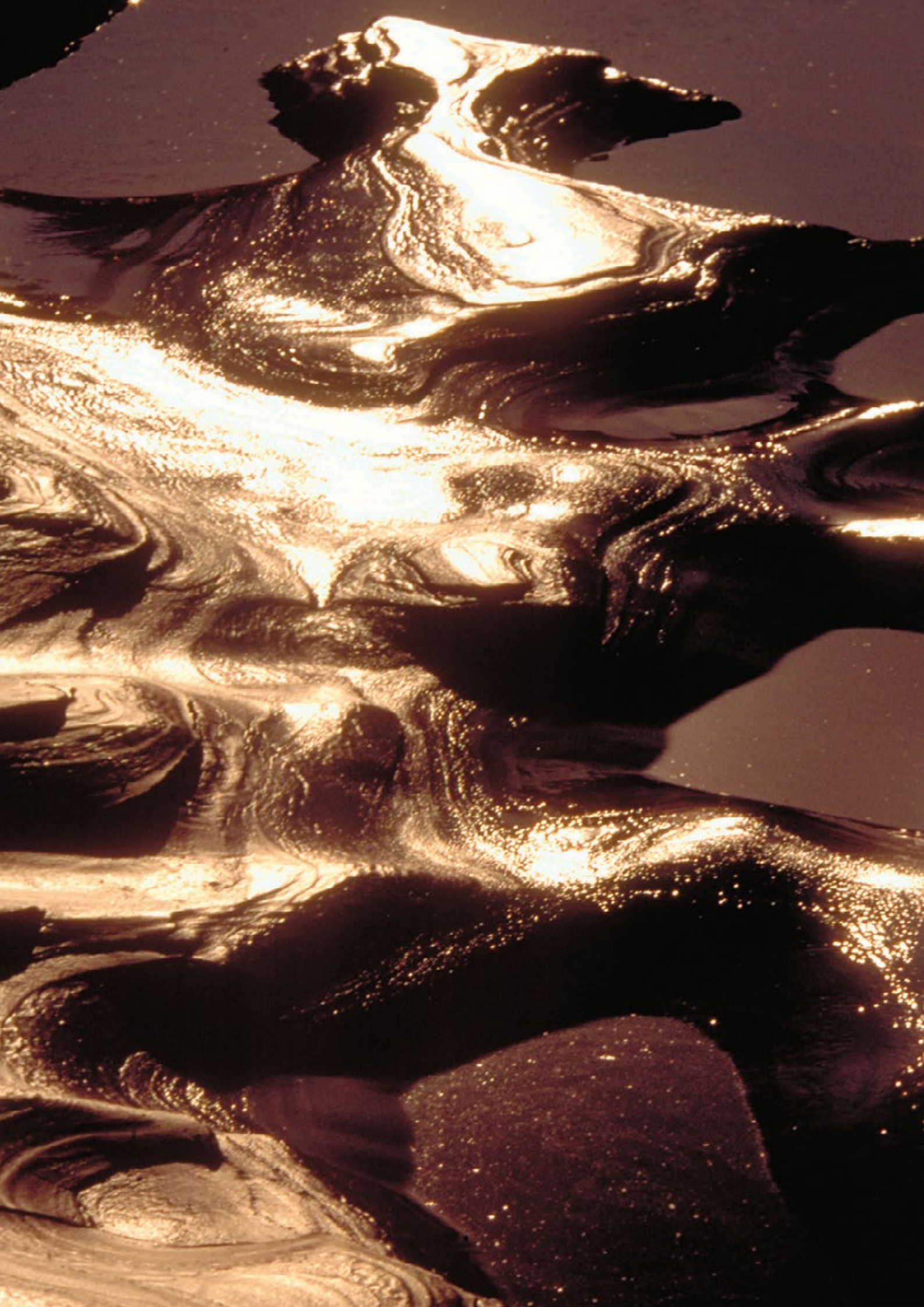
Minas, paisagens devastadas

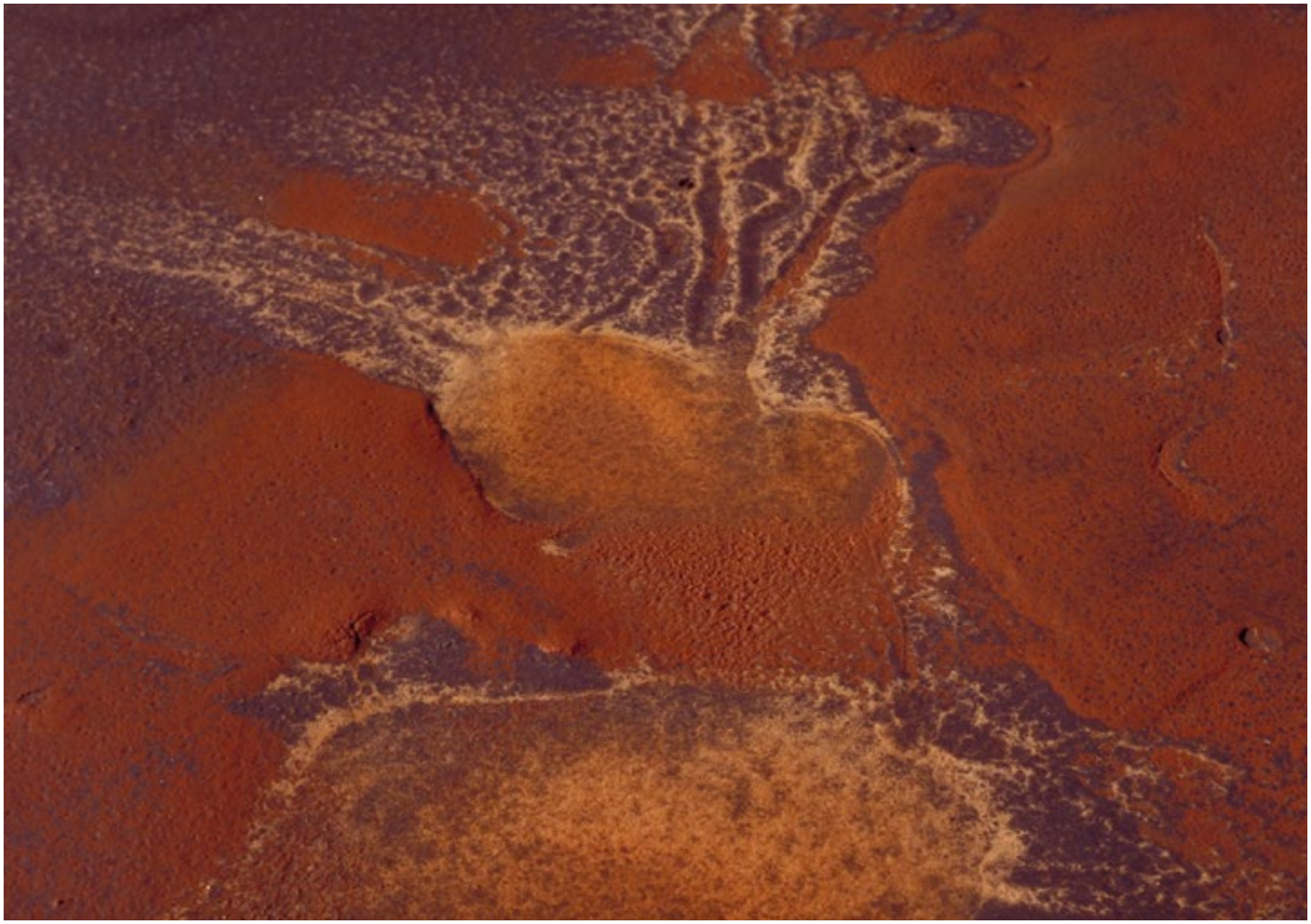
Frans Krajcberg

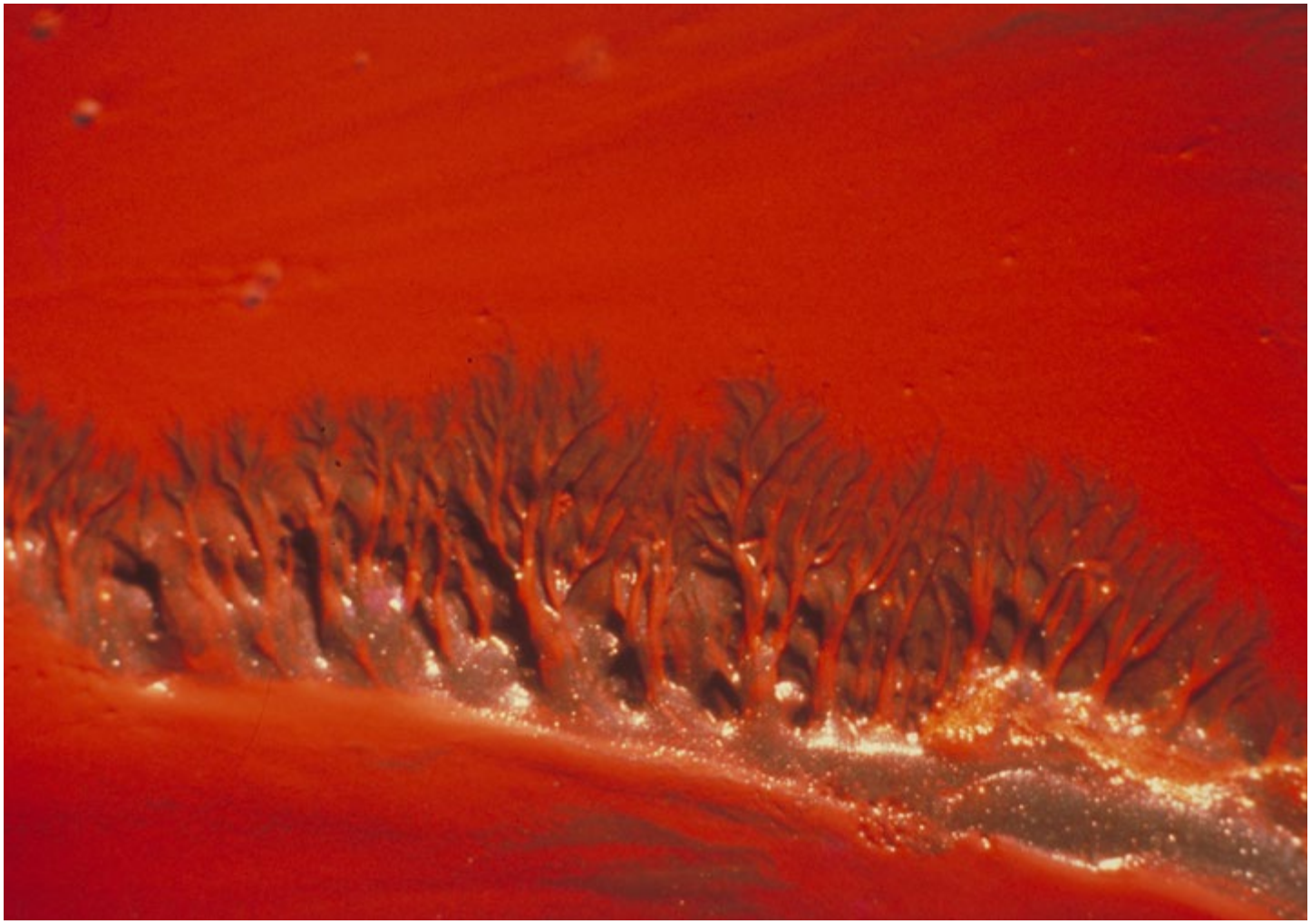


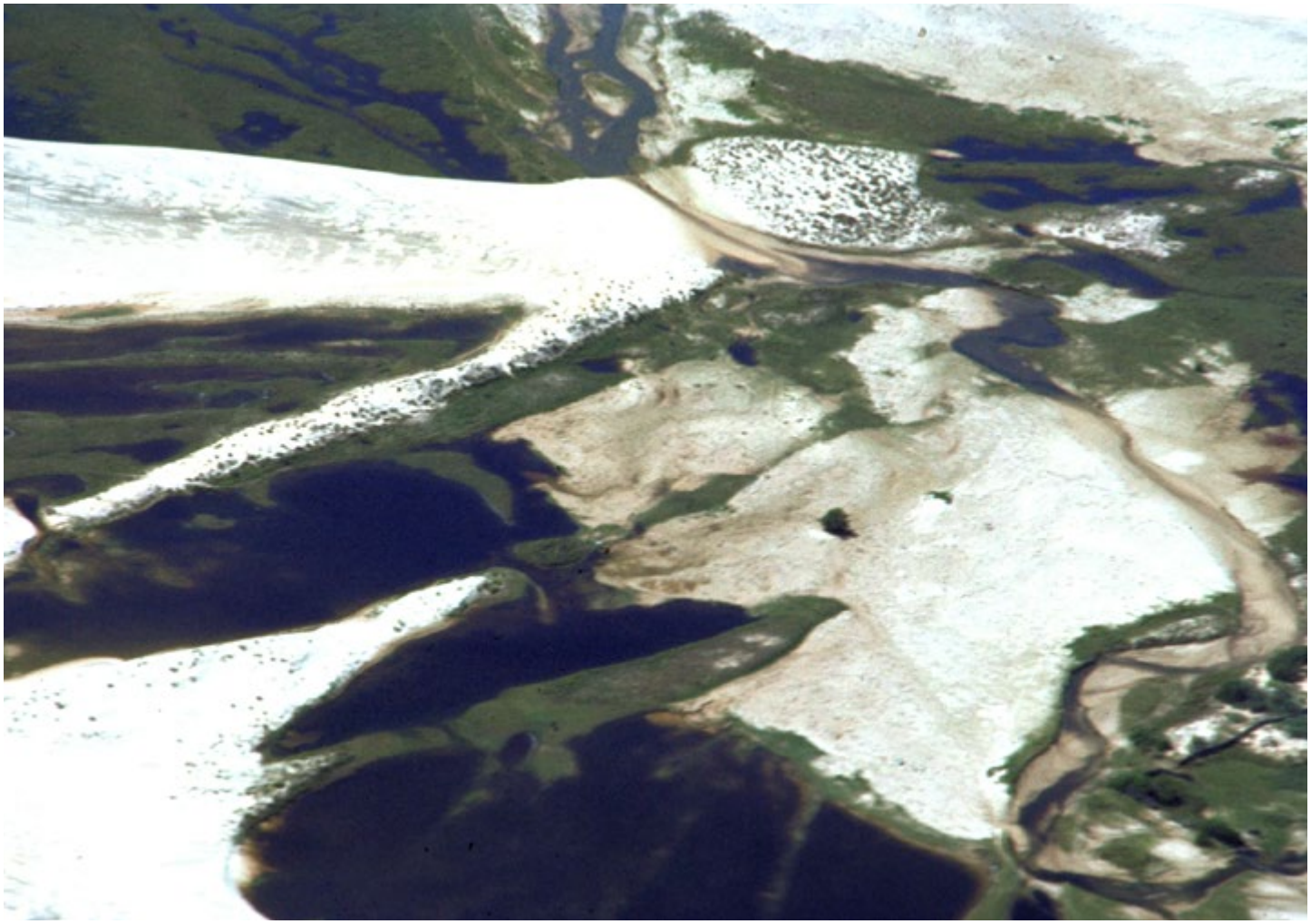












Agradecimentos

As imagens digitalizadas utilizadas nesta revista foram gentilmente cedidas pelo artista Frans Krajcberg, no período entre 1998 e 2011, para exposições que foram realizadas nos Festivais de Inverno da UFMG, no espaço expositivo da Reitoria da UFMG, no Museu