



UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE BELLAS ARTES “ALONSO CANO”
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA

PROCESSOS DE TRANSMUTAÇÃO DO SUJEITO CRIADOR E
POÉTICAS CARTOGRÁFICAS SOBRE O HABITAR:

transposições entre arte, ciência, tecnologia e os saberes tradicionais para a construção de uma transpedagogia intersubjetiva, intercultural e multidimensional

Maurício de Camargo Teixeira Panella

Granada, dezembro de 2015



**PROCESSOS DE TRANSMUTAÇÃO DO SUJEITO CRIADOR E
POÉTICAS CARTOGRÁFICAS SOBRE O HABITAR:**

Transposições entre arte, ciência, tecnologia e os saberes tradicionais para a construção de uma transpedagogia intersubjetiva, intercultural e multidimensional

Apresentada por:

Maurício de Camargo T. Panella

Dirigida por:

Víctor Borrego Nadal

Professor Titular de la Universidad de Granada, Departamento de Escultura.

Facultad de Bellas Artes

**PROCESSOS DE TRANSMUTAÇÃO DO SUJEITO CRIADOR E
POÉTICAS CARTOGRÁFICAS SOBRE O HABITAR:**

transposições entre arte, ciência, tecnologia e os saberes tradicionais para a construção
de uma transpedagogia intersubjetiva, intercultural e multidimensional

Membros do Tribunal da Tese de Doutoramento

Josep Cerdá I Ferré

Presidente

Catedrático da Facultad de Bellas Artes de la Universitat de Barcelona

Asunción Lozano Salmerón

Secretária

Professora Titular da Facultad de Bellas Artes de la Univ. de Granada

Virginia Frois

Vocal 1

Professora Associada da Faculdade de Bellas Artes da Univ. de Lisboa

Lilian do Amaral Nunes

Vocal 2

Professora Associada a Faculdade de Artes Visuais da Univ. do Goiás

José Freixanes

Vocal 3

Professor Contratado da Facultad de Bellas Artes da Univ. de Granada

Fernanda Garcia Gil

Suplente 1

Professora Titular da Facultad de Bellas Artes da Univ. de Granada

Jose Gomes Isla

Suplente 2

Professor da Facultad de Belas Artes da Univ. de Salamanca



Universidad de Granada



Destinatario:

Este escrito se remite por correo electrónico a:

- Todos los miembros del Tribunal (ver relación).
- Doctorando/Doctoranda: **MAURICIO DE CAMARGO TEIXEIRA PANELLA** <deforaadentro@gmail.com>

AUTORIZACIÓN PARA LA LECTURA Y DEFENSA DE TESIS DOCTORAL (ref: 19862)

Por la presente le comunico que, vista la documentación recibida y de acuerdo con el artículo 13 del Real Decreto 99/2011, de 28 de enero, por el que se regulan las enseñanzas de doctorado, la Escuela de Doctorado de Humanidades, Ciencias Sociales y Jurídicas, en su reunión de fecha 09/11/2015, autoriza la defensa de la Tesis Doctoral de:

D./D^a. MAURICIO DE CAMARGO TEIXEIRA PANELLA

y aprueba el Tribunal de defensa de Tesis siguiente:

- PRESIDENTE:** DR. D. JOSEP CERDÀ I FERRÉ (UNIVERSITAT DE BARCELONA) <josepcerda@gmail.com>
- VOCALES:** DRA. D^{ÑA}. VIRGINIA FROIS (UNIVERSIDADE DE LISBOA) <virginiafrois@gmail.com>
DRA. D^{ÑA}. LILIAN DO AMARAL NUNES (UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS)
<lilianamaral@uol.com.br>
DR. D. JOSÉ FERNÁNDEZ FREIXANES (UNIVERSIDAD DE GRANADA)
<josefreixanes@telefonica.net>
- SECRETARIO:** DRA. D^{ÑA}. ASUNCIÓN LOZANO SALMERÓN (UNIVERSIDAD DE GRANADA) <alozanos@ugr.es>
- SUPLENTES:** DR. D. JOSÉ GÓMEZ ISLA (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA) <pepeisla@usal.es>
DRA. D^{ÑA}. TERESA FERNANDA GARCÍA GIL (UNIVERSIDAD DE GRANADA) <tfgarcia@ugr.es>

Lo que se les comunica para su conocimiento y efectos.

En Granada a 20 de noviembre de 2015

UNIVERSIDAD DE GRANADA REGISTRO ESCUELA INTERNACIONAL DE POSGRADO
salida
Nº. 201503100005555 23 de noviembre de 2015 08:30:38

El director de la Escuela de Doctorado de
Humanidades, Ciencias Sociales y Jurídicas



Francisco Contreras Cortés



UNIVERSIDAD DE GRANADA
CONSEJO ASESOR DE DOCTORADO

Referencia T. X 1 8513
Curso de 20 15 a 2016

ACTA DE GRADO DE DOCTOR

DOCTORANDO D. MAURICIO DE CANTARGO TEIXEIRA PANELO
LICENCIADO EN SOCIOLOGIA por la Universidad de FEDERAL DE RIO GRANDE DO NORTE
PROGRAMA DE DOCTORADO INVESTIGACION EN LA CREACION ARTISTICA (BASIS) TECNICA Y RESTAURACION
DEPARTAMENTO RESPONSABLE PIAJORA. ESCULTORA
TÍTULO DE LA TESIS PROCESOS DE TRANSITACION DO SUJEITO CRIADOR E POETICAS CARTOGRAFICAS SOBRE O HABITAR

DIRECTOR / S VICTOR BORREGO NADAL

TUTOR VICTOR BORREGO NADAL

TRIBUNAL

PRESIDENTE JOSEP CERDA I FERRE

VOCAL VIRGINIA FROIS

LILIAN DO AMARAL NOVES

JOSE FERNANDES FREIXANCA

SECRETARIO ROSALBA JOSEFINA SALGADO

Reunido el día de la fecha el tribunal nombrado para el Grado de Doctor de D. MAURICIO DE CANTARGO TEIXEIRA PANELO éste procede al acto de mantenimiento y defensa de la Tesis Doctoral.

Terminado dicho acto y contestadas las objeciones formuladas por el Tribunal, éste le calificó SOBRESALIENTE

Granada, 1 de Marzo de 2016

	UNIVERSIDAD DE GRANADA SECRETARÍA GENERAL ESCUELA INTERNACIONAL DE POSGRADO
Granada:	1 - MAR. 2016
La presente fotocopia corresponde al original al cual se refiere quedando COMPULSADA Y CONFORME General de la Universidad de Granada.	
Fdo:	

El Secretario del Tribunal.

El Secretario del Tribunal.

INVESTIDURA { En el Día de la fecha se ha conferido a D. _____
el Grado de Doctor en la Facultad de _____
conforme a lo previsto en las disposiciones vigentes.

SECRETARÍA GENERAL

El Secretario General

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Todas as palavras, idéias, sentimentos, intuições, criações, metodologias e experimentos que aparecem neste trabalhos são oriundos de uma entrega profunda no infinito universo sensível que abraça todas as relações. A experiência única de não ter nem perguntas e nem respostas, viabilizadas pelo maravilhoso estado de pertencimento ao Cosmos, é sem dúvida o grande propulsor deste trabalho. Por isso o grande agradecimento é ao próprio Grande Mistério que nos envolve e que nos permite que o acessemos com humildade e beleza.

Este trabalho é fruto do estímulo e da compreensão compartilhada com muitas pessoas que acompanharam os distintos períodos que envolveram o processo de construção desta Tese.

Agradeço de coração a todos os meus familiares que me auxiliaram nas tarefas do dia a dia e que tiveram muita paciência e amor. Aos meus pais, Reynaldo e Silvia que, mesmo à distância, sempre estiveram por perto apoiando; à minha filha Maria Morena, que pouco a pouco foi se dando conta que também ela fazia parte de todo o processo e que comemora comigo e com todos seus amigos esse momento; à paciente companheira Jéssica, que apoiou e celebrou alegremente cada palavra e cada capítulo parido deste trabalho, sem ela esta tese não teria sido realizada; à Fernanda, pela parceria de tantos anos e por ser semente e fruto desta árvore.

Agradeço à minha família espanhola-mexicana-brasileira-planetária, Miguel, Carmen, Nazar, Maya, Amaru, Hector, Monica, Patricia, Linda, Eleonora, Ricardo, Shanti, Balan, Citlali, Luiza, Renato, Sandra, Antoni, Oda, Oliver, Noha, Leo, Mikae Beatriz Barbalho. Família maravilhosa.

Agradeço a meu amigo e irmão Miguel Gally por ter sido um grande incentivador deste trabalho. Foi muito importante ouvir e conversar sobre trajetórias de vida e pesquisas acadêmicas comuns.

Agradeço ao querido amigo e orientador Víctor. Se não fosse por ele, jamais teria aceitado esse desafio. Respeito e admiração.

Agradeço a amiga e também orientadora Ana Laudelina, por sempre estimularas idéias e os projetos. Sua presença foi imprescindível. Familiar.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é fruto de muitos encontros com outros criadores, mestres e professores. O que é apresentado nesta Tese ocorreu junto a uma série de Universidades e comunidades na Espanha, no México e no Brasil. Sem dúvida, a compreensão, o incentivo, os convites e os apoios recebidos por tantos núcleos de pesquisa e também por tantos mestres tradicionais contribuíram para que eu pudesse desenvolver minhas idéias e minhas intuições. Agradeço assim à:

- Maria da Conceição de Almeida e a Wani Pereira Fernandes do GRECOM/ UFRN, amigas e mestras que me estenderam às mãos e abriram meus olhos para os primeiros passos;
- Fernanda Garcia Gil, Carmen Osuna, Víctor Borrego por terem sido meus orientadores neste processo de doutoramento junto a Facultad de Bellas Artes de Granada;
- Todos profesores e companheiros da Universidad Veracruzana Intercultural;
- Todos os curandeiros, parteiras y cultivadores das palavras floridas do México;
- Todos os anciões mestres do Brasil e do México por compartilhar tantos conhecimentos;
- Professora Virginia Frois da Universidade de Lisboa, sua trajetória é e foi inspiradora;
- Josep Cerdá da Universitat de Barcelona, pelo sensível e simples encontro entre nossas propostas e experiências. Assim como por todos os convites;
- Lilian Amaral, da Unversidade do Goias, nossos caminhos incrivelmente se encontram sem esforços;
- Professores José Freixanes, Asunción Lozano, Fernanda García Gil, por participarem deste rito acadêmico;
- Margarita Dalton do CIESAS/ México; ainda sonharemos juntos em Oaxaca;
- Fatima Brito do Museu Casa da Cência/ Universidade Federal do Rio de Janeiro; também ainda nos falta outras criações;
- Cornélia Ekcert da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; palavras, caminhos e criações em sintonia;
- Teodora Alves do Núcleo de Arte e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, por compartilhar e apoiar o Projeto de Extensão Universitária;
- Núcleo de Estética e Semiótica, Corpus Informaticus e Midialab da Universidade de Brasília, por confiar e aceitar sonhar novas criações para o futuro próximo;
- E demais Instituições que apoiaram e deram os incentivos necessários.

Resumo

Esta tese de doutorado está dividida em três partes que apresentam projetos educativos e artísticos realizados no Brasil, na Espanha e no México em períodos diferentes. Nas três partes estão expostas investigações, métodos pedagógicos e produtos artísticos que objetivaram promover situações que permitissem e fomentassem a construção de uma ciência mais aberta, com menos distância entre sujeito e objeto; com menos prejuízos entre a área rural e a cidade; entre os países do norte e do sul; entre as culturas tradicionais e a elite acadêmica.

Nas três partes da obra é constante o diálogo transdisciplinar entre arte, antropologia, psicologia, sociologia, filosofia, ecologia, arquitetura e outras áreas da ciência. A percepção mediada por um olhar sensível, por uma consciência criadora, permite romper as barreiras que mantêm encadeado o pensamento humano; e que conseqüente nos lança a viver uma experiência reveladora. Para construir esta via foi necessário inspirar-se na idéias sobre a importância do diálogo entre os saberes que promove Morin (2005), às discussões sobre interculturalidade promovidas por Dussel (1993), Fernet (1994) e Dietz (2008), assim como mergulhar nas interpretações mitológicas feitas por Eliade (1992). Bachelard (1978) ocupa uma dimensão ampla neste trabalho, tatuando nele uma forma de leitura de mundo maravilhada e repousada baseada em sua fenomenologia imaginação criadora.

Ao mesmo tempo em que os projetos foram desenvolvidos, o artista/criador/investigador também foi se construindo como sujeito. Cada lugar visitado, cada livro lido, cada história escutada, cada mitologia vivida, cada ritual experimentado e apresentado, finalmente deram o corpo das obras escultóricas, dos roteiros dos vídeos gravados, das imagens impressas, dos movimentos dos corpos, das notas musicais e das metodologias pedagógicas desenvolvidas. Esta obra é de alguma maneira a imagem da construção da vida de seu criador. Esta é a razão pela qual este trabalho assumiu a forma de uma narração, de um diário de campo que expõe ao leitor como foi experimentado todo este processo pelo autor.

Palavras chaves: Arte contemporânea, antropologia, audiovisual, cartografia artística, transpedagogia, interculturalidade, imaginação criadora.

Resumen

La tesis está dividida en tres partes que presentan proyectos educativos y artísticos realizados en Brasil, España y México en fechas diferentes. En las tres partes se exponen investigaciones, métodos de enseñanza y productos artísticos. Los tres proyectos están enfocados hacia la promoción de situaciones que permiten y fomentan la construcción de una ciencia más abierta, con menos distancia entre sujeto y objeto; con menos prejuicios entre el área rural y la ciudad; entre los países del norte y el sur; entre las culturas tradicionales y la élite cultural.

En las tres partes de la obra es constante el diálogo transdisciplinar entre arte, antropología, psicología, sociología, filosofía, ecología, arquitectura y otras áreas de la ciencia. La percepción mediada por una mirada sensible, por una conciencia creadora, permite romper las barreras que mantienen encadenado el pensamiento humano; aquello que nos impide vivir una experiencia reveladora que nos de acceso a una visión multidimensional de la vida. Para construir esta vía fue necesario acceder a las ideas sobre la importancia del diálogo entre saberes que promueve Morin (2005), a las discusiones sobre interculturalidad promovidas por Dussel (1993), Fornet (1994) y Dietz (2008), así como sumergir en las interpretaciones mitológicas hechas por Eliade (1992). Bachelard (1978) ocupa una dimensión amplia en este trabajo, tatuando en el alma del trabajo una lectura de mundo basada en la imaginación dinámica y creadora.

Al mismo tiempo que los proyectos fueron desarrollados el artista/creador/investigador también se ha construido como sujeto. Cada lugar visitado, cada libro leído, cada historia escuchada, cada mitología vivida, cada ritual experimentado y presentado, finalmente forman el cuerpo de las obras escultóricas, los guiones de los videos grabados, de las imágenes impresas, de los movimientos de los cuerpos, de las notas musicales y de las metodologías pedagógicas desarrolladas. Esta obra es de alguna manera la imagen de la construcción de la vida de su creador. Esta es la razón de que este trabajo adquiera la forma de una narración, de un diario de campo que expone al lector cómo fue experimentado todo este proceso por el autor.

Palabras claves: Arte contemporánea, antropología, audiovisual, cartografía artística, transpedagogía, interculturalidad, imaginación creadora.

ABSTRACT

This thesis is divided in three parts which are presenting educational and artistic projects achieved in different periods in Brazil, Spain, and Mexico. On these three sections are shown some investigation, pedagogical methods, and artistic products which intend to promote situations into encouraging the construction of a science more opened to shorten the distance between subject and object, acting into lower injuries between the country and the city, into lower injuries between the North and the South countries, into lower injuries between the academic culture and the traditional culture. Along these three main sections of this work there is a constant transdisciplinary dialogue among Arts, Anthropology, Psychology, Sociology, Philosophy, Ecology, architecture, and other science areas. A mediated perception throughout a sensitive view, throughout a creative consciousness, allows to break barriers which keep intact the human thoughts, and subsequently plunge us to live a revealing experience. To make this work was necessary to bring some inspiration over the ideas around the importance of the dialogue among distinct kinds of knowledge brought by authors as Morin (2005), the discussion about interculturality brought by Dussel (1993), Fornet-Betancout (1994), and Dietz (2008), as well as to comprehend some mythological interpretations stated by Eliade (1992). Bachelard (1978) occupies a main dimension on this work, putting on it a kind of lecture about the world based on phenomenology, the creative imagination. At the same time the projects were being developed, the artist / creator / experimenter was also reconsidering himself as subject. Each place involved, each reading, each listened story, each perceived mythology, each experienced ritual, all of them gave a part to the sculptural Works, to the scripts of the videos and to the printed images, to the movement of the bodies, to the musical notes, and to the developed pedagogical methods. In some way, this thesis is the image of the life in construction of his creator. This is the reason which this work took over the form of a narration, of a field diary which expose to his/her reader how all the process was experienced by his author.

Key-words: Contemporary Art, Anthropology, Audiovisual, Artistic Cartography, Interculturality.

Sumário

Agradecimentos especiais

Agradecimentos

Introdução

15

1. Tornar cru o cozido: Processos de investigação em arte e transmutação do sujeito criador - Laboratório de Experiência Originária e Educação Patrimonial	30
1.1.1 Cozimento e Revelação: Imaginação criadora, experiência originária e transmutação do sujeito pelo processo de criação artística	30
1.1.2 Asociación Socio Cultural Mundurukum	33
1.1.3 O encontro com o barro	36
1.1.4 Beca Alfonso Ariza- Proyecto Baobarro	38
1.1.5 Oficinas do Convento- Monte Mor o Novo/ Portugal	43
1.2 A Terra é Nossa Casa	48
1.2.1 Parque Estadual Dunas de Natal- O processo de construção da Escultura Casa Mãe Terra	52
1.2.2 O encontro com Luis Carlos da Silva: Duda	59
1.2.3 Primeira fase da construção: O vareamento	63
1.2.4 Segunda fase da construção: O barreamento	67
1.2.5 Inauguração da Escultura Casa Mãe Terra- Edgar Morin	72
1.2.6 Terceira fase da construção: A colocação de mosaico	75
1.3 País da infância imóvel	76
1.4 Projeto Arte e Saberes na Mata:	79
1.4.1 Oficinas I: Fotografia Pinhole	83
1.4.2 Oficina II: O cosmos é um útero e o útero é um cosmos	84
1.5 Tradição e contemporaneidade nos processos cerâmicos do nordeste brasileiro	86

1.5.1 Francisco Brennand	86
1.5.2 Louceiras de Sobrado	87
1.6 G-Astronomia ritual: ritos da mandioca	91
1.7 Celebrações	96
1.8 Análise do capítulo 1	100
2. Diálogos entre arte e interculturalidade- Acessos a uma cosmovisão multidimensional: Proyecto de Difusión del Patrimonio en Video y T.V (Veracruz/ México)	103
2.1.1 Apresentação	103
2.1.2 A volta para a caverna e o vôo ascencional às culturas milenárias do México	108
2.1.3 Revolução, arte e interculturalidade	111
2.1.4 Cosmovisão Mesoamericana: Epsitemologia Indígena	117
2.1.5 Comunidade e Comunalidade na Mesoamérica	117
2.1.6 TIK, TIK, TIK	120
2.1.7 Proyecto de Difusión del Patrimonio em Video y T.V Universidad Veracruzana Intercultural-	123
2.1.8 Audiovisual como processo de pesquisa e como método pedagógico criativo em direção a uma educação patrimonial e intercultural	124
2.1.9 Arte, ritualidade e comunicação dos sentidos	127
2.2 SEDES DA UNIVERSIDAD VERACRUZANA INTERCULTURAL	134
2.2.1 Sede Totonacapan	134
2.2.2 Coahuatlán.	142
2.2.3 Coxiquihui.	145
2.2.4 Zozocolco	149
2.3. Sede Huasteca	155
2.3.1 Festa de Xantolo	157
2.3.2 Pensar e Sentir	161
2.3.3 Nunca Mueres Solo Vives	167
2.3.4 Ritual de colheito do milho	171
2.4. SEDE GRANDES GRANDES MONTANAS	179

2.4.1	Día de Santa Cecília	181
2.4.2	Rádio XEZON	185
2.4.3	Flor de Cucharilla	190
2.4.4	Xochitlalis.	196
2.5.	SEDE SELVAS	201
2.5.1	Son Jarocho	205
2.5.2	Medicina Tradicional	209
2.5.3	Alfarería Tradicional	210
2.5.4	Análise do capítulo 2	213
3.	Projeto de fora adentro- cartografia dos sentidos -Processo de criação artística, popularização da ciência e imaginação dinâmica	218
3.1	Apresentação- A dimensão poética do habitar. A arte como rito social	218
3.1.1	Projeto De Fora Adentro- Cartografia dos Sentidos	226
3.1.2	62° SBPC	233
3.1.3	Arte como conhecimento do mundo na metodologia criativa e pedagógica do Projeto De fora adentro- Cartografia dos Sentidos	240
3.2	Interações e Interpretações-	245
3.3	De fora adentro: Uma experiência de pertencimento afetoso, entorpecido, aéreo e enraizado com o mundo	248
3.4	Projeto de Extensão Universitária: Educação, Arte, Cartografia e Ecologia	258
3.5	Arte, Ciência e Tecnologia. Uma proposta de popularização interativa e lúdica da Ciência	259
3.6	Mapeamento Onírico	261
3.7	Da Apropriação Subjetiva	265
3.7.1	Da apropriação Sonora	272
3.8	Experiências- Micro- cartografias poéticas elaboradas pelo De Fora Adentro	281
3.8.1	De Fora Adentro- No Ritmo da Cidade	281
3.8.2	Cartografia dos Sentidos- Paisagem Sonora Ribeira	287
3.8.3	Cidade Vestida.	292

3.8.4 De Fora Adentro Rio de Janeiro	298
3.8.5 Natureza Vestida	301
3.8.6 Percussão Corporal- Fernando Barba	306
3.9 Proposta de Projeto De Fora Adentro- Brasília e João Pessoa para o Ministério da Ciência e Tecnologia do Brasil	308
3.9.1 João Pessoa	311
3.9.2 Brasília.	314
3.9.4 Análise do capítulo 3	316
3.9.5 Cartas Projeto Brasília	318
4. Conclusão	323
5. Bibliografia Geral	343
6. Referências de artigos publicados pelo doutorando	347
7. Link de Revista Digital organizada pelo doutorando junto ao Núcleo de Hermeneutica Estética e Semiótica / Departamento de Pós Graduação e Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília	348
8. Links de obras audiovisuais que compõem a Tese publicadas no Youtube	349
9. Cartas de Comprovação das atividades realizadas junto a Universidades, Centros Culturais e Fundações de Incentivo a Pesquisa no Brasil, na Espanha e no México durante o processo de doutoramento	350

INTRODUÇÃO

“Relatar é dizer quem fez o que, por que e como, mostrando no tempo a conexão entre esses pontos de vista”.

(Paul Ricoeur, 1991, p. 174)

Esta Tese de Doutorado esta composta por investigações e criações artísticas de uma trajetória profissional e acadêmica desenvolvida nos últimos treze anos junto a Universidades da Espanha, do Brasil e do México. Nestes três países foram encontrados departamentos que acolheram o autor desta tese permitindo que suas idéias, intuições, metodologias e criações pudessem ser desenvolvidas.

ESPAÑA

A cidade de Granada, e mais especificamente o Departamento de Escultura da Facultad de Bellas Artes da Universidad de Granada, é o coração, o útero, a matriz aonde foi encontrado o ambiente propício para que ocorresse a fecundação desta tese. Foi nesse espaço que se encontrou o eco preciso junto a professores e artistas para dar seguimento e descoberta a muitos dos processos criativos e reflexivos que neste trabalho serão expostos.

A Professora Fernanda García Gil, ao aceitar as contribuições de um artista com formação acadêmica em Antropologia e Sociologia num programa de Pós-Graduação em Bellas Artes, demonstrou a abertura necessária para que aconteçam e que acontecessem as discussões e encontros transdisciplinares tão importantes para o florescimento de novas formas de ler e habitar o mundo.

A Professora Carmen Osuna, que foi por anos a responsável pelo curso de cerâmica na Facultad de Bellas Artes, foi outro ninho que acolheu positivamente às criações e

reflexões trazidas por um profissional com uma formação humanista. Tê-la como orientadora e iniciadora para os mistérios do barro possibilitou um mergulho profundo nas raízes andaluzas e conseqüentemente Ibéricas. Foi por Carmen Osuna que um dos projetos apresentados nesta tese recebeu as inspirações pelas iniciativas desenvolvidas pela Professora Virgínia Frois da Universidade de Lisboa, principalmente na área da criação artística e da educação patrimonial, na pequena cidade de Monte Mor o Novo, junto a Associação Oficinas do Convento, em Portugal.

Também da Facultad de Bellas Artes de Granada, o professor, orientador deste trabalho desde 2011, Víctor Borrego Nadal, se apresentou desde nosso primeiro contato em 2006 com uma respeitosa e paciente recepção. A comum compreensão sobre o poder transmutador que o processo de criação artística promove no sujeito possibilitou que o encontro acadêmico entre o Professor Víctor Borrego e eu ultrapassasse as barreiras dos trâmites burocráticos, para que se fundasse uma relação de aprendizagem e intercâmbio profissional e espiritual de modo muito silencioso; pela qual se originou e estabeleceu uma afetuosa amizade entre nossas famílias.

Em 2006 quando apresentei minha investigação tutelada na Facultad de Bellas Artes também aproveitei da ocasião para levar à Espanha outras criações realizadas no Brasil, especificamente sobre os produtos gerados entre os processos de criação artística e da elaboração de metodologias que fundamentavam uma proposta de Educação Patrimonial criativa. Estas propostas e seus produtos foram bem acolhidos pelo Professor Gunther Dietz do Departamento de Antropología. Na ocasião realizamos alguns intercâmbios que ocasionaram no ano de 2007 um convite profissional para trabalhar e coordenar um projeto de difusão do patrimônio em vídeo e T.V sobre as culturas indígenas junto a Universidad Veracruzana Intercultural do México, para onde o Professor Gunther havia se transferido.

Entre os anos 2007 e 2009 mantive uma estreita relação profissional junto aos professores e alunos desta Universidade, com os quais sigo mantendo intercâmbios profissionais. Nossos projetos com essa Universidade se fortaleceram nos levando

também a difundir nossas criações em outro estado mexicano, Oaxaca. Junto ao CIESAS (Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social), compartilhamos nossas pesquisas na área da antropologia e da produção audiovisual participando em Simpósios, Mostras e Festivais de Cinema desde 2009.

Brasil é a pátria de origem do autor deste trabalho e neste país estão muitos dos núcleos de pesquisa e universidades que neste período foram desenvolvidas algumas das propostas apresentadas nesta tese. A Universidade Federal do Rio Grande do Norte é o epicentro aonde foram geradas muitas das discussões e criações. Parte das discussões aqui apresentadas foram compartilhadas junto a Professora Maria da Conceição de Almeida, coordenadora do GRECOM (Grupo de Estudos da Complexidade); outras foram junto ao Departamento de Ciências Sociais, onde o pesquisador realizou sua formação como antropólogo e sociólogo e onde também leciona a Professora Ana Laudenina Gomes Ferreira, especialista na teoria fenomenológica de Gaston Bachelard e grande incentivadora deste caminho. Também nesta Universidade o autor coordenou projetos de extensão universitária em parceria com o NAC (Núcleo de Arte Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Norte).

No Brasil o autor também estabeleceu relações estreitas com outras Universidades. Na Universidade Federal do Rio de Janeiro, junto a Fátima Brito, Presidente da Associação de Centro e Museus do Brasil e também diretora do Museu Casa da Ciência, as pesquisas e criações do autor obtiveram o reconhecimento na área da sensibilização e da popularização do conhecimento mediada pela linguagem artística.

Outra Universidade com quem também vem se construindo relações profissionais é a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, especificamente junto ao grupo de estudos em Antropologia Visual, coordenado pela antropóloga Cornelia Eckert. Em 2012 o autor conheceu a antropóloga numa consultoria dada à Universidad Veracruzana Intercultural no México para a formatação de um programa de Mestrado em Antropologia Visual. Desde então vão se realizando intercâmbios de metodologias e experiências.

Os projetos do autor também encontraram ressonância junto ao NEHS (Núcleo de Estética, Hermeneutica e Semiótica) vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília. Em 2013, o autor torna-se pesquisador deste núcleo, e em 2015 aprova um dos projetos apresentados nesta tese como Projeto de Extensão Universitária. Também neste ano junto ao NEHS o autor organizou uma das edições da *Revista de Estética e Semiótica*. Na mesma Universidade de Brasília o autor estabeleceu parcerias com a Professora Suzete Venturelli do Instituto de Artes, coordenadora do Midialab e colaboradora em propostas que serão expostas nesta tese.

Nossos intercâmbios com a Professora Suzeti Venturelli possibilitaram que conhecessemos o Professor e Escultor Josep Cerdá da Universitat de Barcelona no evento de Arte e Tecnologia que esta professora organiza em sua Instituição. Foi junto a Josep Cerdá que encontrou-se boas repercussões nos processos criativos e cartográficos que ambos artistas desenvolvem; o que possibilitou abrir uma nova via de comunicação com outra Universidade espanhola.

Foram muitos os centros de investigação com quem o autor esteve trabalhando e promovendo intercâmbios nos últimos treze anos. São estas investigações e criações, nestes três países, que permitiram a construção das experiências profissionais, espirituais e pessoais narradas, relatadas e expostas nesta tese de doutorado. Foi esta intensidade e diversidade de informações coletadas e produzidas que impossibilitaram o fechamento desta fase de doutoramento com antecedência. Durante todos estes treze anos o autor não teve o tempo suficiente para poder refletir sobre todos os processos aqui apresentados, para assim poder aportar uma tese científica.

O autor poderia ter desenvolvido uma tese doutoral tomando somente uma das experiências aqui expostas, no entanto, a escolha por apresentar um conjunto delas se deu por perceber que foi pelo desenvolvimento e o entrelaçamento ocorrido entre elas que foram alcançados os meios e as vias necessárias para expressar de modo acadêmico, artístico e espiritual as intuições recebidas há mais de vinte anos.

Depois de treze anos de ter iniciado esta fase de doutoramento é momento de apresentar e compartilhar algumas das reflexões e produtos que foram desenvolvidos neste período. Este trabalho foi gerado por uma sincera entrega de alguém que se empenhou em desenvolver pesquisas, métodos e produtos artísticos que apostam na construção de uma consciência multidimensional, intersubjetiva e intercultural.

A Tese está subdividida em três partes que apresentam três projetos pedagógicos e artísticos distintos, ocorridos em espaços e datas distintas. Em todas as três partes estão expostas as pesquisas, os métodos pedagógicos e os produtos artísticos produzidos. Todos eles tendo em foco a promoção de situações que permitam favorecer a construção de uma ciência mais aberta, com menos distância entre sujeito e objeto; com menos preconceito entre o campo e cidade; entre os países do norte e os do sul; entre as culturas tradicionais e a cultura contemporânea; com menos desigualdades sociais e com mais consciência ecológica.

Em todas as três partes do trabalho é constante o diálogo transdisciplinário entre arte, antropologia, psicologia, sociologia, filosofia, ecologia, arquitetura e outras áreas da ciência. A percepção mediada por um olhar sensível, atento e profundo que a consciência criadora oferece e abre permite romper as muitas barreiras que se creem fixas no pensamento humano, permitindo-nos viver uma experiência reveladora que dá acesso à uma visão multidimensional da vida, aonde a fragmentação do conhecimento deve ser reformulada.

Ao mesmo tempo que os projetos se desenvolveram o artista/criador/investigador também se construiu como sujeito. Cada lugar visitado, cada livro lido, cada história escutada, cada mitologia vivida, cada ritual vivido e apresentado, finalmente compõem o corpo escultórico das obras, os roteiros dos vídeos gravados, as imagens impressas, os movimentos dos corpos, as notas musicais e as metodologias pedagógicas elaboradas. Este trabalho é de algum modo o retrato da construção da própria vida de seu criador. É uma obra entregue aos riscos que uma trajetória criativa oferece a quem se doa por inteiro, o que faz com este trabalho seja apresentado de modo narrativo, como um diário de campo que conta ao leitor como foi que ocorreram os processos vividos pelo autor.

O intuito de realizar esta tese de doutorado advém do propósito do autor em difundir parte dos conhecimentos produzidos e adquiridos nos últimos treze anos; os quais foram dedicados a refletir, experimentar e elaborar métodos pedagógicos interativos. Também foram dedicados na criação de obras artísticas que viabilizassem a outras pessoas o acesso a uma cosmovisão de mundo menos fragmentada, com menos desigualdades sociais, com mais tolerância cultural e com um entendimento mais elevado sobre as intrínsecas relações que ocorrem entre a natureza e o ser humano.

Neste caminho trilhado, na busca de compreender as fissuras que a sociedade contemporânea vive em seus diversos aspectos sociais, políticos, ambientais e espirituais, o autor encontrou e vivenciou o intercâmbio de saberes junto a muitos grupos sociais. Todas as informações e produtos gerados e aqui expostos são oriundos dos encontros ocasionados principalmente com pesquisadores da academia que cultivam um pensamento transdisciplinar. Foi em parceria a estes pesquisadores que foram encontrados os referenciais teóricos que fundamentam as discussões e reflexões que compõem essa obra.

A formação como antropólogo e sociólogo gestada e parida dentro do GRECOM (Grupo de Estudos da Complexidade) grupo de pesquisa vinculado à Universidade Federal do Rio Grande do Norte, que estuda as obras de pensadores como Edgar Morin (2005, 2008), Claude- Lévi-Strauss (1976, 1985, 1991), Paulo Freire (1987), Mircea Eliade (1992), e Gaston Bachelard (1978, 1989, 1991, 1993), possibilitou a realização de pesquisas que ansiavam encontrar, sob um olhar sistêmico e transdisciplinar, novas compreensões e esperanças para as relações sociais. Neste âmbito de pesquisa foram cavados muitos espaços para que biólogos, arquitetos, dançarinas, músicos, poetas, filósofos, psicólogos e artistas pudessem também contribuir com suas percepções de mundo.

A experiência em participar de um grupo de estudos da complexidade, que além de vislumbrar uma prática científica transdisciplinar, também se dedica a construir um

diálogo mais respeitoso entre os saberes acadêmicos e os saberes tradicionais, proporcionou no autor uma formação profissional e espiritual com um olhar fino e crítico sobre as fissuras geradas por um sistema monocultural e eurocêntrico que não se abriu a conhecer e admitir outras formas de ler o mundo, de se relacionar com o humano e com as outras formas de vida.

Essa formação permitiu que fossem gerados um arsenal de conhecimentos advindos e adquiridos junto a grupos e sujeitos que não desenvolveram suas formas de obtenção de conhecimento pela via científica, acadêmica e eurocentrica. Ou seja, muitas das referências que são trazidas para esta tese são oriundas de pessoas que adquirem seus conhecimentos pela via da oralidade e da tradição cultural ao qual estão envolvidos. Neste trabalho se encontrará muitos olhares, saberes e experiências recebidas e experimentadas junto a muitos curandeiros tradicionais do continente americano, principalmente do Brasil e do México. Nesta obra serão expostas muitas relações e encontros estabelecidos com agricultores tradicionais, arquitetos populares, artesãos, parteiras, louceiras e bordadeiras. Nestes anos de pesquisa o autor teve o privilégio de compartilhar vivencialmente a experiência de aprender com muitos mestres populares em como fazer uma casa de barro, como plantar e ritualizar as colheitas dos alimentos; como construir os utensílios domésticos, como fazer remédios com plantas medicinais e como ritualizar as experiências com o mundo sagrado.

Seguramente é essa experiência abençoada, no sentido de ter realmente recebido as bênçãos de tantos mestres populares, que direcionou o autor a estudar as teorias dos autores da academia que se dedicam a pensar, reconhecer e justificar a importância de estabelecer uma formação pedagógica fundada por saberes interculturais. Este é um trabalho que tem a pretensão de colocar juntos, em pé de igualdade, os saberes de Edgar Morin (2000, 2002, 2005, 2008), com quem tivemos o prazer e a honra de compartilhar momentos inesquecíveis (expostos nesta Tese) com os saberes do arquiteto popular, José Carlos da Silva, o Duda. Este é um trabalho que traz as reflexões desenvolvidas por doutores da Academia que discutem e constroem os fundamentos da interculturalidade, como Enrique Dussel (1993), Raul Fonet Betancourt (1994) e Gunter Dietz (2003, 2008) – com quem também o autor teve a maravilhosa oportunidade de trabalhar junto no

México – e que as relaciona diretamente com as experiências junto a muitos outros conhecedores do mundo que habitam fora do *metier* acadêmico.

É esse caminho de entrelaçar conhecimentos acadêmicos e conhecimentos tradicionais que promoveram as experiências que o autor teve em poder construir esculturas cerâmicas ao lado da Professora Doutora Carmen Osuna e de aprender junto ao mestre louceiro andaluz, Bartolo, da pequena comunidade de La Rambla em Córdoba, na Espanha, a como tornear e cozinhar uma peça de barro. O reconhecimento do importante diálogo que há que ocorrer entre os saberes interculturais direcionou o autor desta obra a elaborar projetos no Brasil, no México e na Espanha com ênfase na produção artística e na área da Educação patrimonial. Uma outra grande escola foi a convivência junto a Professora do Departamento de Escultura da Universidade de Lisboa, Virgínia Frois, no pequeno município de Monte Mor o Novo, na região do Alentejo português, aonde são gerados alguns projetos transdisciplinares e também interculturais.

Essa trajetória junto a Doutores da Academia e Mestres de saberes tradicionais levou o autor a coordenar um projeto artístico e pedagógico junto a Universidade Intercultural no México, a convite do Departamento de Comunicação, utilizando a linguagem digital audiovisual como meio para pesquisar, registrar e difundir o patrimônio das comunidades indígenas do Estado de Veracruz. Por meio deste projeto é que foram iniciados também pesquisas sobre outros projetos e autores que promovem os encontros necessários entre os estudos antropológicos com as criações audiovisuais. Dentre eles, o mesmo Edgar Morin, que iniciou as primeiras iniciativas de projetos audiovisuais, o Cinema Verdade, pelas quais o diretor dos filmes se relaciona abertamente e diretamente com os entrevistados, instaurando desta forma, na linguagem digital, um diálogo equitativo entre sujeito e objeto.

As experiências vividas, e os exercícios e produtos gerados juntos às comunidades indígenas de Veracruz, principalmente relacionadas às práticas ritualísticas e xamânicas, serão nesta tese relacionadas a algumas ideias e conceitos apresentados pelo mitólogo romeno Mircea Eliade (1992). Também será exposta a relação entre a cosmovisão

indígena Mesoamericana, fundamentada por uma experiência de compreensão do mundo permeada e orientada por um entendimento/sentimento comotivo diante ao mundo, aonde não existe conhecimento sem percepção e expressão do sensível, com as ideias desenvolvidas por Gaston Bachelard (1978, 1989, 1991, 1993) e apresentadas em sua fenomenologia da imaginação criadora, material e dinâmica .

As formas e meios de expressão artística que são a base dos rituais Mesoamericanos e também das culturas indígenas do Brasil, tanto para ler o mundo quanto para a expressão dos significados gerados finalmente são apropriadas pelo autor para então servirem de inspiração para compor uma nova fase de elaboração de projetos que não somente querem promover o diálogo entre os saberes tradicionais e o conhecimento acadêmico, mas que também se preocupam com a forma com que os estudos e pesquisas realizados podem ser apresentados à comunidade não científica e especialmente a comunidades que vivem em áreas urbanas.

Ou seja o autor desta tese se aproxima das discussões e reflexões sobre popularização da ciência, o que o faz elaborar uma série de métodos pedagógicos, lúdicos, interativos e criativos que possibilitam o público a interagir e acessar por meio de exposições sensibilizantes o conteúdo das pesquisasde teor científico. Desta forma, as obras e discussões que finalmente são extendidas à população urbana foram construídas como oráculos que levam ao vistante das obras criadas e ao leitor das reflexões viver uma experiência sensorial/xamânica permeada pela criação de linguagens que se utilizam dos recursos tecnológicos digitais contemporâneos. Foram essas novas linguagens artísticas e tecnológicas que levaram o autor a conhecer os trabalhos desenvolvidos pelo Museu Casa da Ciência no Rio de Janeiro e também pelo Ministério da Ciência e Tecnologia do Brasil.

A necessidade de estudar e pesquisar formas, técnicas e ferramentas que permeassem um diagnostico cartográfico artístico no meio urbano e a elaboração de uma linguagem interativa sobre os temas abordados pelo autor fez com que este dialogasse com os autores situacionistas, como George Perec (1999) e Guy Debord (1997),

pensadores e experimentadores das práticas de conhecimento e aproximação do mundo mediadas por derivas sensoriais, que cada um destes realizou pessoalmente ou em grupos. Práticas como estas propiciaram estudos psicogeográficos sobre as relações de apropriação onírica sobre o espaço e o tempo, o que fez também o autor se aproximar das ideias que Deleuze e Guatarri (2000a, 2000b) desenvolveram sobre apropriação e cartografia subjetiva, assim como dos conceitos formulados por Martin Heidegger (2005) e Paul Ricouer (1991, 1997, 2000) sobre habitar poético.

Concluindo, justifica-se esta a elaboração desta obra por acreditar-se que são imprescindíveis novas interpretações sobre os possíveis intercâmbios que podem ocorrer entre os saberes tradicionais e os saberes acadêmicos. De mesmo modo expõe-se a necessidade de aprofundamento em pesquisas e métodos de experimentação laboratorial colaborativa, entre pesquisadores oriundos de distintas disciplinas, em busca da criação de novas/antigas fórmulas que possibilitem o acesso das informações produzidas no âmbito científico à população em geral mediada por uma linguagem sensibilizante, lúdica e interativa.

Ou seja, nesta obra são almejadas novas vias de leitura de mundo permeadas por uma cosmovisão intercultural, transdisciplinar e mais integral com o ecossistema terrestre; aonde a poeticidade, a espiritualidade e o respeito humano sejam anseios comuns a todos os seres humanos.

Finalmente é importante dizer que esta tese está escrita na primeira pessoa do singular. A decisão por optar por este caminho deve-se a uma orientação seguida pelo próprio encadeamento como estão apresentadas as criações, metodologias e atividades empreendidas. Este encadeamento ocorre juntamente aos encontros com os profissionais, técnicos e teóricos que se apresentaram no decorrer da trajetória aqui exposta. Os princípios hermenêuticos que Paul Ricouer (1991, 1997, 2000) desenvolve sobre seus estudos acerca do Tempo e da Narrativa incentivam a construção de um conhecimento que dialogue de modo mais próximo às experiências que o próprio leitor também acessa ao absorver e adentrar na história relatada e narrada pelo autor. Ou seja, a narração dos

processos vividos viabilizam uma compreensão que inter-relaciona saberes, encontros, teorias, experiências e resultados.

Esta tese está escrita para que o leitor possa identificar-se com o processo ao qual o autor vivencia. A importância atribuída à capacidade de compreensão, através da fusão de horizontes, visa à valorização do receptor. As cartografias desenvolvidas nas três partes que compõem a tese são desta forma apresentadas como uma experiência, como um conto, como uma ação e um acontecimento que poderia ter ocorrido com qualquer outra pessoa. No entanto aqui quem analisa o próprio caminho cartográfico é o mesmo cartógrafo, esperando que a trajetória seja apreendida da melhor forma possível.

O objetivo central deste trabalho é apresentar pesquisas, métodos pedagógicos elaborados e produtos artísticos que foram criados pelo autor nos últimos treze anos no Brasil, na Espanha e no México tendo como base o diálogo transdisciplinar, a multidimensionalidade e a interculturalidade. E os objetivos específicos foram: mencionar os principais encontros com personalidades do meio acadêmico, assim como introduzir ao leitor às devidas teorias e reflexões. De igual modo também apresentar ao leitor os mestres tradicionais dos três países referidos na tese; enunciar os fundamentos de uma educação intercultural e patrimonial; aprofundar os estudos relacionados as pesquisas transversalizantes entre arte e antropologia; analisar e definir como os estudos interculturais e transdisciplinários podem viabilizar a construção de propostas na área da popularização da ciência; ampliar e proporcionar uma nova visão e compreensão sobre os conhecimentos tradicionais; referir os encontros e criações entre os artistas que participaram das obras apresentadas; e reunir os estudos etnográficos e as cartografias artísticas em processos de investigação e criação de produtos artísticos.

A hipótese deste trabalho está pautada-se que o reconhecimento dos saberes tradicionais em diálogo com o conhecimento científico e mediados por uma leitura de mundo sensível, expressos pela linguagem artística, viabiliza a instauração de relações mais harmônicas entre os seres humanos e entre as esferas da cultura e da natureza.

No primeiro capítulo da obra espera-se que as experiências criativas e os encontros entre a ciência e a tradição junto ao Grupo de Estudos da Complexidade no Brasil e as professoras dos departamentos de escultura das Universidades de Granada e Lisboa, tenham auxiliado na criação de um método de pesquisa e criação que reúnem as pesquisas do âmbito da antropologia e da arte para a fundamentação de uma educação patrimonial.

No projeto realizado junto à Universidad Veracruzana Intercultural (segundo capítulo), foram utilizadas as técnicas digitais audiovisuais como ferramentas para o registro e a difusão do patrimônio cultural. Acredita-se que por esta metodologia torna-se possível a efetivação de propostas de educação intercultural que incentivam a reflexão acerca de problemas sociais e ambientais.