de História Natural e Jardim Botânico e para as diversas publicações e palestras nacionais e internacionais, que foram realizadas pelo artista e curador Fabrício Fernandino.

Hoje todo este acervo do artista Frans Krajcberg foi doado ao Estado da Bahia e está sob a guarda do Instituto do Patrimônio Cultural da Bahia, que cederam gentilmente a utilização dessas imagens para este trabalho.

Agradecimento especial a Marlene Figueiredo, coordenadora dos trabalhos no Museu Ecológico Frans Krajcberg.

A obra exibida nesta revista faz parte do acervo do Museu Ecológico Frans Krajcberg – Nova Viçosa – BA e o seu uso foi autorizado pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia – IPAC, autarquia vinculada à Secretária de Cultura do Estado da Bahia – SECULT.

IPAC
INSTITUTO DO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E CULTURAL DA BAHIA

GOVERNO DO ESTADO | SECRETARIA DE CULTURA

EXPEDIENTE INSTITUCIONAL
Universidade Federal de Minas Gerais

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida
Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

Pró Reitoria de Cultura UFMG

Pró Reitor: Fernando Antonio Mencarelli
Pró Reitora Adjunta: Mônica Medeiros Ribeiro

Centro Cultural UFMG

Diretor: Fabrício Fernandino
Vice-Diretor: Marcos Domingos de Oliveira Araújo

REVISTA GUAICURUS 5 | 2022
publicação bianual do Centro Cultural UFMG

Av. Santos Dumont, 174 – Centro
Belo Horizonte – Minas Gerais – 30111-040
(31)3409-8290 | www.ufmg.br/centrocultural/