Já no terceiro capítulo espera-se que pelos conteúdos e experiências adquiridos pelos outros projetos apresentados nos capítulos anteriores tenham servido como referência para a elaboração de uma proposta artística e pedagógica transdisciplinar com fins de difundir os conhecimentos acadêmicos por meio da elaboração de exposições e produtos artísticos lúdicos, interativos, colaborativos que objetivam proporcionar uma experiência sensível de adesão ao mundo.

A primeira parte deste trabalho conduz aos conhecimentos, discussões, criações artísticas e métodos pedagógicos que se desdobraram a partir das questões e buscas pessoais do artista/buscador/pesquisador sobre a temática transversal entre arte e ancestralidade. O que foram sendo construídos por este processo tiveram como ferramentas e técnicas artísticas propulsoras a fotografia e a cerâmica. O processo criativo propiciado por estas técnicas desencadeou uma experiência de acesso ao pensamento originário e à imaginação criadora. O acesso a essa via de conhecimento abriu no autor uma senda brindada por revelações que estabeleceram a rota precisa que encaminhou pesquisa empreendida em direção à encontros com outros criadores. O que por fim favoreceu a instauração do diálogo entre os saberes tradicionais e o conhecimento acadêmico.

No primeiro capítulo parte funda-se uma etnografia sensível e criativa sobre o modo humano de habitar a Terra, tendo como base o manuseio e a transformação do elemento terra em utensílios domésticos, na construção de moradias e na organização da vida agrícola e ritual. O modo vivencial e criativo como o autor instaura o processo etnográfico se assemelha muito a antropologia mitológica de George Bataille (1997), pela qual a experiência de investigação antropológica está vinculada aos processos de transmutação do sujeito que vive o conteúdo da experiência empreendida. A antropologia mitológica desenvolvida pelos projetos artísticos do autor desencadeiam um processo de elaboração de uma educação patrimonial que vincula o pesquisador, o artista e o público receptor/experimentador da obra numa experiência originária.

A trajetória empreendida de pesquisa de campo junto a comunidades de artesões, agricultores e arquitetos populares é compartilhada abertamente com o público, tanto no processo criativo das obras quanto na elaboração de atividades educativas e artísticas estendidas ao público. Nesta primeira parte são expostas pesquisas realizadas junto a comunidades tradicionais da Andaluzia/Espanha, do Alentejo/Portugal e no Nordeste/Brasil. A trajetória entre estas tradições, estudos e experiências criativas acessadas por intermédio de artistas contemporâneos brasileiros, portugueses e espanhóis compõe o processo que o próprio artista criou e recriou.

No segundo capítulo do trabalho o autor continua suas investigações junto às culturas tradicionais originárias da América. No entanto as discussões e criações apresentadas nesta parte são referentes às culturas indígenas do Estado de Veracruz-México, com quem o autor esteve co-criando projetos na área do audiovisual dentro o Proyecto de Difusión del Patrimonio en video y T.V junto à Universidad Veracruzana Intercultural.

Compõem as reflexões desta parte da tese alguns conceitos que fundamentam a epistemologia e a cosmovisão das culturas mesoamericanas. Como mediadores que auxiliam o autor nesta tarefa de instaurar o diálogo entre saberes estão o linguísta Carl Lenkendorf (2008), que esteve realizando pesquisas sobre a importância atribuída a linguagem para o entendimento da cosmovisão maia na região do Chiapas; Enrique Dussel (1993) e Raul Fonet Betancourt (1994), que aprofundam as questões filosóficas

sobre interculturalidade e transformação social pelo diálogo; assim como outros pedagogos e antropólogos contemporâneos que se empenham em trazer à tona a importância de resignificar a desqualificação e a destruição da cosmovisão multidimensional indígena.

O autor coordenou algumas pesquisas na área da antropologia visual junto aos alunos indígenas das quatro sedes onde a Universidad Veracruzana Intercultural atua, proporcionando a formação técnica e teórica sobre a atividade audiovisual independente. Juntos aos alunos foram criadas obras audiovisuais sobre os temas de pesquisa que os mesmos alunos abordam.

As obras audiovisuais que foram construídas neste processo criativo também fazem parte de uma metodologia orientada por uma antropológica mitológica. Nesta segunda parte, o autor empreende uma pesquisa sobre o pensamento originário com a participação dos alunos que participaram do projeto. As reflexões que se oriundam da análise do processo criativo colaborativo expressam como está fundamentada uma epistemologia que parte da apreensão do mundo mediada pelo diálogo entre razão e emoção. É pela apreensão sensível e comotiva do mundo que a cosmovisão indígena orienta a forma de compreender, habitar e expressar os significados que se tem sobre o mundo.

No terceiro capítulo da tese o autor apresenta o projeto artístico e pedagógico “De Fora Adentro: Cartografia dos Sentidos” (doravante apenas citado como “De Fora Adentro”). Por este projeto são traçadas algumas referências de como que as experiências artísticas e antropológicas tecidas e apreendidas nos projetos anteriores, expressos na primeira e segunda parte, auxiliaram o autor a fundamentar uma proposta metodológica investigativa, cartográfica e criativa.

No terceiro capítulo as idéias e métodos cartográficos desenvolvidos por Deleuze (2000a, 2000b) são referenciados juntamente com as idéias de forma-trajeto de Nicolas Bourriaud (2008, 2009), das quais o autor se sente bastante representado ao observar a

própria trajetória. É pela análise da própria meta-cartografia empreendida que também optou-se por desenvolver uma escrita em primeira pessoa do singular, como já foi exaltado.

Se no primeiro capítulo e no segundo o ambiente de pesquisa foi o meio rural, na terceira parte o autor se dirige ao meio urbano, objetivando compartilhar de princípios epistemológicos absorvidos na área rural junto às comunidades originárias, para transporlos a uma linguagem contemporânea acessível para a população que habita nos grandes centros.

No primeiro capítulo o autor desenvolveu sua trajetória criativa pelas atividades da fotografia e da cerâmica para vivenciar e proporcionar uma experiência originária sobre o habitar humano. No segundo capítulo segue-se as pesquisas e registros sobre como as comunidades nativas da América leem e habitam o mundo. A linguagem trabalhada na segunda parte do trabalho foi a do audiovisual. E nesta terceira parte o autor se debruça numa rama multiforme, decidindo experienciar de forma laboratorial e colaborativa uma série de projetos criativos junto a profissionais da dança, da escultura, da arte sonora e da música, buscando compor micro e macro cartografias por onde o público pode vivenciar ao mesmo tempo uma experiência transmutadora embasada por um habitar poético.

Para alcançar as reflexões almejadas sobre a função social que a arte e o processo criativo podem proporcionar o autor contou com algumas das ideias que Joseph Beuys desenvolveu, como o conceito ampliado de arte, e arte como escultura social. Nesta busca por transpor o papel social a produção criativa é que o autor inicia uma trajetória que vincula a linguagem poética também às propostas de popularização da ciência por meio de instalações lúdicas e interativas.

1. TORNAR CRU O COZIDO: Processos de investigação em arte e transmutação do sujeito criador - Laboratório de Experiência Originária e Educação Patrimonial

Esta obra foi criada por motivos da visita do pensador Edgar Morin na cidade de Natal no ano de 2003.



1.1.1 COZIMENTO E REVELAÇÃO: imaginação criadora, experiência originária e transmutação do sujeito pelo processo de criação artística

Iniciei meu doutoramento na Facultad de Filosofía da Universidad de Granada num programa que tinha como fim discutir questões relacionadas a identidade, a alteridade e conseqüentemente sobre as pretensões de verdade em cada discurso, em cada cultura. Os temas que tocávamos nas disciplinas traziam ideias desenvolvidas por Enrique Dussel (1993), Paul Ricouer (1991, 1997, 2000), Martin Heidegger (2002, 2005) e outros pensadores que objetivam abordar filosoficamente a problemática da experiência do sujeito em encontro com o outro, com o diferente, com o mundo.

Viver em Granada naquela época era me deparar com estes temas vendo a situação migratória nas ruas. Ver os guetos de equatorianos, senegales, marroquinos, sírios, sulamericanos, romenos e ciganos era uma experiência de trabalho de campo cotidiana e

intensa. Eram vastos oceanos de culturas distintas, de línguas diferentes, de hábitos incomuns, de alimentos, cheiros, sonoridades que se esbarravam sem nunca se tocarem. Toda a diferença encontrada no mundo afora nos traz para nós mesmos. Assim, eu mesmo me reconstruía cotidianamente. Qualquer viajante instigado e alerta às diversidades culturais experimenta e pratica estes movimentos de reorganização do espaço onírico subjetivo que se expande em contato com o mundo exterior. Deleuze denominou este movimento como um processo de territorialização, desterritorialização e reterritorialização.

Este tipo de experiência sensível de leitura de mundo antropológico e sociológico eram bem compreendidas quando levadas para as aulas de doutorado na Facultad de Filosofia. Afinal eram complementares às discussões teóricas e a vivência nas ruas de Granada. No entanto não me trazia completo preenchimento uma linguagem extremamente acadêmica que não me abrisse outras vias e formatos para expressar minhas intuições, impressões sobre o mundo. Uma das reflexões que levei para um dos cursos de doutorado em filosofia foi em forma de um vídeo experimental, uma linguagem que me dava mais possibilidades de criação, mais liberdade de expressão. Então comecei a meditar sobre o esforço que eu teria em desenvolver uma tese doutoral em filosofia sem poder dialogar com outras formas de criação, experimentação e expressão, que não a escrita.

Sabia disso desde o início do doutorado e por isso me matriculei em duas disciplinas optativas na Facultad de Bellas Artes. Foi o primeiro passo para a transferência definitiva deste processo de formação. Logo mais adiante, numa noite, acordo com um sonho que me influenciou demasiadamente para a definição desta decisão. Neste sonho, Luiz Gonzaga ¹ aparecia vestido com suas típicas roupas de cangaceiro² numa casa noturna. O ambiente era iluminado por uma luz dourada e com tons lilás. A atmosfera era de magia, espiritualidade e criação artística profunda. Acordo com uma sensação de

¹ Luiz Gonzaga: músico brasileiro nordestino nascido na cidade de Exu no Estado do Pernambuco. Muito conhecido por trazer em versos e rimas a realidade da cultura nordestina. Compositor, Cantor e tocador de acordeom.

² Cangaceiro: Os cangaceiros eram homens que andavam armados e em bandos pelo sertão nordestino nas primeiras décadas do século XX.

plenitude que me levou a pensar no meu potencial de expressão artístico que poderia ser melhor empenhado para criar discursos que sensibilizassem mais diretamente o público. Um papel realmente destinado a criadores artísticos: o de sensibilizar o público por uma expressão criativa. Luiz Gonzaga me trazia essa sensibilidade, e mergulhado neste sentido, acordo e decido ir a Faculdade de Bellas Artes para saber se não poderia transferir meu curso doutoral para esta faculdade, e inverter o processo. Ou seja, desenvolver duas disciplinas em Filosofia e o curso doutoral fazê-lo em Artes. Foi então que se iniciou minha jornada na Faculdade de Bellas Artes. A Professora Fernanda Garcia Gil, coordenadora de Pós-graduação desta faculdade viu com muito bons olhos essa minha entrada e me acolheu como aluno. Ela seria minha primeira tutora.

Naquela época, recém formado como antropólogo e sociólogo, pesquisador e bolsista do Grupo de Estudos da Complexidade (Grecom³)- cuja monografia abordava o tema da possibilidade do diálogo entre ciência, saberes da tradição e a arte. Meus interesses eram em aprofundar as discussões que Edgar Morin (2000, 2002, 2005, 2008) e Claud Levi Strauss (1976, 1986, 1991) levantam sobre o papel importante da criatividade, da loucura, da relação mágica e espiritual para o processo de conhecimento e adesão ao mundo. Estas discussões me levavam a reconhecer outro pensador contemporâneo que se tornaria com os anos um tutor de cabeceira de cama: Gaston Bachelard. Nele eu encontrava os conceitos que preenchiam minhas idéias e minha forma de compreender o papel transformador que estabelece o pensamento poético. As cosmogonias antigas, para Bachelard (1978, 1989, 1991, 1993) não partem de um princípio organizador de pensamentos. Na visão deste autor, as cosmogonias são audácias, que para serem acessadas, o sujeito necessariamente tem que reaprender a sonhar. Eu decididamente me dispunha a exercitar essa experiência sonhadora, reveladora e devaneante com o mundo. Essa experiência é plenamente vivida nos instantes onde somos tomados pela vitalidade do espírito criativo originário que atravessa e cruza fronteiras humanas invisíveis, e que penetra e promove a repercussão de entendimentos, percepções entre distintas culturas, comum no pensamento transubjetivo poético. Gaston Bachelard (1978, 1989, 1991, 1993) nominou essa via poética como sendo um caminho que constrói uma ontologia direta.

³ Grecom: Grupo de Estudos da Complexidade- Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

O estudo do imaginário provoca, instiga e abre a possibilidade do contato com a vida por meio de uma leitura de mundo transversalizada por uma experiência originária. Uma busca originária que parte da experiência individual, e que estabelece o contato com o espaço local e com os espaços mais universais, essencialmente humanos. Essa tarefa me levava a querer estudar as origens da Humanidade, as minhas origens. Conhecer as escrituras das cavernas, as escrituras e tecituras de minha caverna. E plasticamente, artisticamente eu fui me interessando pelas pinturas rupestres. No caso, tinha um interesse específico pelas pinturas das cavernas do Nordeste brasileiro.

Esta expressão artística me parecia como sendo um tema imensamente importante para se discutir. Eu já havia feito algumas visitas a alguns sitios arqueológicos, já havia feito um projeto para a Funarte⁴ e tinha materiais que me impulsionavam a desenvolver uma tese sobre o tema. O tema do contato com as origens, com a ancestralidade, com as intuições mais primitivas me chamavam muito a atenção. O impulso em querer conhecer as raízes da humanidade, em desenvolver uma experiência originária era muito sincero e eu estava decidido que expandiria essa investigação. Mas eu já não estava no Brasil e então outras cavernas começaram a aparecer.

1.1.2 Asociación socio cultural Mundurukum

Naquela ocasião eu e um grupo de amigos iniciávamos nossas atividades como coordenadores de processos de formação artística e de educação patrimonial pela *Asociación Socio Cultural Mundurukum*⁵, uma entidade sem fins lucrativos que fundamos com o fim de participar de convocatórias municipais, estaduais, nacionais e européias, que fundamos na cidade de Granada para poder obter recursos financeiros.

⁴ Funarte: Fundação Nacional de Arte, Ministério da Cultura- Brasil

⁵Asociación Socio Cultural Mundurukum: Associação sem fins lucrativos fundada no ano de 2001 na cidade de Granada, na Espanha. Esta Associação trabalhou com recursos municipais, regionais e europeus no desenvolvimento de metodologias pedagógicas criativas junto a coletivos da cidade.



Figura 1: Membros fundadores da Asociación Socio Cultural Mundurukum



Figura 2: Imagens das oficinas de fotografia com ciganos no bairro de Almanjayar, Granada

O curso de formação doutoral não contava com qualquer apoio institucional, nem brasileiro, nem espanhol, de modo que era imprescindível empreender alguma proposta profissional que gerasse recursos financeiros. E a fundação de uma associação naquela ocasião em Granada era um meio possível de adquirir os recursos necessários que pagassem nossas despesas sem termos que nos inserir no mercado de trabalho que um imigrante geralmente acessa num país estrangeiro.

Naquela ocasião Fernanda⁶ e eu andávamos lendo os textos e livros do escritor indígena brasileiro Daniel Munduruku⁷. Este autor vem já há alguns anos recebendo prêmios de literatura por estar difundindo e trazendo ao cenário nacional brasileiro a questão da ancestralidade indígena brasileira, muito pouco reconhecida pela população

⁶ Fernanda: Maria Fernanda Cardoso Santos, psicóloga e filósofa, também fundadora da Mundurukum. Fomos casados por 10 anos. Mãe de nossa filha Maria Morena.

⁷ Daniel Munduruku: escritor indígena da nação mundurucu. Ganhador de muitos prêmios de literatura.

do Brasil. Inspirados com suas idéias fundamos com Miguel⁸ e Manuel⁹ a Mundurukum. O eixo central de nossos trabalhos era promover reflexões sobre ancestralidade e patrimônio cultural por meio de atividades pedagógicas coletivas de reflexão, pesquisa de campo e de criação artística. Por mais que as filosofias que nos inspirassem viessem do Brasil aplicávamos nossas práticas em território *granadino*.

Essa mesma ânsia em acessar as histórias do passado pela oralidade e pelos relatos com pessoas mais velhas acabou por se tornar um objetivo comum em nossas metodologias junto aos coletivos que levávamos nossas oficinas pela Mundurukum. Por retratos fotográficos e pelas narrativas proporcionávamos aos grupos com quem trabalhávamos o acesso às histórias que as pessoas contavam sobre os processos de transformação urbanística, social, política, econômica e ambiental.

A fotografia assumia em nossas oficinas esse espaço de acesso à experiência originária, de entrada no passado. A fotografia mostrava escancaradamente seu princípio revelador. Nossa primeira oficina realizada pela Asociación Mundurukum foi na Biblioteca Municipal do Albayzín sobre o patrimônio cultural do bairro. Em nosso trabalho de educação patrimonial nos apropriamos da técnica *Pinhole* para proporcionar ao jovens o contato com a fotografia e conseqüentemente com as histórias do bairro. E assim empreendemos uma etnografia coletiva sensível e artística sobre a memória do Bairro.

Finalmente as atividades da Mundurukum foram tomando conta de nossos dias, de nossos sonhos. Éramos jovens latinoamericanos em solo europeu desenvolvendo metodologias e criando projetos artísticos e pedagógicos para a população espanhola e para todos os outros grupos minoritários que compõe a diversidade multicultural contemporânea andaluza. Os meus interesses pessoais em conhecer o passado, de acessar as transformações da Humanidade, de vivenciar ritualmente pela arte uma experiência originária foram abrindo vias de comunicação com muitos grupos.

⁸ Miguel Angel Martínez: Artista mexicano. Nos conhecemos nas ruas de Granada e estabelecemos uma amizade e um duplo apadrinhamento de nossos filhos. Criador incansável e parceiro de muitos projetos.

⁹ Manuel Villalba Espana: in memoriam. Artista visual. Aluno da Facultad de Belas Artes de Granada. Manuel foi um grande parceiro nas atividades que desenvolvemos na Mundurukum. Faleceu muito jovem, aos 30 anos.

Meu primeiro tema de pesquisa doutoral, o acesso ao passado remoto, ancestral pelas pinturas rupestres brasileiras foi me levando, e também aos outros componentes da Mundurukum, ao encontro do passado dos moradores dos bairros de Granada, foi nos levando a conhecer as histórias das mulheres, dos ciganos, dos imigrantes africanos. Era um trabalho dinâmico e transformador, individualmente e socialmente falando. Isso nos deixava contentes, preenchia nossa alma. Conseguíamos pelas práticas pedagógicas e pela arte acessar os traumas sociais e individuais; e pelos processos criativos proporcionávamos uma micro-revolução.

Analisando este período agora, passados treze anos fica-me claro que os propósitos de pesquisa acadêmica e de descoberta da vida estavam completamente interligados. Como não tinha uma bolsa de pesquisa e tinha que trabalhar, a Mundurukum foi um berço providencial para seguir minhas investigações milenárias e patrimoniais.

1.1.3 O encontro com o barro

Morar no bairro do Albaycín, na bela cidade de Granada, é viver uma surpresa a cada dia. O simples fato de sair de casa pode promover revoluções para um sujeito aberto a imprevisibilidades. O canto das vozes ciganas nas estreitas ruelas de pedras *nazaries* levanta os pelos do corpo trazendo arrepios pelo dorso das costas. O cheiro das flores de laranjeira e de jasmim plantados nos *Carmenes* do bairro levam para dentro de nossas narinas fragrâncias enebriantes. Viver neste bairro é experimentar os sentidos de forma peculiar.

Numa de minhas andanças pelo bairro, indo de casa para a *panaderia* passo pelo Centro de Actividades Comunitarias del Albaycín e vejo dentro de uma de suas galerias um grupo de pessoas debruçadas sobre uma roda girante vendo uma massa marrom subir e descer entre as mãos. Eu me aproximo e vejo um espiral me levando para tempos antigos, antigos da humanidade, antigos em mim mesmo. Contemplo a atividade daquelas pessoas que se entregavam em silêncio ao processo de controlar e torner a delicada força primitiva de um pedaço barro úmido que entre as mãos gira sobre um torno mecânico pedindo nova forma corporal. Era um curso de formação em escultura e modelagem em

barro que o IMFE¹⁰ oferecia aos cidadãos da cidade. Algo forte friccionou e aqueceu meu peito, algo primitivo, arcaico, delicado, firme e macio iniciava a cozinhar em meu ser, que apesar de ter 28 anos, ainda estava em estado de crudeza. Perguntei se poderia inscrever-me para participar daquele processo de formação. Na semana seguinte eu já tinha meu uniforme e minhas botas. À minha disposição um professor, um forno, um torno, barro, esmaltes e todas as ferramentas necessárias para poder me formar como modelador e escultor em barro. Era um presente oferecido pelo Universo e eu o recebia feliz, com braços, mãos, mente, alma e coração aberto.

Granada é um lugar de muitas oportunidades, e eu decididamente estava disposto a experimentar o mundo. E que neste mundo de experimentações eu encontrasse as respostas às minhas perguntas. Se o pano de fundo de minhas inquietações partiam desse interesse em acessar o mundo originário, o barro se mostrava como um outro elemento providencial para o encontro de minhas respostas. Durante seis meses meu cotidiano foi marcado pela presença do barro no curso de formação em modelagem e escultura em barro.

Como vivia em solo andaluz, o passado ancestral que acessava era o deste lugar. E as pinturas rupestres que eram o tema de uma investigação acadêmica foramsendo apresentadas por distintas culturas. E então o barro, a terra, começava a apresentar algumas respostas, não enquanto forma, mas enquanto essência. O ambiente acadêmico naquele momento não era o *locus* mais apropriado para encontrar o que buscava. Eu precisava trabalhar, precisar conseguir recursos financieros para pagar as contas em Granada. E então, além das oficinas de arte e patrimônio desenvolvidas por nós da Mundurukum, a cerâmica então também começou a se tornar um meio, não somente de aquisição de recursos financieros, mas também de acesso as informações do passado. Mesmo ainda no curso de formação como ceramista começaram a surgir convites para a elaboração de painéis com motivos nazaries, o que me fez adentrar na história e nas técnicas cerâmicas andaluzas. Outra vez mais passeava pelas memórias, pela ancestralidade. Outra vez mais me distanciava do ambiente exclusivamente acadêmico.

¹⁰ IMFE: Instituto Municipal de Formación y Empleo. Na cidade de Granada, durante os anos que funcionou a Mundurukum tivemos o apoio continuo deste Instituto. Parceiro em diversos projetos junto aos coletivos da cidade.

Foi somente em 2002 que outra vez mais a Facultad de Bellas Artes faria sentido no caminho de encontro às respostas de encontro às origens. Na 6ª edición da “Beca Alfonso Ariza”¹¹, coordenada pela Professora Carmen Osuna¹², tive o “Projeto Baobarro” aprovado, o que me deu oportunidade de tanto conhecer mais a fundo as técnicas cerâmicas ramblenas e andaluzas como também de desenvolver o meu original tema de pesquisa: as pinturas rupestres e o contato com o mundo originário, como assim revelava-me o pensamento de Bachelard (1984, p. 342): “É preciso ir até um passado longínquo, um passado que não é nosso, para sacralizar os umbrais”.

1.1.4 Proyecto Baobarro

Nesta residência artística desenvolvi o projeto escultórico em cerâmica “*Baobarro (Proyecto Baobarro - Las pinturas rupestres de Brasil y el encuentro con los antepasados)*” sobre o temado patrimônio das pinturas rupestres de Brasil, assim como acriação de instrumentos musicais de barro. Neste projeto construi uma árvore de barro com a minha estatura. Nela pinteí uma série de motivos de pinturas rupestres do Nordeste brasileiro. Minha intenção era de chamar, de entrar, em experimentar o acesso às origens. Outro interesse, era o de produzir cantaros de barro com a função de serem manipulados como instrument musical, o que me fez começar a pesquisar as formas arredondadas, e o que me foi levando também a me aproximar a história dos cantaros andaluzes, fato apontado por Carmen Osuna (2003, p. 39):

Aunque la palabra cantarería suene, por suritmo y aparente prefijo, a definición musicales, sin embargo, el nombre de un oficiomilenario, también llamado alcallería (delárabe al-kolla, cántaro o tinaja) o el arte deconstruir un cántaro. Una técnica aprendidaen España de los artesanos mudéjares,es decir, transmitida de los árabes a loscristianos con el mestizaje de las dos culturas.

¹¹Beca Alfonso Ariza: Residência artística que convocava projetos desenvolvidos em cerâmica. Organizado pela Profa. Dra. Carmen Osuna.

¹² Carmen Osuna: Artista. Professora de cerâmica da UGR. Decana da Universidad de Málaga. Minha tutora de Investigación Tutelada. Amiga e grande incentivadora dos processos relacionados a criação artística e transformação social.

Outro autor se aproximou de minhas pesquisas foi Eduardo Galeano. Os livros de Galeano ofereciam respostas, reflexões e esclarecimentos sobre a Península Ibérica, sobre a América e conseqüentemente sobre mim mesmo. E minha obra “Baobarro” foi se fazendo dia a dia nos trinta dias de residência artística, ligando-me a Galeano (1993, p. 96):

¿Un refugio? Una barriga?
 ¿Un abrigo para esconderte cuando te ahoga la lluvia
 o te parte el frío o te voltea el viento?
 ¿Tenemos um esplendido pasado por delante?
 Para los navegantes com ganas de viento,
 la memoria es um puerto de partida.

Naquela ocasião Fernanda e eu já estávamos casados há sete anos, e então já nos sentíamos preparados para chamar nossa filha. E o período de residência artística com o barro se mostrou como propício para a preparação para este momento transmutador na vida de qualquer pessoa. E uma das peças cerâmicas produzidas, aprendidas junto ao esplendido mestre Bartolo¹³ em sua oficina, foi uma pequena escultura com forma de uma mulher de braços abertos, preparada para receber uma centelha divina; inspiração de muitas peças antropomórficas produzidas na América. Na exposição final, uma árvore de barro rodeada de instrumentos musicais e com a presença de pinturas rupestres já deixavam claro qual momento se aproximaria. Fernanda foi para a Exposição em La Rambla e entreguei a ela a pequena escultura. Ela me olhou profundamente e eu acenei com confiança que era chegado o momento de conceber nossa filha. Este trabalho, sem meu saber daria origem, num futuro próximo, a outro projeto escultórico no Brasil, o projeto “Casa Mãe Terra”, Mas para que eu chegasse a conceber esse projeto ainda teria que passear por outros recantos da Península, teria que conhecer alguns outros pesquisadores e criadores.

¹³ Bartolo: “... además de cantar flamenco y tocar el trombón, es uno de esos pocos cantareros que aún conservan el oficio. Lleva, quizá, más de cincuenta años haciendo cántaros y tinajas, habrá hecho miles pero todos, aunque aparentemente iguales, son diferentes a los de otros cantareros.” (OSUNA, Carmen Osuna, p. 40, 2001)

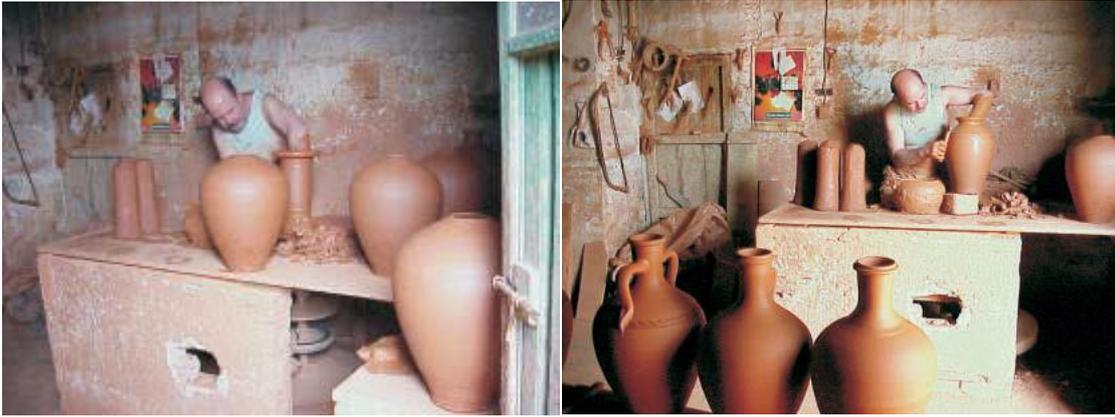


Figura 3: Bartolo em seu ofício de devantar cântaros



Figura 4: Detalhes das obras do Projeto Baobarro



Figura 5: Escultura do Projeto Baobarro

A fenomenologia da imaginação criadora bachelardiana seguia me oferecendo reflexões sobre minha jornada pessoal e sobre meu papel social. A desenfreada busca de acesso ao pensamento criativo, selvagem, não domesticado, foi me permitindo conhecer minha própria intimidade. E o barro era o elemento amigo, paciente e conselheiro. A

prática do manuseio com o elemento terra e conseqüentemente com a água, com o ar e o fogo me transportavam a pura experiência originária.

Trabalhar com o barro é acessar as intuições das cosmologias antigas. A imaginação material necessariamente passa pelas leis dos quatro elementos. E se nos meus estudos de graduação eu me havia detido no imaginário do elemento água, neste momento eu tocava os pensamentos e as intuições mais profundas que o elemento terra abre. Trabalhar com a cerâmica, estudar as técnicas de modelagem e cozimento, e acessar as mitologias que abordam o barro como elemento central é tocar nas origens da humanidade, de acordo com Dora Yagas (2003, p. 30):

A través de la historia, la arcilla ha servido para satisfacer el instinto creativo básico del hombre, como también para confeccionar objetos netamente utilitarios y modelar obras de arte. Los estudios llevados a cabo por los arqueólogos permiten conocer la historia del hombre a partir de las piezas cerámicas y otras formas de producción que en enterramientos, tumbas o sitios religiosos han quedado preservadas.

Na residência em *La Rambla*, pelo projeto “Baobarro”, pude acessar tanto as técnicas de produção cerâmica quanto os processo de transmutação do meu ser que buscava o contato com a origem e conseqüentemente com o future, visto que “A experiência originária, como experiência onírica, é um despertar do homem diante de si mesmo e do mundo” (BACHELARD, 1978, p. 197).

A construção de uma árvore cerâmica feita com barro ramblenho - e sob a orientação de Bartolo, mestre andaluz - com desenhos de pinturas rupestres do nordeste brasileiro ultrapassavam os objetivos para alcançar a elaboração de um belo objeto a ser exposto. O processo de criação levado a cabo em La Rambla, além de trazer ao público o acesso a ancestralidade milenária brasileira, gerava no próprio criador uma atividade transmutadora que ainda teria muitos desdobramentos. E eu nem sequer poderia imaginar aonde levaria.

Gaston Bachelard (1978), ao se referir a importância em reconhecer as potências de nossa subjetividade, propõe a constituição de um *Idealismo Mágico*, de uma *Fantástica Transcendental*, na qual a recuperação das potencialidades ocultas do ser serve para compreender as organizações oníricas e formar a urdidura que tece o sentido das

criações. São estas potências ocultas que dão vida a uma irrealidade-surreal que não somente incide sobre a realidade empírica, mas que a modifica e a renova.

Trabalhar com o barro é definitivamente um portal de acesso as cosmogonias antigas. Sonhar a matéria, pensar a matéria e viver a matéria. Para Bachelard (1978), o estado de criação poética abre a possibilidade da repercussão entre os sujeitos, do entendimento e acesso direto à experiência íntima e silenciosa de maravilhamento com o mundo, que finalmente leva ao estado de felicidade e plenitude. Neste estado de percepção o indivíduo acessa imagens, intuições e revelações que encontram repercussão em muitas pessoas e em muitas culturas, “Nesta consciência criadora, existe um milagre que é a própria vida” (BACHELARD, 1978, p. 197).

A repercussão do sentido poético, intuitivo e criativo faz nascer o espírito sonhador e devaneante bachelardiano, espírito este que torna o singular em universal e que transforma o humano num ser cósmico quando pela ação imaginadora. Para este pensador, o devaneio materializante é um devaneio que sonha a matéria. A fenomenologia bachelardiana exige do praticante uma atitude frente ao fenômeno da imagem acessada que seja ativa e acolhedora no instante do aparecimento ou na origem da imagem na consciência sonhadora. Bachelard faz referência aos aspectos mais ingênuos manifestos na acessibilidade da matéria pela imaginação aberta.

1.1.5 Oficinas do Convento- Monte Mor o Novo/ Portugal

Quando estava realizando o projeto “Baobarro” em La Rambla tive a oportunidade de conhecer a escultora e Professora Virgínia Frois do Departamento de Escultura da Universidade de Lisboa, e seu esposo Vasco Dias. Os dois juntos criaram a Associação Oficinas do Convento na pequena cidade de Monte-Mor-o-Novo na região do Alentejo português. Um dos tantos projetos que eles realizam pela Associação Oficinas do Convento é o “Simposio Internacional de Escultura em Terra (cota)”. E eles foram até La Rambla falar sobre o projeto “Habitar”, que havia ocorrido em 2001.

Durante os últimos meses eu estava coordenando muitos projetos na área da fotografia e da educação patrimonial. O barro naquela ocasião ainda era um elemento de descoberta íntima, um novo referencial para mim. Vinha me apropriando das intuições mais elementais que o barro nos convoca a meditar e a sentir. O Projeto “Baobarro” me trouxe a possibilidade de criar uma instalação em terra cozida sobre a ancestralidade brasileira, sobre minha ancestralidade e consequentemente me levava a viver um processo de criação mitológico em minha própria vida com relação a preparação para a paternidade. Mas o encontro com Virginia Frois e Vasco Dias me trazia novas possibilidades de criação com a terra e novas vias de propostas também pedagógicas a serem apropriadas.

A proposta do “Simpósio Internacional de Escultura em Terra (cota)” teve como objetivo central convocar propostas de artistas internacionais para que erguessem esculturas que se utilizassem técnicas com o elemento terra em espaços públicos da cidade. As imagens que eu havia visto na palestra que eles haviam oferecido em La Rambla me chamaram muito a atenção pela própria criação artística. Na fala dos coordenadores eu percebia uma nítida preocupação com as questões educativas e patrimoniais e o meu interesse foi tanto que decidi ir fazer uma visita a Monte-Mor-o-Novo.

Em Agosto deste mesmo ano, fomos Fernanda e eu fazer uma viagem a Portugal e consequentemente conhecer a pequena/imensa Monte Mor. Ficamos alojados num dormitório do Convento São Francisco, local onde os artistas ficam quando passam por

lá para suas residências. Durante nossa permanência em Monte Mor junto a família de Virgínia pudemos saber mais detalhes sobre aquele projeto que era muito mais audacioso e revolucionário do que poderíamos imaginar. As atividades deste casal haviam se iniciado há mais de vinte anos em Monte Mor. Eles traziam para esta comunidade um sonho de um lugar com consciência política, social e ambiental e com sensibilidade artística. Portugal, naquela época em que eles se transferiram para Monte- Mor-o-Novo, vivia ainda nas sombras de um período de ditadura, e os sonhos que não cabiam mais no lugar de origem deles precisavam encontrar outro ninho. Monte Mor havia se mostrado aberta às pequenas revoluções que o casal queria para eles mesmos, para seus filhos então pequenos e para o mundo.

Virgínia e Vasco se mostravam grandes mestres que reuniam na arte e no trabalho de transformação social uma caminho possível e verdadeiro. O trabalho deles não havia começado num Simpósio para construção de esculturas em espaço público, o trabalho havia se iniciado dentro dos centros infantis, na biblioteca, na casa deles. Isso me pareceu muito sincero e profundo. Fernanda e eu vínhamos trabalhando com arte e educação patrimonial em Granada e aquele casal nos fazia perceber a ressonância com nossos propósitos. A escultura em terra então começava a tomar outra dimensão, além da poética. O barro assumia um papel de agente revolucionário. Pela terra, pela criação que este elemento possibilita a humanidade este casal proporcionava a população de Monte Mor rever todas as suas origens pelas técnicas construtivas, tanto arquitetônicas como de utensílios.

O trabalho que o Simpósio de Escultura em Terra buscava trazer pelas mãos de outros artistas do mundo era isso: que outras técnicas populares, outras sensibilidades sobre o patrimônio mundial, expressas pela arte em terra, pudessem ampliar as referências da população de Monte Mor:

El Patrimonio Cultural es un área relevante en los objetivos de las Oficinas del Convento, con énfasis en las actividades y saberes tradicionales ya extinguidos o en riesgo de desaparición. Fue concebido y desarrollado el proyecto del Telheiro, reactivando la producción original de ladrillos rústicos y pavimentos. Colaboramos y programamos cursos de formación profesional y acciones de sensibilización para técnicas constructivas y arquitectura tradicional donde el ladrillo o la tierra cruda (tapia)

son utilizados. Fue con esta sensibilidad que la organización de este Tercer Simposio se encontro en el tema del habitar la síntesis que da respuesta, no sólo al objetivo expuesto, sino también a las preocupaciones y reflexiones sobre el ambiente, la ecología, la economía y las relaciones recíprocas ambiente/ hombre en este inicio del milênio (DIAS, 2004, p. 85).

Em nossa visita em Monte Mor pudemos conhecer as obras realizadas no Simpósio. A cada obra visitada, a cada técnica conhecida e a cada história contada por Virgínia e Vasco fui criando mais e mais esperanças no processo de criação artístico como um meio e uma via para a expressão dos meus sonhos mais íntimos.



Fig. 6 Felipe Morais, *Terra, zinco e Pão com manteiga* (Terra, Zinco e Pão com Manteiga de Isaque, Filipe Araújo Nuno Tomaz)



Fig.7 Arthur Meijer, *Dar*

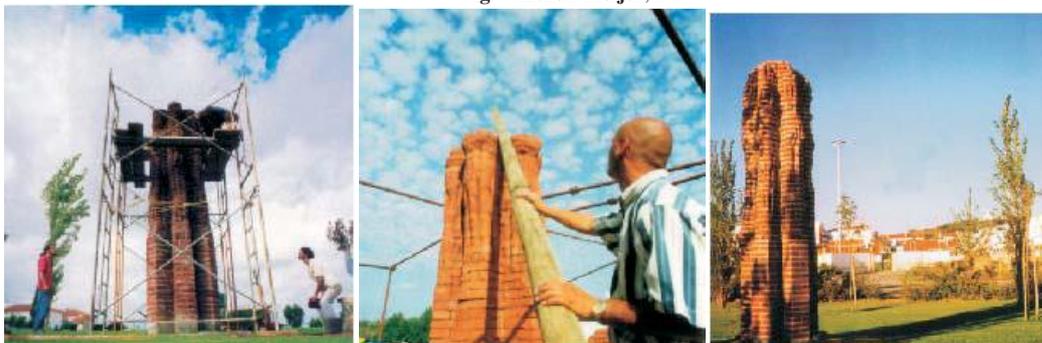


Fig.8 Cesar Cornejo, *Menire*



Fig.9 Rosana Bortolin, *O nihno de João do barro*

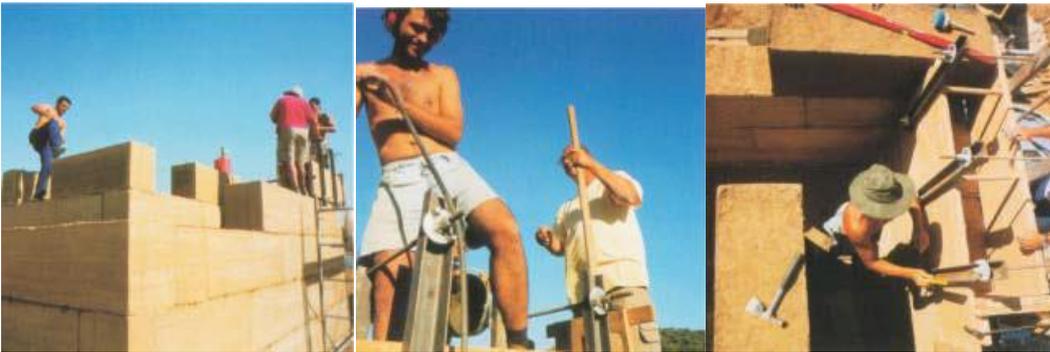


Fig.10 Antonio Pedro Fazenda, *Para Percorrer*



Fig. 11 Rui Ferro, *A terra é ainda a minha nave.*

O Terceiro Simpósio além de convocar os artistas de renome internacional para a construção das esculturas convocou ainda um vasto grupo de jovens da Universidade de Lisboa, assim como jovens da comunidade de Monte Mor. O período de residência tornava-se assim um laboratório de estudo, criação e transformação política e espacial. Os encontros entre pessoas de distintas culturas, os diálogos e trocas de técnicas, tudo isso estava marcado, tatuado nas peças.

Minha passagem por Monte Mor o Novo marcaria uma mudança muito grande em minha vida profissional e também pessoal. Todo aquele maravilhamento com as propostas já postas em prática pelo casal me nutria de esperança e coragem em seguir criando arte e diálogos com grupos para abordar questões sobre o patrimônio humano e natural. Toda essa fé acabou por ser expressa e enraizada quando dentro de uma das obras, o ninho de João de Barro, de minha conterrânea Rosana Bortolin, Fernanda e eu decidimos chamar, dos astros, nossa filha para que se instalasse no ventre de sua mãe. Naquele dia, no final da tarde, passeávamos por Monte Mor, subindo as escadas que dava acesso a uma igreja. A meia altura da escada, que levava a igreja, os sinos começaram a serem tocados. Quando chegamos no alto e entramos dentro do templo percebemos que estávamos dentro da Igreja de Nossa Senhora da Anunciação. Nós nos olhamos e nos emocionamos. À noite vinha outro sinal, uma estrela cadente cortou o céu de Monte Mor e aterrissou no ventre de Fernanda.

O processo de criação com o barro iniciado em La Rambla, quando chamava os ancestrais e criava um cântaro com forma de uma mulher recebendo a semente cósmica se materializava em Monte-Mor-o-Novo. O barro sempre me cuidou bem, sempre me trouxe abundância, fé e fertilidade. E eu estava completamente preparado para assumir essa nova face em mim mesmo: ser pai.

Já havíamos vivido por três anos em Granada, já havíamos passado por Portugal e Marrocos. Já havíamos criado a Asociación Mundurukum. Eu já havia realizado tantas propostas de arte e educação patrimonial com os meios visuais, e também já havia recebido tantos aprendizados de mestres ceramistas ibéricos. Era hora de voltar para casa, para o Brasil e então receber nossa filha em nosso país e de também devolver para nosso lugar os tantos aprendizados recebidos do outro lado do Oceano.

Em janeiro de 2003 voltamos para o Brasil, para Natal, Rio Grande do Norte. E aqui outra etapa mais deste processo se desenvolveria. Em nossa terra natal então colocaríamos em prática muitos dos aprendizados. Academicamente meus vínculos com Natal sempre foram com a Universidade Federal do Rio Grande do Norte. E logo que

cheguei, Maria da Conceição de Almeida, coordenadora do Grecom, me chama para realizar uma obra de arte para a recepção do pensador Edgar Morin, que viria a Natal por ocasião das comemorações dos 10 anos de fundação do Grupo de Estudos da Complexidade.

Eu acabava de chegar da Espanha e de Portugal. Trazia em mim as experiências com fotografia e o barro. Eu trazia minhas vivências e estudos apreendidos com Carmen Osuna, com Virgínia Frois e Vasco, eu trazia meus aprendizados com os companheiros da Mundurukm. Todas aquelas referências me davam um mar de inspirações, que reunidas a um sonho, me fizeram propor o projeto “A Terra é nossa Casa”, que mais adiante mudaria de nome para *Casa Mãe Terra*.

1.2 A Terra é nossa casa



Fig. 12 Cartaz para montagem de projeto- Imagens do autor.

Em 1997 fui trabalhar com Maria da Conceição de Almeida, coordenadora do GRECOM, Grupo de Estudos da Complexidade. Eu havia conhecido ela um ano antes num encontro sobre o Imaginário organizado pelas Professoras Aparecida Nogueira e Danielle Pitta, coordenadoras do Núcleo de Estudos do Imaginário da Universidade Federal do Pernambuco. Em minha formação como cientista social tive que ir encontrando as brechas que esta ciência abre para os estudos que reconhecem as potências oníricas e sensíveis. O tema e as discussões sobre o imaginário me permitiam encontrar ressonâncias. E neste encontro em Recife era uma grande oportunidade para aprofundar sobre as teorias de Gilbert Durand, Edgar Morin e Gaston Bachelard.

Edgar Morin iria participar deste evento com uma conferência, mas por motivos de saúde não pode viajar. Em seu lugar, o Professor Edgard Assis Carvalho da Pontifícia

Universidade Católica realizou uma fala. Após sua palestra um grande silêncio se fez no auditório e eu me levantei para expressar algumas opiniões. Quando finalizada as discussões a Professora Maria da Conceição de Almeida, Ceíça, veio em minha direção e me perguntou o que eu fazia e se eu não tinha interesse em trabalhar com ela na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Eu disse que sim e em 1997 começamos uma parceria longa de intercâmbios. Entre os anos de 1997 e 1999, junto a Ceíça, desenvolvi um trabalho de pesquisa, tema de minha monografia, sobre o imaginário do elemento água. Nesta pesquisa procurei traçar uma rede de conexões entre os saberes acadêmicos com os saberes tradicionais, tendo o imaginário da água como eixo transversal.