Editores
Fabrício Fernandino
Leda Maria Martins

Conselho Editorial
Prof. André Guimarães Brasil
Prof. Cristiano Cezarino Rodrigues
Profa. Lúcia Pompeu de Freitas Campos
Profa. Lucia Gouvêa Pimentel
Profa. Nilma Lino Gomes
Profa. Sônia Queiroz

Imagem da capa
"Paisagens Devastadas"
de Frans Krajcberg

Imagem da contracapa
"Paisagens Devastadas"
de Frans Krajcberg

Revisão de textos
Olívia Almeida
Sônia Queiroz

Projeto gráfico e diagramação
Pedro Peixoto

Ficha catalográfica
Diná Marques - Biblioteca Universitária

EQUIPE ADMINISTRATIVA
Centro Cultural UFMG

Secretaria
Melissandra Gomes Bastida

Comunicação
Camilla de Cassia Borges
Ana Maria Vieira – jornalista cedida temporariamente pelo Cedecom/UFMG

Educativo
Iêda Angela Rodrigues

Expografia
Eliana Quaresma da Silva

Programação
Adriana Cristina de Faria Machado

Produção
Marcus de Queiroz Ferreira
Ronan Oliveira Lopes

Bolsistas de Extensão
Bárbara Miranda Elizei – Educativo
Debra Pontes – Programação
Felipe Pereira Werneck Silva – Comunicação
Flávia Falcão Valença – Educativo
Luiza Klinke de Melo Araújo – Comunicação
Rebeca Miguel Amaral – Educativo

Serviços terceirizados
André Alves de Souza – Vigilância
Clayton Teixeira de Oliveira – Vigilância
José Ubaldo da Cruz Ramos – Portaria
Mayra Evelyn Rodrigues de Souza – Portaria
Lucimar Daniel da Rocha Reis – Portaria
Oldair Dias – Portaria
Valdirene Cardoso Dias – Limpeza

FICHA CATALOGRÁFICA

G898 Guaicurus. – n. 1, [1990]- .–Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Diretoria de Ação Cultural, Centro Cultural, [1990]-

n. : il. color.

Anual.

ISSN: 978-65-88671-00-9

I. Cultura – Periódicos. – II. Arte – Periódicos. – III. Literatura – Periódicos. – Universidade Federal de Minas Gerais

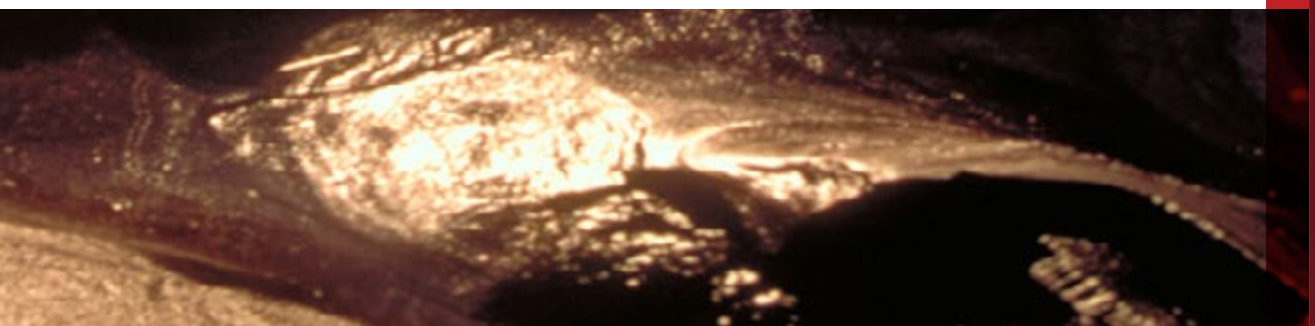
CDD 301.20981
CDU 316.72(81)

Impressão e Acabamento: Imprensa Universitária da UFMG

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de absoluta e exclusiva responsabilidade de seus autores. Todos os direitos reservados. Os trabalhos publicados na Guaicurus poderão ser reproduzidos desde que citados o autor e a fonte.

95 anos UFMG 1927 . 2022

CENTRO CULTURAL UFMG

PROCULT
PRÓ-REITORIA DE CULTURA

UFMG