Foi dentro do Grecom, em parceria com Ceíça, que pude aproximar minhas capacidades criativas com minhas argumentações mais filosóficas, interdisciplinares. Quando eu volto da Espanha trabalhando com questões relacionadas a educação patrimonial e com o elemento terra, Ceíça me faz este convite muito especial. No mesmo instante eu aceitei. Pedi alguns dias para pensar sobre o convite. Após analisar todas as aprendizagens recebidos na Europa apresentei os primeiros esboços do Projeto “A Terra é nossa casa”.

Um dos primeiros livros de Edgar Morin que eu havia lido foi *Terra Pátria*, onde o autor aborda questões que tentam ampliar o olhar para além das fronteiras culturais que separam países e etnias. O Professor Edgard de Assis Carvalho ao analisar o livro conclui: *“Como ponto de partida, três princípios, ou bases para o diálogo precisam ser construídos e assumidos por todos: sustentabilidade, responsabilidade e esperança. Constituem idéias-guia cuja função é impregnar o cenário planetário, superar o sentimento de impotência, deflagrar uma ecologia da ação voltada para a regeneração biocultural. (CARVALHO, 2007, p. 24).*

Nesta ocasião eu me perguntava sobre a consciência que o ser humano tinha sobre sua condição humana habitando um planeta tão cheio de formas diversas de vida. Eu recém havia chegado de uma longa viagem pela América Latina passando por muitos países que guardam em suas memórias, em suas músicas, em seus alimentos, em suas culturas originárias, cosmovisões que sacralizam a relação humana com o planeta terra e que reconhecem as potências e mistérios guardados nos sonhos, nos mitos e nos ritos. Nas

grandes cidades isso se havia perdido ou esquecido. Eu acessava essa cosmovisão e queria encontrar meios para compartilhar as experiências recebidas. E pelo projeto “A Terra é Nossa Casa” essa possibilidade começava a ser construída. A Professora Ceíça Almeida já tinha me dado o aval, precisávamos um projeto, um local e os recursos financeiros que cubrissem os gastos do processo criativo. E tudo isso estava a nosso dispor.

Todas as minhas experiências na Península Ibérica com o barro e com as propostas de educação patrimonial e arte me davam muitas inspirações para a criação do Projeto “A Terra é Nossa Casa”. Quando eu realizei as investigações sobre o imaginário do elemento água fui identificando em várias culturas rituais que conduziam seus membros a realizarem uma viagem espiritual de acesso ao desconhecido, ao invisível, ao mundo dos sonhos, o mundo primitivo de nós mesmos. Essa trajetória oracular em muitas culturas levavam seus viajantes a um espaço onírico identificado como o útero materno, lugar de aconchego, de proteção, de silêncio e de estreita conexão com o mistério da vida. Num ritual específico do povo Tukanoc com a Ayahuasca, da Amazônia brasileira e colombiana, os homens (somente os homens pois as mulheres por suas condições como parturiente, não necessitam empreender esse caminho) fazem uma viagem astral pelos efeitos da bebida que os levam a sentir as intuições e percepções que uma pessoa recebe quando ainda vive sua fase embrionária. Entre os antigos gregos a mesma trajetória era empreendida quando os Heróis desciam ao Templo de Delfos (que também tem o sentido de útero).



Fig. 13 Templo de Delfos, na Grécia

<https://www.google.com.br/search?q=templo+de+Delfo&espv=2&biw=1366&bih=667&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwi1xMm31cfLAhWEGpAKHf0ZDnkQsAQIMg#imgrc=9EIZQzFt3QkAZM%3A-> acesso 10/15)

Essa volta, esse retorno as experiências originárias, também havia sido trabalhadas por mim quando eu vivenciei e investiguei o imaginário do elemento água. Mas parecia que faltava outro elemento para que eu pudesse realizar um antigo sonho de construção de um espaço oracular que conduzissem outras pessoas a este espaço imaginário de acesso ao invisível e ao mistério: o útero. Faltava o elemento terra. Este elemento a Península Ibérica me havia dado. Eu havia aprendido com grandes mestres da tradição e da arte contemporânea espanhola e portuguesa. E finalmente tinha em minhas mãos todo arcenal necessário para elaborar um espaço oracular.

A sintonia era muito fina entre todos os aspectos da vida, como num ritual de iniciação, eu estava no lugar certo, na hora certa e com as pessoas certas. Fernanda estava grávida, e toda esta circunstância me inspirava mais ainda a criar uma obra que conduzisse as pessoas ao encontro com a magia do espaço uterino.

Parque das Dunas de Natal (Rio Grande do Norte, Brasil): O processo de construção da Escultura Pública Casa Mãe Terra

Depois de alguns dias que Conceição Almeida me havia solicitado uma proposta artística para receber o Professor Morin eu já tinha alguns esboços sobre minha ideia:

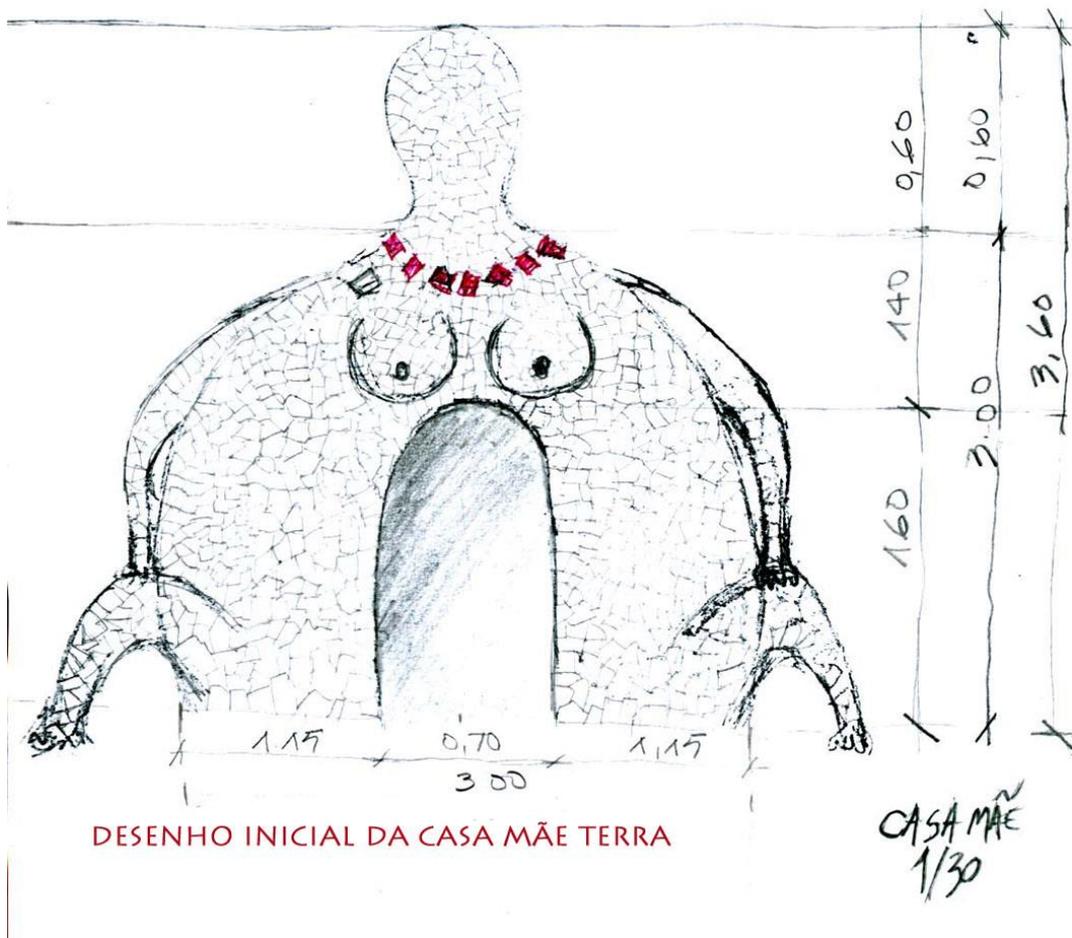


Figura 14- Imagens do autor

Baseado nos propósitos éticos e estéticos de minhas pesquisas, experiências e propostas para o mundo elaborei o desenho de uma escultura em barro com o formato de uma mulher em postura de cócoras. A inspiração era uma continuidade das pesquisas que vinha fazendo desde a Espanha para a residência artística em La Rambla para o projeto “Baobarro”, no qual eu havia criado aquela pequena peça de barro cozido também com forma de uma mulher, mas que naquela ocasião era para que Fernanda engravidasse. Agora, seguia o mesma fundamentação, apoiada nas peças mesoamericanas e andinas Pré-colombianas. No entanto agora não era mais o momento da concepção, mas sim do parto. E a escultura agora tinha que ter outro formato.



Fig 15- imagem do autor- Escultura realizada para o parto Fig. 16 N° de pieza: 03972-¹⁴ Fig. 17 N° de pieza: 13925¹⁵

A nave Casa Mãe Terra pousou e soube escolher bem aonde queria parir suas idéias, e aonde acreditava poder reunir conhecimentos. O instante de criação da escultura estava completamente relacionado ao momento de minha vida. As perguntas que eu fazia, os questionamentos e as pesquisas almejadas eram de imediatos alcançadas. A sincronia em servir a tarefa de erguer uma escultura num espaço público da cidade para a chegada de Edgar Morin abria todos os caminhos para a realização. Quando Conceição Almeida me perguntou onde eu queria eguer a escultra, eu disse: no Parque das Dunas da Cidade do Natal. E Conceição então me perguntou, você sabe quanto custa? Pois teremos que enviar uma proposta para a direção do IDEMA (Instituto de Desenvolvimento Sustentável e Meio Ambiente). Montei o orçamento do projeto e juntos fomos ao encontro do Diretor. A proposta era ousada. O tempo não era muito longo até que o Professor Morin chegasse. Projeto aprovado. Mãos à obra.

¹⁴N° de pieza 03972: Características do Objeto: Tipo de objeto: Escultura; Medida - Altura: 32 cm. Medida - Largura: 34 cm; Medida - Alto: 65 cm. Medida - Diâmetro: Materia prima: Barro/Argina ; Características Culturais: Cultura: Região Central de Veracruz; Temporalidade: Posclásico 900 - 1521 d.C.; Procedência: Estado: Veracruz; Municipio: Úrsulo Galván; Sitio: Cempoala (Museo de Antropología de Xalapa)

¹⁵N° de pieza 13925: Características do Objeto: Tipo de objeto: Escultura; Medida - Altura: 28 cm.; Medida - largura: 34 cm.; Medida - Alto: 62 cm.; Medida - Diâmetro: Materia prima: Barro/Arcilla; Características Culturais: Cultura: Centro de Veracruz; Temporalidade: Clásico 300 - 900 d.C.; Procedência: Estado: Veracruz; Municipio: Desconhecido; Sitio: Desconhecido

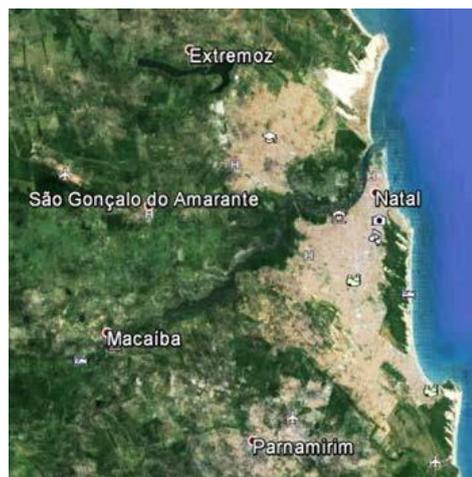


Fig 18 Foto aérea da cidade do Natal, Rio Grande do Norte, Brasil- Google Earth



Fig 19 Imagens Site Semurb e Google Earth

De acordo com as fontes oficiais, o Parque das Dunas tem a seguinte história:

Criado em 1977 como a primeira Unidade de Conservação do Rio Grande do Norte, o Parque Estadual Dunas do Natal "Jornalista Luiz Maria Alves" está localizado em Natal e possui uma área de 1.172 hectares. Reconhecido pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) como parte integrante da Reserva da Biosfera da Mata Atlântica Brasileira, o Parque das Dunas é considerado o maior parque urbano sobre dunas do Brasil, exercendo fundamental importância para a qualidade de vida da população natalense, contribuindo tanto na recarga do lençol freático da cidade, quanto na purificação do ar. Seu ecossistema de dunas é rico e diversificado, abrigando uma fauna e flora de grande valor bioecológico, que inclui diversas espécies em processo de extinção.¹⁶

¹⁶<http://www.parquedasdunas.rn.gov.br/>

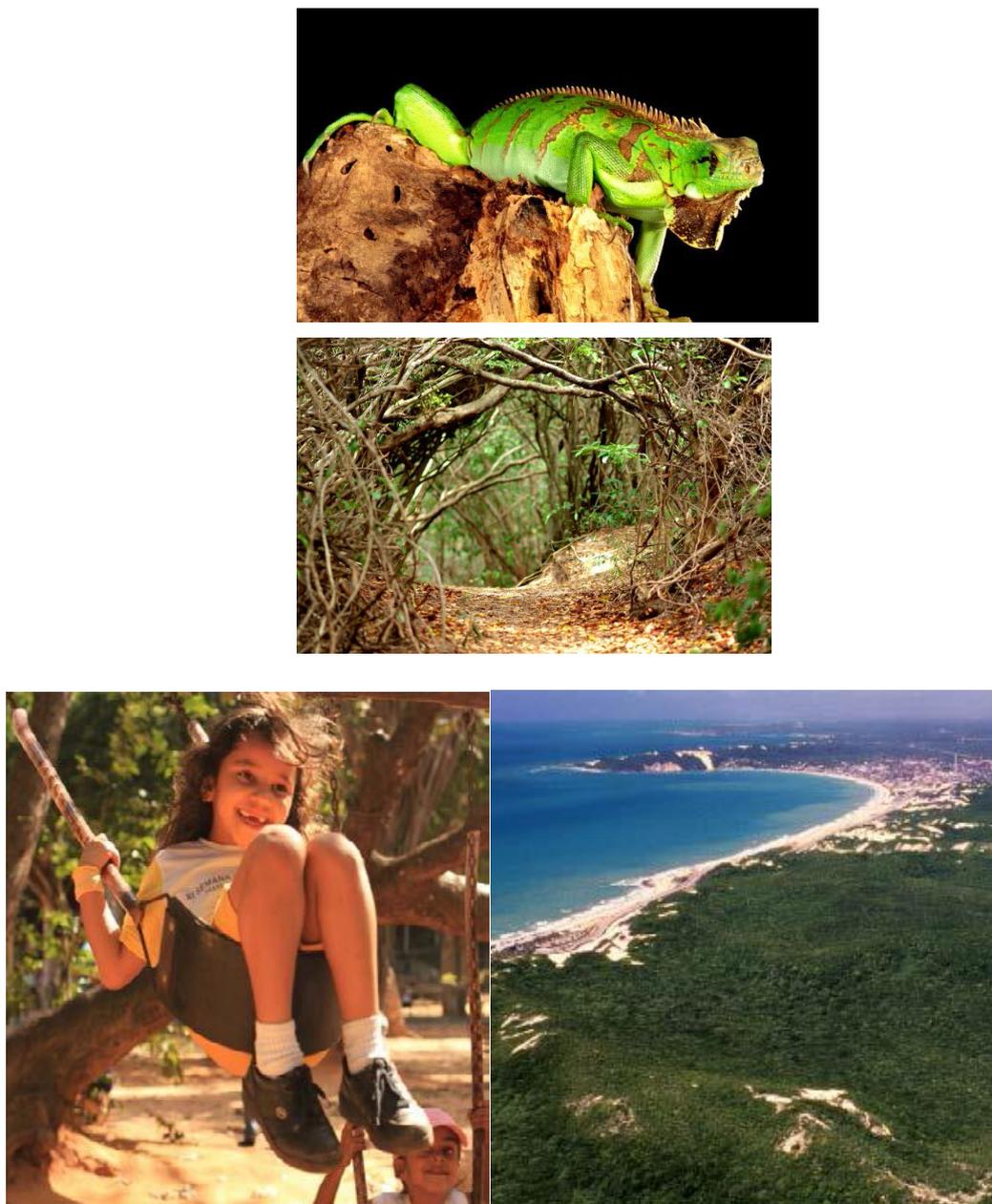


Fig. 20 Fotos do Parque das Dunas

Quando o projeto foi aprovado então comecei a procurar os parceiros que me ajudassem no processo de construção. A passagem por Monte-Mor-o-Novo me havia ofertado os ensinamentos e as perguntas sobre quais as técnicas de arquitetura popular que utilizavam o barro como elemento construtivo. No nordeste brasileiro a técnica que utilizamos é a da taipa. Então esse era nosso primeiro desafio: encontrar um taieiro. No entanto, seguindo também as próprias orientações que o Simposio de Monte Mor traçou, fui também em busca de um arquiteto e de um engenheiro que me auxiliassem na

elaboração de um projeto técnico, que era também um requisito para a instalação do projeto no parque.



Fig 21 Imagem de uma tradicional casa de taipa do Nordeste brasileiro (autor)



COMO HACER UNA CASA DE TAIPA

"AS CASAS AQUI SÃO DE TAIPA PORQUE NINGUÉM TEM CONDIÇÕES DE COMPRAR UM CENTO DE TIJOLO. AÍ, ARRANJA UNS PAUZINHOS, VEM POR UNS MATOS DESSES, PEDE UM PAUZINHO A UM, A OUTRO... O BARRO CATA ATÉ MESMO NO QUINTAL, CAVA NA TERRA, AÍ VAI CAVANDO O BARRANCO, JÁ PREPARA O TERRENO ONDE VAI FICAR A CASA... FAZ ARRUMAÇÃO DE MADEIRA, BOTA AS FORQUILHAS, BOTA LINHA QUE CAIBA A CASA... E VARA ELA TODINHA, EM ENCHIMENTO, TAMPA ELA TODINHA DE BARRO. DEPOIS DE TAMPAR, OS QUE TIVEREM MAIS CONDIÇÕES COLOCAM O BARRO DE REBOCO, QUE TEM BARRO DE ENCHIMENTO E DE REBOCO. ALI SE BOTA UMA MISTURA BOA DE AREIA, QUE É PARA NÃO RACHAR. AÍ FICA BOM, LISINHO, E NÃO RACHA. AS PESSOAS APRENDEM A CONSTRUIR COM SEUS PAIS, MEU PAI ME ENSINOU A MIM E A MEUS IRMÃOS COMO FAZER A CASA DE TAIPA."

MORADOR DE LA COMUNIDAD DE VILA HORTO- CEARÁ
EN EL LIBRO " PEQUENO ATLAS DA CULTURA POPULAR DO CEARÁ"
FUNARTE

Fig. 22 Explicação de como se faz uma casa de taipa pela voz de um arquiteto tradicional- Autor

No Departamento de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Norte conheci o Professor Marcelo Tinoco, que havia realizado sua tese de Doutorado sobre arquitetura em terra. Marcelo me emprestou um livro que apresentava as maravilhas da arquitetura em terra no mundo: *Arquitetura de Terra, ou o futuro de uma tradição milenária*, realizada pelo Centre Georges Pompidou e co-produzido pelo Ministério das Relações Exteriores de Paris, na França. Marcelo aceitou na hora a proposta de nos ajudar no projeto, mas sugeriu que também consultássemos um engenheiro conhecido dele que havia desenvolvido um projeto de casas populares utilizando a técnica tradicional da taipa. Nós três, juntos, após alguns encontros conseguimos desenvolver um projeto para enviar para os órgãos públicos:

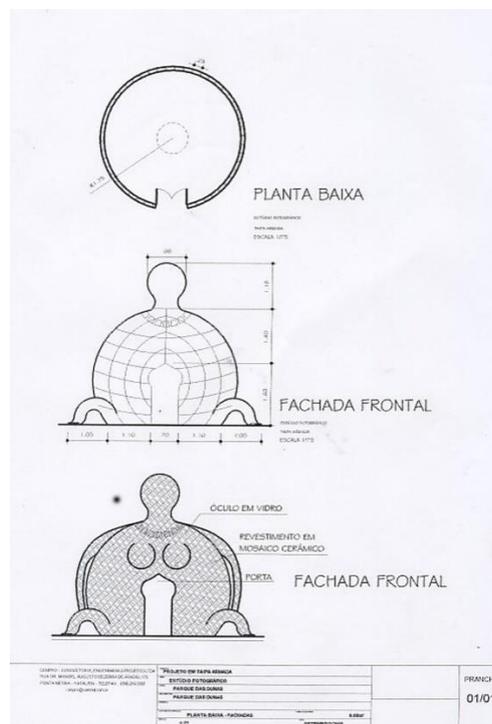


Fig.23 Planta da Escultura *Casa Mãe Terr* arquivo do autor

Era nítida algumas referências que apontavam minha trajetória na Espanha, na planta que criamos para enviar para o Governo do Estado, a porta vinha com formato de fechaduras, inspiração dos palácios árabes. Assim como a cobertura em mosaico de telhas, inspiração advinda de minha passagem em Barcelona pelas obras de Gaudi.

Assim como Gaudi, nosso projeto também trazia fortes e enraizadas afinidades pela arquitetura, pelas formas da natureza e pelos simbolismos religiosos que conduzissem as pessoas ao contato com a sacralidade da vida.



Fig 24. Imagem de porta árabe e detalhes de obra de Gaudi
https://www.google.com.br/search?q=portais+arabes&espv=2&biw=1366&bih=667&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUK Ewjz5us2MfLAhUChZAKHRhPANAQ_AUIBigB#imgdii=LmDVfgwlcUSHfM%3A%3BLmDVfgwlcUSHfM%3A%3B03p-W0ES19Q65M%3A&imgrc=LmDVfgwlcUSHfM%3A e <http://www.midiammtgapnet.com.br/blog/uma-tarde-perfeita-em-barcelona>

1.2.2 O encontro com Luis Carlos da Silva, o Duda

Encontrados arquiteto e engenheiro e realizado projeto técnico era hora de buscar quem conhecia de fato os segredos da terra, quem reconhecia os olores do barro. Era imprescindível reconhecer alguém que de fato construísse as tradicionais casas de taipa. E isso não tardou em ocorrer: Luis Carlos da Silva, Duda, foi-me apresentado. Seus olhos, seu corpo e suas mãos ásperas indicavam com que matéria ele trabalhava. Corajoso, aventureiro e destemido, Duda, ao olhar para o desenho do projeto aceitou o desafio sem pensar duas vezes. Nunca havia feito nada igual. As casa tradicionais de taipa do Nordeste são retangulares. A *Casa Mãe Terra* partia de um formato circular, pois nossa idéia era trazer as referências também das tradicionais *Ocas*, casas indígenas do Brasil.



Fig 24 Imagem de uma tradicional Oca indígena brasileira- arquivo do autor

Mas Duda não se preocupou com formato. Apresentei ele ao arquiteto e ao engenheiro e traçamos a lista de materiais necessários para construir a escultura.

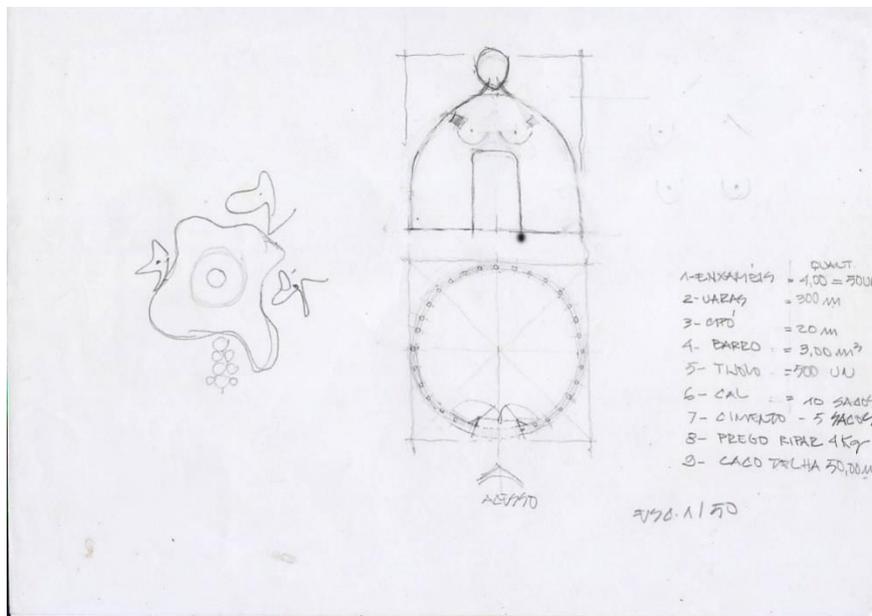


Fig 25 Planta para estabelecer quais materiais seriam utilizados para a obra- arquivo do autor

Precisávamos de varas de madeira, cipós e barro. E Duda sabia exatamente onde conseguí-los. Agendamos então a ida para a mata para retirar o material. Iniciamos primeiramente pelas madeiras. Filho de caçador, Duda sabia muito bem quais eram as ordens devidas para poder retirar qualquer espécie de vida de dentro da Mata. E seguindo rituais aprendidos pelo pai, pedimos permissão para a Caipora¹⁷, entidade protetora das matas.

¹⁷ Figura da mitologia brasileira. Montado em um porco selvagem, o caipora anda nu pela floresta e domina todos os animais. De acordo com a lenda, ele ataca os caçadores que não cumprem os acordos de caça feitos com ele. O Caipora é o terror dos caçadores que caçam além das necessidades. Usa todos seus conhecimentos sobre a vida na floresta para fazer armadilhas para os caçadores, destruir suas armas e bater



Fig. 26 Momento da retirada de varas com Duda e outro ajudante- autor

O encontro com Duda era a peça fundamental para erguer a escultura. Estar na mata com ele, escutar suas histórias, observar como ele compreendia os ciclos da natureza. Perceber o respeito aos ciclos da floresta ao momento de retirar as madeiras, sabendo podar as árvores, cortando-lhes algumas varas e não matando-a. Duda assumia definitivamente o papel de interlocutor dos saberes tradicionais que dialogariam com os saberes acadêmicos.

No Grecom, um dos eixos principais de pesquisa sempre foi o de proporcionar esse encontro entre os saberes. E eu convivia com duas mestras acadêmicas que atuavam neste sentido. Conceição Almeida desenvolve há muitos anos um trabalho junto a uma comunidade do interior do estado do Rio Grande do Norte, Piató, com o pescador e agricultor Chico Lucas. Este cientista da natureza, reconhecido pela acadêmica Conceição de Almeida é até os dias de hoje a outra extremidade da balança que conta com o contra

nos cães de caça. O caipora assusta os caçadores, reproduzindo sons da floresta, além de modificar os caminhos e rastros para fazer com que os caçadores se percam na floresta. Uma forma de escapar da ação do Caipora é oferecer-lhe fumo de corda e outros presentes, que devem ser deixados próximos ao tronco de uma árvore, de preferência numa quinta-feira. Mesmo assim, não é garantia de que o Caipora não irá agir, pois dizem que ele pode ser traiçoeiro.

peso de pensadores como Edgar Morin. Como antropóloga, Ceiça, me ensinou a realizar pesquisas com esse olhar. E se Chico Lucas, para ela havia ocupado esse espaço dentro dela, como cientista da natureza, Duda a mim se apresentava de mesma forma.

Outra mestra da complexidade dentro do GRECOM é a Professora Wani Fernandes, historiadora. Com Wani foi que iniciei meus primeiros passos em direção a transformação e aplicação das pesquisas antropológicas na criação de metodologias pedagógicas para a formatação de propostas na área da educação patrimonial. A reunião dos ensinamentos que Ceiça e Wani me ofereceram, reunidos aos aprendizados adquiridos em La Rambla e Monte Mor junto às escultoras Carmen Osuna e Virgínia Frois, me proporcionavam esse caminho multidisciplinar criativo com o barro.

Filosoficamente o Projeto “Casa Mãe Terra” é filho dos conhecimentos e práticas de pesquisa e criação destas acadêmicas brasileiras e ibéricas. Este projeto para ser gerado me tinha como co-criador e tinha como fonte de inspiração a força destas mulheres.

Retiradas todos os materiais era momento de iniciarmos o processo construtivo. O Parque das Dunas de Natal é a segunda maior reserva natural em espaço urbano do Brasil. A sua importância é imensa para o equilíbrio sistêmico da cidade do Natal, além de ser o Parque Natural mais visitado do Rio Grande do Norte. Estávamos dentro dele, e nossa obra iria ser erguida lá mesmo, dia a dia.

O processo de construção dentro do parque se dividiu em três fases: vareamento com a estrutura de madeira e varas; barreamento; e conseqüentemente a colocação de peças de telha cozida como mosaico que tornaria a escultura um objeto impermeabilizado. Estas três fases duraram um período de três meses, um mês para cada fase. Estando dentro do Parque, todo o processo construtivo seria acompanhado pelo público visitante, o que nos ofereciam alguns desafios, que soubemos aproveitá-los para torná-lo ainda mais rico.

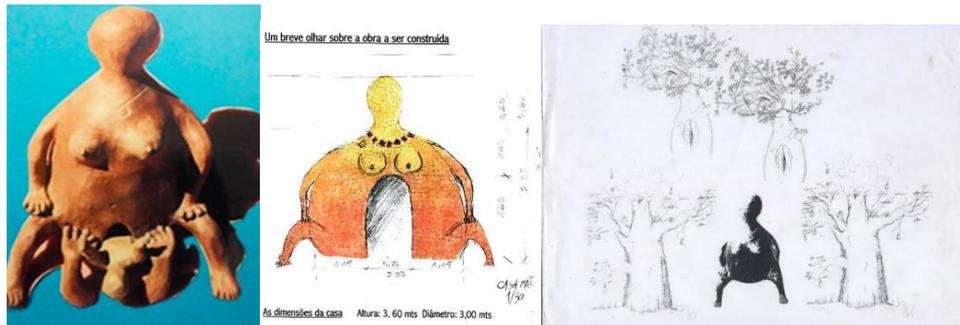


Fig 27 Imagens e planos iniciais- autor

1.2.3 Primeira fase do processo construtivo: vareamento

Duda e eu então começamos a erguer as varas de pau ferro¹⁸. Estávamos montando uma Oca¹⁹. Eu que havia estudado tanto as construções circulares indígenas, seus simbolismos com o útero, os rituais de iniciação que se realizam em seus interiores, então construía este espaço oracular. Mas nossa Oca tinha braços, tinha pernas, tinha cabeça, o que pouco a pouco foi transferindo às madeiras uma condição de ossos. Estávamos montando os ossos da Casa. E essa estrutura parecia muito forte. A sustentação quando amarrada era incrivelmente forte.



Fig. 26 Imagens da construção- autor

¹⁸Pau ferro: De origem brasileira o Pau Ferro (*Caesalpinia férrea*) é uma árvore de grande porte da Mata Atlântica.

¹⁹Oca: Oca é uma habitação típica dos povos indígenas. A palavra tem sua origem na família linguística tupi-guarani. As ocas são construídas coletivamente, ou seja, com a participação de vários integrantes da tribo. São grandes, podendo chegar até 40 metros de comprimento. Seu tamanho é justificado, pois várias famílias de índios habitam uma mesma oca. Internamente este tipo de habitação não possui divisões. São instaladas na parte interna da oca diversas redes, que os índios usam para dormir. As estruturas das ocas são bastante resistentes, pois elas são construídas com a utilização de taquaras e troncos de árvores. A cobertura é feita de folhas de palmeiras ou palha. Uma oca pode durar mais de vinte anos.



Fig. 27 Imagem de livro sobre tecidos e do processo construtivo- autor

Num livro sobre tecidos do mundo, na Biblioteca da Facultad de Bellas Artes, há muitos anos eu tinha fotocopiado uma imagem de uma construção de uma casa circular feita com varas numa comunidade de um país africano. Eu não tinha mais essas referências, mas a imagem trazia enorme semelhanças com o processo que Duda e eu vivíamos, assim como com as formas de construção indígena dos grupos nativos da Reserva Indígena do Xingu²⁰ no Centro Oeste brasileiro.

²⁰ Xingu: O Parque Indígena do Xingu (antigo Parque Nacional Indígena do Xingu) foi criado em 1961 pelo então presidente brasileiro Jânio Quadros, tendo sido a primeira terra indígena homologada pelo governo federal. Seus principais idealizadores foram os irmãos Villas Bôas, mas quem redigiu o projeto foi o antropólogo e então funcionário do Serviço de Proteção ao Índio, Darcy Ribeiro.



Fig 28 Construção das Ocas tradicionais nas aldeias da Reserva Indígena do Xingu, Brasil
(www.brasiloste.com.br)

No livro *O Sagrado e o Profano* (1992), Mircea Eliade²¹ trata com atenção especial o tema da homologação existente entre os símbolos da Casa, do Cosmos e do Corpo Humano. Segundo este autor, a experiência do espaço sagrado torna possível a fundação de um mundo. E nesta fundação o sagrado se manifesta no espaço desvelando assim o real que até então encontrava-se encoberto. Com este movimento o Mundo vem à tona. Eliade equipara a desacralização da residência com a desacralização do Mundo. Para este autor, é graças a fundação do Templo que o Mundo é re-santificado na sua totalidade e onde os modelos transcendentais dos Templos gozam de uma existência espiritual.

Quando chegamos da Espanha, de volta ao Brasil, convidamos o escritor indígena Daniel Munduruku, homenageado por nós na nomeação da Asociación Socio Cultural Mundurukum de Granada, para uma palestra e contação de histórias em Natal. Em uma de suas visitas nos falou sobre as diferenças entre a cosmovisão indígena, circular e a cosmovisão ocidental, quadrada, rectangular.

²¹ Mircea Eliade: Foi um professor, historiador de religiões, mitólogo, filósofo e romancista romeno, naturalizado norte-americano em 1970. Considerado um dos fundadores do moderno estudo da história das religiões e grande estudioso dos mitos, elaborou uma visão comparada das religiões, encontrando relações de proximidade entre diferentes culturas e momentos históricos.

O escritor indígena simplificadamente expressou essas diferenças ao relacionar as moradias ocidentais, retangulares, com as moradias indígenas, circulares. Para os índios munduruku da Amazônia brasileira, as Ocas circulares feitas artesanalmente com varas e palha de palmeiras são construções temporárias que devem durar o período de não mais de vinte anos; tempo necessário para que uma geração seja criada, tempo necessário para que as tradições e hábitos sejam repassados para a geração atual. Neste período de tempo a criança aprende como se constrói uma casa, como fabrica seus utensílios, como caça, como pesca, como constitui uma família. Na cultura munduruku, após este período, todos os pertences, incluindo os próprios mortos (que são enterrados dentro das próprias Ocas) devem ser colocados dentro de suas moradias e então devem ser incendiados. A essa mentalidade Daniel Munduruku define como constituidora e regeneradora das tradições milenárias de sua cultura. Acredita-se que por esta visão a cultura e as tradições são vivenciadas e compreendidas em sua essência primordial de acordo com os próprios ciclos de regeneração da Natureza. Daniel, sarcasticamente termina sua explicação dizendo que o indígena não é ignorante por este ato e que obviamente antes de queimar todos os seu pertences cria outros novos. O que demonstra o propósito ritual da tradição.

Durante o processo de colocação das varas de madeira, dos ossos da escultura *Casa Mãe Terra*, os visitantes passavam e nós escutávamos muitos comentários: “O que será isso? Será que é uma espaço nave? Será que é um sapo? Parece o baobá de Jundiá. Será que é uma Oca de índio? Para mim é uma índia! Passo por aqui todos os dias e dou bom dia para ela!”. Era muito interessante vivenciar a expectativa dos visitantes. Todos os comentários estavam certos. E seguimos nossa tarefa para cumprirmos nossa trabalho até a chegada do Professor Morin. No processo de colocação de braços, pernas e cabeças fomos readequando o formato do desenho original. Nossa construção obedecia as formas e possibilidades que o próprio material permitia.

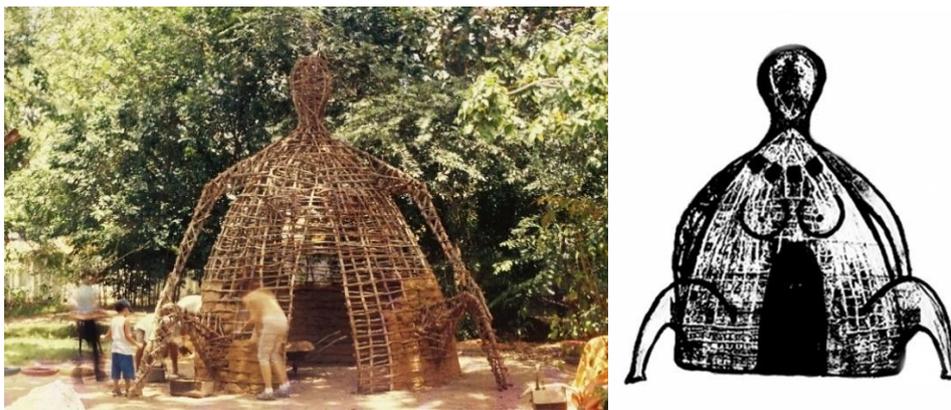


Fig. 29 Imagens do processo construtivo- autor

1.2.4 Segunda fase da construção: o barreamento

Após o vareamento da escultura iniciamos a fase do barreamento. Era momento de dar carne à escultura. Estávamos em meio ao parque, muitas pessoas já comentando sobre o processo, sobre aquela estrutura de varas. E lembrei então de uma música de Luiz Gonzaga que fala sobre o barreamento de uma casa de taipapara um casal de noivos, recém vareada. O personagem da canção faz uma festa para que todos familiares e amigos ajudem a por o barro entre as varas. À noite a festa acontece para celebrar a nova moradia do casal. Decidi fazer o mesmo.

Comprei uma centena de luvas e convoquei os visitantes a barrearem o corpo da escultura. Acredito ter sido o momento mais poético, sincero, lúdico e interativo de todo o processo construtivo. A emoção com que as pessoas mais idosas demonstravam ao tocar no barro, ao sentir o cheiro do passado, por lembrarem instantes guardados na memória deles da infância quando moravam no interior, na casa dos avós. O cheiro do barro e sua consistência trazia à tona memórias não só das pessoas, mas também as memórias de uma cultura que corre risco de desaparecimento.

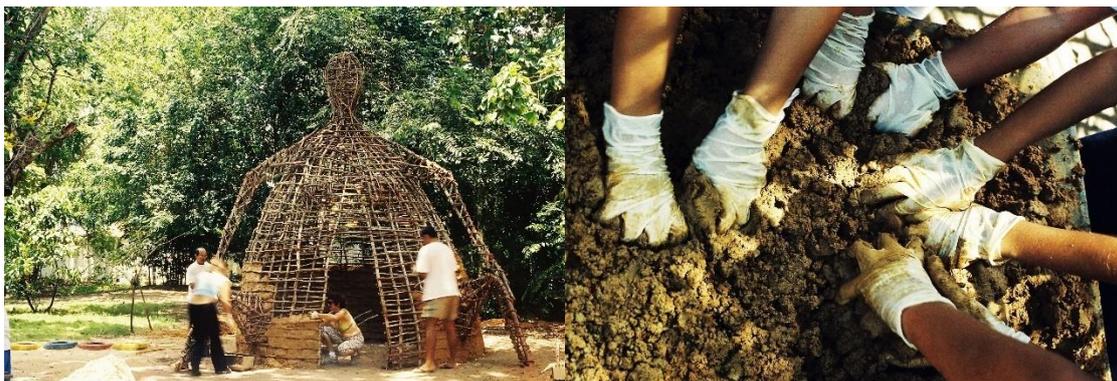


Fig 29 Imagens do processo de barreamento- autor

Aquela ocasião gerava um encontro de saberes entre três gerações: a que já havia vivido numa casa de taipa, a que visitava os pais no interior que um dia haviam morado uma casa de taipa, e a mais jovem, que nem sequer sabia até aquele dia o que era uma casa de taipa.



Fig 30 Imagem de uma senhora que participou do processo de barreamento- autor

Uma senhora, durante o barreamento, me chama de lado para criticar o momento que vivíamos: “Esse negócio tá muito errado! Vocês não deveriam estar fazendo dessa forma”. Eu não entendia nada pois em seu rosto eu via alegria. E a senhora seguiu: “Vocês deveriam anunciar nas radios e televisões uma atividade dessa! Assim as pessoas se preparavam para vir ao Parque para poderem participar de um momento tão especial!”.

Durante um mês centenas de pessoas deixaram suas digitais no corpo da escultura. Foi um momento para reunir uma diversidade de pessoas que por aquela atividade intercambiavam suas experiências. Foi também naquele momento que o taieiro Duda assumia seu papel de mestre diante de toda a comunidade. Analfabeto de escrita e de leitura de letras, Duda repassava seu conhecimento para doutores da Universidade. Por primeira vez, o arquiteto Marcelo Tinoco, recém doutor com uma tese sobre arquitetura em terra, colocava as mãos no barro. Por primeira vez, Ceiza Almeida, antropóloga, acadêmica que defende o diálogo entre os saberes da tradição e os saberes produzidos na Universidade, punha as suas mãos no barro.



Fig 31 Conceição Almeida e Duda; Marcelo Tinoco e Duda- autor

Era um momento de reunião de muitas pessoas que viviam e reviviam sonhos antigos. Era um momento para celebrar a cultura do campo, as origens mais arcaicas. E o barro trazia isso às pessoas. O processo de construção da escultura contou neste dia de barreamento até mesmo com as digitais das mãos da obstetra Edilsa Araújo, parteira, que havia trazido minha filha ao mundo. A escultura então assumia o gigantismo da figura de Fernanda, mãe de Maria, que também havia parido de cócoras.



Fig 32 Fernanda e Maria Morena; obstetra que fez o parto de Maria Morena- autor

O processo de criação artística definitivamente era vivido com um processo de transmutação psíquica minha. Desde o momento em que havia criado a pequena boneca de barro em La Rambla na Espanha, passando pela fecundação ao lado da escultura de barro com forma de João de Barro em Monte Mor o Novo e então finalmente o parto da escultura que se erguia com a ajuda de muitas mãos no Brasil.



Fig 33 Público modelando escultura- autor

O processo de criação com o barro se aproximava muito ao que Eliade se refere a atitude de consagração e cosmisação de um espaço sagrado. A forma ritualística que todas as fases de gestação das obras cerâmicas e de concepção e chamamento de minha filha nos aproximava e nos ligava aos aspectos mais primitivos de origem da vida pelo barro. Encarnávamos a personificação mitológica da origem da vida. Mito e realidade se entrelaçavam. E o processo criativo com o barro se estendia a mais pessoas, o que ofertava à escultura o bem querer e o cuidado de mais pessoas.

Após completarmos o barreamento da escultura, iniciamos a colocar alguns amuletos, símbolos que compunham o processo iniciático e psicológico vivido.



Fig 33 Detalhes incrustados no interior da escultura- autor

1.2.5 Inauguração da Escultura Casa Mãe Terra- Edgar Morin



Fig 35. Imagens da inauguração com Edgar Morin- Autor

Ainda não havíamos terminado o processo construtivo quando Morin chegou a Natal e tivémos que inaugurar a escultura em barro, sem seu revestimento final que seria em mosaico. Era um momento de muita expectativa. Os jornais estariam presentes no evento, personalidades importantes da complexidade como o Professor Edgard de Assis Carvalho (tradutor de muitas obras de Morin) estariam presentes, assim como muitos representantes da Unversidade Federal.

Convidei então para a inauguração alguns conhecidos para elaborarmos um ritual de abertura e recebimento do Professor Morin. Criamos uma encenação chamada *Filhas do Barro*, na qual três artistas seriam paridas ao som de um tambor saindo da escultura Casa Mãe Terra. Dentro da escultura havia uma altar. A terra ainda úmida, cheirava a vida nova. Era chegado o momento. O tambor começou a tocar e as dançarinas bailavam

ao redor da escultura e das pessoas convocando todos a dançarem ao redor da obra. Após alguns minutos de dança circular, Morin se aproxima de Ceiça Almeida e diz: “Ceiça estou sentindo uma nostalgia de minha mãe, quero entrar dentro da escultura”. Ceiça se aproxima de mim e pede que eu conduza Morin para dentro do ventre materno. Dentro da escultura, uma luminosidade vermelha (no corpo de barro havia olocado um colar com peças de vidro vermelho), a fumaça do incenso se erguia para o céu e Morin acessava a força primitiva de nossa criação.



Fig 36 Inauguração com Edgar Morin- autor

Após a ciranda terminar iniciariam-se as apresentações formais, momento onde se concretizaria um encontro fenomenal entre um importante pensador de reconhecimento internacional, Morin, com o taapeiro tradicional, herdeiro de saberes milenares, Duda.



Fig 37 Entrega da escultura ao Parque das Dunas junto à Edgar Morin, Conceição Almeida e Duda- autor

Conceição Almeida tem como aposta em todos seus anos de experiência acadêmica a construção deste diálogo, realizado com o cientista da natureza, o pescador Chico Lucas, na Lagoa do Piató. Edgar Morin por vez aposta na transdisciplinaridade, num novo encontro de investigadores que dialoguem entre si compondo um conhecimento que devolva o espírito de cuidado e responsabilidade com o mundo e com a vida. Morin em seu processo de formação circulou por muitas áreas do conhecimento. Muitos conceitos seus provém da biologia, da física, da química.

Por nossa parte, pelo processo escultórico que levávamos, reuníamos os aprendizados recebidos por Morin e por sua fiel discípula Ceíça Almeida. Para construir a escultura contamos com uma equipe transdisciplinar: o auxílio de um arquiteto e de um engenheiro; com a participação e o incentivo de uma antropóloga, Conceição Almeida, e das artistas/professoras Carmen Osuna de La Rambla e Virgínia Frois de Monte Mor. Eu reunia nesta ocasião todos estes saberes, unidos ao saber de Duda, que trazia os conhecimentos da vida cotidiana, que são físicos, químicos, antropológicos, sociológicos, poéticos, psicológicos...

Morin reflete que em consequência da separação ocorrida entre os saberes em disciplinas fragmentadas também foram sendo desenvolvidos problemas cada vez mais globais, o que indica a incapacidade destes saberes resolver os problemas atuais da

Humanidade: “O retalhamento das disciplinas torna impossível apreender ‘o que é tecido junto’, isto é, complexo, segundo o sentido original do termo” (MORIN, 2008, p. 14). Nossa experiência mostrava que a reunião de saberes levava a uma construção de um conhecimento proveniente de fontes variadas e acessível a todas as pessoas.



Fig 38 Crianças interagindo com a escultura em barro- autor

1.2.6 Terceira fase da construção: colocação de mosaico

Era momento de concluirmos a construção da escultura Casa Mãe Terra. Já inaugurada, pudemos voltar a trabalhar no acabamento cobrindo-a com uma pele que a deixaria impermeabilizada. Seguindo as inspirações de Gaudi, por um mês, trabalhamos recortando e colando pequenos pedaços de cerâmica para dar a escultura sua camada externa, sua pele. Seguramente o trabalho mais árduo e paciente de todo o processo construtivo.

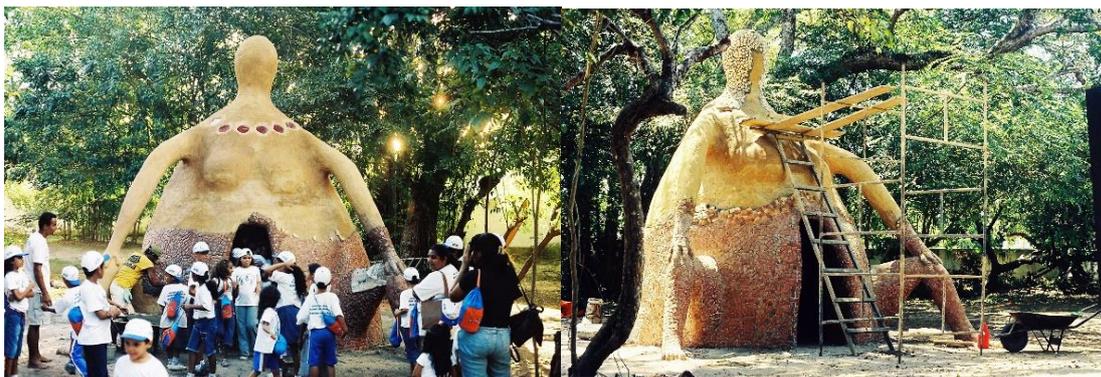


Fig 39 Colocação de mosaicos e visita de escola- autor

Antes mesmo de finalizar o processo de colocação dos mosaicos em cerâmica cozida, a escultura já recebia seus visitantes mirins. A brincadeira sempre a mesma: entrar, descobrir o que há ali dentro, gritar e escutar o eco, ficar com medo do escuro e finalmente saírem dizendo “Nasci de novo!!!!”.

Naquela ocasião, outra colega da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Ana Laudelina Gomes Ferreira²², estudiosa das ideias de Gaston Bachelard, estava organizando uma coletânea de artigos de autores que também se interessavam pela obra do autor para a Revista *Cronos*²³. Ao ver a produção da escultura *Casa Mãe Terra*, e já sabendo das minhas antigas pesquisas sobre o elemento água, as quais eu havia me debruçado na obra de Bachelard, me convidou a participar da coletânea. E sobre o livro *A Poética do Espaço* criei um texto relacionando algumas das ideias que Bachelard expõe nesta obra com o processo onírico vivido por mim e com a obra de Lévi- Strauss *A Oleira Ciumenta*.

²² Ana Laudelina Gomes Ferreira: Professora do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Amiga e colega de pesquisas sobre o imaginário bachelardiano. Grande incentivadora deste trabalho doutoral.

²³ Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

1.3 País da infância imóvel

Eu poderia dizer que o que eu tenho para falar é sobre a terra. Eu ainda poderia tomar caminhos mais curtos e óbvios e afirmar que o que eu tenho para contar é sobre as casas. E na verdade é por onde passei, por onde eu fui chamado. Um chamado que veio primeiramente das terras úmidas, das terras desejosas de carinhos, sedentas por viver outras formas. Fui chamado por grãos aos quais, por sua incrível plasticidade, foi incumbida a missão de ajudar os humanos a criar mundos imaginários. Ajudar-lhes a compreender a incomensurável realidade que lhes abraça e que muitas vezes lhes causa um medo antroponóico.

Atendendo o chamado dos grãos de terra, vi-me juntando cipó, barro e madeira. Eu me vi erguendo uma casa. Uma casa de terra. E já não pude mais escapar de tudo o que esta casa tinha para me contar. É que “[...] quando nos lembramos das ‘casas’, dos ‘apartamentos’, aprendemos a morar em nós mesmos” (BACHELARD, 1984, p. 197). Ao tocar no barro, eu conseqüentemente tocava em minha casa. Ao abrigar-me nas formas da terra, abrigava-me em meu corpo.

E estava preparado para tudo isso? Digo: não exatamente para a construção desta casa de barro, mas sim para tudo que ela me faria pensar, lembrar e sentir. Já que “nossa alma é uma morada” (BACHELARD, 1984, p. 197), a terra e a casa me levaram ao silêncio de minha alma. Hoje eu sei que o que eu realmente tenho para falar é sobre isso, sobre este espaço em que entrei, sobre este espaço que em mim entrou. Um espaço. Um lugar onde o “País da Infância Imóvel” de que fala Bachelard (1984) foi reencontrado. Foi neste espaço que reencontrei este pensador peregrino de mundos imaginários e que ele outravez mais entrou por meus poros sem mesmo avisarme.

Quando vi, já estava ele me convidando a participar de seus espaços antroponóicos aos quais o devaneio poético nos leva. Aceitei o convite e logo me vi como verdadeiro arqueólogo de sonhos e imagens, observando e tentando compreender o que as coisas têm para nos dizer. Para aqueles que estão curiosos em saber onde está o “País da Infância Imóvel”, digo que Bachelard o encontrou nas gavetas, nas conchas, nos armários, nos cofres, nas florestas... No fundo este país está lá, naquele espaço onde

ocorre a comunhão entre lembrança e imagem, entre memória e imaginação. Quem sabe esteja lá no País da “Água-Furtada”, lá onde está a tranqüilidade anti-humana, onde está o imemorial... onde estão os campos perdidos, como o mesmo peregrino Bachelard diz.

Este é o mundo de um olhar “infantil” que não envelhece, que se debruça perante a cosmicidade da vida. Um espaço imemorial, de eternidade. No País da Infância Imóvel, entramos e saímos e ele entra e sai de nós, sem muitas vezes nos darmos conta. Terá forma este espaço? Terá tempo? Quando percebemos, estamos nele, e ele em nós. Lá estamos na Poética do Espaço, do devaneio. Será um espaço mágico, uma porta que se abre para uma dimensão pouco conhecida? Será este portal ao País da Infância Imóvel, uma dádiva para consciências ingênuas?

No espaço da Poética do Devaneio de Bachelard, a imagem existe antes do pensamento. E para se alcançar este espaço talvez seja “[...] preciso então que o saber se acompanhe de um igual esquecimento do saber” (BACHELARD, 1984, p. 194). Para mim, o (re)encontro deste espaço se deu através da construção de um recanto. E nele, algo se abriu dentro de mim: “Levai-me caminhos!” (BACHELARD, 1978). Éramos grãos de terra querendo novas formas, desejosos de nascer e fazer nascer. Convocaram minhas mãos e outras mãos para que gestássemos uma mãe que nos acolhesse em seu ventre e nos levasse pequeninos, ao País da Infância Imóvel.²⁴ E as imagens são pequenas histórias que vivemos, umas ligadas às outras e nossas vidas se fazem como contos. E nossos contos imagéticos algum dia têm que ser lidos por nós mesmos, vistos sob o prisma de um olhar macroscópico. Um olho lá em cima e nós aqui embaixo caminhando, buscando trilhas, rumos, pois, “uma simples imagem, se for nova, abre um mundo. Visto de mil janelas do imaginário, o mundo é mutável. Com um detalhe poético, a imaginação nos coloca diante de um mundo novo” (BACHELARD, 1984, p. 285).²⁴

Dentro da Mulher Pote, desta casa de barro, pude me imaginar pequeno outra vez. “De fato a imaginação miniaturizadora é uma imaginação natural. Que [...] aparece em todas as idades do devaneio dos que nasceram sonhadores” (BACHELARD, 1984, p. 294). Assim, vendo-me como pequeno vaga-mundo, a Terra pareceu tomar curvas. Meus

²⁴BACHELARD, Gaston. Bachelard, Os pensadores. *A poética do espaço*. Ed. Víctor Civita, 1984. P. 254

pequenos passos de criança-histórica diante da antigüidade da linha do Tempo já não tiveram pressa e as formigas me mostraram seus ciclos, seus vícios, suas moradas de terra. Os passos de criança-histórica me deram calma para ver a vespa-oleira moldando sua casa-pote, seu ninho circular feito de barro.

Já dizia Bachelard (1984, p. 298), em *A Poética do Espaço*, que “[...] a lupa do botânico é a infância reencontrada”. E foi isso que me aconteceu. A pequenez como criança-histórica permitiu-me entrar outra vez no País da Infância Imóvel, e o olho que me via desde lá das alturas me ofereceu visão para perceber outras minúcias daqui da Terra.

É, caro Bachelard: pensei que fosse falar sobre a terra, pensei que pudesse falar sobre nossas casas e quando me vi, mestre peregrino, estava viajando a um país, a um espaço que me mostrou que a Infância Imóvel é saber que “[...] tomar a lupa é prestar atenção, mas prestar atenção, não será, possuir uma lupa? A atenção é por si só uma lente de aumento” (BACHELARD, 1984, p. 300).

1.4 Projeto Arte e Saberes na Mata

Para que pudéssemos construir a escultura *Casa Mãe Terra* tínhamos que registrar a obra como uma obra de engenharia que ocupasse o espaço do parque. Seu registro de nascimento não poderia ser como obra de arte. Eram questões burocráticas, que inicialmente não víamos mais sentido do que o trilhar por estes descaminhos sem nos importarmos com a forma, mas sim com a finalidade e o sentido do que fazíamos. A Casa Mãe Terra em seu registro aparece como um Laboratório Fotográfico.

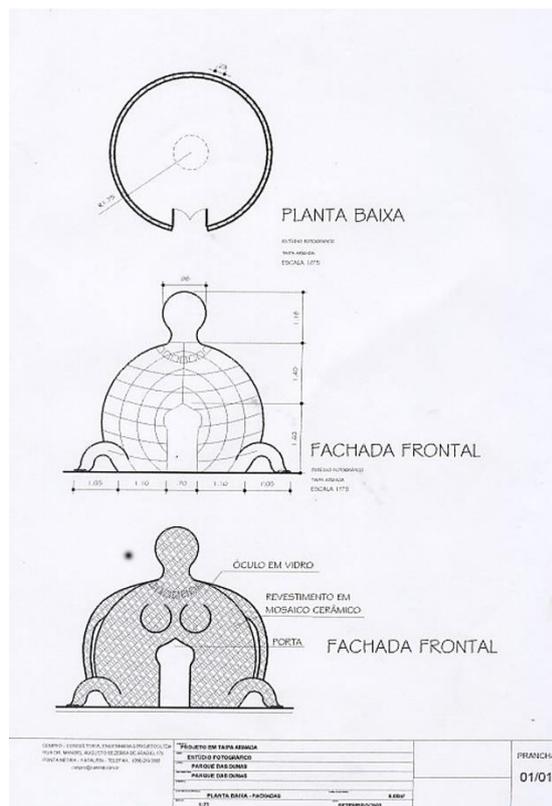


Fig 40 Planta- autor

Desde o início da idealização do projeto vinha em minha mente que dentro da escultura tinha que ser um espaço que despertasse sentidos originários, reflexões meditativas, memórias da infância, introspecções uterinas. Sempre foi pensada como uma obra que também devolvesse às pessoas sua conexão com os ciclos da natureza, com seus ciclos mais íntimos, e seus universos oníricos.

Os últimos anos vinham me proporcionando espaços e ferramentas artísticas que me lançavam ao contato com a terra, o barro e a cerâmica. Trabalhar com o processo escultórico com o barro nos leva ao contato com todos os elementos. A água e a terra no processo de modelagem, logo o ar na secagem e então o fogo e o ar em potência na queima das peças. É um processo criativo muito meditativo. O trabalho com o torno, o trabalho de subir as cobrinhas em espiral, tudo nos leva ao movimento internos de subir e descer. E então o processo da queima da peça. Tão cheio de adrenalina. Tudo é mistério. Tudo é incerteza. Tudo há de ser novo. Quando levamos o barro ao forno quase sempre sabemos que o processo alquímico que se dá pelo fogo pode gerar transformações físicas na peça inesperadas. Isso é ao mesmo aflitivo, ao mesmo tempo instigante.

Ao mesmo tempo a fotografia abençoava nossas atividades pedagógicas e criativas na Associação Socio Cultural Mundurukum em Granada. Em nossas oficinas sempre empregávamos a técnica do Pinhole²⁵, o que nos proporcionava e também a nossos alunos a experiência do processo de revelação da fotografia PXB dentro de laboratórios improvisados. Sempre gostei do cheiro dos químicos. Sempre gostei de entrar na caverna que revela imagem, que revela memórias, que revela sonhos e criações. Muitas vezes acendia incenso, colocava música quando revelava minhas fotografias. O espaço laboratorial da fotografia é um lugar de transmutação. Um útero. A luz vermelha. Os químicos: revelador, interruptor, fixador! Lavagem.

Quando imprimimos as imagens fotográficas com a luz do ampliador sobre o papel sensibilizado fazemos cálculos de tempo, provas, medimos a temperatura dos químicos, colocamos filtros para atenuar ou ressaltar os contrastes. E sob a luz vermelha começam a aparecer as imagens que foram inicialmente feitas em outro momento, então revelado.

A companhia destas duas técnicas me mostravam o que elas tem em comum: ambas são alquímicas. Ambas necessitam de um espaço uterino de cozimento e de revelação. Por ambas as artes, o criador sabe que em um determinado momento a obra estará passando por processos alquímicos que interferirão em sua forma final.

A *Casa Mãe Terra* era então um laboratório fotográfico. Em essência e em vida, na prática mesmo. Conversei com a Direção do Parque das Dunas e definimos que *a posteriori* iríamos desenvolver oficinas de fotografia Pinhole no entorno da escultura, usando o seu ventre para revelar as fotografias PXB. No desenho inicial que fiz já havia dado à escultura seu colar de contas vermelhas. Sua forma foi sendo alterada em seu processo construtivo, respeitando as formas que seus ossos foram tomando com seu crescimento. Mas o colar sempre acompanhou a *Casa Mãe Terra*. Além de lhe dar um aspecto de abundância e de trazer-lhe proteção, o colar trazia luz vermelha para dentro da escultura. Trazia luz filtrada de sol.

²⁵Pinhole: Uma câmara estenopeica ou câmara pinhole é uma máquina fotográfica sem lente. A designação tem por base o inglês, *pin-hole*, "buraco de alfinete" e é usada para referir a fotografia estenopeica. Este tipo de fotografia é uma prática econômica e simples pois utiliza uma caixa qualquer em que a luz não penetre. A existência de um pequeno furo, estenopo do grego *stenopo* e que em português permite designar este tipo de fotografia por Fotografia Estenopeica.

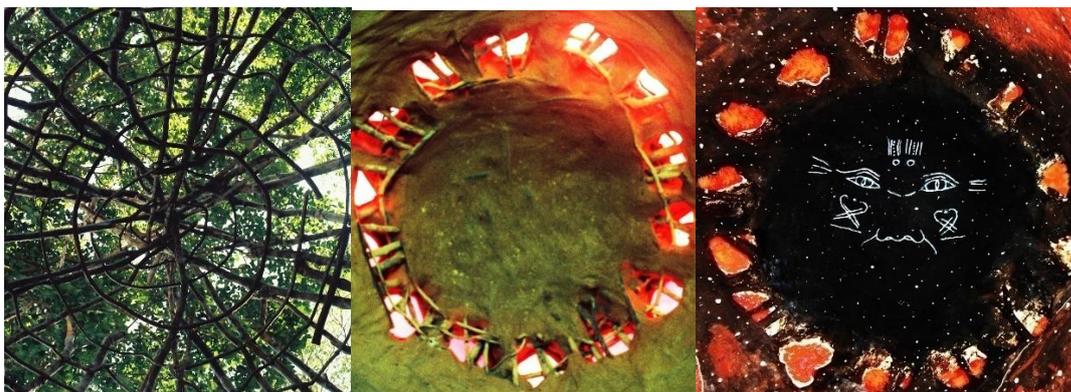
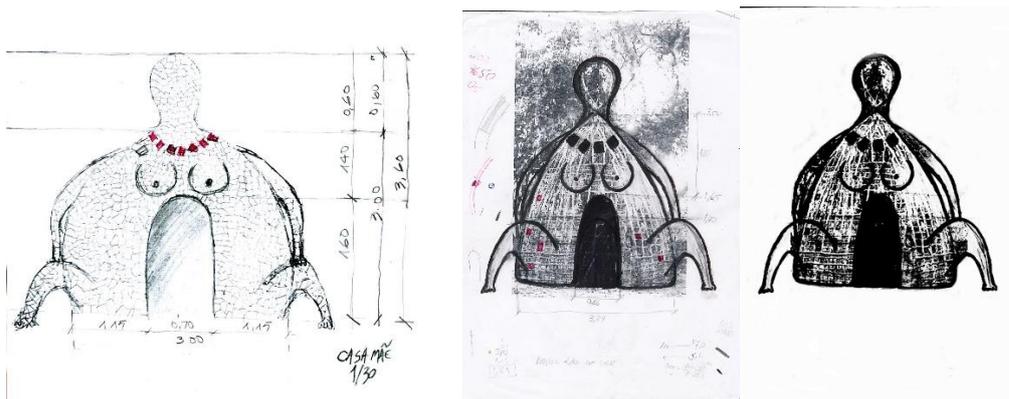


Fig 41 Imagens da transformação da cúpula- autor

Quando juntos com os visitantes barreamos a casa, um pai se aproxima de mim e me pergunta o que seria aquela obra. Então eu digo que aquele é um projeto que seria utilizado como laboratório fotográfico. E no mesmo instante ele responde: “Claro. Onde tudo se Revela!” Aquela pessoa havia acessado a alma de nossa proposta: a criação de um espaço para revelações.

1.4.1 Oficina I: Fotografia Pinhole

Para iniciarmos as atividades pedagógicas tínhamos que criar um projeto pedagógico, que nomeamos por “Projeto Arte e Saberes na Mata”. E no mesmo ano de 2003, logo após a inauguração da escultura, iniciamos nossas atividades de arte e educação patrimonial no Parque das Dunas. A primeira oficina que demos foi de Fotografia Pinhole. Nela os alunos puderam registrar o entorno da escultura e então revelar suas fotos dentro dela.

ARTE E SABERES NA MATA



PRIMER TALLER EN LA CASA MÃE TERRA: LABORATORIO FOTOGRÁFICO

DENTRO DEL UTERO LUZ ROJA, DENTRO DEL LABORATORIO TAMBIÉN...



DENTRO DE LA CASA SE MONTÓ UN LABORATORIO FOTOGRÁFICO.
ESTAS FOTOS FUERON HECHAS POR ALUMNOS QUE CONSTRUYERON SUS
CAMERAS REAPROVECHANDO LATAS DE LECHE

Fig 42. Fotografis de alunos - autor

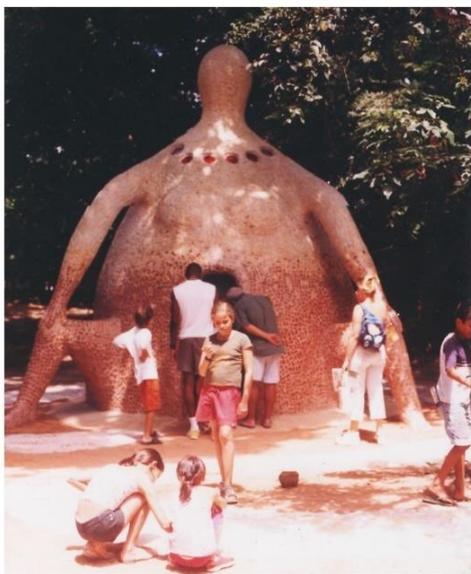
2003. Sou uma foto agora revelada. Novamente entrei dentro da escultura. Novamente senti o cheiro dos químicos. Outra vez senti emoção de revelar fotografias PXB.

Desde 2003 realizamos uma série de atividades no entorno da escultura pública. O processo de transmutação envolvia ainda muito mais aprendizados, experiências novas, novos encontros, novas descobertas. O barro, a terra, a terra cozida, a terra fértil, a terra palavra ainda me acompanharia por muito mais tempo.

1.4.2 Oficina II: O Cosmos é um útero e o útero é um Cosmos



O COSMO É UM ÚTERO
E O
ÚTERO É UM COSMO



EN LOS RITUALES DEL
PUEBLO TUKANO,
LA PERSONA HAZ UN VIAJE
AL ORIGEN DE LA VIDA.
EN ESTA VUELTA AL UTERO
SE VE IMAGENS, GRAFISMOS,
QUE SON TRADUCIDOS
EN LAS COSTUMBRES DEL DÍA A DÍA

EL TALLER DE GRAFISMO Y MITOLOGIA INDIGENA OCURRIO EN EL DÍA DE HOMENAJE A LOS PUEBLOS INDIGENAS DE BRASIL. ESTA ACTIVIDAD INVITABA LAS PERSONAS A ENTRAR EN EL UTERO DE LA CASA MÃE TERRA PARA SE OIR EL MITO DE ORIGEN DEL PUEBLO TUKANO DE LA AMAZONIA. AFUERA SE REPRODUCE EN LA ARENA LOS GRAFISMOS CON PIGMENTOS NATURALES.

Fig 43. Imagens oficina- Autor



Fig 44 Pintura em areia com pigmentos naturais- autor

Desenvolvemos a oficina “O Cosmos é um útero e o útero é um cosmos” trazendo referências mitológicas, artísticas e ritualísticas praticadas pelos Tukanos da Amazônia. Nossa atividade se determinava em convidar os visitantes para ouvir a lenda de origem dos tukanos dentro da *Casa Mãe Terra*. Os visitantes se sentam, se acomodam em esteiras. De fundo o som das águas de um rio. Após o termino da contação da lenda distribuo folhas de papel onde aparecem os grafismos que os Tukunos recebem em suas visões e que aplicam em seus utensílios cotidianos. Cada grafismo traz um significado. A *Casa Mãe Terra* tem sua origem por esse mesmo mito. Para os Tukanos suas Ocas/casas tem o simbolismo uterino. Nossa atividade então prossegue e os visitantes saem para fora da escultura e escolhem um espaço dentro da linha de areia que espiralamos ao redor da obra.



Fig 45 Grafismos Tukanos

1.5 Tradição e contemporaneidade nos processos cerâmicos do Nordeste brasileiro

Após erguida a escultura segui trabalhando e investigando o imaginário do elemento terra, continuei a pesquisar sobre a cerâmica tradicional, a cerâmica contemporânea. Fui visitar a Oficina Brennand, do artista pernambucano Francisco Brennand²⁶.

1.5.1 Francisco Brennand



Fig 46 Imagens das obras de Francisco Brennand- acervo Brennand

Em conversa pude mostrar o processo criativo da escultura *Casa Mãe Terra* e falarmos sobre a experiência originária ao qual é levado o artista criador do barro, o que me aproximava das ideias expostas por Eliade Mircea (2010, p. 71):

A mulher está, pois, misticamente solidarizada com a Terra, o dar a luz apresenta-se como uma variante, à escala humana, da fertilidade telúrica. Todas as experiências religiosas relacionadas com a fecundidade e o nascimento, têm uma estrutura cósmica.

Por Eliade e Brennand eu podia acessar as palavras, conceitos e nomeações que aquele instante criador com a terra proporcionava ao artista da Terra. E pelas mãos das louceiras de Sobrado eu acessaria a tradição milenária e ancestral de tratar e retirar o barro da terra, de conhecer o barro bom, o barro bom para queima. Com elas eu conheci o barro.

Num sábado pela manhã fui ao Mercado fazer as compras da semana. Era um costume meu tomar o ônibus que levava as pessoas da comunidade para a feira fazer as compras. Quando vou me aproximando da entrada do Mercado vejo uma cena que me surpreende.

²⁶Francisco Brennand é um escultor e artista plástico que desenvolve seu trabalho com diversos suportes. Entretanto é mais conhecido pelo seu trabalho como ceramista.

Em cima de um caminhão um jovem passa um pote de cerâmica muito pesado para uma senhora carregar nos ombros para dentro do Mercado. Duas coisas me chamaram a atenção imediatamente: primeira, acreditava que os papéis estavam invertidos, que a situação seria mais apropriada se a senhora colocasse o pote de barro nos ombros do jovem para que ele carregasse o peso, e segunda coisa, estava diante de produtores de cerâmica tradicional. Eu me aproximo da senhora, que me fala um pouco sobre seu trabalho e sua comunidade. Em seguida, ela me dá o número de seu telefone e me explica como faço para chegar lá.

1.5.2 Louceiras de Sobrado

Glória. Dona Glória. A primeira Mestra do barro que se apresentou para mim. Aquele foi o primeiro encontro de muitos, o que marcaria uma amizade já de mais de dez anos. Dona Glória é moradora da pequena comunidade de Sobrado, localizada no Município de Monte Alegre, no Rio Grande do Norte. Sobrado é uma comunidade de pessoas que vivem e trabalham com a terra. Os homens se dedicam a fazer tijolos, as mulheres os utensílios domésticos. Acessei inicialmente as mulheres deixando o contato com os homens para alguns anos mais tarde quando comecei a fazer a minha casa.

Com um amigo e com minha filha Maria Morena fomos à pequena Sobrado encontrar a Glória.

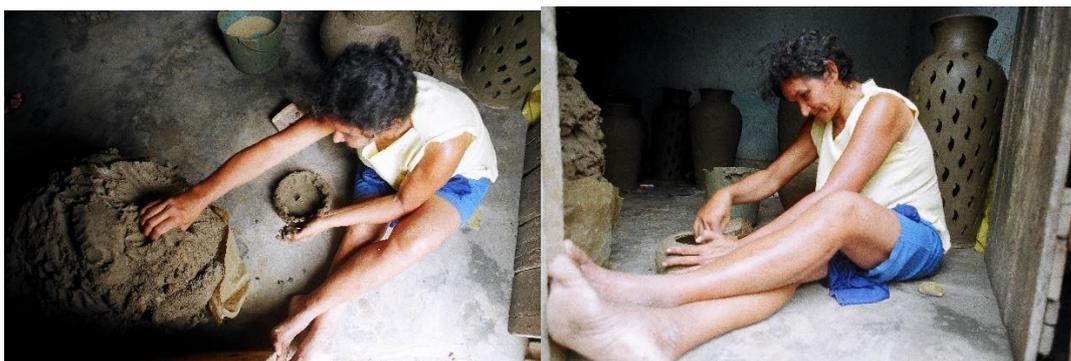


Fig 46 Imagens de Dona Glória trabalhando com o barro- autor

A emoção em conhecer as mestras de uma tradição que conta a história da Humanidade era muito grande. Vê-las sentadas no chão erguendo suas panelas tão perfeitamente redondas, seus potes tão perfeitamente adornados. As louceiras de Sobrado

não trabalham com torno. Todas suas peças são feitas à mão. Na verdade todos os processos que elas desenvolvem são feitos pelas próprias mãos.



Fig 47 Imagens da produção de potes e da vespa oleira produzindo ninho- autor

São muito parecidas as formas com que as louceiras erguem seus potes com a forma que as vespas oleiras fazem seus ninhos. A Humanidade sempre copia as formas da Natureza. O barro é um bom mestre para ler o mundo, para ler a nós mesmos, para ler a história da Humanidade. Octavio Paz (1993), ao analisar os processos de desenvolvimento humano afirma ser o Neolítico a Era de Ouro da Humanidade. Acredita esse pensador que a Humanidade vive transformações de ordem material, física e espiritual desde que as mulheres começaram a modelar os utensílios de barro, desde que a humanidade começou a cultivar a terra.

Em Sobrado eu acessava a história da Humanidade. E lá eu iria encontrar muitas Mestras e amigas criadoras: Socorro, Dona Francisca, Dona Maria, Dona Glória. Também conheceria suas filhas, seus fornos, seus barros e também suas alegrias e tristezas. Conheceria suas técnicas, seus fornos, seus fogos.

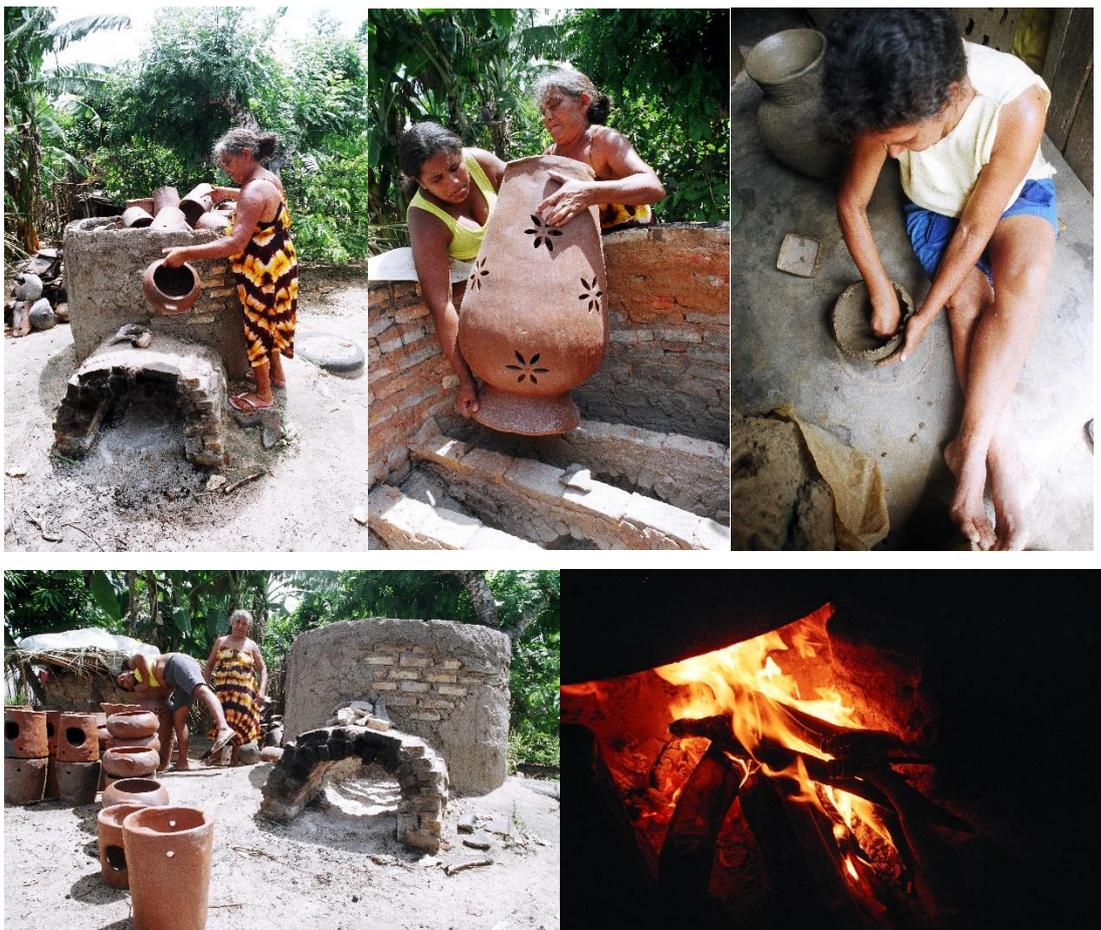
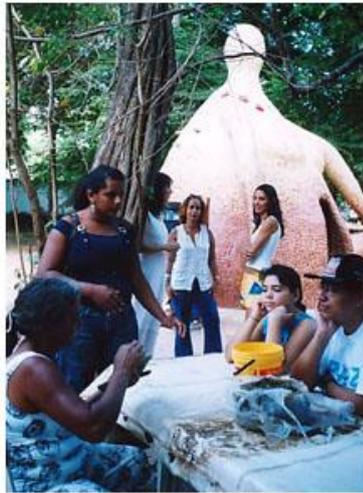


Fig 48 Imagens de louceiras de Sobrado- autor

Poderia escrever outra tese sobre as louceiras de Sobrado. Aqui apresento elas. O encantamento era tão grande com elas que decidi convidá-las a dar uma oficina de modelagem em barro no Parque, dentro do “Projeto Arte e Saberes na Mata”. O foi se tornando algo costumeiro em nossas atividades. Muitas vezes as loucieras de Sobrado participaram de nossas atividades, ensinando a modelar e também vendendo suas peças no entorno da escultura.



Fig 49 Louceira ensinando jovem; louceiras expondo suas peças na escultura



TALLER DE MODELAJE
EN BARRO

Y

EXPOSICIÓN DE
LAS
CERAMISTAS DE
SOBRADO

Fig. 50. Artesãs no entorno da escultura- autor

A busca pela origem, pelo conhecimento ancestral abriam caminhos a encontros com muitos mestres. E minha formação como antropólogo me empurrava na realização de infindáveis saídas a campo para conhecer, registrar, aprender. A cada comunidade visitada desde La Rambla, a cerâmica e suas técnicas, as lendas, as finalidades ritualísticas e cotidianas. A visita aos saberes da tradição mostravam leituras de mundo enraizadas com a Terra e com a História Humana.



Fig 51 Encontro entre ciência e tradição: a ceramista Dona Glória e a acadêmica Ceíça Almeida-autor

1.6 Gastronomia ritual: ritos da mandioca

No mesmo ano de 2003 iniciamos nossas pesquisas e registros junto a família de Sr. Didi em Tabatinga, com o objetivo de criar um ensaio fotográfico para uma revista. A tradição do plantio e da colheita da mandioca, patrimônio cultural nacional, vem deixando de ocorrer em todo território. As atuais gerações, que consomem quase que cotidianamente os alimentos gerados pela raiz da mandioca, não sabem como ocorre o processo de fabricação. Para nós era importante ir até a origem de nossa cultura sulamericana. Assim como víamos a importância em difundir esse saber.

A visita de Daniel Munduruku, convidado por nós para compartilhar suas histórias, parecia a ocasião mais que adequada para novamente reunir os saberes acadêmicos e os saberes tradicionais ao redor de nossa escultura, ao redor de nossos propósitos de acesso ao Tempo originário. Junto a Conceição de Almeida e demais acadêmicos da Universidade Federal do Rio Grande do Norte criamos este evento ao redor da *Casa Mãe Terra*, onde contamos com a presença de Daniel Munduruku e de Sr. Didi (agricultor de Tabatinga). E celebramos os mitos e os ritos da mandioca.



"...SOMOS LA CONTINUACIÓN DE UN HILO QUE
NACIÓ HACE MUCHO TIEMPO ...
VINIENDO DE OTROS LUGARES...INICIADO POR OTRAS PERSONAS...
COMPLETADO, REMENDADO, COSIDO Y ...
CONTINUADO POR NOSOTROS."

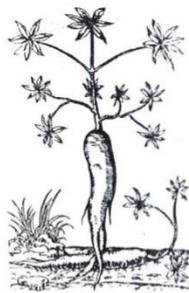
DANIEL MUNDURUKU

Fig 52. Montagem texto imagem- autor

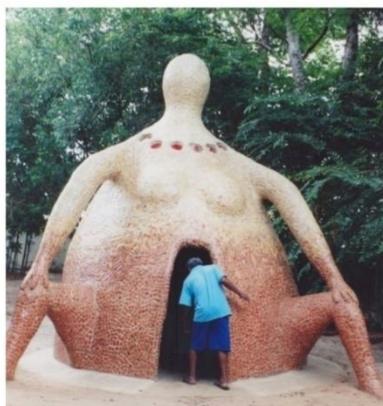
Quando buscamos o pensamento originário, quando o vivenciamos dentro de nós mesmos como latinoamericanos, vamos instantaneamente as nossas raízes indígenas. E as raízes indígenas do Brasil encontramos por uma série de costumes e tradições. Uma importante tradição é a da cultura da mandioca, suas formas de plantio, a relação com os ciclos do tempo astronômico. Segundo Gabriela Martin (1997):

Dos três cultivos básicos da agricultura primitiva americana, o milho, o feijão e a mandioca, a última foi o cultivo principal, na América tropical. Originária provavelmente da Amazônia colombiana, a mandioca com suas duas variedades “amarga” ou “brava” (*manihot utilissima*) e “doce” (*manihot aipi*) foi o alimento básico de grande parte das populações pré-históricas do Brasil, desde a Amazônia até a região subtropical, onde o milho teve maior importância.

A mandioca vive também ela um processo alquímico para que se torne um alimento comestível. Das suas duas variedades retiramos distintos alimentos. De sua variável doce, nós a comemos ao cozinhá-la; de sua variável amarga para que se possa comer há que levar a raiz a um processo de transmutação, pois ela, sem ser tratada, é venenosa.



HISTORIA DE
MANIOCA
Y
EXPOSICIÓN
DE FOTOS
SOBRE LOS
AGRICULTORES
DE TABATINGA



CONTACIÓ DE HISTORIA Y
TORÉ CON
DANIEL MUNDURUKU



Fig 53. Imagens de Daniel Mundurukum e agricultores na escultura- autor





Fig 53. Preparação dos derivados da mandioca: extração da goma- autor

Em nossa experiência de imaginação criadora junto ao elementoterra fomos aos poucos elaborando uma rota etnográfica sobre as tradições milenárias que compõem a cultura brasileira e também ibérica. Já havíamos visitado as tradições arquitetônicas, estávamos conhecendo as formas de criar utensílios de barro e então chegava a nossos sentidos os conhecimentos relativos aos alimentos.

Hoje, ao rever o percurso investigativo e artístico percebo que todo esse processo fazia parte não só de um aprendizado como investigador e criador, esse processo era um processo quase que iniciático a paternidade. Acessar a ancestralidade. Chamar uma nova vida. Preparar-se para o recebimento da nova vida. Aprender a fazer uma casa. Aprender a fazer os utensílios da casa com a cerâmica para guardar a água, para guardar os grãos. Aprender a cultivar o alimento. Cuidar de uma família.

O contato com esses conhecimentos milenários nos faziam adentrar no que Eliade denominou de Tempo da Origem, que implica, por consequência, a repetição ritual do ato

criador dos Deuses. Esse tempo mítico vivenciado nas práticas agrícolas, nos levava a compreender a inter-relação tão bem assimilada entre as ações humanas na terra com os movimentos dos corpos celestiais. O pensamento selvagem, o pensamento originário concebe suas certezas e ideias de acordo com uma leitura real do mundo e do cosmos que nos rodeia. O agricultor, a pessoa que vive os ciclos de plantio, cuidado e colheita observam as transformações cíclicas que ocorrem na passagem do tempo e sentidas no espaço. Assim se formamos calendários rituais onde se sacralizam e comemoram as datas por meio da realização de festas e celebrações.

Martin Heidegger (2002), ao pensar e meditar sobre a questão do pertencimento humano sobre a Terra e no Cosmos, também passou por compreensões pelas quais vamos chegando sobre os processos de construção das relações que se estabelecem entre os humanos e as coisas. O modo de habitar humano na Terra está necessariamente e diretamente relacionado ao tempo que ele permanece sobre a Terra, tendo que compreender os ciclos temporais para que possa resguardar-se das adversidades cotidianas. São essas adversidades que o impulsionam a cultivar seus alimentos, a ter que aprender a construir suas moradas. Daí que o autor conclui que a essência do ser está vinculada ao modo como habita o mundo e como cultiva suas relações. É neste de-morar sobre a terra que o ser humano aprende e vive a unidade originária. Esta unidade originária, Heidegger (2002) denomina como a construção de uma *Quadratura*, que ele resume da seguinte forma:

Estar ‘sobre essa terra’, ou seja, estar ‘sob o céu’. Ambos supõem *conjuntamente* ‘permanecer diante dos deuses’ e isso ‘pertencendo à comunidade dos homens’. Os quatro: terra e céu, os divinos e os mortais, pertencem um a outro numa unidade originária.

Heidegger ainda nos alerta que o construir quando pensado a partir do latim “colere” significa cultura: “Ambos os modos de construir como cultivar, em latim, colere, cultura, e construir como edificar construções, aedificare – estão contidos no próprio conceito *bauen*, isto é, no habitar” (HEIDEGGER, 2002). Então, pensar o construir a partir da sua concepção usual não é algo que poderíamos afirmar que seja errado já que tanto edificar como cultivar está contido no habitar. Mas o modo originário de habitar tem

suacompreensão na quadratura que é utilizada pelo filósofo para explicar este acontecimentono cotidiano. Céu, terra, deuses e mortais constituem a base ontológica onde toda a vidaimperera. É na co-pertinência que todo existir se faz no mundo e como mundo – enquanto esse se revela como as possibilidades de ser do homem (ser-com-os-outros, ser-junto/as-coisas e ser-em-função-de-si-mesmo); possibilidades que se revelam e concretizamdesde as relações que com elas estabelecemos.

Voltemos então à cultura da mandioca da América do Sul, voltemos à nossa etnografia sensível sobre as famílias do litoral sul do Rio Grande do Norte que plantam esta raiz e que dela extraem seus alimentos. Junto a elas desde o ano 2003 também fomos adequando nossos calendários de acordo com a periodicidade com que se realizam as farinhadas. A farinhada é o momento que se conclui o fim do rito de pantio da mandioca, onde os membros de uma família, que aguardaram um ano todo de plantio, para então juntos se reunirem numa casa de farinha²⁷ para transformar a raiz da mandioca brava, venenosa, em um alimento comestível. Simbolicamente, esta transformação de umalimento que poderia matar uma pessoa num alimento que nutre e dá substância a toda uma comunidade fundamenta a construção da cultura sulamericana, que tem nesta raiz sua principal fonte de alimento. Esse processo de cultivo e transmutação de uma raiz venenosa equivale ao próprio processo de transmutação do ser humano que estuda a natureza, a compreende e a transforma para poder habitar a terra.

1.7 Celebrações

No entorno da escultura *Casa Mãe Terra* criamos durante estes doze anos uma série de atividades dentro do Projeto “Arte e saberes na Mata”. Como toda volta às origens, nós também temos que rememorar o nascimento da fundação da obra no Parque das Dunas, e anualmente realizamos celebrações de aniversário. Em algumas destas celebrações convidamos outras referências das antigas tradições que dão corpo a cultura nordestina brasileira. O Nordeste brasileiro conta com uma variedade incrível de

²⁷Casa de Farinha:Local aonde são realizadas as tarefas comunitárias de preparo dos alimentos gerados pelo processamento da mandioca, como a goma e a farinha. Muitas casas de farinha no Brasil vêm deixando de serem utilizadas, o que põe fim a uma tradição milenária na América do Sul.

manifestações culturais que produzem espetáculos coletivos embalados pela música e pela dança tradicional.

Para a *Casa Mãe Terra* levamos mais de uma vez as Cirandeiras do Pium, um grupo de anciãs que dançam e cantam algumas das tradicionais manifestações, como a Ciranda²⁸, o Pastoril²⁹ e o Coco de Roda³⁰. No aniversário de cinco anos da escultura convidamos tal grupo para que, junto com o flautista Carlos Zen, proporcionassem uma atração comemorativa. Neste evento as anciãs entraram na escultura, uma por uma com suas vestes cotidianas, sem o público se dar conta. Lá dentro, como numa experiência de transformação e encarnação do duplo, elas trocaram de roupa, transformando-se em Cirandeiras. Quando já vestidas, num sinal combinado junto conosco e com o flautista, Carlos Zen começou a tocar sua flauta e as portas da escultura se abriram, e elas, uma por uma, saíram da escultura iniciando a roda de dança junto com o público. Nesta ocasião outros músicos também atuaram conosco.

A cada ano realizamos essa tarefa ritualística de retorno às origens, ao nascimento da obra. A cada ano, damos banho na escultura, restauramos os danos que seu corpo recebeu pelas chuvas e desgastes. E a cada ano rememoramos seu nascimento com um ritual que é acompanhado por artistas tradicionais e artistas contemporâneos.

²⁸Ciranda: Ciranda é um tipo de dança e música de Pernambuco. É originada mais precisamente na Ilha de Itamaracá, através das mulheres de pescadores que cantam e dançam esperando que eles cheguem do mar. Caracteriza-se pela formação de uma grande roda, geralmente nas praias ou praças, onde os integrantes dançam ao som de ritmo lento e repetido.

²⁹Pastoril: Pastoril é um tipo de manifestação folclórica do nordeste do Brasil. Integra o ciclo das festas natalinas do Nordeste, particularmente, em Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Alagoas

³⁰Coco de Roda: "Coco" significa cabeça, de onde vêm as músicas, de letras simples. Com influência africana e indígena, é uma dança de roda acompanhada de cantoria e executada em pares, fileiras ou círculos durante festas populares do litoral e do sertão nordestino.



Fig 54 Cirandeiras de Pium Carlos Zens no aniversário de cinco anos- autor

Neste mesmo dia, durante toda a jornada comemorativa nos colocamos a disposição da população para oferece uma oficina de percussão musical com instrumentos criados com materiais reciclados. A proposta era de mostrar como aproveitar materiais que aparentemente não tinham mais serventia e reutilizá-los para uma função artística.

Outro aniversário comemorativo que também levamos a tradição de nossa música de raiz foi no aniversário de sete anos da escultura. Nesta ocasião convidamos a Seu Severino, Mestre de Coco de Roda, para que junto com suas dançarinas celebrássemos a data. De modo similar todos entraram dentro da escultura para então aparecer ao público apresentando as músicas e a dança.



Fig 55 Apresentação do Coco de Roda de Mestre Severino- autor

1.8 Análise sobre o primeiro capítulo

O exercício de repensar o habitar sobre a Terra tendo como partida o sentido de Quadratura construído por Hiedegger e pelo acesso do Tempo Original expresso por Eliade nos coloca diante de uma experiência de compreensão ontológica, essencial desenvolvida por nós por esta empreitada junto ao elemento terra. Seguramente não estávamos seguros da rota que empreenderíamos neste construir. De modo imperativamente intuitivo fomos vivenciando e descobrindo por nossas ansias de origem e de criação com a terra estes laços que fundam um pensamento que nos foi ajudando a desenvolver nossos trabalhos. Como antropólogo esse trabalho torna-se uma etnografia sensível sobre as tradições milenárias que tem o barro e a terra como elementos constituintes. Como artista estes processos me ofereceram a formação como escultor e modelador e também como criador de imagens PXB. Como pedagogo desenvolvi metodologias de apropriação e de construção de diálogo entre os saberes tradicionais e os saberes acadêmicos. Como Humano vivenciei uma transmutação psíquica intensa.

Iniciado este processo no ano de 2002 em Granada e desenvolvido no Brasil por todos estes anos tivemos então essa maravilhosa oportunidade de efetivar muitos sonhos nossos. Sonhos que faziam parte das discussões que na Facultad de Filosofia de Granada fazíamos de forma teórica sobre comunicação intersubjetiva, sobre as questões relacionadas a alteridade e identidade. Percebemos agora que o caminho que optamos pela reflexão de temas mediados pela criação artística seguramente possibilitou bons resultados a nível investigativo e também a níveis de difusão das discussões. Este caminho iniciado de forma intuitiva foi tomando forma, foi criando métodos de pesquisa, métodos pedagógicos que nos serviram muito para dar seguimento a nossa trajetória como artista, pedagogo e antropólogo social.

Concluimos assim que esta fase de pesquisa, esta fase de nossa vida nos ofereceu um caminho amplo de criação com o elemento terra. Estando imersos no imaginário criador e criativo que a terra abre ao sujeito conseguimos acessar informações que nos permitiram transitar pela fundação da própria humanidade em seu processo de descoberta. Esse processo de interação com as coisas da terra, com outras formas de vida que habitam

a terra, em muitos casos, foram desenvolvidos por muitas culturas ao mesmo tempo, sem que tais culturas tivessem contato físico. O que nos evidencia um processo de maturidade e desenvolvimento que parte de um imaginário coletivo.

Passamos então pelas expressões deixadas nas cavernas, pelas pinturas rupestres que em muitos continentes datam de uma mesma época, aproximadamente entre 10.000 a 15.000 anos. Passamos e adentramos nas transformações que o conhecimento do cultivo da terra e do cozimento do barro ofereceram a Humanidade. Entramos na memória da Humanidade. Nos reconhecemos como um fio, um elo. E conseqüentemente desenvolvemos pela criação fotográfica momentos de reflexão, acesso e valorização da memória subjetiva e coletiva de muitos grupos com os quais viémos trabalhando durante estes anos.

Do ponto de vista artístico durante esta fase de pesquisa, criação e coordenação destes projetos apresentados neste capítulo, podemos concluir que acessamos, aprendemos e utilizamos para nós mesmos e para atividades junto a outros coletivos as técnicas da fotografia, da modelagem e do cozimento do barro, da pintura cerâmica. Também acessamos as tradições culturais musicais e de expressão corporal.

Do ponto de vista acadêmico conseguimos transversalizar as nossas práticas, descobertas e métodos desenvolvidos entre os profissionais que atuam em diversos departamentos de distintas Universidades do Brasil, da Espanha e de Portugal com os saberes tradicionais. Por nossas criações e pesquisas perpassamos e de alguma forma por este trabalho aglutinamos e reunimos todos estes saberes. Nosso trabalho parte diretamente da prática. Estas reflexões vão sendo tecidas tendo como experiência o desenvolvimento dos projetos aqui mencionados. Os autores que utilizamos para abordar nossa trajetória nos auxiliaram a compreender a amplitude dos temas abordados. Temas que por mais que sejam oriundos de três países, temas que foram tocados e acessados junto a distintas culturas, pelas vozes destes autores conseguimos trazer a unidade ontológica de discussões que tocam ao fundo o desenvolvimento onírico de um sujeito único e comum, o ser humano.

2. Diálogos entre arte e interculturalidade- Acessos a uma cosmovisão multidimensional: Proyecto de Difusión del Patrimonio en Video y T.V (Veracruz/ México)



Fig 55. Escultura em barro- autor

2.1.1 Apresentação

“O ser humano matou o animal que habita em seu interior.”

George Bataille

No primeiro capítulo nosso objetivo foi apresentar o movimento sincrônico fundacional que ocorreu entre os processos de desenvolvimento pessoal e profissional. Um questionamento interno, um insight, uma hipótese, uma curiosidade, uma busca espiritual. A busca pela ancestralidade, o encontro com o pensamento originário, o adentrar nos espaços oraculares do ser humano, a crítica do sistema dual e racionalista. O encontro com os saberes da tradição, o alinhamento com o tempo cósmico e universal que abriu a possibilidade de conhecer pessoas, culturas, ofícios, mistérios e compreensões que tocam os alicerces da Humanidade.

Nosso processo de formação acadêmica, assim como nosso processo de formação como sujeito estão e são profundamente relacionados. O paradigma cartesiano que

separou sujeito e objeto e que distanciou os saberes é refutado por nós como modelo de desenvolvimento de pesquisa. Nossas práticas vêm demonstrando que os saberes estão interligados. Nossas pesquisas junto aos departamentos de arquitetura, artes e ciências sociais vem nos oferecendo ótimas possibilidades que configuram o paradigma holístico como mais propício para o entendimento dos papéis sociais humanos em relação com a totalidade da vida.

A experiência junto aos pesquisadores da complexidade como Edgar Morin nos aproximou da curiosidade e das pesquisas que são desenvolvidas em departamentos que abordam a vida por outra perspectiva. Nossos interesses principais sobre a poética do habitar humano, sobre os meios, as formas, as distintas compreensões de como as culturas habitam, compreendem, organizam e constroem seus espaços e seus tempos foram nos levando a re-conhecer e re-valorizar os saberes tradicionais, os saberes milenários que foram desconsiderados e muitas vezes destruídos a propósito.

Meu desafio como antropólogo foi sendo construído unido ao meu desafio como artista, que foi sendo construído unido ao meu desafio como educador. Entender a humanidade, as relações sociais, as relações entre o ser humano e a natureza e o cosmos, sempre foram minhas metas fundamentais. E são elas que dão a direção, o rumo, as rotas, as paisagens e os personagens que vou encontrando. Meu saber é construído de forma unida. Se queremos construir uma casa-escultura de barro, procuramos um taieiro tradicional e procuramos também um arquiteto e um engenheiro. E a matemática e os cálculos científicos se unem aos sentidos que o saber tradicional tem com a harmonia e a matemática fractal da natureza. Talvez o arquiteto saiba como calcular as medidas necessárias para erguer uma casa, mas o taieiro sabe qual madeira seja a melhor e qual a época do ano para se retirar o material necessário, além de saber retirá-lo sem matar a árvore. Esse pensamento e essa compreensão da sustentabilidade e do equilíbrio muitas vezes se ausenta dos laboratórios científicos e que nos artesões e nos agricultores está tão presente.

O desafio de desenvolver um projeto artístico unido a pesquisa antropológica e a elaboração de métodos pedagógicos impõe uma sensibilidade que não se reduz a concretização de um objeto material belo e bem definido. O encontro com os saberes

tradicionais necessariamente nos expõe a história da colonização do Brasil e da América. Da mesma forma quando se conhece um ceramista tradicional da Andaluzia. Não se conhece apenas as técnicas utilizadas por ele, acessamos também as tradições culturais herdadas por séculos e perpassadas por gerações.

Quando se trabalha e se desenvolve um projeto artístico que também tem uma função pedagógica e social imediatamente há que se trabalhar com as feridas históricas e psicológicas que as pessoas trazem devido aos problemas econômicos que se encontram em áreas como a do Nordeste brasileiro. O pedagogo Paulo Freire³¹ nos deixou muitas reflexões sobre o tema. Há que se olhar para o indivíduo como ele é, com o que ele traz e conseguir ver sua sabedoria, sua força, seu conhecimento, sua experiência diante da realidade de onde ele está.

O distanciamento lógico e vivencial que se dá entre a realidade urbana e a realidade rural também é muito grande, o que nos torna como artista e antropólogo e também como educador, um tradutor que viabiliza e ergue pontes para que ambas as realidades possam ser tocadas e compreendidas sem preconceito. Com o projeto Casa Mãe Terra pudemos traçar essa ponte entre o taipeiro Duda e Edgar Morin, e percebemos como cada mestre pode aprender com o saber do outro.

Se queremos saber como são os processos de modelagem e queima de cerâmica procuramos uma louceira ou um oleiro tradicional e também procuramos uma professora de Bellas Artes. E assim aprendemos a queimar o barro. Se queremos revelar a memória de um povo cigano conversamos com eles e ensinamos seus jovens a fotografar e ouvir as histórias; e recontadas, reorganizam o espírito de uma comunidade. Se queremos transformar a realidade dual que separou os saberes tradicionais dos saberes acadêmicos, reunimos estes saberes em torno a uma obra. Finalmente os nossos processos de pesquisa e os nossos processos criativos tem sempre como eixo e meta a resposta às nossas perguntas. O caminho é traçado humildemente em diálogo com outras pessoas que

³¹Paulo Freire: foi um educador, pedagogo e filósofo brasileiro. É considerado um dos pensadores mais notáveis na história da Pedagogia mundial, tendo influenciado o movimento chamado pedagogia crítica. É também o Patrono da Educação Brasileira.

também se interessaram pelo tema que abordamos ou pelos elementos ou técnicas que utilizamos. Nossa metodologia é bastante simples. A pergunta surge, a resposta é buscada. O desafio aparece, ele é então recebido e então absorvido para ser transformado em saber.

Bataille (1997) aposta que a humanidade tem que retomar as suas capacidades de comunhão integral com o mundo. O diálogo com o entorno, com o todo, é fundamental para poder compreender e perceber os personagens e as paisagens que irão oferecer as respostas às nossas dúvidas. Bataille (1997) revoga a antropologia científica por uma antropologia mitológica inserindo o ser humano/ pesquisador/ antropólogo/ cientista social diretamente ao objeto que ele estuda. A vida do próprio pesquisador se transforma numa aventura mítica. Não há separação entre objeto e sujeito. Eles são um dentro da construção das histórias de vida que se estabelecem pelo contato físico, onírico e social.

O mesmo Bataille (1997) ainda relaciona a animalidade humana ao movimento energético que a terra faz ao redor do sol. Sugere a realização de um sacrifício da racionalidade, um sacrifício do paradigma que concebe todas as relações somente sendo verídicas e importantes desde que partam de um grau de utilidade para os sujeitos envolvidos. As pesquisas junto aos elementos levam a retomar essa animalidade. As criações e investigações sobre o imaginário dos elementos me levaram a entender como se diferencia a experiência na Terra guiada por uma vivência profana ou por uma experiência sagrada. Bataille define muito bem aonde habita essa diferença. O Mundo Profano é aquele aonde tudo e toda a ação tem que ter uma utilidade. Já o Mundo Sagrado não interrompe a intimidade dos seres e o mundo. Sacrificar, destruir o profano é para o autor um caminho capaz de devolver a intimidade perdida. A intimidade com o mundo ata os seres humanos, as pessoas e as paisagens de onde está, descortinando a fragmentação e a separatividade entre os sujeitos e entre eles e o cosmos. O Cosmos gira, a Terra gira, os Humanos giram, toda a vida gira. Essa totalidade vivida é a retomada da intimidade do sujeito com o mundo.

Finalmente essa forma de encarar a vida abre um sentimento de imanência, de pertencimento ao movimento cósmico. A imanência no ser desperta sua integralidade

enquanto indivíduo que pesquisa o mundo consciente de que ele está em seu interior. Ele comunga dos mesmos movimentos fundacionais que permitem que a terra e o cosmos girem. Isso abre o sentimento de continuidade com o meio. E é esse sentimento de continuidade, de pertencimento que funda nossa pesquisa antropológica como mitológica, como denomina Baitalle. Nós nos sentimos pertencendo aos Deuses e nos sentimos pertencendo aos mitos.

Talvez o que mais me tenha afastado de ter seguido minhas investigações de doutoramento na Facultad de Filosofia de Granada tenham sido as minhas percepções do quão complexo e difícil seria vivenciar o processo de pesquisa e criação artística como um processo de transformação de mim mesmo e daqueles que com quem eu dialogaria sem poder utilizar-me das minhas intuições mais imanentes com a vida sensível. Estar dentro do Departamento de Bellas Artes me permite com muito mais fluidez transitar entre os conhecimentos tradicionais e os conhecimentos acadêmicos. Isto me permite transitar entre o universo científico e o universo espiritual, ritualístico. Tanto como artista como antropólogo sempre me chamaram a atenção as práticas ritualísticas/criativas que as culturas desenvolvem para alcançar compreensões mais sensíveis e próximas a vida diversa da Terra. Quando era pesquisador do GRECOM³² encontrei esta brecha e com Conceição Almeida pude desenvolver meus estudos filosóficos e antropológicos unidos às criações artísticas. Quando conheci a Professora Fernanda Garcia Gil, encontrei um campo vasto de aceitação. Somente que partia do outro lado, era uma professora de um departamento de artes que se interessava por estudos antropológicos e filosóficos.

³² **Grecom:** Grupo de Estudos da Complexidade da Universidade Federal do Rio Grande do Norte onde desenvolvi pesquisas sobre o imaginário do elemento água e por onde desenvolvemos o Projeto Escultórico Casa Mãe Terra.

2.1.2 A volta para a caverna e o vôo ascensional às culturas milenárias do México

No ano de 2005 pude então finalizar outra etapa do processo de doutoramento na Facultad de Bellas Artes na Universidad de Granada. Eu já havia parido minha filha, já havia concebido o projeto *Casa Mãe Terra*. Já era pai de uma menina de dois anos. Meus amigos que moravam em Granada, os companheiros da Mundurukum³³, que haviam vivenciado o processo de gestação de minha filha no ventre de Fernanda, queriam conhecer nossa filha, assim como nós também queríamos conhecer os novos filhos e rever os filhos já maiores de nossos amigos. Granada já era nossa casa. Em nossa primeira instância em Granada passamos quase três anos vivendo intensamente. O projeto escultórico *Casa Mãe Terra* era um bom projeto para apresentar como Investigação Tutelada e finalmente em 2005 pude voltar a Granada para tanto apresentar o projeto *Casa Mãe Terra* e lograr o título de “Estudios Avanzados” tendo como tutora a Professora Carmen Osuna. Também pude apresentar nossa filha aos nossos amigos.

Durante os últimos anos estava absorvido pelas pesquisas junto ao elemento terra, tinha realmente submergido no mundo uterino, no mundo milenar das pinturas rupestres, no mundo de um pensamento originário. E eu então levava para Granada uma pesquisa e um processo criativo já bastante fundamentado. Mas não levava somente minha filha e minha investigação tutelada, levava comigo também outro produto artístico que havia desenvolvido por outro projeto que lancei no litoral de Parnamirim, município em que habito no Brasil. No ano de 2004 lancei o Projeto “Memorial do Litoral”³⁴, ativo até os dias atuais, que tem como objetivo fundamental mapear, registrar e difundir o patrimônio cultural e natural do litoral do município. Por meio de nossas pesquisas logramos produzir um documentário sobre a região. Os meus impulsos de conhecer as origens e de questionar os alicerces que fundam a cultura humana também foram direcionados para a região que eu moro no Brasil. O empenho foi tamanho que logramos construir o

³³ Asociación Socio Cultural Mundurukum: A Asociación Socio Cultural Mundurukum foi fundada no ano de 2002 com a finalidade de coordenar projetos na área da criação artística com interface com a educação patrimonial.

³⁴ Projeto Memorial do Litoral: Projeto lançado pelo autor desta tese no ano de 2004, ocasião que inicia uma série de projetos de investigação e produção sócio cultural na região do litoral de Parnamirim, Rio Grande do Norte-Brasil.

documentário *Memórias de um Pequeno Parente do Mar*³⁵, premiado como melhor filme em 2006 pelo Festival Mada, em Natal (RN, Brasil).

Finalizada a meta de apresentar a investigação tutelada fui visitar a Biblioteca municipal do Albaycín em Granada para ver os amigos que trabalhavam lá. Encontrei a diretora, que no ano de 2001 nos havia recebido para oferecer a primeira oficina de fotografia Pinhole como meio para desenvolver o projeto de educação patrimonial no bairro. Em conversa ela me perguntou o que estava fazendo em Granada, e lhe comentei sobre a apresentação da investigação na Facultad de Bellas Artes e também sobre o documentário *Memórias de um Pequeno Parente do Mar*; que também era uma aposta por um projeto artístico com uma finalidade educativa patrimonial. Foi então que a diretora me comentou de um projeto que havia sido realizado no bairro, também na área da educação patrimonial, coordenado por um professor alemão do Departamento de Antropologia da UGR. Ela me deu o telefone do Professor Gunther Dietz e no dia seguinte eu liguei para ele. Agendamos um encontro.

Em nosso primeiro encontro Gunther Dietz me perguntou o que eu vinha realizando no Brasil e se tinha algum material para mostrar para ele. Eu trazia o documentário *Memórias de um Pequeno Parente do Mar*. Mostro para ele e me pergunta se estava legendado. Digo que não. Então ele, neste mesmo primeiro dia de encontro, disponibilizou dos recursos econômicos que haviam sobrado do projeto do Albaycín para pagar os custos necessários para legendar o filme. Em dezembro daquele ano iria ocorrer o “Congresso Internacional de Antropologia” na UGR e o Professor Gunther então me convidou para lançar o vídeo no evento. O encontro com o Professor Gunther desde o início foi frutífero e confiante. Meses mais tarde esse encontro mostraria o longo e profundo caminho que se abria.

³⁵ *Memórias de um Pequeno Parente do Mar*: Documentário realizado pelo autor. 50 min. Premiado pelo Festival Mada de Cinema no ano de 2006. Legendado ao espanhol.

Esse mergulho nas tradições e os resultados artísticos produzidos por essa submersão me ofereciam uma colheita farta com possibilidades de trabalho, de reconhecimento profissional, e também de bem-aventurança espiritual.

Se eu levava do Brasil tantas raízes históricas pesquisadas, se eu havia remontado memórias uterinas na *Casa Mãe Terra*, se eu havia viajado na história mais ancestral do humano por suas expressões artísticas nas cavernas eu teria que necessariamente vivenciar tudo aquilo que eu disponibilizava para outras pessoas. Nessa nova instância em Granada, fui morar no Sacromonte, fui morar numa caverna. E foi neste Monte Sagrado que compartilhamos por alguns meses um reencontro com nossos amigos mexicanos e andaluzes. Granada, local multiétnico, multicultural, possibilita muitos encontros inesperados com gente de todos os países do mundo, mas nossas almas se atraem por algumas especiais. A magia do encontro é uma prova de que estamos todos envoltos a espera do aprendizado que outras pessoas nos trazem. Em Granada a cultura mexicana nos foi muito bem apresentada por dois grandes amigos e também artistas: Miguel Angel Martinez, fundador também da Mundurukum; e Ricardo Rueda³⁶. Com esses dois amigos vivenciamos uma grande etapa da vida: a gestação de nossos filhos. Quando um nômade está em movimento pelo mundo ele encontra seus familiares no caminho. Miguel Angel e Ricardo são uns desses irmãos encontrados na minha trajetória. Com eles, suas esposas e seus filhos compartilhamos momentos de concepção de nossos filhos e com eles novamente dois anos depois de termos nos conhecido iríamos dividir a morada dentro de uma caverna no Monte Sagrado. Era impossível que aquele encontro não gestasse transformações intensas e radicais.

Mas o encontro que Granada me oferecia com a cultura mexicana ainda se ampliaria muito mais. E o contato com o Professor Gunther Dietz iria mostrar isso. Gunther me havia convidado para desenvolver um projeto junto com as bibliotecas de Granada sobre memória e audiovisual. Fiquei em Granada por alguns meses a mais

³⁶ Ricardo Rueda: artista plástico, artesão de jóias e poeta. Com Ricardo Rueda coordenamos por dois anos consecutivos um projeto de contação de histórias numa escola em Granada. Com ele atuei numa obra sobre a cultura maia. Meu papel na obra era de um ancião curandeiro que ensinava ao neto os mistérios da natureza. Por curiosidade muitos anciões se apresentaram logo quando fui trabalhar com o Professor Gunther no Estado de Veracruz.

aguardando pela resolução deste trabalho, mas finalmente tive que voltar ao Brasil. Acreditava que não mais trabalharia com o professor Dietz. No entanto, um ano e meio depois de nos termos conhecido em Granada eu abro uma conta de email já inativa e lá encontro um email do professor comunicando-me que já não trabalhava na UGR e que havia se transferido para o México, para assumir um posto de coordenação sobre os assuntos relacionados à Interculturalidade na Universidad Veracruzana, no estado de Veracruz. Respondo imediatamente seu email me colocando à disposição para desenvolver minhas propostas junto a ele, caso houvesse essa possibilidade. A resposta do professor foi um convite para desenvolver um projeto junto a Universidad Veracruzana Intercultural.

2.1.3 Revolução, arte e interculturalidade

Nossos passos, quando sinceros sobre a Terra, por detrás deles, quando nos viramos para ver o caminho trilhado, vemos as flores e os frutos que brotaram devido a generosidade, a determinação e a consciência semeados por eles.

Eu já havia estado no México por duas vezes antes de aceitar essa missão de coordenar este novo projeto junto a Universidad Veracruzana Intercultural. Nos anos de 1995 e 1996 fui ao México por motivos pessoais. Nas duas ocasiões vivi encontros bem próximos as culturas originárias deste país. Na primeira estadia chegava ao México justamente na ocasião em que o Exército Zapatista de Libertação Nacional³⁷, dirigido pelo Subcomandante Marcos³⁸, realizava levantes contra o governo e as empresas que queriam explorar os bens naturais das terras do Chiapas. Numa viagem a San Cristoban de las Casas, em janeiro de 1995, era comum encontrar por toda a estrada tanques de guerra que paravam os veículos para fazer vistorias. Era um ambiente tenso que o país vivia, principalmente nas regiões mais ao sul do país.

³⁷ EZLN: Exército de Libertação Nacional- fez sua primeira aparição pública no dia 1º de janeiro de 1994 ao lançar uma ofensiva militar que tentou tomar sete cabeceiras municipais do estado do Chiapas, estado da região sul do México. Sua bandeira era *democracia, libertad, tierra, pan y justicia* para los indígenas.

³⁸ Subcomandante Marcos: O 'Subcomandante Marcos', é o principal porta-voz do comando militar do grupo indígena mexicano chamado Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN)

No México, historicamente sempre houve levantes de grupos indígenas reclamando e exigindo o pertencimento e o cuidado das terras e o reconhecimento dos saberes dos povos originários. Juntamente com as lideranças indígenas, historicamente também os intelectuais e os representantes da cultura nacional se juntam para fortalecer a causa. Em 1994, no levante dirigido pelo EZLN, novamente o país se juntava e expressava pelas mídias internacionais o flagelo que os povos originários e a terra viviam. E foi em decorrência deste levante que se iniciaram as discussões que elaborariam anos mais tarde a formulação das Universidades Interculturais em distintas regiões na nação mexicana com a finalidade de fortalecer os agentes locais e os representantes das nações originárias.

A realidade cotidiana e a forma como são entendidas as relações sociais e com o meio natural são muito distintas entre as populações rurais e urbanas. De mesma forma, mas de modo menos acentuada, as realidades entre diferentes povos indígenas também se divergem. O que faz com as políticas públicas elaboradas nacionalmente não possam ser as mesmas para toda a população. Assim, parte das exigências requeridas pela liderança da EZLN era do reconhecimento da diversidade cultural e que as políticas atendessem essas demandas. Uma delas era a criação das Universidades Interculturais para que os saberes e cursos oferecidos nas áreas interculturais fossem específicos para a realidade em questão.

Distintamente da realidade brasileira, que pouco reconhece o patrimônio indígena, no México, devido a sua própria formação cultural e histórica civilizacional distinta da do Brasil, sempre reagiu de forma mais contundente às opressões dos sistemas que batem de frente às cosmovisões dos povos originários. 1994 foi um ano fatídico para a nação mexicana e eu estava lá no início de 1995 para ver com meus olhos, ainda muitos jovens, a opressão, o medo e a revolta que o povo não deixava emudecer.

Ao mesmo tempo em que eu me aproximava e me sensibilizava com o movimento político zapatista também me aproximava fisicamente e espiritualmente com algumas das tantas culturas originárias. Essa aproximação re-significava a minha compreensão sobre

a América Latina, re-significava a minha compreensão da experiência como humano sobre a Terra. As culturas mesoamericanas definitivamente desenvolveram pensamentos, tecnologias, hábitos, crenças e rituais que fortalecem até os dias de hoje uma relação mais estreita com a totalidade cósmica; tanto espacial como temporal. Adentrar na alma mesoamericana é adentrar também no tempo espacial e cósmico.

O mais incrível em toda a cosmovisão mesoamericana, tão complexa de elementos, símbolos, significados, formas e expressões, é que pela simplicidade de atos e hábitos cotidianos podemos adentrar nesse tempo sagrado. Claude Lévi-Strauss (1976, 1985 ou 1991) chamou isso de ciência do concreto. Em 1996 eu tive essa oportunidade de adentrar no espírito complexo e simples de uma das tradições mexicanas que dá corpo a cosmovisão mesoamericana: o cultivo do milho. Junto a Inocente, sua família e a cultura Raramuri que vivem na Serra Tarahumara no Estado do Chihuahua, eu viveria o cotidiano silencioso e cuidadoso com esta semente, base espiritual e alimentícia de grande parte da população mesoamericana. Aquela experiência junto à cultura Raramuri ficaria marcado em minha alma por muitos anos, o que me faz até os dias de hoje ter uma compreensão diferenciada a respeito do que significa para a humanidade a sua relação com a terra e com as funções espirituais que envolvem o conhecimento e as práticas de cultivo tradicional. Somente no ano de 2007, quando trabalhei em Veracruz foi que pude adentrar mais profundamente nesta cultura e que neste trabalho tratarei de relatar.

É esta experiência de unificação com o tempo cósmico que Bataille (1997) traz para sua antropologia mitológica reivindicando a urgência de resgatar a animalidade perdida, que aproxima a humanidade de uma experiência mais contínua, íntima, sagrada e em comunhão com a totalidade da vida.

Por mais que eu tomasse a decisão de não desenvolver uma tese doutoral junto ao Departamento de Filosofia da UGR jamais deixaram de serem temas importantes as questões filosóficas. E por incrível que parece todas as discussões que foram levantadas pelo Programa de Doutorado em Filosofia sobre Identidade, Verdade e Pretensões de Verdade eu seguia abordando, discutindo e trabalhando praticamente nas metodologias

de estudos sociais e de criação artística coletiva. Tanto pelas atividades desenvolvidas pela *Mundurukum* como pelas pesquisas e criações desenvolvidas no Brasil pelo Projeto “Casa Mãe Terra” e pelo Projeto “Memorial do Litoral” eu seguia questionando o sistema eurocêntrico como único e verdadeiro. Nossas propostas sempre tinham como finalidade proporcionar o diálogo entre os saberes da tradição e os saberes acadêmicos.

Sempre fomos muito críticos aos centrismos operantes da racionalidade dominante, e nossas propostas sempre foram em direção ao reconhecimento e o diálogo com outras racionalidades no mundo. Pelo Programa de Doutorado de Filosofia da UGR eu havia conhecido algumas ideias de autores latino-americanos que abordam filosoficamente o tema da interculturalidade. O cubano Raúl Fonet Betancourt³⁹ é um desses expoentes filósofos que busca se afastar das convenções locais, nacionais e internacionais que são impostas por uma cultura dominante. Para Betancourt, a interculturalidade representa um avanço no que diz respeito ao multiculturalismo, no sentido que este se refere à presença em um mesmo lugar de culturas diversas, que não estão necessariamente ligadas entre si. O multiculturalismo pretende defender a liberdade e a igualdade entre as culturas, buscando conquistar o respeito e a tolerância. Daí a evolução que Fonet Betancourt sugere de uma sociedade multicultural para uma intercultural, aonde deve ser realizada mediante o encontro e o diálogo entre eles.

Por uma filosofia intercultural cria-se um posicionamento próprio a nível metodológico e filosófico, aonde não são cedidos privilégios a nenhum sistema conceitual ou tradicional, mais privilegia a cultura nativa. Dentro de uma comunicação, a interculturalidade aparece como caminho de pensamento e de vida por um duplo movimento: querer entender e ser entendido.

O filósofo cubano parte do princípio da originalidade da cultura e com ele da pluralidade cultural, concluindo que não temos que dominar, converter ou impor nosso modo de ser e de pensar a ninguém. Na verdade, não existe um ponto homogêneo para a

³⁹ Raúl Fonet Betancourt: é um filósofo cubano conhecido por seus estudos no campo da cultura e sobre tudo por sua proposta de um diálogo intercultural desde a Filosofía latinoamericana.

submissão de todos, mesmo que esse fato tenha sido predominante por muito tempo. A interculturalidade busca tratar bem, conhecer e aumentar a auto-compreensão do outro dentro de um diálogo que não o obriga a negar ou admitir tudo o que lhe é proposto, de acordo com .⁴⁰

Outro autor latino-americano que também se detém em discutir e abordar o tema da filosofia latino-americana é o argentino Enrique Dussel⁴¹. Dentro de uma perspectiva da visão europeia fincada no período da colonização da América, no artigo “1492”, publicado em 1993, aponta como a ideologia eurocêntrica fixou e determinou concepções históricas daquele período como a invenção, o descobrimento, a conquista, a colonização, a conquista espiritual como parâmetros que enalteciam a superioridade européia sobre as culturas por eles colonizadas. Este autor sugere que estas ideias devem ser revisadas, pois esta visão de dominação imperial não deixa lugar próprio para o encontro com a alteridade do Outro.

Tanto Enrique Dussel como Fonet Betancourt entendem a interculturalidade como um meio para que as diferentes culturas possam estabelecer diálogos que não necessariamente partam pelos comuns formatos de argumentação pré-estabelecidos e reconhecidos pelo pensamento eurocêntrico. Ou seja, a interculturalidade na visão destes autores é um meio por onde o Outro se mostra e se apresenta como único e pré-disposto ao encontro.

Estes autores lidos nos anos de 2001 e 2002 nas aulas de doutorado na Faculdade de Filosofia me acompanhariam por muito tempo. E reapareceriam em minhas práticas novamente no ano de 2007 com o convite estendido pelo Professor Dietz para coordenar um projeto na Universidad Veracruzana Intercultural.

⁴⁰Lima, Rodrigo Viana de. UFES: *Revista de Estudos Culturais e da Contemporaneidade*, n. 09.

⁴¹ Enrique Dussel: Enrique Dussel é reconhecido internacionalmente por seu trabalho no campo da Ética, da Filosofia Política, e da Filosofia latinoamericana e em particular por ser um dos fundadores da Filosofia da libertação.

Os projetos já realizados junto às comunidades ciganas na Andaluzia pela Mundurukum, o Projeto “Casa Mãe Terra” e também o Projeto “Memorial do Litoral”, me ofereciam um histórico curricular de prática de campo com comunidades interculturais de muitos anos e muito diversificado. Aceitar a proposta da UVI era seguir o caminho que já vinha sendo trilhado.

Quando o Professor Gunther Dietz me apresentou ao Coordenador do Departamento de Comunicação da Universidad Veracruzana Intercultural, Raciél Martínez Damion por e-mail, eu ainda não imaginava quais eram os laços que eu ainda trazia em minha memória com a cultura do milho. Mas toda compreensão, todo entendimento, chega a seu tempo, quando se tem determinação e firmeza no leme que nos dirige a realização daquilo que nosso ser vem realizar sobre a face da Terra.

Aceitar o desafio de coordenar um projeto num país estrangeiro foi uma decisão imediata. Decidir ir para Veracruz trabalhar com as populações originárias mexicanas era um sonho. Por muitos anos, durante minha formação como escultor ceramista, me chegaram imagens das esculturas em barro cozido realizadas por tantas culturas mesoamericanas. Mas eu não esperava que muitas delas, vistas em livros, eu as veria a olhos nus no Museu de Antropologia de Xalapa. Muitas das imagens que me impulsionaram a construir a *Casa Mãe Terra* faziam parte do acervo do MAX⁴². Por mais que minha missão no México não estivesse relacionada às minhas atividades como escultor, para mim essa simples coincidência me servia como sinal de que o caminho estava correto.

Por e-mail, ainda quando eu estava no Brasil eu definia meu contrato de trabalho junto ao coordenador do Departamento de Comunicação da UVI. Sem conhecer ainda o Estado de Veracruz, sem conhecer os profissionais desta Universidade eu aceitava a missão de desenvolver o “Proyecto de Difusión del Patrimonio em Video y TV” nas quatro sedes desta Universidade junto a alunos indígenas representantes de 13 etnias. Minha vida pessoal junto a minha família no Brasil teria que se reorganizar. Minha vida espiritual

⁴²MAX: Museo de Antropología de Xalapa.

também. Miguel Angel Martínez, padrinho de minha filha, neste período morava no México com sua família e isso de alguma forma permitia eu partir para um local, afastado de minha família biológica, aonde eu também contaria com o sentimento de irmandade física por perto.

2.1.4 Cosmvisão Mesoamericana: Epsitemologia Indígena

O termo “Mesoamérica”, proposto por Paul Kirchhoff⁴³ em 1943, se refere à área cultural cujos limites espaciais se estenderam no momento da Conquista entre os muitos dos povos que habitavam grande parte do território mexicano e da América Central. Este conjunto de povos que habitam a diversidade de regiões geográficas da Mesoamérica compartilham uma história em comum e numerosas características culturais. Nesta área se desenvolveram uma grande complexidade cultural ao nível de civilização em termos de saberes astronômicos, matemáticos, arqueológicos, medicinais, artísticos e espirituais. Esta região foi habitada por diversos povos pré-hispânicos entre eles o Mayas, Olmecas, Aztecas, Toltecas e Zapotecas.

Adentrar no cotidiano das culturas indígenas do Estado de Veracruz significava adentrar no espírito que compõe a cosmvisão mesoamericana, significava adentrar na forma como as culturas indígenas organizam suas concepções de organização da vida material cotidiana atrelada à vida sagrada.

2.1.5 Comunidade e comunalidade na Mesoamérica

As culturas indígenas entendem a realidade desde uma visão holística gerada a partir de um olhar multidimensional, no qual a fragmentação do saber acadêmico perde o sentido. A realidade é entendida pela sua totalidade cuja compreensão exige conhecer as partes. As relações que são estabelecidas com o núcleo familiar estão intrinsecamente

⁴³Paul Kirchhoff foi um filósofo e antropólogo alemão. Estudou na Universidade de Berlim, especializando-se em etnologia mexicana. Co-fundador da Escuela Nacional de Antropología e Historia, em 1938. Foi investigador da UNAM.

relacionadas às atividades comunitárias e conseqüentemente vinculadas às transformações que o meio natural determina.

Esta perspectiva fica muito bem entendida quando se analisa o modo da estrutura da vida comunitária. Marcela Tovar Gomez (2000) ⁴⁴adverte que a vida cotidiana dos integrantes de um povo indígena descansa sobre dois conceitos básicos: o da comunidade e o de comunalidade.

O primeiro se refere ao espaço comum. O segundo abarca a forma própria de organização e o sentido de pertencimento dos povos indígenas: os valores comunalistas de respeito mútuo, solidariedade, reciprocidade e democracia participativa, são os alicerces que dão embasamento ao sentido de comunalidade que fundamentam o diálogo intercultural.

A comunalidade pode então ser definida como mais que uma tendência ao relacionamento gregário. Ela pode ser vista como uma lógica que estrutura e articula a vida social. Por meio da comunalidade os povos indígenas expressam a vontade de fazer parte da comunidade, e fazer parte não somente por obrigação, mas sim por um sentimento de pertencimento, por sentir-se bem em fazer parte de uma mesma história, por sentir que compartilha de um mesmo espaço físico, uma mesma cosmovisão de cuidado de si, da família, dos animais, dos cultivos, dos rituais. Ou seja, o sentido de comunalidade propicia o sentimento de fazer parte de um coletivo.

Por esta concepção de mundo se entende que a realidade se organiza tendo como fundamento básico os princípios de funcionalidade e complementaridade de tudo o que abarca o cotidiano da comunidade. O sentido de complementaridade aparece assim como uma premissa que tem sua origem num entendimento de que todos devem respeito a todos. Este respeito tanto a nível pessoal, como comunitário e da mesma forma com o

⁴⁴MARCELA TOVAR GÓMEZ: Profesora da Universidade Pedagógica Nacional.

entorno natural. Seguindo este propósito tende-se a construir um ambiente com harmonia e equilíbrio.

A cosmovisão indígena está baseada por uma leitura e compreensão de mundo fundada e ancorada por uma visão multidimensional. A concepção do mundo por esta perspectiva abre a estruturação de um pensamento que considera a inter-realção existente entre outros mundos e outras dimensões de realidade, como por exemplo o pensamento mágico-simbólico expresso por tantas formas metafóricas que podemos encontrar nas expressões artísticas mesoamericanas. Neste trabalho, quando nos debruçarmos nas atividades desenvolvidas em cada uma das sedes da UVI, trataremos de analisa-las.

2.1.6 Tik, Tik, Tik...

Carlos Lenkendorf⁴⁵ seguramente é um acadêmico que se abriu ao universo intercultural e que vivenciou o espírito de comunalidade indígena por meio de suas pesquisas e trabalhos de campo junto a cultura maia. Como linguista e filósofo, e como humano sensível, Lenkendorf (2000), pode escutar, sentir e perceber que o contato com o povo Tzeltal⁴⁶ somente poderia ser compreendido de modo profundo se ele se colocasse diante de uma nova forma de ler o mundo deixando para trás todo arsenal epistemológico eurocentrico acumulado por anos; e assim então iniciar o processo de *inculturação*, como ele mesmo denominou, para inserir-se em outra cultura sem pre-conceitos formulados e estabelecidos.

Ao iniciar seus trabalhos junto à cultura Tzeltal a convite de Samuel Ruiz García⁴⁷, em uma de suas primeiras visitas às comunidades maias, impressionou-se com a repetição de uma palavra nos discursos:

Aunque no entendemos ni una sola expresión, escuchamos constantemente y con repetitiva insistência una sílaba o palabra que cada ponente o hablante usa y usa sin cesar. No se nos olvidan estos sonidos. He aquí están: lalalatik; - lalalatik, - lalalatik con la voz ascendente en la última sílaba. Nos preguntamos, ¿qué puede significar ese -tik, -tik, -tik? No lo sabemos y en el momento de la asamblea no podemos preguntar a nadie. De todos modos debe ser algo de mucha importancia para los tzeltales reunidos. ¿Cuál será la razón de la reiteración? Debe haber algún motivo de la repetición incesante (LENKENDORF, 2000, p. 161).

Ao terminar a reunião Lenkendorf perguntou ao sacerdote que significava a palavra “Tik, Tik, Tik”. E o padre então explica que no idioma tzetal quer dizer “Nós” e

⁴⁵Carlos Lenkendorf: Doutor em Filosofia pela Universidad Nacional Autónoma de México - UNAM, onde é Titular e investigador de lingüística no Centro de Estudios Mayas. Dentre seus muitos livros se destacam *Diccionario tojolabal-español, español-tojolabal, Gramática del tojolabal, Los hombres verdaderos, Voces y testimonios tojolabales*. Em 1994 recebeu o Prêmio Anual Literário Hispanoamericano.

⁴⁶Tzeltal : o grupo étnico mis numerosos que habitam Los Altos, região montanhosa localizada no Chiapas, México. É um dos muitos grupos que descendem dos mayas, conservando uma língua que pertence a rama deste grupo lingüístico e desta mesma cultura.

⁴⁷Samuel Ruiz García foi um religioso mexicano, prelado da Igreja Católica Romana, que serviu como bispo da Diocese de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, de 1959 até 2000. Foi defensor dos direitos dos povos indígenas de México e da América Latina.

agrega ainda outra explicação adicional: o NÓS é um distintivo da língua tzetal e de todo o povo, e que NÓS é predominante não só na fala cotidiana, que se repete em muitas ocasiões na formulação das frases, mas que é uma atitude predominante na vida, na atuação e na maneira de ser do povo.

Carlos Lenkendorf ao adentrar na cosmovisão comunitária e comunalista maia junto ao povo Tzetal pode pela análise linguística conceber desde, de dentro da cultura, como que o pensamento se originava e como este pensamento fundamentava a organização social deste povo. Sua experiência junto ao povo Tzetal ainda o fez perceber que esta mesma cultura lhe proporcionava ver que eles sim estavam dispostos ao diálogo, mas que ao mesmo tempo clamavam para que as pessoas externas à sua cosmovisão se permitissem adentrar em suas formas de entender, ler e viver o mundo.

Si nos quieren entender de verdad, si quieren captar la cultura nuestra, decimos la nuestra y no la mía ni de otro compañero u otra compañera, sino la NUESTRA, NUESTRA, tendrán que aprender el NOSOTROS. Es un **DISTINTIVO DE NUESTRA CULTURA, DE NUESTRA IDENTIDAD, DE NUESTRO MODO DE SER**. Si de veras están interesados, escúchenos; escuchen para inquietarse y para empezar a preguntar, a indagar, a averiguar. Tienen mucho que aprender (LENKENDORF, 2000, p. 161).

O linguista e filósofo, especialista em cultura maia, sugere que abrissemos um parentêses diante de tal reflexão, e que formulássemos a pergunta de qual seria a palavra ou sílaba ou o som de qualquer outro idioma indoeuropeu que mais chamaria a atenção de um visitante de outra cultura. Ele acredita que somente estes visitantes estrangeiros é que poderiam nos responder a pergunta, estando certo que a resposta nos revelaria que nossos comportamentos podem nos parecer estranhos e questionáveis.

Em agosto do ano de 2007, houve um contrato fechado com a Universidad Veracruzana Intercultural. Momento de organizar a vida familiar no Brasil para poder ir para o México e coordenar o “Proyecto de Difusión del Patrimonio em Video y T.V.” no Estado de Veracruz.

Antes de ir para o México, e me reuni com Fernanda, mãe de Maria Morena, nossa filha. Moramos no litoral do Oceano Atlântico e fomos à praia para conversar sobre alguns pontos relacionados à organização da vida cotidiana no Brasil sem a minha presença física. Estávamos à beira-mar conversando quando um amigo pescador se aproxima com uma bolsa vedada a vácuo cheio de milho com ideogramas orientais inscritos no plástico. Ele se aproxima de nós, se agacha e pergunta se não queríamos aquela bolsa de milho. No momento estávamos tão concentrados na conversa que não nos atentamos tanto para o que estava ocorrendo. Mas já há muitos anos, desde meu encontro com Inocente no Estado do Chihuahua no México, que eu me aproximava e me sentia muito atraído pela cultura do milho. E realmente no exato momento me chamou a atenção que alguém me entregasse uma sacola com espigas de milho protegidas a vácuo. E, claro, aceitei o pacote com milho. Fernanda e eu conversamos diante ao mar, definimos os pontos importantes e voltamos para a comunidade.

Quando chego em casa ponho aquela sacola de milho em cima da mesa e olho para o lado e vejo a série de esculturas em cerâmica que eu estava produzindo para a exposição “Meditação Clara” que eu realizaria no Parque das Dunas de Natal, no entorno da *Casa Mãe Terra* junto com as louceiras de Sobrado. Aquela exposição também era uma homenagem à memória da Mestra Dona Francisca, senhora que me recebeu sempre muito bem em sua casa e que me ensinou muito sobre a arte de modelar e cozinhar o barro e como fazer pamonha⁴⁸. Para a exposição “Meditação Clara” eu estava trabalhando com a criação de totens cerâmicos que trouxessem alguns mitos à tona. Dentre as seis esculturas produzidas havia duas que eu havia feito em homenagem aos alimentos básicos da América: a mandioca e o milho, que para mim representavam a essência do continente americano.

Há alguns poucos dias eu havia terminado a escultura em homenagem ao milho e ela se encontrava diante de mim em minha sala. E naquela manhã, aquele pescador me

⁴⁸Pamonha: Comida típica brasileira feita a base de milho.

trouxe do mar aquelas novas espigas para dentro da minha casa, vindas do oceano. Eu estava pronto para ir para Veracruz trabalhar na Universidad Veracruzana Intercultural.



Fig. 56 Logo da Universidad Veracruzana feita com sementes de milho- autor

2.1.7 Proyecto de Difusión del Patrimonio em Video y T.V Universidad Veracruzana Intercultural-

A Universidad Veracruzana Intercultural promove o desenvolvimento de programas de ensino superior que contribuam para fortalecer as regiões interculturais do estado de Veracruz, ou seja, aquelas regiões que se reúnem por razões históricas grupos humanos pertencentes aos descendentes dos povos indígenas originários do Estado de Veracruz e também de outros povos indígenas de outros estados da república; assim como grupos e indivíduos vindos de outros países que também decidiram viver no mesmo território.

Entre seus objetivos também está a promoção de processos de geração de conhecimento dos povos das regiões interculturais através da formação de profissionais

e intelectuais comprometidos com o desenvolvimento econômico e cultural na comunidade, regional e nacional, cujas atividades contribuam para a promoção de um processo de revalorização e revitalização das línguas e culturas indígenas tendo como fim formar profissionais que atendam às demandas da sociedade em suas regiões de origem e do Estado em programas acadêmicos gerais, transdisciplinares de uma perspectiva intercultural.

A Universidad Veracruzana Intercultural (UVI) nasce da ideia de criar uma universidade que atenda as comunidades que estiveram longe das oportunidades de ensino superior para os planos educacionais de acordo com o contexto das populações. Assim surgiu a Licenciatura em Gestão de Desenvolvimento Intercultural (LGID). Este grau é oferecido nas sedes regionais: Huasteca, Totonacapan, Grandes Montanhas e Selvas, sendo a sede central na cidade de Xalapa, conhecida como Casa UVI.

2.1.8 Audiovisual como processo de pesquisa e como método pedagógico criativo em direção a educação patrimonial e intercultural

Fui contratado para trabalhar nas quatro sedes da UVI com o objetivo de criar obras audiovisuais junto aos alunos do curso de Gestão em Desenvolvimento Intercultural que desenvolviam seus trabalhos focados na área da Comunicação. A aventura era tremenda, pois a UVI era uma entidade recém-criada como um braço da Universidad Veracruzana. Entrei para fazer parte de um grupo de profissionais que apenas iniciavam suas atividades nas sedes onde a UVI atua. Nos anos em que trabalhei nesta Universidade nem sequer os campus estavam construídos e dávamos aula em centros sociais e espaços comunitários das comunidades que recebem os jovens de tantas outras localidades.

A Universidad Veracruzana Intercultural é um projeto audacioso e arrojado. Quando me lancei para trabalhar nas sedes da UVI não imaginava o que poderia encontrar, o que poderia viver. Mas a minha experiência anterior tão diversificada não me dava medo dos desafios que viriam. Quando fechei meu contrato, me haviam direcionado para ficar uma semana em cada sede dando o curso que me exigiam. Mas eu

vinha de processos construtivos junto a comunidades que haviam tardado mais de ano. Eu sabia que o trabalho de construção criativa coletiva em comunidade não se abre da noite para o dia. Sempre soube que o trabalho em comunidade é um trabalho de escuta sensível, de contato sincero. Sempre soube que o trabalho em comunidade é como uma flor que se desabrocha, pétala por pétala. Então, sugeri ao meu coordenador, Raciél Damion, que eu necessitaria permanecer um mês em cada sede.

A diversidade cultural que se encontra nas sedes é muito grande. Há sedes aonde encontramos mais de uma etnia. Há sedes onde os alunos falam mais de quatro línguas originárias, com suas quatro cosmovisões específicas. Cada sede está localizada em uma região do Estado de Veracruz. Cada região tem um ecossistema diferente do outro, um clima diferente.

Minha atuação nas sedes ocorreu em duas etapas distintas. Numa primeira eu itinearei por todas as sedes permanecendo um mês em cada uma delas. Iniciei em Setembro na Sede Totonacapan, em Outubro fui para a Huasteca, em novembro fui para Grandes Montanhas e em dezembro fui para Selvas. A cada lugar que eu passava, na sede seguinte já me aguardavam.

Eu estava trabalhando formando os jovens universitários da primeira geração desta Universidade. Todos nós, professores e alunos éramos “cobaias” de um projeto que ainda nos dias de hoje é, mesmo 10 anos passados, um recém-nascido dando os primeiros passos. Havia muita coisa ainda para aprender, para descobrir no caminhar do projeto UVI. Eu me senti muito agraciado por pertencer àquela família. Eu vinha de outro país, estava contratado e tinha à minha disposição profissionais e equipamentos. Era realmente uma situação ímpar para um antropólogo artista.

Este documento faculta a su titular a permanecer en el país, en calidad de No Inmigrante por 180 días, como **NO INMIGRANTE VISITANTE** **PROFESIONAL** de acuerdo al artículo 42, fracción **III** de la Ley General de Población en vigor, según oficio de autorización de este Secretario Núm. **1041 SUB. LOCAL** de fecha **06 DE SEPT. DE 2007** Derechos pagados \$ **904.00** Recibo Oficial Núm. **SOCIABANK** de fecha **27 SEPT. 2007**

XALAPA, VER. 28 SEPTIEMBRE 2007
Lugar y fecha de expedición
SUBDELEGADA LOCAL
LIC. KORINA **PANELLA**
Firma del Escalafonado

No 1912832

(Huella digital del pulgar derecho)

DATOS DEL TITULAR
Nombre: **MAURICIO DE CAMARGO TEIXEIRA PANELLA**
Nacionalidad: **BRASILEÑA**
Fecha de nacimiento: **18 DE DICIEMBRE DE 1973**
Lugar de nacimiento: **SAO PAULO, BRASIL**
Sexo: **MASCULINO** Estado civil: **SOLTERO**
Actividad autorizada: **PARA EL UNICO OBJETO DE QUE SE DESEMPEÑE COMO COORDINADOR DEL PROYECTO DENOMINADO "LA TECNOLOGIA DEL VIDEO APLICADA A LA INVESTIGACION VISIBILIZACION DEL PATRIMONIO"**
VER PAG. 8

Firma del interesado: *Mauricio de Camargo Teixeira Panela*

Fig 57. Meu documento/contrato de trabalho expedido pelas autoridades mexicanas-autor



Fig 58. Evento da UVI na Sede Huasteca- arquivo UVI

2.1.9 Arte, ritualidade e comunicação dos sentidos

De volta ao México. Depois de onze anos regressava a este país para coordenar o “Proyecto de Difusión del Patrimonio en vídeo y TV” junto à UVI. Cheguei em Xalapa na madrugada e Raciél Damion me havia dito que quando chegasse eu ligasse para ele. Liguei desde a Rodoviária. Era dia de eleição em Veracruz e ele como jornalista havia trabalhado todo o dia e a noite também. Ele me disse que eu pegasse um taxi e que fosse para um hotel no centro da Cidade. Chego ao Hotel e descanso. Ainda antes do amanhecer, Raciél chega ao Hotel para me conhecer. Apareço na escada e desço. Ele me olha de cima a baixo e me pergunta: “– Eres Mauricio Camargo?”. E eu digo: “– Si, Soy Yo. Mucho gusto”. Havíamos fechado o contrato por e-mail, mas nunca nos havíamos visto e aquele era nosso primeiro encontro.

Naquela mesma madrugada Raciél me leva até a Casa UVI e me apresenta uma lista com a equipe de profissionais que trabalhava em Xalapa. Juntos reelaboramos o cronograma de atividades que eu executaria por todas as sedes da UVI. Eu apenas estava chegando. Aquela situação me deixava claro que havia um sentimento forte que pulsava naquele lugar. Afinal, quem iria para a sede de uma Universidade numa madrugada em dia de eleição? No dia seguinte pela manhã volto a Casa UVI e então sou apresentado a equipe e a coordenação. O Projeto UVI em 2007 era muito recente, todos os que ali trabalhavam se sentiam fazendo parte de um grande sonho de poder atuar pela educação intercultural e indígena mexicana. Havia um ar de educação revolucionária, uma vontade de conhecer as profundezas das culturas locais, e de poder marcar a história com o trabalho realizado. A UVI era – e ainda é – a única Universidade Intercultural mexicana apoiada totalmente com recursos públicos e com vínculo direto a uma Universidade Autônoma, a Universidad Veracruzana. E eu, brasileiro, estava ali sendo chamado para fazer parte deste projeto.

Desde o início sabia que ali havia muito mais que uma realização profissional. Todos os sinais que antecederam minha contratação já me haviam demonstrado que o envolvimento era também profundamente espiritual e emocional com aquelas pessoas,

com aquela cultura e com aquele lugar. Eu vivia aquele momento realmente como uma epifania. Eu me sentia preparado para os desafios que se apresentassem, mesmo ainda sem saber quais seriam.

Das outras vezes que eu havia visitado o México eu não havia passado pelo Estado de Veracruz, assim, não conhecia nada. Tudo era novo. Era preciso então abrir este novo, recebê-lo e saber compreendê-lo com entusiasmo, mas também com cautela. Seguramente a minha empolgação se sobrepôs sobre a responsabilidade que eu tinha sobre mim. Eram 13 culturas distintas, eram regiões afastadas umas das outras, climas distintos, geografias também distintas. Além disso, recaiam sobre mim a saudade e a preocupação com a minha família que havia ficado no Brasil; e sem falar nas questões, sempre complexas, que recaem sobre as dificuldades que encontramos no estabelecimento de diálogo pacífico permanente entre as pessoas.

O México é um país em que nos deslumbramos com a beleza, com a simpatia e com bondade das pessoas, mas também é um país onde a malícia, o jogo de interesses políticos, a magia e a bruxaria repousam. E Veracruz é decididamente um Estado aonde estes jogos de poder são frequentes. A situação atual que os habitantes deste estado vivenciam é um reflexo da imprudência que os líderes políticos exercem entre eles e para a população.

O período que eu tinha para desenvolver o projeto era muito curto, apesar de eu ter estendido a minha permanência de uma semana para um mês em cada uma das sedes. Mas mesmo assim, minha meta de ajudar aos alunos da primeira geração desta Universidad a transformar suas pesquisas em projetos audiovisuais, era um desafio muito grande. A metodologia que empreendi foi sendo construída, vivida e experimentada sede a sede. A base de nosso trabalho sempre esteve fincada nos princípios freirianos de investigação e participação coletiva. Isto sempre se manteve como base fundamental para todas as sedes. Em todas elas iniciamos nosso trabalho ouvindo os temas que cada um dos alunos tinha como objetivo de pesquisa. Na UVI, cada aluno ao iniciar suas atividades acadêmicas determina um tema relacionado a alguma questão que envolva a sua

comunidade e, assim, cada alunopesquisa, sob a orientação de um tutor, que orienta o trabalho até a sua formação final.

Os temas de meus alunos que seguiam a orientação de Comunicação dentro da UVI eram muito vastos. Grande parte dos temas escolhidos tinha relação direta com a identidade local. Ritualidade era um tema muito comum, as vezes aparecendo como um tabu. Eram muito presentes entre os alunos também recolher os mitos, as histórias tradicionais junto a seus pais, avós, parentes e anciões das comunidades. Também muito comum eram os temas diretamente vinculados à saúde coletiva. Ainda nos *pueblos* veracruzanos é muito comum as várias formas de curandeirismo, que estão baseadas na utilização de plantas medicinais e práticas xamânicas. Outra prática muito comum é a função que as parteiras exercem nas comunidades. Ou seja, qualquer tema vinculado a medicina tradicional muitos alunos traziam para serem investigados e conhecidos grupalmente. Também comum eram os temas relacionados à cultura, à produção e à reprodução de cultura, fosse pela forma de artesanato (têxtil, cerâmica, pintura, escultura, etc), fosse pela expressão da dança e da música. A arte é desde os tempos pré-colombianos uma expressão apreciada e valorizada pelas várias culturas indígenas mexicanas. Em uma de nossas conversas com um *Tlamatine*⁴⁹ na região da Huasteca veracruzana, Don Atalo Cruz Reina⁵⁰, que auxiliou muitas vezes os professores e alunos desta sede em suas pesquisas, se referia ao indígena sempre como um grande artista que entende os ciclos da natureza e que expressa esse entendimento pelas diferentes expressões artísticas.

Também outros temas que eram comuns entre as pesquisas dos alunos nas 4 sedes da UVI, eram as questões relacionadas ao meio ambiente, a poluição dos rios e dos bosques. Da mesma forma eram os temas relacionados à violência familiar. Fosse um tema ou outro que os alunos abordassem, sempre os temas estavam diretamente vinculados ao dia a dia deles, ao cotidiano de suas comunidades, às experiências de suas famílias, tanto quando o tema partia de uma família onde eram comuns as práticas

⁴⁹Tlamatine, em náhuatl: *Tlamatini*, os que sabem algo ou os que sabem coisas. São os homens *sábios*, equivalente aos filósofos na época dos mexicas. Também conhecidos como poetas, que debatem temas sobre a existência, a verdade, a natureza do cosmos e sobre o lugar do homem nele. Contribuíam na época antiga para o desenvolvimento dos aspectos filosóficos ligados a religião e eram professores nos Calmécac, escola dos sacerdotes e nobres.

⁵⁰Don Atalo Cruz Reina: Tlamatine nahuatl que vive no município de Ixhuatlán del Madero.

ritualísticas e artísticas, quanto quando os temas partiam da convivência com as dificuldades econômicas e sociais que os alunos mesmos encontravam e viviam em suas casas. O que tornava o trabalho mais difícil e complexo. Ao mesmo tempo que o tornava mais desafiante, pois tínhamos em mãos a possibilidade de trabalhar criativamente alguns traumas seculares, traumas familiares, geracionais e ambientais.

Claro que estávamos lá por uma questão fundamental: formar os alunos para que pudessem utilizar as ferramentas audiovisuais em suas pesquisas, mas ao mesmo tempo estávamos lá ouvindo suas próprias histórias, pensando coletivamente sobre elas, expondo elas.

Minhas práticas anteriores junto às comunidades litorâneas do Brasil, aos ciganos da Andalucia e também nos Centros de Juventude nas periferias do Brasil, já me haviam dado experiência sobre essa responsabilidade. E creio que sem saber fui me transformando num profissional que assumiu como meta de vida mesmo “*Hacer sabio los rostros y firmes los corazones*”⁵¹ das outras pessoas.

Nossas rodas de conversas eram sempre muito longas. Ao mesmo tempo que eu queria ouvir as histórias dos alunos, eles também se interessavam em saber a minha história, afinal de contas para eles também não era cotidiana a presença de um brasileiro. O que nos punha numa situação bastante intercultural. Todos abertos para dialogar com o novo. Quando aceitei o convite de trabalhar nas sedes comentei para meu coordenador, Raciél Damion, que por experiência, achava mais adequado que eu ficasse o mais próximo da realidade dos alunos. Ou seja, eu não queira ficar hospedado em hotéis ou pousadas que me colocassem numa situação desigual socialmente falando. Eu já era o

⁵¹*Hacer sabio los rostros y firmes los corazones.* É uma das características que recae sobre a figura dos Tamatines dentro da cultura Nahuatl mexicana. As funções que um *Tlamatini* assume são: *temachtiani* ou professor, de ser o caminho e de servir como um guia para os outros. É cuidadoso como um médico e protege a tradição. É transmissor de sabedoria. Segue e a ensina. Ensina a verdade. É um Mestre da verdade. Ocupa o papel de *teixcuitiani* ou psicólogo: faz tornar sábio os rostos dos outros, ajuda aos outros a tomar uma cara, ajuda a desenvolver uma personalidade. Lhes abre os ouvidos, lhes ilumina. É também um *teyacayani* ou pedagogo. Põe um espelho diante dos outros, os faz cuidadosos. É um *netlacanecoviani*, ou aquele que humaniza os desejos o querer das pessoas.

professor, já era brasileiro e, se acaso eu ficasse num alojamento muito diferente do que os alunos estavam, seguramente nossa relação seria também marcada por essa diferença.

Assim, uma das exigências era que eu ficasse alojado nas proximidades das sedes e de preferência convivendo com aos alunos e outros professores da UVI. Essa minha decisão seguramente me abriu a um convívio mais direto e igualitário. Ao mesmo tempo que essa situação tornava com que minha estadia estivesse o tempo todo envolta as questões comunitárias e psicológicas. Era uma faca de dois gumes: me aproximou da realidade local e me tornei amigo de todos, o que proporcionou uma interação e um contato muito mais profundo e intenso com a cultura local. Mas ao mesmo tempo me expôs em demasia aos problemas comunitários.

Após conhecer os temas dos alunos iniciávamos as práticas para conhecer e saber manusear os equipamentos de vídeo e de áudio que a UVI tinha em cada sede. No entanto haviam poucos equipamentos para tantos alunos, o que nos obrigava a nos dividirmos em grupos e assim definirmos como executar nossas metas de modo que todos participassem do processo. Em cada uma das sedes inventamos um processo diferente, mas sempre nos fixando em um princípio geral, que aproveitaríamos das festividades, ritos, problemas e situações atuais que naquele momento estavam por ocorrer.



Fig 59 Mapa da República Mexicana - www.guiageo-americas.com



Fig 60 Mapa do Estado de Veracruz- México www.mexconnect.com

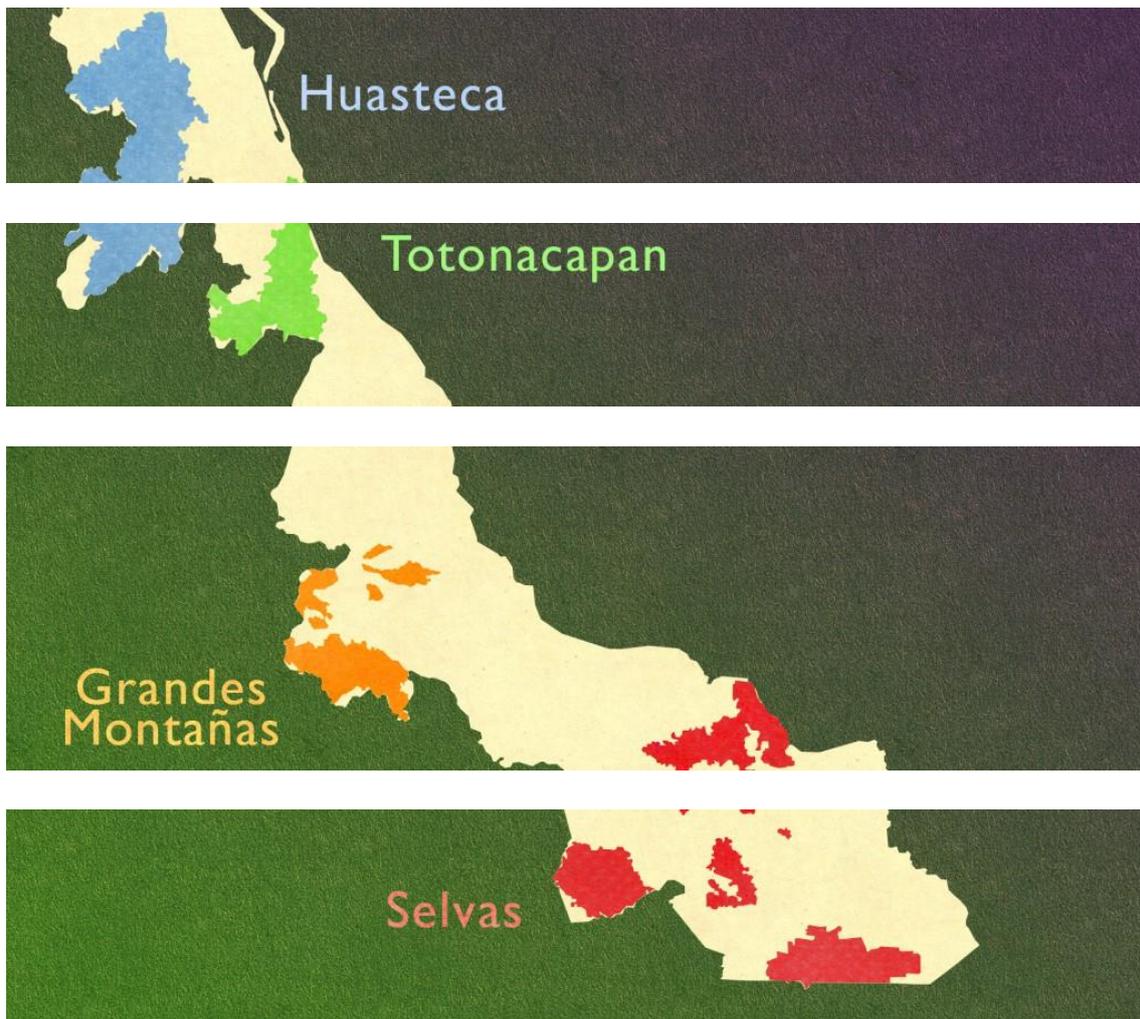


Fig 61 Representação das áreas que as sedes da UVI atende nas regiões interculturais- UVI

2.2 Sedes da Universidad Veracruzana Intercultural

Na Universidad Veracruzana Intercultural existem várias sedes espalhadas pelo Estado de Veracruz.

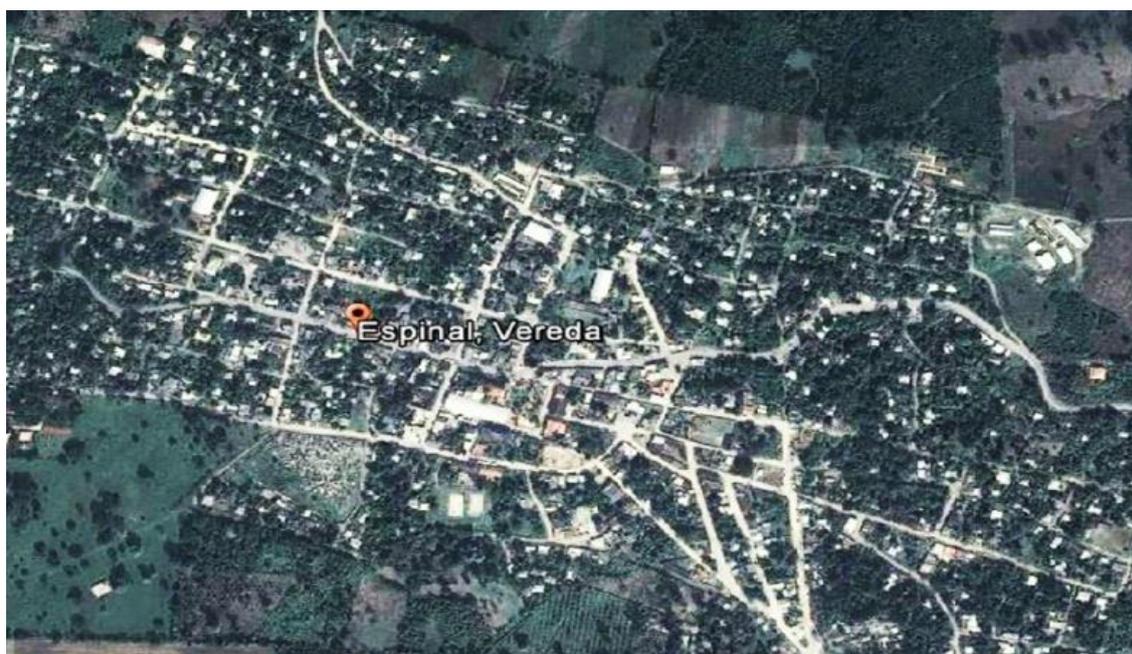
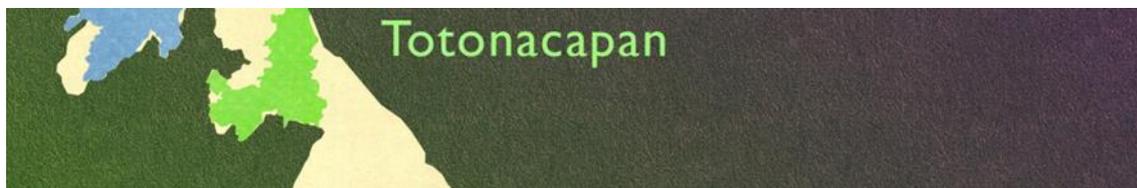


Fig 62. Foto aérea região Espinal- Google Earth

2.2.1 Totonacapan

Esta é a sede que atende alunos dos municípios de Cazones de Herrera, Espinal, Zozocolco de Hidalgo, Coxquihui, Chumatlán, Mecatlán, Filomeno Mata, Coahuatlán, Papantla, Coyutla e outros municípios veracruzanos e de estados vizinhos dentro da Região Intercultural do Totonacapan.

Iniciamos o “Proyecto de Difusión del Patrimonio en Video y TV” pela região do Totonacapan⁵² com predominância de habitantes originários da cultura totonaca.⁵³ A sede desta região está situada na pequena cidade de Espinal, recebendo jovens universitários oriundos dos municipios de Cazonos de Herrera, Zozocolco de Hidalgo, Coxquihui, Chumatlán, Mecatlán, Filomeno Mata, Coahuatlán, Papantla, Coyutla e outros municípios veracruzanos e também de estados vizinhos dentro da Região Intercultural do Totonacapan.

O coordenador da área de comunicação nesta sede era naquela ocasião o antropólogo e professor Juan Pablo Zebadua. Como solicitado em meu contrato, ficaria nas imediações da sede, e a coordenação da UVI então me direcionou para compartilhar a casa onde este Professor morava, ocupando um dos quartos. A estrutura da sede era muito básica, ocupávamos salas que a prefeitura nos punha a disposição. Mas o que mais importava ali era o envolvimento quase que familiar que se construiu entre professores, alunos e funcionários.

Totonacapan era minha primeira sede e eu precisava ainda compreender bem o que era a UVI. A direção geral de Xalapa confiava muito em mim e me havia colocado à disposição alguns equipamentos. Aos poucos, nós fomos nos configurando como grupo, como um coletivo que tínhamos como meta comum a produção de um filme. Eles nunca haviam produzido nada. Poucos alunos iniciavam suas práticas. Dois alunos se destacavam, Gonzalo e Éder. Num grupo no qual a maioria dos alunos eram mulheres, estes dois rapazes se destacavam pela iniciativa e disposição. Até mesmo porque um dos temas que mais chamava a atenção nesta sede era a problemática da imigração juvenil masculina. Era comum nos *pueblos* o número pequeno de jovens do sexo masculino, o que de alguma forma desequilibrava as famílias e fragilizava algumas tradições. Assim, o papel dos jovens do sexo masculino na UVI era bastante importante para que eles mesmos se dessem conta do problema que o Estado e a República vivia e ainda vive.

⁵²Totonacapan: Totonacapan es el nombre de una región mexicana que se sitúa fundamentalmente no norte do Estado de Veracruz.

Após escutarmos todos os temas decidimos reunir alguns que tinham mais proximidade entre eles para então nos dividirmos em grupos para realizar nossas gravações. O que mais chamava atenção de todos era a possibilidade de termos aulas de campo. Realizamos diversas saídas a campo para gravarmos entrevistas. As vezes nossas saídas eram de dois dias, pois íamos a alguns municípios distantes. Essa estrutura de curso nos aproximou muito, pois dava a possibilidade de sempre estarmos conversando e nos conhecendo. Pouco a pouco fui percebendo que a maioria dos alunos não conhecia os municípios de seus outros colegas. Cada aluno traçava suas trajetórias cotidianas para a UVI e da UVI para casa, e poucos haviam tido a oportunidade e até mesmo o interesse em ir visitar as comunidades vizinhas.

Nossas práticas realmente se destacavam por esse simples método freiriano de aproximação da realidade cotidiana nossa mesma e de um colega. Os temas escolhidos por cada aluno finalmente eram investigados e reconhecidos pelo grupo todo. E as saídas a campo permitiam que esta aproximação física trouxesse mais sentimento e apropriação com a temática abordada. O método freiriano de investigação-ação participativa finalmente o que faz é trazer uma questão pessoal como uma questão grupal e é este acionar de chave que faz com que uma problemática que pode transparecer muito pessoal e subjetiva tornar-se mais familiar e coletiva. Quando um tema é apropriado pelo grupo então se pode transformar o olhar ou a interpretação que se tem fixa. O audiovisual realmente cria essa possibilidade de releitura de mundo. O equipamento de vídeo, e o posicionamento que ocupa o entrevistador e o câmera faz com que o olhar para o tema abordado deixe de ser considerado algo tão familiar para tornar-se um objeto de pesquisa e de reflexão coletiva. Afinal o produto finalizado há de ser compartilhado e há que se refugar as ideias pré-estabelecidas. Deste modo uma câmera de vídeo bem utilizada é um espelho que pode mostrar o rosto de alguém, a personalidade de uma pessoa, de uma cultura.

O trabalho na região do Totonacapan foi me mostrando dia após dia que os próprios alunos não conheciam o patrimônio da própria região. Assim em um dos encontros em sala de aula pedi que os alunos definissem o que era para eles

PATRIMÔNIO e que identificassem alguma manifestação patrimonial em sua comunidade e ou família. Pouco a pouco, cada um foi se dando conta que o que estávamos ali fazendo era um estudo, uma representação deles mesmos e de seus lugares. Nosso projeto tinha essa finalidade, reconhecer e fortalecer a cultura local. E para que houvesse esse reconhecimento cada um tinha que sentir-se fazendo parte de seu lugar. E ao trazermos as narrativas de seus pais, seus avós, seus vizinhos, naturalmente cada um desenvolvia e assumia o pertencimento daquele local.

Com nosso cronograma e nossos destinos pré-estabelecidos, cada grupo de alunos assumia a responsabilidade de agendamento com os entrevistados em sua comunidade. Isto tanto por um lado nos abria as portas para que fossemos bem recebidos e que não surgissem dúvidas de nossos propósitos, como também enaltecia a pessoa que se responsabilizava. Afinal cada um naquela saída a campo assumia a representação de seu lugar. Com essa simples atitude lográvamos a formação deles como Gestores Interculturais, finalidade máxima que se almeja a UVI.

Foi ficando claro pouco a pouco os papéis que cada aluno ia assumindo no desenvolver de nosso projeto audiovisual. Tínhamos alguns poucos alunos que falavam a língua totonaca. Muitos entendiam, no entanto poucos falavam e esses então pouco a pouco foram assumindo seu papel de tradutores das entrevistas. Outros logo assumiram o papel de câmeras, e a maioria desenvolvia as perguntas para serem realizadas.

Nosso trabalho na região do Totonacapan, por ser o primeiro de todas as sedes abarcou um panorama muito amplo de muitas comunidades. Quisemos tocar os vários temas e as várias comunidades que os alunos estavam pesquisando. Isto foi se transformando no decorrer do projeto nas outras sedes. Mas desde o início o projeto foi muito arrojado no sentido de realizar saídas a campo levando todos os alunos a municípios que chegavam a estar distantes duas horas de Espinal, comunidade sede. A UVI não possuía veículo próprio para realizar estas saídas a campo, o que fazia com que nos

locomovêsemos de ônibus e pau de arara⁵⁴. Nas viagens, como responsável, eu me preocupava muito, pois principalmente nos transportes mais simples, como os paus de arara, os alunos iam pendurados para fora das caminhonetes. Era uma grande aventura, mas também um grande risco. Finalmente, essa também foi uma forma de eu conhecer o cotidiano dos alunos, que muitos deles utilizavam esses mesmos transportes todos os dias para ir e vir para a UVI.

Nesta região fizemos algumas viagens marcantes com os alunos. Por fim, três delas proporcionaram a construção do recheio do documentário, que intitulamos *¿Tuku wan mi naku?*, que na língua totonaca quer dizer “Que diz teu coração?”. Esta é a saudação cotidiana do povo totonaco quando as pessoas se encontram nas ruas. Não se diz bom dia, nem boa tarde. Não se pergunta se está bem ou como vai. Entre os totonacos o que se quer saber é o que diz o coração de cada um. Acho que esse foi o meu primeiro estranhamento linguístico, se me coloco como Carlos Lenkendorf ao analisar minha estadia com o povo totonaco. Quando em sala de aula trocávamos conhecimentos sobre as diferenças entre as línguas, essa me chamou muito a atenção. O que para eles não significava muito, pois era algo cotidiano.



Fig 63 O vídeo de Tuku wan mi naku está no Youtube: <https://youtu.be/pudVOI89o0c>)

⁵⁴Pau de arara: Pau de arara é o nome dado a um meio de transporte irregular, e ainda utilizado no Nordeste do Brasil. Consiste em se adaptar caminhões para o transporte de passageiros, constituindo-se em substituto improvisado para os ônibus convencionais.

Nossa base era em Espinal, e para compormos nosso filme realizamos saídas para outros municípios. Especificamente, fomos para Coxiquihui, Zozocolco, Coyutla e Cahuitlán. Em alguns deles havia alunos que moravam, o que nos facilitou muito a composição de um cronograma e agendamento com os entrevistados. As famílias dos alunos sempre nos recebiam muito bem, chegando a algumas vezes até mesmo a dar-nos hospedagem, para mim e para outros alunos que eram de outros municípios.

A produção audiovisual realizada num contexto como este proporciona o exercício de transmutação do olhar cotidiano, costumeiro, a dar uma volta sobre si mesmo. No instante que o pesquisador/diretor de cena/entrevistador assume seu papel como criador de uma nova realidade sobre o tema posto em questão, os sujeitos e as paisagens registradas tomam outra dimensão. O tempo profano é quebrado, posto de lado para que se erga o tempo de criação, o tempo de eternização. Assim, os alunos, apesar de estarem fazendo gravações em locações costumeira, as cenas capturadas tomavam outra importância. Houve muitas declarações sobre este processo de transmutação do sujeito pelo uso da ferramenta audiovisual. O processo se assemelha muito ao processo de análise psicanalítica onde a realidade mencionada, vista, falada e emitida perde o peso e o significado personalizado para então compreender-se a complexidade global da situação. É aberto o entendimento.



Fig 64. Mapa da região Totonacapan, em azul os municípios visitados que compõe o vídeo *?Tuku wan mi naku?*



Fig 65. Ônibus que nos levava para outros municípios e a saída com alunos com pau de arara- autor



Fig 66. Alunos da Sede Totonacapan- autor

A cultura totonaca é reconhecida pela sua expressão artística variada. São exímios poetas, *danzantes*, músicos e escultores. Uma das características culturais mais marcantes da cultura milenária totonaca são as obras em cerâmica onde aparecem rostos sorridentes.



Fig 67. Máscaras totonacas que se encontram em exposição no Museo de Antropologia de Xalapa

2.2.2 Coahuatlán

O vídeo *?Tuku wan mi naku?* aborda o patrimônio de três comunidades específicas: Coahuatlán, Zozocolco e Coxiquihui. Passamos também por Coyutla, mas somente como conexão para se chegar a Coahuatlán. Esta última comunidade não morava nenhum de nossos alunos, mas alguns deles já haviam estado lá antes para realizarem pesquisas, e lhes havia chamado muito a atenção de como as tradições e a língua totonaca se mantinha bastante preservada. Coahuatlán está no alto de uma serra, bastante isolada, ao redor de bosques, rios e cachoeira. Chama logo a atenção como que as mulheres se vestem. Neste povoado tem-se a tradição da confecção personalizada dos trajes femininos chamados de *quexquemene*. A cada faixa etária a mulher veste um traje específico e é muito comum que se encontrem artesãs especializadas na confecção deste traje. Em suas roupas são tecidas as flores que compõem a paisagem natural da região.



Fig 67. Imagens de senhoras produzindo e vestindo trajes tradicionais em Coahuatlán- autor



Fig 68 Imagem de mulher totonaca entrevistada pelos alunos- autor

Alguns de nossos alunos totonacos, que por saberem falar e entender a língua totonaca, nos diziam que os moradores desta comunidade tinham uma doçura melódica enorme no modo de se comunicar, o que chamava muito a atenção dos alunos. Por mais que a maioria de nossos alunos fossem originários da cultura totonaca, nesta região somente a minoria falava a língua. É comum nas famílias indígenas veracruzanas, não só as famílias totonacas, que os avós falem a língua originária e que muito poucos falem o espanhol, apesar de compreenderem o básico. Já os pais de nossos alunos, em sua formação escolar, foram obrigados em sua juventude a aprender o espanhol, o que os fizeram bilíngues. No entanto, essa geração de nossos alunos, a minoria fala a língua original. Alguns entendem, mas não conseguem se comunicar pela fala. Seguramente esta era uma das preocupações da direção da Universidad Veracruzana Intercultural, atuar também nesta direção, do fortalecimento das línguas originárias.

Outra área que a UVI direciona suas atividades junto aos estudantes é a de Línguas, levando aos estudantes cursos que dão a fundamentação básica das línguas originárias das culturas que se encontram em cada sede. É um curso obrigatório para todos os alunos. Uma forma de que todos reconheçam a importância que a língua originária tem na manutenção das tradições e para o conhecimento das cosmovisões indígenas. Além das línguas originárias a UVI também oferece cursos de francês e inglês. Como também reforço para o espanhol. O que demonstra a direção do pensamento que estimula o encontro e o reconhecimento com as raízes locais mas sem deixar de preparar o alunado para conhecer outras culturas além das regionais. A UVI promove alguns eventos durante o ano letivo para que também os alunos de suas distintas sedes possam se conhecer. São momentos de muita troca e aprendizado. Até mesmo para jovens *nahuatls*⁵⁵ que vivem em distintas regiões e estudam em distintas sedes, estes encontros possibilitam o reconhecimento das diferenças entre a mesma cultura.

⁵⁵Cultura Nahuatl: A cultura nahuatl é a cultura com maior predominância na República mexicana. Conta com mais de um milhão e meio de habitantes que estão espalhados por algumas regiões do país. No mesmo estado de Veracruz habitam distintas comunidades e regiões, e cada uma delas se pode averiguar diferenças em costumes e modos de falar a língua.

Em Cahuitlán os estudantes mapearam as artesãs de *quexquemene*, assim como pesquisaram sobre os efeitos da migração masculina para outros lugares da República e para os Estados Unidos. Outro tema que chamou a atenção foi em torno das práticas de medicina tradicional, tanto da função que as parteiras exercem como o do uso de plantas medicinais e também da utilização dos banhos de suor, mais conhecidos como temazcal em outras regiões.



Fig 69 Senhor totonaco que foi entrevistado por sua experiência migratória para os EUA- autor

No entanto, algumas outras informações que eles foram recolhendo e descobrindo em Cahuitlán lhes fizeram rever alguns traços que são específicos daquela região que fundamentavam as relações sociais naquele pequeno povoado. Em Cahuitlán era comum a prática da venda das filhas mulheres para futuros esposos. Ouvimos alguns casos relatados pela direção da escola que nos deixou a todos muito perplexos, pois até mesmo dentro da própria comunidade, da própria estrutura escolar, tentava-se abordar o tema para que a prática minimizasse. Nossos estudantes ao se deparar com esse tema se comoveram, ainda mais porque quase 80 por cento de nossos alunos eram do sexo feminino. Esta informação foi importante para nosso projeto, já que estávamos mapeando as tradições culturais, tendo como um dos objetivos a revitalização e o reconhecimento delas. No entanto todos nos questionamos sobre a radicalidade da manutenção de algumas delas, por exemplo esta que havíamos conhecido.

A nossa saída a campo para a pequena Coahuilán marcaria bastante nosso envolvimento com o projeto, tanto em nível de interação grupal como também a nível de

compreensão do que era realmente a tarefa de cada um dos alunos como gestor intercultural. Ali se tornava claro que cabiam a eles num futuro próximo trabalharem com questões nem sempre fáceis de serem abordadas nas comunidades. Muitas das alunas nossas traziam reclamações sobre os aspectos machistas que vivenciavam em suas casas. Era tema recorrente também na região do Totonacapan a violência familiar e Coahuatlán nos expunha essa problemática escancaradamente.

2.2.3 Coxiquihui

Alguns de alunos nossos eram da comunidade de Coxiquihui e para lá também nos encaminhamos para fazer algumas gravações e entrevistas. Uma de nossas alunas, Sofia Gaona, sabendo que ocorreriam as festas patronais nos convidou para conhecer sua comunidade e para ficarmos na casa de sua família. Ficamos dois dias em Coxiquihui e ela nos levou e apresentou muitos lugares e algumas personalidades. Uma delas, a que mais deixaria marcado nosso projeto, foi um caporal⁵⁶ responsável pela *Danza de los Quetzales*⁵⁷.

Sáímos todos juntos em direção a casa deste senhor que vivia no alto de um bosque úmido. O que parecia uma visita que conduza a um grupo folclórico foi se transformando num grande encontro com uma tradição milenária. Os jovens por mais que já houvessem presenciado a apresentação deste grupo ou de outros que também seguem a tradição da *Danza de los Quetzales* não sabiam muitas das referências, significados e simbolismos que a Danza remete. E novamente estaríamos nos apoiando da ferramenta do audiovisual para traslocar o olhar dos jovens. Seguramente eles não se interessariam por si sós em ir à casa de alguém que conduz uma dança tradicional. Nosso trabalho na UVI em busca de conhecimento e reconhecimento das tradições locais tinha como este objetivo já bastante claro junto aos alunos. E eles pouco a pouco, ano a ano faziam seus próprios mapeamentos

⁵⁶Caporal: em várias comunidades rurais está a presença do caporal, pessoa responsável por orientar um grupo que segue alguma tradição cultural. É uma espécie de tutor, que além de transmitir os saberes tradicionais, se responsabiliza pelo cuidado das crianças, quando estas são entregues pelos pais.

⁵⁷Danza de los Quetzales: é uma dança originária da Serra norte do estado de Puebla e também em algumas localidades do Estado de Veracruz.

individualmente. E nós pelo “Proyecto de Difusión del Patrimonio” tínhamos o pretexto de registrar e difundir os temas de suas comunidades. Deste modo os jovens tinham em suas mãos um objeto que registraria por toda a história deles o patrimônio de seus lugares.

Por serem eles os portadores dos equipamentos, por serem os próprios jovens totonacos os que iam agendar e fazer os registros junto aos personagens eleitos, as portas que bloqueiam nossa passagem ou gravação pela desconfiança, estava escancarada. Por mais que se sintam em algumas regiões a marca e o rancor da colonização européia, o povo veracruzano em geral é aberto e amável. Mas seguramente que por estarmos juntos com os próprios habitantes do lugar, podíamos adentrar nas histórias com mais imediatismo.

Fomos para a casa do caporal. Tínhamos neste dia somente um equipamento e uma equipe restrita. Já havíamos gravado muito durante o dia e naquela tarde somente algumas jovens mais instigadas subiram comigo para conversar com o senhor. Levávamos câmera, microfone e tripé. Além de muita disposição e sorrisos. O senhor estava em sua humilde casa de barro e bambu a espera de seus discipulos jovens que eram entregues por seus pais para que ele os orientasse na formação como um *danzante*. Muitas das tradições de dança que encontramos nos interiores de Veracruz são mantidas pelos caporais como um patrimônio que guarda a essência ritual e sagrada herdada pelos ancestrais. Para que alguém possa participar da *Danza de los Quetzales* a pessoa tem que se submeter a alguns rigorosos comportamentos que o mestre instrui. Algumas danças e tradições são marcadas por rituais que se não forem seguidos acredita-se que pode recair sobre o indivíduo algumas desgraças. Assim, a figura de um caporal geralmente é uma figura de respeito. No caso deste senhor percebemos de imediato a seriedade como ele assumia a responsabilidade junto aos jovens e seus familiares. E toda a organização da indumentária e o respeito mútuo entre os participantes demonstrava isso. Tivemos a oportunidade de visitar outros caporais, também desta tradição, assim como de outras, como a *Danza de los Negritos*⁵⁸ e encontramos outros mestres, caporais, que devido a não seriedade de sua função tinham sido desprezados pela comunidade e muitas vezes

⁵⁸Danza de los Negritos: Dança tradicional de algumas localidades do estado de Veracruz.

entregues a problemas como o alcoolismo. As tradições *danzantes* são muito respeitadas e seguramente naquele dia em Coxiquihui nós estávamos ao lado de um caporal exemplar.

Entramos em sua casa e ele calmamente, entre os jovens que aos poucos eram orientados por ele na organização da idumentária, foi nos contando como iniciou seu processo de formação como caporal e de como recebeu a tradição. Em sua casa havia um altar para o pássaro *Quetzal* e ele então nos contou a lenda da qual se origina a tradição:

A la danza de los quetzales se le llama porque había el ave aquí cercano...Entonces...el que...primer hizo su primer música... fue un muchacho que vivía con su mama. Vivian en el rancho. Y de ahí...el niño iba andar en el monte. En el monte encontró al pájaro quetzal. Y de ahí...a cada instante, cuando iba, a veces, no siempre, pero cuando iba, encontraba el pájaro quetzal...Y entonces de ahí quiso imitar, o imitó. Para imitarlo corto un tajo(una caña) para hacer una flauta. Entonces por a través de la flauta quiso entonarla. Y lo hizo. A partir de ahí pensó en el latido del corazón del pájaro quetzal, que es lo que le penetró, no como pensó sino como le penetró en el corazón. Entonces de ahí ya supo cómo se iba a escuchar como un tambor...



Caporal dando entrevista sobre a tradição da *Danza de los Quetzales* e seus alunos se vestindo



Fig 70 Imagens dos *Danzantes Quetzales*- autor

A Região do Totonacapan é reconhecida por suas tradições artísticas herdadas pelos totonacas. Algumas manifestações culturais ainda representam de modo muito original este espírito de conexão com as forças mais místicas e sobrenaturais onde os humanos estabelecem um contato íntimo com as plantas, os animais e com as esferas cósmicas. O simbolismo que traz a *Danza dos Quetzales* e a vivência que tivemos com o este grupo em Coxiquihui nos exemplifica e nos deixa claro o que Bataille (1997) quis dizer quando mencionou sua crítica ao abandono do espírito de animalidade ao qual a cultura ocidental se orienta.

Nossas alunas que subiram ao bosque naquela tarde, ao se colocarem por detrás de uma câmera, ou simplesmente por darem oportunidade de ver a realidade por outro ponto de vista enxergaram e ouviram as histórias do mestre da *Danza de los Quetzales* de outro modo. Em outro dia quando nos encontramos em sala de aula para montarmos um texto que nos serviu para a locução de nosso vídeo, as alunas que vivenciaram o encontro daquele dia expressaram com emoção os significados e símbolos daquela tradição. Era aonde queríamos chegar: que os alunos se apropriassem de suas realidades e conseguissem expressar suas impressões com um espírito crítico e também afetivo, pois “El penacho representa el pájaro quetzal; el espejo, el alba, la mente limpia; los flejos, los rayos de la luz que guían nuestros caminos” (Sofia Gaona, alumna de la UVI).

O propósito deste trabalho não é fazer uma etnografia das manifestações culturais encontradas, nem sobre as etnias com as quais estivemos trabalhando. Nosso objetivo aqui é tratar sobre o processo criativo e de transmutação do sujeito/coletivo com os quais trabalhamos. O que nos interessa neste trabalho é proporcionar uma reflexão sobre como a produção audiovisual pode promover uma reinterpretação sobre as culturas tradicionais e de como esta arte imersiva e projetiva pode criar novas considerações sobre o papel de um sujeito que adentre com mais sensibilidade nos conhecimentos mais sutis que muitas outras culturas, que não as indoeuropéias, produzem e vivem.

Deste modo, quando aqui relato o trabalho de campo junto as comunidades tradicionais veracruzanas é com o intuito de poder levar o leitor a vivenciar a experiência de adentrar no espírito de compreensão multidimensional que muitas comunidades vivenciam no México, muito próximo a outras formas de vida que não somente a humana. Nossa visão artística é fundamentada pela aposta que o diálogo pacífico entre os sujeitos é uma manifestação criativa. Nossa visão artística parte e nasce da experiência vivenciada por uma antropologia mitológica, como Bataille (1997) se refere.

2.2.4 Zozocolco

Outra comunidade que nossos alunos nos levaram foi Zozocolco. Em nosso roteiro de entrevistas tínhamos o universo agrícola familiar. Uma de nossas alunas queria nos apresentar algumas famílias que naqueles dias estavam colhendo pimenta verde. Era um trabalho comunitário, onde todos se ajudavam. O perfume da pimenta era inebriante. Nem todos os alunos, por mais que morassem em área rural, estavam acostumados ao cotidiano agrícola. Assim, os que tinham mais proximidade com o ambiente, logo se puseram ajudar a separar as pimentas e de forma muito natural a entrevista se foi construindo em língua totonaca com todos sentados no chão conversando. Alguns de nossos alunos, concentrados, gravavam as cenas. Este momento também seria muito lembrado na produção de textos para a locução.

Outra situação bastante marcante foi com outra família que estava produzindo fio de agave. Acompanhar a manufatura que as famílias realizavam com as próprias mãos era para todos um contato mediado por um olhar calmo, distanciado dos preconceitos que o sistema lança aos trabalhos manuais que são realizados pelos povos campestres. E para esta gente ser recebida pelos filhos de parentes ou filhos de vizinhos que estavam na Universidade era uma ocasião de enobrecimento dos saberes milenários tão menosprezados. Era preciso estar do outro lado da câmera, era preciso conhecer aqueles saberes por uma lente que valoriza e compreende o patrimônio e que também sabe olhar com crítica algumas tradições.

Seguramente muitos de nossos alunos, que tinham parentes agricultores ou artesãos, talvez não tinham podido até aquela ocasião reconhecer os saberes de seus pais, ou os saberes de sua comunidade como um saber importante que pertencia ao patrimônio mundial. Ver o cotidiano por detrás de uma câmera, ver o dia a dia habitual ao lado de um colega de Universidade que está estudando o patrimônio de teu lugar com olhos de reconhecimento e compreensão sensível e crítica do sistema era um meio de reconsiderar a própria existência. A oportunidade de estar em repouso numa varanda de uma casa vendo um senhor debulhando a pimenta verde, era permitir que o aroma que se originava

no toque das mãos com o fruto entrasse na alma de todos nós. Foi somente parando para escutar e gravar as histórias junto aquela família que conseguimos perceber aquele cheiro. A vida nos grandes centros não permite aos sujeitos vivenciar essa pureza, essa integração com a Natureza. Aquela família em Zozocolco seguramente acompanha sua pimenteira durante todo o ano e sabe esperar a época para realizar a colheita. Eles sabem aguardar o perfume da pimenta. Esse saber, esse conhecimento dos ciclos da natureza, essa apreciação e respeito pelas diversas formas de vida que comungam o desenvolver durante todo o ano não é compreendido pelo sistema industrial, o que não permite que as pessoas ligadas ao meio urbano não tenham possibilidades de valorizar esse singelo saber campesino.

A vida nas comunidades totonacas guarda essa paz e as famílias que vivem nessa região buscam esse equilíbrio que mencionamos antes, que fundamentam os princípios e sentidos do que seja viver em comunidade e comunalidade. A vida humana nas regiões rurais é regida pelo entendimento da interação que o ser humano tem com as outras espécies de vida e entre a vida entre estas outras formas. A sutileza é acessada pelo estado de repouso que podemos vivenciar. O “Proyecto de Difusión del Patrimonio” aproveitava deste momento de pesquisa de campo para repousar as mentes e os olhares nossos e de nossos alunos, buscando criar um produto que pudesse assim também repousar e ampliar a compreensão de outras pessoas que acessassem nossa produção audiovisual.



Fig 71 Família debulhando pimenta verde

Finalizadas nossas gravações, após caminhar e viajar por tantas comunidades, chegamos a ter em mãos quase vinte horas de vídeo. Voltamos para sala de aula em

Espinal. Era momento de analisar as imagens, as gravações, rever as situações, os personagens, os temas. Todo o conteúdo abarcado nos deixava a todos maravilhados com o que havíamos encontrado. Outros colegas da Sede Totonacapan, inclusive Juan Pablo Zebadúa, meu coordenador local, então se davam conta de que poucos professores que já haviam passado por ali tinham realizado tantas saídas a campo. Com todas as saídas um grande logro havia sido poder levar os próprios alunos a conhecer a própria realidade da região. Eles estavam maravilhados com o próprio patrimônio que tinham aos olhos e não viam. Fora necessário ir para detrás de uma câmera. Fora necessário limpar as lentes cotidianas que não permitiam descortinar as vendas que o sistema não deixa e não quer que se veja. Nem tudo o que fora visto era de agrado. Nem tudo eram flores. Havia muitas dores e dificuldades que foram identificadas. E era aí onde iniciava a labor dos futuros gestores interculturais.

Após revermos todo o material decidimos que nosso documentário teria uma locução de fundo e a sugestão foi então que cada aluno então se apropriasse de um dos temas abordados e que construísse um texto crítico e poético sobre o que havia visto. Após a escrita todos se puseram de frente para a câmera e leram os seus textos, que por fim serviu de narração para o vídeo *Tuku wan mi naku*. Nos textos produzidos aparecem muitas vezes a palavra “coração”. O que responde à pergunta que o próprio título faz: “Que diz teu coração?”.

É importante manifestar que a forma de construção do discurso no pensamento pré-hispânico é muito mais estético, etimologicamente falando. Ele constrói uma linguagem que tem como objetivo central fazer sentir mais que entender o que se expressa. O pensamento pré-colombiano constrói uma linguagem que possa ser apreendida de forma afetiva e cognitiva sempre relacionando o indivíduo com o seu entorno. Tendo em conta isso torna-se claro porque entre os totonacos o comprimento diário é para se saber o que diz o coração da outra pessoa.

Fora dos âmbitos técnicos, a estruturação, a conservação e a transmissão do saber indígena, se realiza, sem dúvida, mediante a palavra, mas também por através das danças,

dos gestos, das roupas, da música, das imagens, dos sabores e aromas, sempre oferecendo componentes para que os cinco sentidos possam receber as informações emitidas como bem expressou o especialista em língua nahuatl, Patrick Johansson (2005, p. 522), em suas análises sobre o sentido e os sentidos da linguagem pré- colombiana:

A diferencia del conocimiento de corte occidental heredado de la mayéutica helénica, el saber indígena prehispánico, necesariamente objetivante como cualquier cognición humana, buscaba sin embargo una aprehensión sensible del objeto por conocer. Buscaba “comulgar” afectivamente con dicho objeto para lograr su aprehensión plena.

Fechemos minha primeira estadia na Região do Totonacapan com todos os alunos e professores querendo que eu estendesse minha estância por lá. Era como se eu tivesse recolhido as lenhas para acender a fogueira, que tivéssemos plantados as sementes e que elas já brotavam do solo. Nós havíamos atizado o coração dos jovens para que eles então iniciassem obras mais aprofundadas, que transpusessem para programas de rádio, para programas de TV. Volto para Xalapa bastante animado com o resultado obtido. Volto com a solicitação de que permanecesse na Região.

Quando chego em Xalapa, cidade não muito grande, mas é um ambiente distinto do que se vive e se vê nos *pueblos*. Tenho alguns dias para descansar, pois já em seguida, pelo contrato assinado, teria que viajar para a Sede Huasteca. Mas naquela época, os ventos estavam muito fortes, havia chuvas torrenciais. Em Veracruz são comuns as tormentas, tanto que um dos Deuses totonacos, é o deus dos raios e dos trovões. A vulnerabilidade que as pessoas, desde tempos antigos, já viviam, fez com que nomeassem um dos templos e centros cerimoniais mais importantes da região veracruzana por *El Tajin*⁵⁹, cidade dos trovões. E com as tormentas se havia perdido a comunicação com a Sede Huasteca. De Xalapa para Ixhuatlán de Madero, município sede da UVI na Huasteca, ficava há mais de oito horas de transporte viário. Não era uma viagem simples naquela ocasião. As informações que chegavam eram que os rios estavam cheios e que talvez não passassem os transportes.

⁵⁹Tajin: El Tajín é uma zona arqueológica precolombiana próxima a cidade de Papantla, Veracruz, México. A cidade de Tajín se cre que foi a capital do império Totonaca. Tajín significa *Cidade do trovão* no idioma totonaco.

Neste momento, pela primeira vez, eu me dei conta que a estrutura que a UVI me oferecia e também a outros profissionais estava envolta de incertezas. Tudo realmente estava por ser descoberto e construído, e eu havia decidido ir do Brasil para o interior do Estado de Veracruz coordenar aquele projeto. Por alguns momentos antes de partir para a Huasteca, quando permaneci em Xalapa por alguns dias para comprar mais fitas de gravação e DVDs para fazer os back ups das filmagens, cheguei a me questionar dos propósitos meus de me expor aquela situação e pedi uma reunião com o Dr. Sergio Tellez, na ocasião diretor e idealizador da UVI. Comentei que na Região do Totonacapan havíamos obtidos ótimos resultados e que inclusive me solicitavam que permanecesse por lá. Junto a esta solicitação mencionava a falta de comunicação com a Huasteca. Cheguei a pensar em abortar o projeto. Mas aquela situação que sim trazia medo anunciava que uma grande experiência estava por ser vivida: o encontro com as tradições relacionadas com o cultivo e a colheita do milho e os relacionados à Festa de Xantolo, a Festa do *Dia de los Muertos*, importantes ritos que demarcam fortemente a cultura mexicana, principalmente na região da Huasteca.

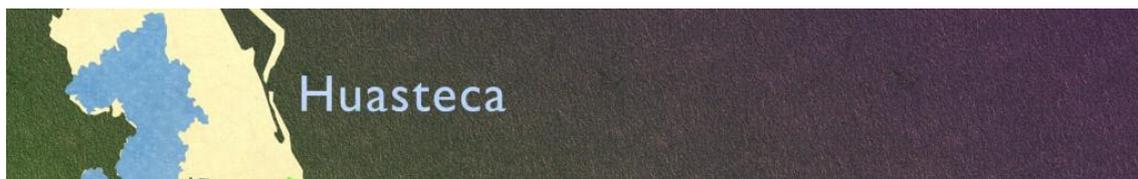


Fig 72 Imagem aérea Ixhuatlán de Madero

2.3 Huasteca

Aqui é a sede que recebe os municípios de Ixcatepec, Chontla, Citlaltépetl, Tepetzintla, Ixhuatlán de Madero, Tlachichilco, Zacualpan, Texcapetec, Zontecomatlán, Ilamatlán, Benito Juárez, Chicontepepec, Chalma, Chiconamel, Platón Sánchez, Tantoyuca e outros municípios veracruzanos e de estados vizinhos dentro da Região Intercultural Huasteca.

Chegar a Huasteca é por si só um grande desafio. A imagem aérea demonstra que Ixhuatlán de Madero, município que recebe a sede da UVI, está fincada entre bosques e serras. Meu coordenador Raciél me havia antecipado que o trabalho nesta sede seria especial, pois é esta uma região reconhecida nacionalmente como um berço da cultura ancestral mexicana, um lugar aonde estão bem preservadas algumas tradições milenárias. E certamente a distância física de grandes centros urbanos protegiam e resguardavam estas tradições. O que impõe aos que tem interesse em acessar este universo sagrado uma grande disposição.

Cheguei à Sede da Huasteca pela manhã e estava um dia atrasado do que estava no calendário pre-estabelecido pela UVI. A voz já havia corrido entre as sedes sobre a minha presença e sobre projeto de audiovisual que estava coordenando. Cheguei cansado, foram muitas horas de ônibus numa estrada com muitas lombadas. Na Huasteca não havia ainda um lugar para que eu me instalasse, assim me coube ainda, antes de iniciar o projeto, procurar um lugar para me hospedar. Por indicação de alguns alunos, soube que um senhor alugava quarto num bairro próximo à Universidade. Lá me instalei. Outros alunos também alugavam quartos com esse senhor, o que proporcionou estabelecer vínculos mais próximo com eles.

A experiência na sede Totonacapan me havia mostrado alguns pontos positivos da metodologia empreendida, mas também eu havia percebido que era necessário restringir a abrangência dos temas abordados. Da mesma forma que iniciamos nosso projeto em Totonacapan, também o iniciamos na Huasteca, ouvindo cada tema pesquisado por cada aluno. A diversidade chamava muito a atenção. Por ser a Huasteca um berço de cultura milenar, nessa região ainda se mantém muitos ritos, assim como muitos mitos. Os nossos alunos se davam conta do patrimônio que tinham em suas casas, em suas comunidades. Junto a outros professores que eram os tutores de nossos alunos, muitos temas vinham sendo pesquisados pelos jovens. Não era mais necessário que alguém de fora estudasse as tradições locais, a própria comunidade vinha se tornando, pouco a pouco, capacitada para olhar para si mesma por um outro olhar, científico, distanciadamente enraizada a realidade local.

Nosso grupo na Huasteca era muito grande, quase 40 alunos em sala de aula. Depois de escutarmos os temas de cada aluno e identificar que estávamos no mês de outubro e que neste mês se realizariam muitos ritos relacionados a Festa de Xantolo- Dia de los Muertos, decidimos todos juntos que seria uma boa oportunidade que todos direcionassem os olhares para estes ritos, e que cada um em seu bairro, casa, comunidade identificasse as práticas e crenças pontuais que nos permitisse gravar e logo compor um documentário sobre a Festa. Alguns alunos desta sede já estavam pesquisando o tema e de imediato trouxeram para o grupo alguns pontos a serem pesquisados mais a fundo.

Quando passei por Xalapa fiquei na casa de David Islas Bravo, responsável pela área da difusão e da comunicação da UVI. David é um aficionado pelo cinema e pela arte audiovisual. Tem uma cultura profunda sobre o tema. Tornamos-nos muito amigos e em sua morada em Xalapa ele e eu conversamos muito sobre o projeto UVI, assim como também sobre o projeto que eu coordenava. Nesta permanência em Xalapa David me passou alguns filmes, algumas produções cinematográficas e também produções indígenas para que eu pudesse levar para as outras sedes. Um destes filmes foi *Himalaya*, dirigido por Eric Valli. Nessa ficção lançada no ano de 1999, este diretor abordou o tema da importância das tradições, do reconhecimento dos saberes que trazem os anciões. O filme também aborda a questão sobre o vigor e a atualização dos saberes milenários que cabem aos jovens fazer. *Himalaya* é um filme que retrata muito bem como alcançar o equilíbrio entre os saberes que devem ser reconhecidos oriundos do passado, como também sobre a novidade e a manutenção adequada e madura que cabe aos jovens.

Nesta produção o diretor contou com a participação de muitos não atores profissionais. *Himalaya*⁶⁰ conta com muitos habitantes nativos da região que apenas iniciavam suas vidas como atores de uma obra cinematográfica. Este filme apresentava fielmente algumas realidades que já estávamos tocando e que nossa experiência na Região do Totonacapan já nos havia mostrado sobre o reconhecimento de algumas tradições que sim eram importantes de ser revitalizadas e resguardadas do sistema ocidental. No entanto também já nos havia mostrado que outras tradições eram importantes de serem transformadas. *Himalaya*, grande produção cinematográfica, aproximava a realidade do interior veracruzano à realidade de um país oriental. Na verdade, estas realidades são muito comuns a quase todos os países do mundo, que de algum modo se resumem a questão do diálogo intercultural, que se resumem a percepção, respeito, tolerância que os indivíduos têm que desenvolver em si mesmos para entrar em contato com o diferente, com o novo.

⁶⁰ *Himalaya*: Filme dirigido por Eric Valli, 1999.

2.3.1 Festa de Xantolo – Dia de Todos Los Santos

Iniciamos então nossas gravações e pesquisas sobre a Festa de Xantolo. Os alunos nos foram trazendo informações de suas casas e comunidades. Mapeavam personagens para então organizarmos nosso cronograma de filmagens. As comemorações e rituais relacionados a Festa de Xantolo estão distribuídas por quase todo o mês de outubro, principalmente a partir da segunda quinzena. Começamos nossas atividades nos primeiros dias de outubro e seguimos até o final do mês todos juntos.

Os ritos relacionados a esta celebração perpassam por muitas tarefas que são vividas pelas famílias da Huasteca. Há que se preparar os arcos onde são colocados os altares. Para isso, preparam-se arranjos florais com folhas de palmeira e as flores que são quase sempre utilizadas nos rituais indígenas, o *cempoaxochitl*⁶¹. Nessa ocasião são montados mercados especiais aonde somente são comercializados produtos e materiais imprescindíveis para a montagem dos arranjos e dos altares. Nesta ocasião são produzidos os pães dos mortos, específico para anunciar a comunidade que os mortos já estão chegando, para simbolizar a chegada deles.

Com nossa produção tocamos a fundo a complexidade que abarca esta celebração milenária mexicana. Entrevistamos muitas pessoas da comunidade. Nossos alunos levavam os equipamentos para suas casas e nos traziam entrevistas muito íntimas, pessoais, cheias de sentimento. Mas seguramente uma das entrevistas mais elucidativas sobre o tema foi com o *Tlamatine* Don Atalo Cruz Reina, importante portador dos saberes da cultura nahuatl. Com muito sentimento e pertencimento sobre o tema nos recebeu numa manhã a mim e nossos alunos. Em sua casa estava ele montando seus arranjos de flores e preparando o altar para a *Festa de Xantolo*.

Don Atalo com muita serenidade foi nos relatando sentido por sentido, significado por significado, simbolismo por simbolismo relacionado à Festa. Ele nos falou sobre os

⁶¹Cempoaxochitl: Cravo de Defunto. Flor utilizada em muitos rituais pelas culturas mesoamericanas.

alimentos, sobre os altares, sobre as flores, sobre os cheiros, sobre as músicas, sobre as velas e incensos. Um perfeito *Tlamatine*, sábio nahuatl, exaltando com nobreza os ritos de sua própria cultura.

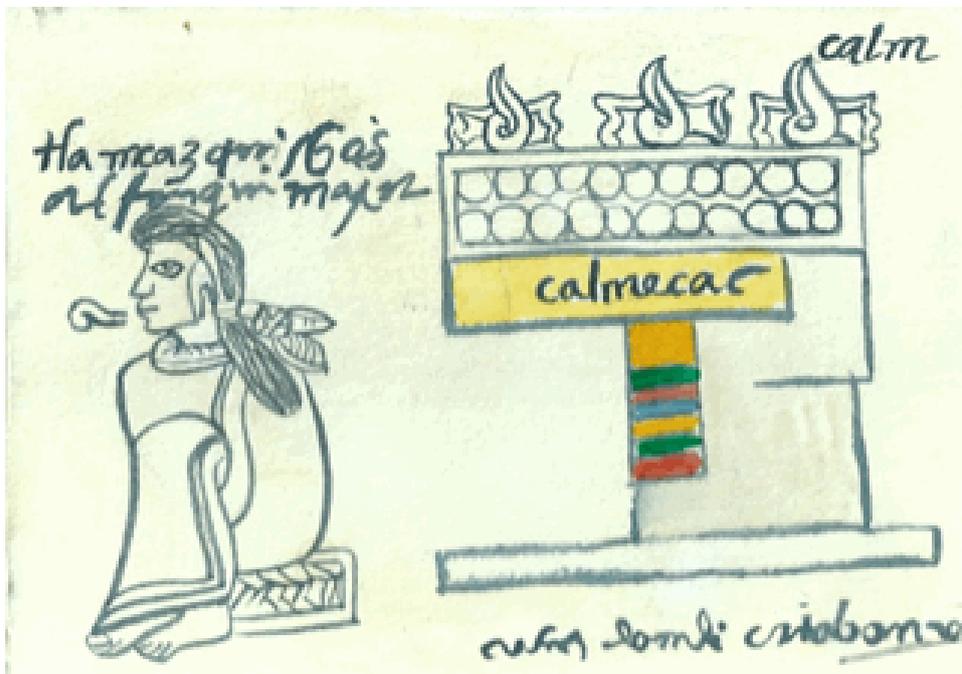


Fig 73 Representación de tlamatine num calmecac. Fragmento del *Códice Mendoza*, folio 61



Fig 73 Cartaz do documentário com Don Atalo Cruz Reyna, todo ele em língua Nahuatl- autor

Produzimos três produtos na Sede Huasteca, dois documentários e uma ficção. Um de nossos filmes é uma entrevista sobre a Celebração de Xantolo com Don Atalo, toda ela feita em língua Nahuatl. As outras duas criações são também sobre Xantolo, um documentário, em que Don Atalo aparece seguidamente traduzindo e explicando com detalhes a celebração. A outra produção é uma ficção sobre um conto nahuatl. Ambas em espanhol, agora já legendadas também ao português.



Fig 74 O filme *Xantolo* está disponível no Youtube: <https://youtu.be/TwNIbxE1SWs>

Don Atalo quando se detêm a falar sobre muitos dos pontos da celebração aparentando estar sempre estar muito concentrado. No exato momento em que iniciaria a falar sobre a importância da queima de essências, se detêm diante ao altar, pega seu *copalero*⁶², queima em suas brasas o *copal*⁶³, respira profundamente, e como se algo em seu interior tivesse mudado, Don Atalo, ereto, diz que até aquele momento estava passando informações sobre a Celebração, mas que no momento em que queimou o copal instantaneamente ele mudava seus sentimento e o modo de expressar seu conhecimento. Don Atalo nos falou de como o aroma do *Copal* o levava a um estado de comoção diferenciado e que a partir

⁶²Copalero: incensário onde se queimas as ervas ritualísticas para limpeza e cura.

⁶³ Copal: Resina de árvore utilizada para defumar e curar as pessoas.

da incorporação desta sensação, conseqüentemente as suas palavras saíam mais floridas, e poderiam da mesma forma com-mover mais as pessoas. Ou seja, pelas palavras emitidas com sentimento, Don Atalo conseguia por em movimento a alma e os corações daqueles que escutavam suas palavras.

2.3.2 Pensar e sentir

Anteriormente já havíamos sobrepassado sobre esta importante característica do pensamento e da cosmovisão indígena mexicana, principalmente no que se refere a cultura Nahuatl. Na língua Nahuatl o termo *Tlamati* quer dizer “saber” e “sentir”. Os textos indígenas, sejam eles expressos pela oralidade ou em forma visual, mostram uma estruturação na qual a função de sensibilização é de extrema importância. No mundo pré-colombiano uma mensagem não era bem compreendida se não fosse sentida. A palavra em nahuatl *Mati* revela dois sentidos: saber e sentir. Don Atalo exercia muito bem seu papel como *Tlamatini* sabendo comover os seus ouvintes. Don Atalo dizia palavras floridas.

Ele nos falou sobre as flores, sobre os arcos também. Os arcos de oferenda são parte fundamental para os ritos desta celebração. São neles que são colocadas as fotografias dos parentes que já partiram, são neles que são postas as velas, os alimentos, os rezos. É a partir da construção dos altares, dos arcos, que os familiares iniciavam os preparativos para receberem cada qual seus mortos em suas casas. Don Atalo falou muito sobre as flores de *cempoaxochitl*, que simbolizam a conexão que se estabelece com o mundo mais sensível, invisível ao mundo real. Desde o dia 30 de outubro as famílias iniciam a erguer seus altares. Para isso em cada comunidade, nesta época, acontece um mercado especial para que todos possam comprar seus artigos rituais que compõem os altares/arcos.



Fig 75 Don Atalo Cruz Reyna- Tlamatine Nahuatl explicando os simbolismos da Festa de Xantolo- autor



Fig 76 Don Atalo Cruz Reyna acendendo velas em seu arco/altar- autor

O processo de criação artística está presente em muitas das atividades cotidianas do mundo indígena mexicano. A ocasiões em que são celebrados os ritos são os momentos aonde mais está explícita uma cosmovisão fincada no compromisso de construir uma linguagem poética, uma língua florida, uma expressão que comova. Assim podemos ver, tanto na fabricação dos *copaleros*, dos porta-velas de cerâmica que nesta ocasião são comercializadas nas feiras públicas, na produção de velas de cera de abelha decoradas

com papel de seda colorido. Pode-se ver essa linguagem florida na construção dos arcos, dos altares. Assim como na execução de *sones*⁶⁴ que são tocados em muitas ocasiões:

El hecho de que la sensación tuviera que estar presente, de alguna manera, en la configuración cognitiva que el indígena tenía de algo, hacía que la idea “hiciera cuerpo” con lo que intentaba representar. En este contexto, lo simbólico, o mejor dicho lo “símbolo- lógico”, las afinidades visuales o sonoras, la “simbiosis” semántica de las palabras, la retórica y la poesía permitían al saber cristalizarse sobre la palabra de los hombres (JOHANSSON, 2005, p. 523).

No alto dos altares coloca-se o “pão do morto”, um pão em forma de boneco que é produzido somente nesta data. Este boneco tem várias funções, como ser uma oferenda, assim como também sendo uma representação dos seres já falecidos. É muito comum nas padarias das comunidades da huasteca veracruzana encontrar padeiros fazendo o pão de morto e assando em seus fornos caseiros.



Fig 77 Xochiyehualli: adorno floral com Cempoaxochitl- autor

Quando Don Atalo nos falou sobre a importância da flor de *Cempoaxochitl*, mencionou como que o perfume, como que o odor da flor sensibiliza as pessoas. Nos disse que esta flor é a *Flor que comove* o coração e as mentes das pessoas. Ao falar sobre os significados que são atribuídos aos enfeites criados com as flores que são colocados nos altares, os Xechoyehualli, Don Atalo Cruz Reyna apresenta o indígena como um artista que compreende a natureza e pela expressão artística a representa, como já mencionamos em outro momento. Don Atalo fala que a representação deste arco florido é a

⁶⁴Sones: Muitas das manifestações culturais e ritualísticas do México são expressas pela composição de sones. Para cada etapa de um ritual pode ser executado um sone específico.

representação do arco íris, do movimento do sol, da terra, representando também as danças circulares, o sol que nos dá a luz. Don Atalo seguidamente relaciona as artes de oferenda que embeleza os altares com representações metafóricas com a vida humana. Ao exemplo do arco *Xochiyehualli* que ele expõe também o simbolismo do ciclo de vida que todos nós temos, de início e fim de nossa existência terrena. A própria língua *nahuatl* é uma expressão simbólica e metafórica que expressa muitos significados em sua construção linguística.

Todas essas representações que são expressadas pelas oferendas em forma de artesanato em em forma de alimento, em forma de música ou em forma de dança aproximam as gerações mais jovens às tradições que são perpassadas desde os tempos pré-colombianos pelos sábios *Tlamatinis* que tatuaram na alma mexicana este respeito pela tradição ancestral. Este é um sentimento comumente sentido nos *pueblos* veracruzanos: o respeito pela palavra de um ancião, pela palavra florida, pela palavra que comove.

A Sede da UVI Huasteca realmente conta com a presença deste sábio que sabe comover por suas palavras e pelo conhecimento que tem sobre as tradições. Don Atalo está sempre presente nas atividades com os alunos da UVI Huasteca. Sua presença é imprescindível para solucionar dúvidas e para acessar os significados da cultura *nahuatl* huasteca. No México e principalmente nas áreas rurais como estas em que atuamos, a palavra dos avós continua sendo recebida com honra. Por mais que outros discursos e linguagens sejam absorvidas e escutadas, ainda em muitas regiões da República mexicana, as plavaras emitidas por senhores como Don Atalo, são bem recebidas.

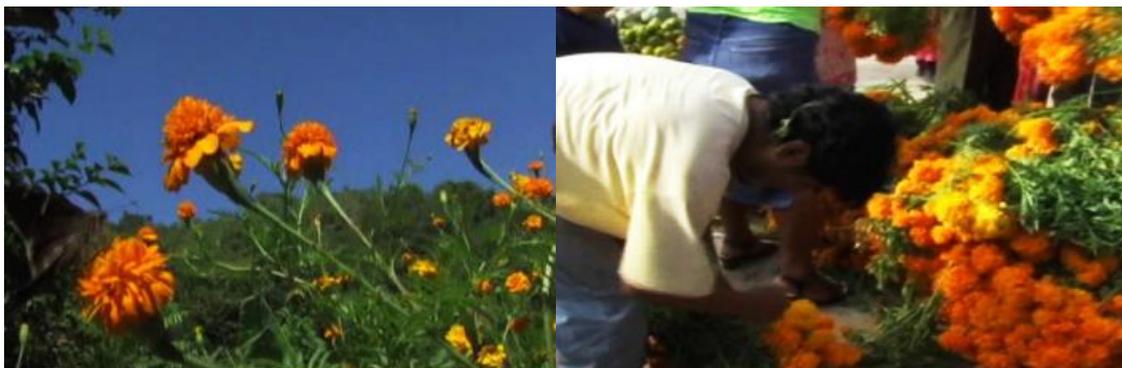


Fig 78 Plantação de Cempoaxochitl e mercado de flores em Ixhuatlán de Madero- autor



Fig 79 Vendedora de velas de cera com papel de seda em mercado- autor

Mas também fomos fazer visitas para gravar entrevistas com muitas outras pessoas, principalmente na comunidade de Ixhuatlán de Madero. Uma das pessoas entrevistadas foi uma senhora que havia visto uma criança já falecida embaixo do altar numa celebração do Dia dos Mortos. Esta senhora narrou com detalhes o discurso que teve com a criança, contando aos jovens como era importante fazer as oferendas para os mortos. Principalmente para que eles não se sintam desprezados pelos os parentes vivos. O culto aos mortos é feito tanto como um ato de rememoração da presença dos parentes queridos mas também como uma oferenda para que os mortos não se sintam esquecidos e assim não se enraivesçam como os parentes vivos. Don Atalo deixa muito claro isso quando conta que os seus avós muitas vezes contavam histórias assustadoras sobre a visita que alguns mortos fazem aos seus parentes em forma de pesadelo ou aparição sombria.



Fig 80 Imagens de entrevistados preparando e falando sobre o ritual de Xantolo- autor

Muitas pessoas da região de Ixhuatlán de Madero que os alunos haviam feito entrevistas sobre os significados da Festa de Xantolo, mencionaram esse aspecto tenebroso relacionado a preparação de oferendas como meio de sossegar os mortos, os deixando felizes no mundo invisível. Devido aos muitos registros, os alunos da Sede Huasteca se animaram em produzirem também um curto metragem em forma de ficção aonde eles atuariam este conto sobre Xantolo. Essa única produção em forma de ficção em nosso projeto junto a UVI foi intitulada por *Nunca Mueres Solo vives- Cuento verídico sobre Xantolo*. Seguramente recolhemos do filme *Himalaya* o incentivo necessário para a criação deste produto.

Nosso roteiro para a construção do documentário sobre Xantolo era um roteiro de entrevistas, um roteiro completamente aberto, pois não se sabia quais as informações que iríamos recolher. No entanto nossa produção do curta, a situação já era outra. Já estávamos trabalhando juntos há dias, já tínhamos coletado muito material, e todos estávamos compartilhando e discutindo sobre o tema. Já havíamos identificado nossos câmeras, nossos captadores de áudio. Assim como na Sede Totonacapan já sabíamos quem dos alunos falavam e entendiam perfeitamente bem as línguas originárias, assim pudemos definir como trabalharíamos em equipe para a produção do curta.

A própria estrutura da construção de um curta metragem se aproxima muito mais a linguagem cotidiana utilizada no dia a dia dos alunos. A proximidade deste discurso com o discurso de um mito desperta uma construção de um trabalho onde as pessoas se apropriam com mais facilidade da ferramenta do audiovisual. Se tornou muito mais fácil a adesão de todos os alunos na produção do filme *Solo Vives nunca Mueres*.

2.3.3 Nunca mueres solo vives



Fig 81 Capa filme Nunca Mueres solo vives- autor. O vídeo está no youtube:

<https://youtu.be/RYvpD4g35dI>

Os alunos se dividiram em grupos para que cada equipe pudesse se responsabilizar por uma atividade na produção. A primeira função, que de alguma forma foi grupal, foi a construção da narrativa do conto sobre a Festa de Xantolo, na qual aparecia um personagem que não respeitava as tradições e que no dia de Todos os Santos não fazia as oferendas tradicionais, e então sofria uma maldição. Os alunos ouviram várias versões sobre a mesma ação e punição e recriaram um diálogo entre alguns personagens.

Tínhamos a equipe responsável pela gravação, dois câmeras-man, uma equipe de captação de áudio, uma responsável pela construção do cenário, outra pela maquiagem e figurino e uma que construiu os diálogos. Precisávamos de atores e de um cenário. Entre os próprios alunos definimos quem atuaria. E uma aluna ofereceu a casa de seus pais como cenário, já que era um ambiente bem tradicional, com casa de palha, criação de animais, plantação de milho, perto de uma serra. Definimos dia e hora e nos encaminhamos todos para passar o dia.

A idéia inicial era gravar tudo num só dia. No entanto, quando chegamos na casa de nossa aluna resolvemos realizar a última entrevista com seu pai. Nós nos sentamos na varanda, todos em círculo. Era uma cena linda, pois ali, por primeira vez estávamos todos juntos realizando uma entrevista em companhia dos pais de uma aluna e também com seus avós. Um momento único: todos a ouvir as histórias das tradições do povo Nahuatl. Para mim em especial foi um dos momentos ápicos de minha atividade profissional no projeto, pois o senhor que nos dava a entrevista era muito carismático, mediava sua entrevista com falas em nahuatl perguntando a seu pai que não falava e nem entendia bem o espanhol. Ao lado estava a avó de nossa aluna triturando os grãos de café recém colhidos para nos preparar um desjejum. Era realmente uma cena tradicional. Vivíamos o filme todos.

A cada palavra mencionada pelo pai de nossa aluna todos se maravilhavam, todos atentos as informações que ele nos repassava. Aquela família compreendia muito bem a importância de nosso trabalho e estava disposta a nos ajudar. Ali todos éramos um. Num determinado momento da entrevista o pai de nossa aluna conta o mesmo conto verídico

que mencionava a história de um habitante da região que não havia cumprido as tradições e que sobre ele lhe havia caído uma maldição. Mas a forma como ele narrou o conto foi tão verídica, tão fiel... A forma como ele mudava as vozes dos personagens do conto... E sem que eu precisasse falar nada...um aluno se aproximou de mim e perguntou: “– Prof, porque não convidamos o pai dela para ser o protagonista de nosso filme?”.

Todos estávamos de acordo com aquela nova possibilidade. Somente teríamos que perguntar aos pais de nossa aluna, que imediatamente aceitaram. O momento era tão magnífico que decidimos reformular os diálogos e ficar mais um dia na casa deles para que os pais de nossa aluna pudessem ensaiar.

No dia seguinte acordamos todos, tomamos café e iniciamos os preparativos para a produção do filme. Durante todo o dia realizamos todas as cenas. O envolvimento era tremendo, até mesmo dos avós de nossa aluna. Os alunos estavam todos emocionados. Assumiam a responsabilidade de suas funções com muito mais alegria que em comparação a produção do documentário. Realmente a linguagem do cinema se equiparava a linguagem mítica, ritual, cênica que se vive cotidianamente entre as populações mesoamericanas.



Fig 82 Imagens das gravações do curta *Nunca Mueres Solo Vives*- autor

Por todo o dia gravamos as sequências das cenas. Pela encenação do conto, todos vivíamos a tradição contada oralmente e registrada em formato audiovisual. Tínhamos o relato em forma de documentário e agora o estávamos colocando em forma de ficção. A participação da família de nossa aluna enaltecia ainda mais nossos propósitos. Seguramente até os dias de hoje esta família tem na lembrança os momentos vividos. O exercício de trabalhar com não atores profissionais foi muito interessante e vivaz para todos.

No final da tarde, quando tomávamos as últimas cenas, o coordenador da Sede Huasteca, Rafael Nava Vite, também indígena nahuatl, chega para acompanhar nosso trabalho. Podíamos ver em seus olhos a alegria em desenvolvermos aquela criação artística, que fundamentava os princípios das atividades pedagógicas da UVI.

2.3.4 Ritual de colheita do milho

Durante a minha permanência na Huasteca ainda viveria rituais imprescindíveis para a minha formação profissional, artística e espiritual. Quando saí do Brasil, levei comigo uma espiga de milho que me acompanhou por toda itinerância do projeto. Numa tarde aquela espiga brasileira abriria para mim uma oportunidade sem igual de vivenciar os ritos relacionados a sacralidade milenar que este grão ocupa na Mesoamérica.

Duas alunas minhas vieram retirar algumas dúvidas sobre uma atividade que realizaríamos no dia seguinte. Uma delas, Lídia, ao ver em meu quarto uma espiga, me pergunta porque que eu trazia aquele milho comigo. Eu conto para ela algumas das histórias que eu havia até então vivido com relação ao milho, tanto no México como no Brasil. E digo que já de muitos anos eu tinha adquirido o costume de sempre ter milho entre meus pertences. Lídia então naquela tarde me perguntou se eu não estaria disposto a acompanhar num ritual que seu cunhado estaria fazendo no final de semana seguinte numa *casa de costumbre*⁶⁵ por ocasião da colheita de milho que algumas famílias estavam por realizar.

Eu aceito o convite e me preparo para empreender uma viagem até a casa dela, perto do Município de Chicontepec. Era um sábado, saio bem cedo de Ixhuatlán de Madero. Chego à casa de Lídia antes do almoço. Espero que a família dela organize alguns pertences que teriam que ser levados para o ritual e então saímos num caminhão para um sítio aonde estava já um grupo grande de pessoas, todas elas da cultura nahuatl. Pouco se falava o espanhol. Lídia me apresenta a todos e principalmente a seu cunhado, que era quem estaria dirigindo o ritual ao lado de outros *Curandeiros de Maiz*⁶⁶. Lídia explica a seu cunhado o objetivo do nosso projeto e pede permissão para que realizássemos as nossas filmagens, o que definitivamente não o fizemos. Para mim aquele momento tinha que ser vivido com toda a integridade, sem preocupar-me com ângulos. Lídia não era nossa aluna mais interessada em aprender a manusear os equipamentos. E

⁶⁵Casa de Costume: Local aonde as famílias organizam os rituais tradicionais.

⁶⁶Curandeiros de Maiz: curandeiros que trabalham com as sementes de milho para ler o passado e fazer prognósticos futuros. São muitas as formas pelas quais se utilizam as sementes para a adivinhação.

naquele dia nenhum aluno nos acompanhava. Não era um dia de trabalho. Durante o projeto, eram raras as ocasiões que eu pegava a câmera para filmar, minha função sempre era como tutor. E naquele dia definitivamente não seria a ocasião para estar diante do ritual empunhado com o equipamento.

Novamente naquela tarde pude acompanhar como que a arte, o processo criativo faz parte do cotidiano ritualístico indígena. A montagem dos altares, a organização dos elementos. Da mesma a forma como a cena ritual era organizada. Havia um cenário produzido para que ocorresse a celebração. Estavam lá todos os personagens, quase todos anciões e anciãs com suas roupas tradicionais. As mulheres com seus vestidos bordados muitas vezes por elas mesmas, nos quais transpõem para suas roupas as imagens das flores de da flora e da fauna sua região. Mostra clara, emocionante de como esta cultura reconhece e leva em sua alma e inclusive em suas vestes, o próprio patrimônio natural e também cultural.

O ritual iniciou no meio da tarde e se estendeu por toda a noite alcançando o amanhecer. Os elementos ritualísticos que eram construídos com beleza, arte e sensibilidade foram sendo apresentados para mim como se tudo aquilo já fizesse parte de minha alma. Também nos rituais de colheita de milho as flores de *Cempoaxochitl* são utilizadas tanto para adornar esteticamente com para comover as pessoas com seu olor. Os enfeites florais eram produzidos por senhores, muitos deles, anciões. Aquelas mãos enrugadas tão delicadas tocando e fazendo arcos e buques de flores.



Fig 83 Fotos feitas por Rafael Nava Vite em outro ritual do milho

Como já mencionei anteriormente não é minha intenção construir uma etnografia sobre os rituais ou manifestações que o projeto permitiu que vivêssemos. O que quero é trazer reflexões sobre como o processo criativo é vivo nas tradições indígenas e como que nosso propósito de criar coletivamente por meio do audiovisual nos foi permitindo acessar essas manifestações criativas. E assim demarcamos a importância que ocupa em nossas vidas o estado criativo e transmutador que a arte promove. Na arte ocidental muitas vezes a função de comover as pessoas ficam restritas a classe dos artistas. No contexto indígena a arte aparece como forma de embelezamento do cotidiano, aonde homens, mulheres, anciãs e anciões são mestres, sem necessariamente ocupar esse posto de forma hierárquica.

A cosmovisão das culturas indígenas mesoamericanas, em especial a cultura nahuatl está ancorada por modos de construção de linguagens e modos de comunicação que favoreçam tanto ao emissor quanto ao receptor da mensagem a predisposição de diálogo com o próprio coração:

Por muy lógico y racional que fuera el cuestionamiento reflexivo, el pensamiento indígena lo concebía como un diálogo entre el intelecto y la sensibilidad, entre la mente y el corazón. Reflexionar era dialogar con su corazón neyolnonotza, es decir, en este contexto, fundir la argumentación intelectualmente configurada en el crisol de la sensibilidad (JOHANSSON, 2005, p. 525).

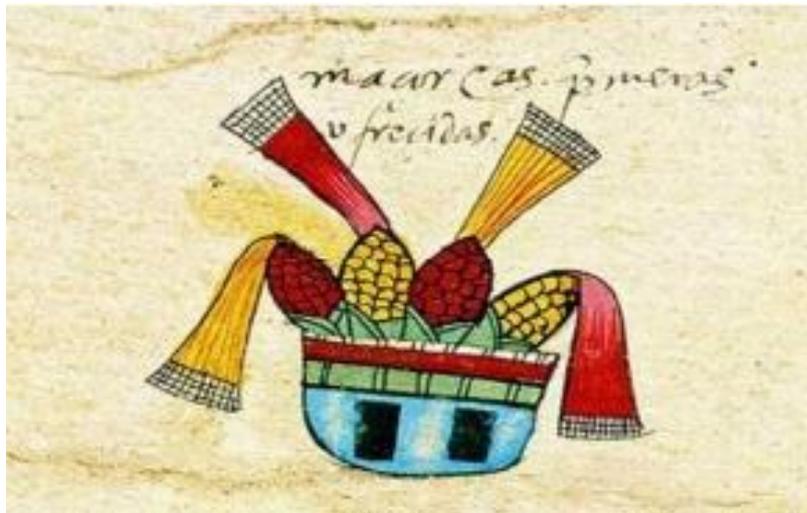


Fig 84 Fig 85 Códice Borbónico, lâmina 2



Fig 85 Imagens da caminha em direção a realização de uma oferenda num poço. Imagens Rafael Nava

Vita



Fig 86 Fotos Rafael Nava Vita em outro ritual com nossos alunos

Aquela tarde me havia dado todas as respostas que um dia eu tentei encontrar sobre aquele evento completamente descontextualizado da realidade quando um pescador no Oceano Atlântico me entregou aquele bolsa de milho antes de minha partida para o México. Pouco a pouco ainda me vinham chegando informações sobre rituais que algumas culturas indígenas mexicanas faziam oferendas em um poço aonde habita uma Deusa em forma de Sereia. Uma das lendas contadas na região da Huasteca expõe a relação entre o personagem da sereia com a vida cotidiana indígena.

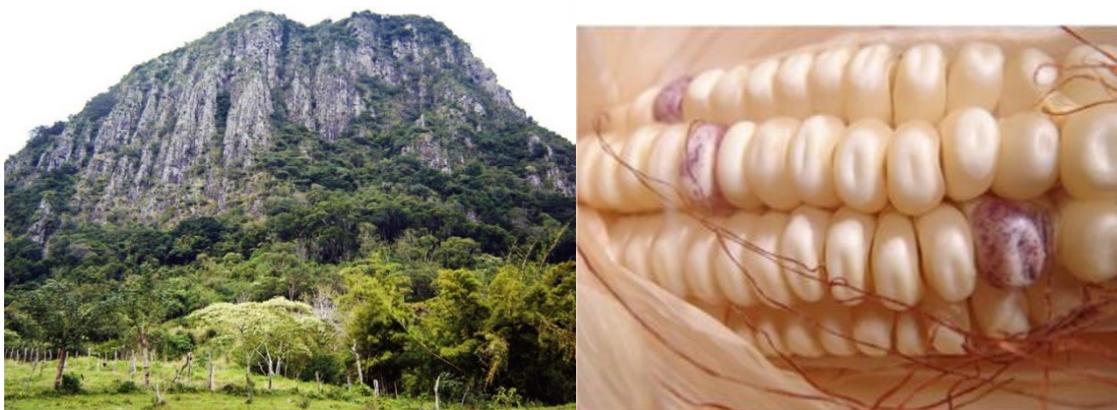


Fig 87 Cerro ceremonial Postektitla e milho pérola. Fotos: Rafael Nava Vite, Maurício Panella

Nem eu, nem Lída fizemos gravação alguma, mas outra aluna, Eugênia Jerônimo Hernandez, naquele mesmo final de semana, havia levado outro equipamento para outro ritual de colheita do milho. Muitas das imagens que ela gravou mostravam cenas parecidas com as quais eu e Lída tínhamos acompanhado.





Fig 88 Imagens das filmagens que a aluna Eugênia realizou sobre o Ritual de colheita do Milho



Fig 89 Espigas de milho que foram plantadas por mim no Brasil trazidas da Huasteca- autor

A estadia na Sede da Huasteca realmente me havia ofertado momentos de profunda ritualidade e sacralidade. Em meio a nosso projeto sobre as celebrações da Festa de Xantolo, Dia dos Mortos, eu também havia vivido e encontrado outro rito tão importante para as culturas indígenas veracruzanas.

A forma como eu vivia as nossas produções audiovisuais junto aos alunos nos foram permitindo vivenciarmos todos estes rituais milenários. Alguns alunos tinham essas experiências mais demarcadas em suas vidas. No entanto, a grande maioria de

nossos alunos também viviam aqueles ritos por primeira vez, o que tornava nossa tarefa ainda mais importante. Não foram poucas vezes que pais e avós de alunos nos receberam com alegria por estarmos levando seus filhos a conhecerem por outro meio a sua própria cultura.

A sacralidade dos rituais vivenciados foram penetrando em minha alma. Acessar a vida dos antepassados de meus alunos, conhecer as formas rituais que traziam os mortos de meus alunos para as mesas das casas deles naqueles seguintes dias, foi me trazendo uma certa melancolia por juntar-me a meus familiares para ofertar eu também para os meus mortos. Eu não vinha me sentindo bem em acompanhar os meus alunos para casa deles e então para os cemitérios aonde seus mortos estavam enterrados. Numa reunião com eles decidimos que quem se sentisse à vontade para realizar gravações com seus familiares e nos cemitérios de seus *pueblos* que poderiam levar as câmeras. Uma aluna e um aluno decidem levar.

Realmente, Xantolo é uma celebração deveras importante para a cultura mexicana e cada aluno no final de nosso curso se destina a voltar para suas casas para estar com seus familiares, assim como eu, que decido ir para Malinaco, pequena cidade que fica a duas horas da Cidade do México, aonde meu compadre Miguel Angel vivia com minha comadre andaluza Carmen Vilchez⁶⁷ e sua pequena filha Maya. Lá passamos todos juntos o Dia dos Mortos.

Muitas das informações relacionadas a este trabalho eu prefiro deixá-las em forma de audiovisual.

⁶⁷Carmen Vilchez: Esposa de Miguel Angel Martinez. Assistente social e madrinha de minha filha.



Fig 90. Foto aérea municipio de Tequila- google Earth

2.4 Grandes Montanas

Esta é a sede que atende alunos que moram nos municípios de Tenampa, Comapa, Tepatlaxco, Coetzala, Tequila, Tezonapa, Zngolica, Mixtla de Altamirano, Tehuipango, Texhuacan, Astacinga, Tlaquilpa, Los Reyes, Atlahuilco, Xoxocotla, Soledad Atzompa, Acultzingo, Aquila, San Andrés Tenejapan, Magdalena, Tlilapan, Rafael Delgado,

Ixhuatlancillo, La Perla, Alpatláhuac, Calchualco e outros municípios veracruzanos e de estados vizinhos dentro da Região Intercultural Grandes Montañas.

Depois de passar alguns dias junto a Miguel em Malinalco, volto a seguir minha itinerância pelas Sedes da UVI. O destino para o mês de novembro era a pequena cidade de Tequila. Para lá me encaminho. É uma região de clima frio, montanhas altas, também onde era predominante a cultura nahuatl. Chego ao centro educacional aonde a UVI oferecia as disciplinas a seus alunos naquela ocasião quando ainda não estavam erguidos os Campus definitivos. Ao passar diante do cemitério que ficava ao lado da Sede percebia que naquela região as comemorações do Dia dos Mortos também haviam sido realizadas.

A cada sede da UVI que eu passava na seguinte já me aguardavam. Assim ao chegar em Tequila os alunos já vinham escutando algumas informações a meu respeito, de como trabalhávamos. Por mais que as Sedes da UVI estejam realmente distantes fisicamente umas das outras, todas finalmente mantinham-se informadas sobre o que estava ocorrendo na UVI como um todo. Muitos projetos ocorrem especificamente em cada uma das sedes, independentemente de uma organização padronizadas hierarquicamente partindo de Xalapa. As especificidades de cada lugar, com suas culturas distintas eram respeitadas assim como as metodologias específicas que cada professor de cada sede poderia desenvolver junto com a coordenação local. No entanto, havia projetos que eram para todas as sedes. O projeto que eu coordenava era um destes. Assim, tanto os estudantes como os professores, como os coordenadores de todas as sedes também ansiavam minha chegada. Pois o próprio cronograma de pesquisa das sedes era adequado em função do mês que eu permanecia.

Como na Sede da Huasteca, em Tequila eu também não tinha onde ficar. Assim tive que alugar um quarto próximo à sede. Sempre quartos muitos simples, em alguns casos inclusive com o banheiro coletivo fora do quarto. Eu já vinha muito cansado com a intensidade dos trabalhos que tive que produzir junto aos alunos das outras sedes. Nosso projeto havia adotado uma metodologia com muita ênfase nas saídas a campo. O que por um lado era maravilhoso, mas que por outro potencializava o cansaço. Já havia conhecido

muitos alunos, professores, pais e comunidades, sem sequer parar para analisar os materiais produzidos. Meu próprio espírito estava já precisando assentar as experiências. Mas nosso cronograma estava fechado e então logo após alugar o meu quarto já teria que iniciar nossas atividades. Pedi um dia de descanso, pois me sentia febril e precisava repousar. A experiência nas outras sedes já me possibilitavam visualizar o empenho que era necessário para cada lugar.

Como nas outras sedes iniciamos da mesma forma, com uma roda de conversa aonde os alunos me contavam sobre os temas de pesquisa que cada um desenvolvia. Nesta sede logo percebi que muitos alunos se detinham sobre as questões artísticas como a produção de artesanato têxtil, as danças tradicionais e as festas patronais. Como em outras sedes, também nas Grandes Montanas apareceram os temas relacionados a ritualidade e medicina tradicional. Mas a experiência da Huasteca, em definirmos um tema somente como eixo central para nossa produção, havia nos oferecido bons resultados. Mais que tudo conseguimos reunir temas e a coesão grupal sobre uma produção que por mais que focasse em uma só celebração havia tocado vários outros temas que sim também estavam relacionados à celebração da Festa de Xantolo.

2.4.1 Fiesta de Santa Cecília

Na sede de Grandes Montanas decidimos fazer o mesmo, e após escutar todas as pesquisas que os alunos vinham realizando perguntei se haveria alguma celebração naquela ocasião. E sim. Estávamos nos primeiros dias de novembro e no dia 22 de novembro em várias comunidades da região seria celebrado o dia de Santa Cecília, padroeira dos músicos. Todos decidimos juntos assim desenvolver nossa produção audiovisual sobre esta celebração.

Em todas as sedes da UVI havia já equipamentos de vídeo e de captação de áudio, no entanto, naquela ocasião, na Sede de Grandes Montanas, não dispúnhamos de um bom equipamento. Na verdade, nem sequer tínhamos um equipamento para gravar, o que de início dificultava nosso labor. Mas a boa vontade, o interesse e a alegria em criarmos algo

junto, tanto minha como dos alunos, tentamos conseguir ao menos um equipamento com uma família de um dos alunos. E no dia seguinte uma câmera caseira nos foi trazida. Era muito simples e tinha o visor quebrado, o que nos impedia visualizar e enquadrar as cenas. Em todas as outras sedes havíamos trabalhado a questão do enquadramento de cenas, perspectivas... mas na Sede Grandes Montanas não tínhamos como fazer isso. Como resolver tal problema técnico? As decisões todas tinham que ser rápidas, pois a nossa permanência tinha tempo definido, outra sede ainda nos aguardava. Tínhamos que iniciar com o que tínhamos em mãos. Produzir uma obra audiovisual junto a quase trinta alunos tendo uma câmera caseira sem visor poderia parecer uma loucura. E era. E assumida a loucura começamos a desenvolver um método de captação de imagens que era baseado não na composição que o visor oferecia, mas sim de acordo com o que nos chegava pelos ouvidos. Como nosso tema era sobre o dia dos músicos, aquela forma de capturar era muito cabível. Afinal, todos teríamos que exercitar nossa escuta sensível.

Durante alguns dias realizamos nossas saídas utilizando somente esta câmera, para logo podermos contar com outro equipamento, também muito simples, mas que ao menos tinha um visor. Estes primeiros dias foram suficientes para que fossemos nos conhecendo e para que cada aluno pesquisasse em sua comunidade o que estaria ocorrendo relacionado à Festa do Dia de Santa Cecília. Finalmente numa manhã nos reunimos para traçar o cronograma de gravações de modo mais direcionado. Uma das alunas disse que seu tio estaria fazendo uma celebração em seu *pueblo*, pois naquele próximo ano ele seria o responsável por receber a imagem de Santa Cecília em sua casa e organizar as romarias por todo o ano. Estas pessoas no México são conhecidas como *Mayordomos*, uma função de muita responsabilidade. E nesta região são muito comuns as *Mayordomias*⁶⁸, as festividades religiosas que sincretizam cultos católicos com os cultos pré-hispânicos.

A comunidade desta aluna não ficava muito próximo a sede, no entanto era uma região conhecida pela produção têxtil tradicional. Nesta área muitas famílias criam ovelhas e retiram a lã para produzirem roupas e artesanatos. Poucos alunos conheciam essa região, então muitos se interessaram em fazer gravações lá. Saímos então todos para

⁶⁸Mayordomias: São celebrações da religião católica que foram incorporadas as tradições indígenas do México.

conhecer o local e o senhor que havia se interessado em nosso projeto. Uma hora em ônibus. Mais vinte minutos em pau-de-arara e depois mais quarenta minutos andando na serra. Emoção. Aventura. Quanto mais para dentro, mais resguardada algumas tradições.

Região de cultura nahuatl, poucas pessoas falam o espanhol. Chegamos a casa do tio de nossa aluna. A cena inicial era bastante forte. Dois homens com um machado abrindo o corpo de uma vaca para retirar a carne que serviria o alimento para festa. O tio de nossa aluna era um desses homens e se aproxima para nos receber. Ele nos convida para ir para a casa de costume, pergunta qual era nosso projeto e sua sobrinha explica em língua nahuatl. Nem todos os alunos entendem a língua original então sempre é imprescindível que um dos alunos que falam a língua nahuatl traduza a conversa. Após alguns instantes o senhor concorda que façamos as gravações na casa dele no dia de Santa Cecília. O tio de nossa aluna se levanta e pega uma garrafa de Tequila, pega um copo e me serve uma dose. Eu estava trabalhando, responsável por todos os alunos e agradeço dizendo que preferia não tomar. O senhor não entende, ou prefere não entender. Ele me olha. Os alunos me olham. Eu não entendi bem o código. Mas ali era um momento em que firmávamos um contrato. Aquela dose simbolizava que compactuávamos com o projeto. Tomei a dose servida e todos saímos da casa para voltarmos para a Sede.

No dia seguinte todos conversamos sobre a decisão de irmos gravar a festa na casa do tio desta aluna. A ideia se expandiu e os outros alunos sugeriram que cada um que trabalhava com outros temas, como artesanato têxtil, medicina tradicional e dança, poderiam levar uma mostra para a festa do tio da aluna. A sugestão fora levada para ele e aceita. Nos dias que antecederam a festa nos seguimos fazendo gravações nas localidades mais próximas a sede. Por algum motivo que eu ainda não entendia alguns alunos começaram a levantar outra proposta, de realizar o projeto também em outro município Rafael Delgado. Começava uma cisão no grupo. Até então, nas outras sedes, eu não havia vivido isso. E sim definitivamente alguns alunos não iam mais subir para gravar a festa junto ao tio de nossa aluna.

Algo parecia que acontecia contra a execução de nosso projeto, já que da noite para o dia todos os outros alunos que tinham se responsabilizado em levar as amostras de dança, música e artesanato disseram que não poderiam mais levar nada pois haveria um Grande Encontro na cidade de Zongólica e que todos os artistas iriam para lá se mostrar e vender seus produtos. Ou seja, não poderíamos mais cumprir o combinado.

Mas mesmo assim grande parte do grupo se encontrou numa manhã e nos encaminhamos para realizar as filmagens. Depois de horas no ônibus chegamos ao município de nossa aluna, que havia combinado de nos apanhar na rodoviária. Mas não estava. Outros alunos sabiam como chegar na casa do tio dela e seguimos sem ela nos guiando. Parecia muito estranha aquela situação. Mas seguimos. Pegamos o pau de arara. Andamos pela serra até chegarmos a casa de uma parente de nossa aluna, aonde supostamente ficaríamos todos albergados na noite da festa.

Quando eu entro na casa sinto um clima muito tenso. Nossa aluna também não se encontrava lá. O que acontecia? Os alunos e alunas sem perceber começaram a organizar suas mochilas pela casa. Mas eu não me sinto a vontade e chamo Adán, um aluno nosso que falava a língua nahuatl e peço para que ele subisse até a casa de costume aonde estava o tio de nossa aluna para ver o que acontecia. Passados uns vinte minutos Adán volta nervoso e preocupado. Trazia tensão em sua expressão. Ele se aproxima de mim e diz: “– Prof., vamos embora já daqui. O tio da aluna está bêbado e furioso, pois soube que não estamos trazendo os músicos, as danças e os artesanatos que tínhamos ficado de trazer. Ele tem em punho um facão e está realmente nervoso. É melhor que saíamos agora daqui”.

Eu tinha em minha responsabilidade mais de vinte alunos. Nosso projeto todo quase todo estava focado nas gravações deste dia. O que fazer? Senti uma grande ameaça. De início com nossas próprias vidas, receoso de um ato de agressividade. Em seguida, pela responsabilidade de entregar um produto final a coordenação da UVI. Paramos o primeiro pau de arara que passou na rua, chamamos todos os alunos e saímos voando daquele lugar.

O que então faríamos para realizar nossa produção?

Jairo um de nossos alunos, sempre muito solícito, se aproxima e me diz que em seu *pueblo* estavam organizando uma grande Festa na Rádio Comunitária XEZON e que se quiséssemos poderíamos ir para lá e que sua família poderia nos receber. Outros alunos que também eram de lá também ofereceram suas casas e decidimos naquele mesmo dia que nosso projeto mudava de rumo. Cada um de nós volta para sua comunidade para descansar e seguir o trabalho no dia seguinte em Zongólica.

À noite, na hora do jantar, quando comento com a senhora que me preparava minhas refeições o que havia acontecido na serra, ela se surpreende de que eu não soubesse que naquela região ainda haviam alguns focos de guerrilha e que a população local era reconhecida pelo caráter austero e agressivo e que inclusive naquela região já haviam matado um professor. Pela segunda vez durante a execução do projeto eu me pus a pensar sobre a vulnerabilidade que eu me expunha.

2.4.2 Radio Xezon

No dia seguinte fomos para Zongólica e lá um novo panorama se abriu para que realizássemos o nosso documentário, *Música en la Sierra Zongólica*, que também contou com imagens da cidade de Rafael Delgado e de Tequila.



Fig 91 Cartaz do vídeo Musica en la Sierra. O vídeo esta no youtube- <https://youtu.be/0Rb0aXHZKzY>

Os conceitos e as idéias, ou até mesmo as perguntas que fazemos e que nos fazem ir em busca das respostas que nos são trazidas pelos encontros ou desencontros, pelos nossos relacionamentos afetivos, por nossos desafios profissionais, aparecem de acordo com nossa trajetória, de acordo com o momento e com o círculo de pessoas que nos envolvem. Assim, quando eu estava coordenando o “Proyecto de Difusión del Patrimonio” junto a UVI, o foco central dos conceitos que trabalhávamos era em direção a construção de produtos artísticos, obras audiovisuais, que proporcionassem a reflexão sobre o diálogo intercultural e que fundamentassem uma educação patrimonial.

Tanto na região do Totonacapan como na região da Huasteca isso vinha sendo feito seguindo de alguma forma o método de pesquisa que eu havia desenvolvido na produção do filme Memórias de um Pequeno Parente do Mar. Somente que em Veracruz eu tratava de formar os estudantes para que eles se apropriassem desta metodologia para desenvolver os produtos que respondessem as perguntas de seus temas pessoais e coletivos.

Naquela ocasião eu não havia ainda acessado algumas reflexões, discussões e propostas que com o Projeto De Fora Adentro, projeto a ser abordado no terceiro capítulo, eu entraria em contato. Mas que de alguma forma, praticamente, eu já vinha

desenvolvendo nos projetos anteriores. Os desafios que nos foram aparecendo no desenvolvimento do projeto na Sede Grandes Montanas, já mesmo os iniciais, de quando não tínhamos equipamento para gravar e que tivémos que sair gravando atentos a sonoridade e não pela visualidade, nos haviam despertado o sentido de escuta do mundo. Incentivados pelo tema do Dia dos Músicos isso nos dava ainda mais razões para que submergíssemos nesse universo sensível da escuta do mundo.

Nos dias que ainda não nos havia chegado o segundo equipamento de vídeo permanecemos realizando saídas a campo que buscavam registrar sons do mundo. Gravamos sons de pássaros, sons de sinos, sons de crianças brincando em balanços, sons das vozes, da chuva, dos passos, das risadas. De alguma forma, a não possibilidade de visualizarmos as nossas gravações, fez com que o mundo invisível dos sons e dos ruídos nos chamassem mais a atenção. O que por fim nos abria a possibilidade de construirmos um discurso mais livre e posso dizer até mesmo mais poético. Essa nossa experiência de gravação das paisagens sonoras região das Grandes Montanas na Huasteca veracruzana se assemelhava muito as derivas situacionistas propostas e experimentadas por Guy Debord⁶⁹ a partir de 1958, quando buscava descobrir um novo olhar que não estivesse submetido à espetacularização das mídias, mas que sim fosse um mundo oferecido, visto, escutado desde a atenção que o receptor se permite acessar a um mundo tendo uma experiência de interação mediado pelo seu próprio corpo. Para Debord, era necessário re-descobrir a liberdade de experimentar o mundo longe das imagens veiculadas pela mídia.

Hoje, oito anos após a experiência coordenada visualizo meus alunos assim como a imagem dos vaga-lumes construída por Pier Paolo Pasolini⁷⁰, inspirada em Dante, onde meus alunos, quase todos indígenas, resistem emitindo uma discreta luminescência diante a continuada colonização de suas almas, corpos e terras. Quando saíamos pelas comunidades veracruzanas empoderados de nossas simples e caseiras câmeras de vídeo, o que almejávamos era acessar a sutileza da vida, acessar o sentimento e as memórias

⁶⁹Guy Debord: Um dos pensadores da Internacional Situacionista e da Internacional Letrista e seus textos foram a base das manifestações do Maio de 68.

⁷⁰ PASOLINI, Pier Paolo. *O vazio do poder na Itália*. Corriere della Sera, 1975.

mais antigas das pessoas, que um dia ainda estavam ligadas pelo sentimento de comunalidade que rege a cosmovisão mesoamericana.

Esse sentimento ainda em algumas partes da República mexicana é percebido, por mais que a grande luz, o modelo capitalista norte americano, esteja sempre querendo apagar a intermitência multicultural e comunalista mesoamericana. No México, é comum ouvir que os mexicanos *vivem tão longe de Deus, e tão perto dos Estados Unidos*.

E na Sede Grandes Montanas, mesmo que nossas “armas”, nossos equipamentos de gravação fossem simples, conseguimos nos ater a vida pulsante que emanava das pessoas, e dos lugares. Também percebo atualmente que nossas derivas sonoras pelos municípios atendidos pela Sede da UVI na região das Grandes Montanas, e não só as que realizamos nesta região, exercitamos um modus de leitura de mundo que o geógrafo brasileiro Milton Santos⁷¹ denominou como homens lentos. Para Santos, a humanidade teria que experimentar viver o mundo desde a vivência cotidiana que as pessoas mais humildes, mais pobres economicamente, tem com o mundo. Santos os denomina de homens lentos, porque definitivamente são menos providos de equipamentos tecnológicos, os quais impulsionam a velocidade acelerada de aquisição de informação que os meios tecnológicos globais lançam como verdadeiros para o mundo.

Nossa experiência junto a UVI tinha realmente esse caráter de despertar nos jovens a valorização da lentidão que rege a formação cultural das comunidades rurais. A ferrameta que utilizamos era o audiovisual, pois por essa linguagem poderíamos expressar nossas impressões, nossos sentidos e assim comover as pessoas com outro olhar, com outras imagens, que não as da mídia global. Outro pensador que aposta no devaneio como meio de acesso a esperança é Gaston Bachelard. Este filósofo da imaginação criadora chegou até a supor a criação de uma Escola de Ingenuidade, tendo fé de que é este espírito que promove no sujeito o impulso de imersão e contemplação poética. Na poética do devaneio de Gaston Bachelard o instante descontínuo que rege e orchestra o tempo do

⁷¹Milton Santos: destacou-se por seus trabalhos em diversas áreas da geografia, em especial nos estudos de urbanização do Terceiro Mundo. Foi um dos grandes nomes da renovação da geografia no Brasil ocorrida na década de 1970.

mundo pode ser acessado por uma imaginação material poética sobre os elementos naturais.

Voltemos a nossa narração sobre a criação de nosso produto na Serra Zongólica. A nossa decisão de narrar a experiência junto a UVI tem esse propósito de aproximar o leitor da realidade que vivemos, de valorizar o nosso diário de campo, aonde os meus medos pudessem ser acessados, aonde as dificuldades vividas pudessem ser consideradas como elementos que constituiram não só o processo de construção das obras produzidas, mas também como um processo que constitui até os dias de hoje os novos processos de criação e as novas metodologias pedagógicas que sigo elaborando mesmo tendo já passado 8 anos. No terceiro capítulo demonstrarei como isso ocorreu, de como a experiência junto as tradições milenares vividas junto as culturas indígenas veracruzanas me lançaram a formatar o Projeto De Fora Adentro, tema de nosso próximo capítulo.

Chegamos então na casa de Jairo, aluno que nos convidou para que desenvolvêssemos o projeto sobre o Dia dos Músicos na comunidade de Zongólica. Zongólica está entre vales no alto da serra. O pai de Jairo era, na ocasião, professor numa escola de ensino fundamental. Era um professor indígena, formado para lecionar falando sua própria língua, o nahuatl. Uma pessoa muito consciente dos processos políticos na região. Ele nos recebeu bem, reconhecendo a importância do projeto para os jovens da UVI. A família de Jairo me hospedou por vários dias, me dando de comer, me ensinando a falar a língua, me traduzindo a realidade local e o pensamento da cultura nahuatl. Eu estava completamente imerso neste mundo.

Após me acomodar na casa de Jairo e de nossos alunos também se acomodarem nas casas de outros colegas decidimos descansar para iniciarmos nossas gravações na Rádio Comunitária *XEZON*, aonde ocorreriam os festejos relacionados ao dia de Santa Cecília, o dia dos Músicos. Mas antes de dormir fomos a Rádio para nos apresentarmos a diretora Rosalba Teploe Quiahua, também indígena nahuatl que desde o início da fundação da Rádio em 1991 desempenha a tarefa de difundir os saberes indígenas da região.



Fig 92 Imagem com créditos do vídeo- autor

A Rádio *XEZON* vem proporcionando desde a sua fundação processos que incentivam a difusão e a promoção das atividades que formam parte das culturas originárias que compõem o cenário da Serra Zongólica. Dentro de sua programação estão sempre presentes as questões relacionadas ao tema de gênero, medicina tradicional indígena, difusão da língua, e certamente as expressões culturais mais focadas nas áreas da música e da dança tradicional. Parte de sua programação é feita também integralmente em língua nahuatl visando atingir diretamente a população indígena. De alguma forma acaba por torna-se um meio de conscientização política, desde logo por sua programação voltada a cultura local, mas também por aproveitar que a língua indígena não é entendida por muitos funcionários que trabalham nas autoridades locais.

2.4.3 Flor de Cucharilla

Como toda mulher de estatura pequena, Rosalba era uma mulher com um caráter forte. Doce e atenciosa, mas ao mesmo tempo firme e determinada. Chegamos e logo nos recebe apresentando-nos a um grupo de anciões curandeiros e curandeiras que estavam preparando os arranjos florais com uma flor rara que se encontra na serra, a Flor de "cucharilla". Estas flores são retiradas especificamente para adornar elementos rituais. Dentro da rádio *XEZON* o chão estava repleto destas flores, e como não poderia deixar de ser, também com muitas flores de *Cempoaxochitl*. As curandeiras e curandeiros, cuidadosamente montavam mandalas delicadas com estas flores espinhudas. O entrelaçar

que proporcionava a montagem das mandala de flores novamente demonstravam a essência de uma cultura que preza pela beleza, que preza em criar elementos que comovam as pessoas pela criação artística.



Fig 93 Preparação dos arranjos florais para a Festa do Dia de Santa Cecília – autor

“La cucharilla es muy importante en el arco, ya que una buena parte de la decoración es elaborada con esta planta. Debido a su forma y color natural se pueden elaborar diferentes arreglos con una gran variedad de tamaños y formas que junto con los demás materiales aportan una gran belleza al diseño del arco. Por ello, la cucharilla es muy valorada por los arqueros, quienes son responsables de colectar las plantas y hacer los arcos. Ellos realizan un preparativo especial para su colecta y cuando regresan con la “cucharilla” son recibidos con cohetes y una rica comida ofrecida en la casa del Mayordomo.”⁷²

Os anciões passaram outro dia inteiro preparando um grande altar de flores que serviria para o fundo do palco aonde ocorreriam as apresentações. Media seis metros de altura por quatro de comprimento. Era uma obra de arte composta com a presença de curandeiros e curandeiras que rezavam cada flor. Ao mesmo tempo que essa obra realmente comovedora ia sendo feita, na Radio Xezon os locutores apresentavam

⁷²MARTÍNEZ, Guadalupe Torres; ROSAS, Noé Velázquez. *Sin cucharilla, no hay arcos*. Disponível em: <<http://www.uv.mx/cienciauv/blog/sincucharillanoarcos>> acesso em: 12 de outubro de 2015.

incansavelmente uma programação muito diversificada trazendo para dentro da cabine os músicos da região para cantarem ao vivo para a Serra de Zongólica.

A multiplicidade de sons, de músicos, de sentidos nos enebriava a todos. Realmente não deveríamos ter ficado com o tio de nossa aluna. Zongólica naqueles dias era o berço que convidava e recebia as diversas tradições que habitam aquela região. Pela rádio os locutores convidavam a população para verem e ouvirem as apresentações culturais que ocorreriam durante o dia e a noite nas imediações da rádio. Nesta mesma ocasião, num auditório da rádio também ocorreram debates sobre medicina tradicional com curandeiros e curandeiras da região. Da mesma forma por todos os dias estiveram presentes artesãos e artesãs comercializando seus produtos manufaturados. O movimento era intenso e profundo.



Fig 94 Imagem do vídeo- autor



Fig 95 Locutores e músicos dentro da cabine na Rádio Xezon-autor

Em Rafael Delgado, outro município da região, estavam nossos outros alunos que haviam decidido realizar gravações junto a uma banda de músicos que iriam receber as bênçãos do padre na Igreja para depois realizarem uma romaria pelo *pueblo* até chegar a casa de outro *mayordomo* que cuidaria da Imagem de Santa Cecília até o próximo ano. Esta outra equipe, sem a minha orientação, pois eu havia permanecido em Zongólica, realizaram uma pesquisa e um registro incrivelmente sensível.



Fig 96 Banda de músicos Mariachis em Romaria pelo Município de Rafael Delgado- autor

Uma noite antes de iniciarem as apresentações culturais, o mural de flores que os artesãos haviam preparado já estava pronto. Chovia e fazia frio. O mural estava no chão, já próximo a localidade aonde seria erguido e montado o palco. Quando já estavam todas as flores e arranjos em seu devido lugar um grupo de curandeiras e curandeiros acendem seus *copaleiros* e defumam todo o mural benzendo a obra e pedindo proteção para todo o evento. Além de estarmos comemorando o dia de Santa Cecília, padroeira dos músicos, também a Radio *Xezon* comemorava seu aniversário. De algum modo todas celebrações realizadas tinham também como finalidade reunir os atores principais que davam sentido para a própria existência e resistência da Rádio. Lá estavam presentes os que fazem as músicas e também os que ouvem. Lá estavam os que emitiam as informações e os que escutavam desde suas casas a emissão.

O mural pesava muito. Nossos alunos gravavam o momento que estavam erguendo a obra. Já não havia muitas pessoas, mas nós estávamos lá para registrar o momento e acompanhar todos os ritos e bençãos que estavam sendo realizados para a montagem deste mural-altar. De repente uma das cordas que estava sendo puxada por um dos lados para erguer o mural estoura e quase cai em cima de nosso aluno Jairo. Por poucos centímetros nosso aluno não ficava ferido com a queda da obra. Foi um momento tenso. Preferimos nos afastar, deixar de gravar e ajudar na puxada das cordas. Todos junto, finalmente conseguimos erguer o mural em seu lugar. Fomos para casa e descansamos de um dia repleto de emoções, rodeado de anciões, curandeiros, músicos tradicionais e visitantes. Nossos alunos estavam emocionados, todos contagiados com a movimentação que a Rádio promovia. Nós já fazíamos parte daquele evento. Na programação a todo momento nos anunciávamos como participando. Aquele aniversário da Rádio⁷³ seguramente teve como marca a presença da UVI.

⁷³Radio Xezon: Para acessar a programação da rádio acessar o link: <http://ecos.cdi.gob.mx/pl/xezon.html>



Fig 97 Músicos no palco diante do mural- acervo Xezon

Mesmo antes de nossa ida para esta celebração, alguns alunos já vinham desenvolvendo algumas práticas junto a Rádio, montando pequenos roteiros para programas que difundiam os temas de suas pesquisas. De alguma forma a *Xezon* e a UVI já vinham trabalhando em parceria. Alguns de nossos alunos permanecem até hoje trabalhando na Rádio.



Filemón Antonio Cuatra Sánchez

María Cira Quechulpa Pérez

Genaro Macuixtle Panzo

Locutor en Lengua Náhuatl

Locutora en Lengua Náhuatl

Locutor en Lengua Náhuatl



Rosa Alba Tepole Quiahua

Modesto Ortíz Flores

José Luis Cocotle Montie

Direção da Rádio

Producción y Locutor

Locutor en Lengua Náhuatl

Fig 98 Imagens dos locutores da Radio Xezon- Radio

2.4.4 Xochitlalis

A cidade de Zongolica esta localizada entre serras e rodeada de bosques e cavernas. Lugar úmido, com muita água e com fortes chuvas. Em suas serras se encontram grandes cachoeiras. A população nahuatl desta região tem o costume de celebrar alguns ritos que enaltecem o sentido de comunalidade entre as pessoas e o entorno natural. *Xochitlalis*⁷⁴ é um desses ritos, e no Aniversário da Rádio *Xezon* alguns curandeiros o realizaram. Geralmente este rito se realiza sob a forma de pedido de proteção e abundância. Podem ser realizados no momento de erguer uma nova moradia ou uma data festiva do calendário. Entrega-se a terra, no seio desta, uma oferenda com o que de melhor a terra oferece a seus habitantes. É comum que os alimentos que cotidianamente se comem, assim como as bebidas, sejam devolvidas de mesmo modo a terra. Se preparam pratos, como os que são preparados para se comer em casa, da mesma forma são oferendados. É realmente uma demonstração de gratidão e amor a terra, que na cosmovisão indígena é visto como uma mãe, doadora de vida.



Fig 99 Vista da cidade de Zongólica Panorâmica de Zongolica. Acervo da XEZON

⁷⁴ **Xochitlalis**: é um ritual indígena que ocupa um espaço central na vida espiritual da população indígena. Xochitlalis quer dizer que é uma oferenda que se faz a terra para demonstrar amor e agradecimento pelo que ela permite realizar. Para se realizar um xochitlalis se requer de uma preparação, um ritual de preparação e limpeza que se faz com a defumação do copal.



Fig 100 Ritual de Xochitlals realizado dentro das instalações da Radio Xezon

Na Rádio Xezon, todos os anos, em todos os aniversários, a diretora convida curandeiros da região para que defumem todas as instalações da rádio, “limpando” desta forma as impurezas do plano sutil. No lado externo da rádio pudémos acompanhar os curandeiros então rezando e depositando as oferendas na terra. Também um modo de pedir proteção e agradecer a terra por seguir permitindo que a Rádio possa continuar a emitir suas vozes, cantos e informações a toda a população da serra.

A cada passo da festividade nossos alunos se envolviam cada vez mais nos preparativos tanto ritualísticos como também os culturais. Além de assistirmos, ouvirmos o que estava sendo oferecido pela organização da Rádio, estávamos ali também para criar nosso produto audiovisual. A câmera de video mudava constantemente de mãos. Ora estava com alguém que filmava as entrevistas dentro da cabine, ora estava nas mãos de alunos que circulavam pelo pueblo para capturar as paisagens sonoras do lugar.



Fig 101 Rádio anunciando Festa

O envolvimento com aquela celebração nos deixava já a todos completamente envolvidos com a equipe da Rádio *Xezon*, assim como com músicos. Todos sabiam de nossas atividades, o que de alguma forma nos permitia realizar gravações e entrevistas num tom de mais proximidade e familiaridade. Uma das entrevistas mais intensas que realizamos foi com um grupo de músicos da serra que eram os responsáveis pela execução dos *Sones* Rituais. Os três músicos aparentavam ambos portar alguma necessidade especial. E realmente algo de especial eles percebiam e emitiam ao entorno. Somente mesmo pelo fato de a todo tempo lançar ao mundo suas canções rituais já os faziam seres especiais. Mas poucas pessoas os notavam assim, pois o modo de interação com o mundo físico é realmente diferente para um cego ou alguém com alguma síndrome. Nossos alunos até então não tinham se interessado por entrevistá-los, pois não se destacavam por suas vestes ou pela execução de seus instrumentos. O que os diferenciavam era sua participação sensível, ritualística e discreta. Eu incentivo que uns de nossos alunos os entrevistem.

Era de tarde, estávamos embaixo de uma lona azul de plástico que havia sido erguida devido a chuva que caía naqueles dias. Os alunos então iniciam suas perguntas

querendo saber quando e como haviam iniciado a tocar os *sones* rituais. Um deles se prontificou a responder, o que era cego. Aparentava muito emocionado, seu peito cheio de ar. A voz trêmula. No momento em que estava contando e mostrando alguns toques, ritmos e *sones*, uma forte rajada de vento entrou por entre todos nós. Sentimos que a lona azul se inflava. O ar que havia sido “inspirado” naquele momento tinha sido tão forte que o bambu que sustentava a lona se ergueu do chão, perdeu o apoio e naquele momento a lona se desinflou e caiu sobre todas as pessoas. Foram segundos fora do tempo. Os outros bambus que estavam nas outras pontas da lona também se deslocaram. Um deles caiu na cabeça de um curandeiro que amorteceu a queda do bambu fazendo com que somente a ponta dele caísse justamente numa das cordas do violino do músico cego que nos oferecia a entrevista. Como no dia anterior quando o mural quase caiu sobre um de nossos alunos, naquele momento também todos nós ficamos profundamente emocionados e impressionados com a intensidade das forças ancestrais e rituais que circundavam aquela celebração.

Nossa produção na região das Grandes Montanhas seguramente vinha nos mostrando que estávamos sendo provados a todo tempo. Era imprescindível atenção e cautela em todas nossas ações. Todos aqueles ocorridos, de uma forma nos haviam deixado cansados e fatigados com as surpresas, mas por outro nos havia imprimido um sentimento de coesão grupal forte. E todas aquelas manifestações e rituais que estávamos podendo viver junto a tantos músicos tradicionais, curandeiros e curandeiras nos permitia conversar sobre a forma como que os povos originários se relacionam com a sutileza da vida. Além de estudarmos e registrarmos os mitos e ritos, estávamos também imersos neles.



Fig 102 Imagem de uma dança com locução da entrevista relaizad com a diretora da Rádio e cena do filme



Fig 103 Personagem encenando numa mostra de dança tradicional- autor

Finalizada nossa estadia na Sede Grandes Montanas. Finalizado também o mês de novembro do ano de 2007. A cada sede da UVI que eu passava era um rito de morte e um rito de renascimento. O trabalho era realmente duro. Eram muitos os desafios que apareciam. Sempre diferentes. Em cada sede, com cada grupo sempre uma nova configuração paisagística, climática, linguística, cultural. Eu já me sentia muito cansado e o trabalho nas Grandes Montanas, apesar de termos conseguido registrar ótimos cenas, de termos feito muito boas entrevistas sobre a celebração do Dia dos Músicos, todas as dificuldades enfrentadas foram me levando a um cansaço físico muito grande. Espiritual também. Apesar de estar completamente embelezado pela criatividade e a sacralidade encontrada, meu espírito necessitava descanso físico para assentar tantas informações. Eu já sonhava em língua nahuatl, já compreendia muitas palavras. Pulsava realmente a cultura indígena. E ainda teria mais uma sede para desenvolver o projeto. No meu cronograma, dezembro, era mês para iniciar minhas atividades na sede Selva.



Ig

104



Fig 104 Foto aérea Municipio de Huazuntlán- Google Earth

2.5 Sede Selvas

Sede que atende os alunos dos municípios de Hueyapan de Ocampo, Santiago Sochiapa, Playa Vicente, Sayula de Alemán, Uxpanapa, Zaragoza, Mecayapan, Pajapan, Soteapan, Tatahuicapan e outros municípios veracruzanos e de estados vizinhos dentro da Región Intercultural Las Selvas.

Iniciei a coordenação do Proyecto de Difusión del Patrimonio em Video na sede Selvas da UVI no mês de dezembro. Estava muito cansado. Das Grandes Montañas fui direto para Selvas. Nem passei em Xalapa, como costuma fazer quando me locomovia de

uma sede para outra. Nosso cronograma não permitia. O município que alberga a Sede Selvas é Huazuntlán e lá fui recebido pela coordenadora de comunicação, Julieta Jaloma. Como solicitado por mim e pela direção da UVI, Julieta havia me conseguido uma casa seguindo as orientações que haviam chegado a ela. Me disse que havia conseguido um quarto para mim dentro da casa de uma das alunas da UVI. Quando ela me falou fiquei um pouco preocupado, pois a proximidade que eu desejava ter com a realidade local não era tão imersiva como esta que se apresentava. Mas como era a última sede, mesmo não achando o mais adequado, aceitei a proposta e fui conhecer a família que me receberia. Cheguei na casa e me apresentaram para os pais de nossa aluna que me conduziram a um quarto da casa. Era uma casa simples, nem portas nos quartos havia. Era uma família indígena nahuatl, seus pais falavam língua nahuatl quase o tempo todo. Eu já entendia algumas palavras em nahuatl, mas em cada região de Veracruz a língua assume outros timbres, acentos e especificidades locais.

Apesar de considerar que a situação não condizia com a situação emocional e física que eu vivia, assim mesmo aceitei ficar e alugar o quarto. Não era fácil conseguir uma hospedagem nessa região. Pensei que seria a última sede e que logo teria férias. Definitivamente não era a melhor decisão. Nesta ocasião para mim já era demasiado ter que planejar aula e me comunicar com os alunos. Eu necessitava silêncio. Permanecer no seio de uma família era adentrar muito na intimidade. Eu na deles e eles na minha. Combiei os valores de aluguel e alimentação, já que a mãe de nossa aluna poderia também fazer comida para mim, o que simplificaria para mim esta questão.

No dia seguinte eu me apresento a Sede da UVI Selvas para conhecer os alunos que me aguardavam. Já desde setembro que estes alunos ouviam falar do projeto que vinha sendo realizado em outras sedes. Estavam ansiosos por minha chegada. E eu também, pois havia escutado falar que era uma sede aonde a coordenação estava muito envolvida com as questões culturais locais e que havia uma movimentação mais independente que em outras sedes. Os alunos já coordenavam um programa numa rádio comunitária e também haviam recebido um curso de luteria em construção de *Jaranas*⁷⁵

⁷⁵Jarana: instrumento musical de cordas tradicionalmente utilizado no Son jarocho.

e tinha ouvido que todos andavam para cima e para baixo tocando e cantando músicas tradicionais do *Son Jarocho*⁷⁶.

Realmente o ambiente era muito distinto. Ao chegar na Sede Selvas, diferentemente do que havia ocorrido em outras sedes, que me encaminhavam para uma sala de aula tradicional, em Las Selvas me encaminharam para uma *Palapa* (cabana de palha) tradicional feita de troncos de madeira e coberta de palha. No Brasil elas são muito tradicionais. No projeto Casa Mãe Terra eu havia trabalhado tanto com sua forma arquitetônica como também com os simbolismos que ela tem para a cultura indígena tukano da Amazônia. Era bom estar dentro dela. A estrutura circular inclusive facilitava nossas rodas de conversa, também realizadas em círculo. E como de costume, nossa metodologia inicial abriu a apresentação dos temas que os alunos vinham trabalhando.

Novamente, como apareceu nas outras sedes, o tema da ritualidade, da medicina tradicional, das parteiras, dos artesanatos e da contaminação do meio ambiente aparecia com frequência. Eu vinha conhecendo as raízes mais profundas e ancestrais do Estado de Veracruz. Pela voz e pelos olhares de meus alunos eu vinha conhecendo o patrimônio cultural e natural veracruzano. De alguma forma, minha itinerância pelo Estado de Veracruz vinha realizando um mapeamento aprofundado sobre as realidades das comunidades interculturais veracruzanas. E na Sede Selva acabamos por realmente assumir essa proposta cartográfica e iniciamos nosso trabalho pedindo para que os alunos desenhassem um mapa da região localizando suas comunidades e os temas que eles pesquisavam.

Na sede Selvas vivíamos uma situação diferente da Região Grandes Montañas aonde a cultura predominante era Nahuatl. Nas Selvas além da predominância *nahuatl* também os *popolucas* habitavam em muitas comunidades. E historicamente não era muito harmoniosa a relação entre as duas culturas, o que demarcava um grande desafio para os próprios alunos, pais de alunos e professores que tinham que exercitar o diálogo

⁷⁶**Son Jarocho:** O Son Jarocho é uma expresión musical de origem colonial, enraizada na zona do Sotavento (parte dos estados de Oaxaca, Tabasco e Veracruz). Sua máxima expressão é a festa tradicional do fandango, onde se combina música, dança (sapateado) e la poesía (canto)

intercultural dia a dia com um colega de Universidade. Esse exercício seguramente oferecia uma maravilhosa oportunidade mascarada de medo. Afinal qualquer forma de preconceito ou mágoa do passado poderia ser trabalhado de forma racional sob a orientação de um profissional. Muitas questões de falta de entendimento foram abordadas em grupo e nossos alunos *popolucas e nahuatls* puderam transformar seus olhares pela proximidade e tradução estendida por um colega que abriu sua comunidade e sua família para outro colega.



Fig 105 Desenhos de alunos mapeando seus temas e suas comunidades

Sempre nas sedes gostava de saber quais eram os gostos dos alunos, para mim era importante saber o que eles gostavam de fazer, de ouvir.... Pois acreditava que quanto mais próximo eu chegasse dos sonhos deles, mais eles se envolveriam nas atividades. Nas outras sedes as respostas dos alunos foram menos significativas. Mas na Sede Selvas a personalidade dos alunos era mais demarcada. Até mesmo pelo caráter do coordenador da sede, Crisanto Bautista, também indígena nahuatl, que incentivava muito que os alunos conhecessem suas raízes. Em outras sedes, por mais que a linha metodológica fosse a mesma, era perceptível a diferença de uma sede coordenada por um profissional indígena e um profissional não indígena. E eram óbvios os motivos. Afinal quem morava e havia nascido na localidade tinha mais condições de conhecer mais profundamente a realidade. Crisanto havia impresso esse caráter forte nos alunos da Sede Selvas.

2.5.1 Son Jarocho

Desta forma, não foi difícil identificar o gosto que os alunos traziam principalmente por música e dança. Se na Sede Grandes Montanas o tema que alguns alunos tratavam passavam também pela música e pela dança, na Sede Selvas, os alunos além de estudar eram dançarinos e músicos. Após receberem o curso de construção de *jaranas*, os alunos seguiam levando seus instrumentos nas costas e sempre tocavam nos intervalos de aula. A música, o *Son Jarocho*, era uma voz constante na Sede. A forma como aquela musicalidade pulsava me fez sugerir que naquele nosso projeto de filme, eles mesmos poderiam produzir a trilha sonora. A idéia foi aceita de imediato, o que imprimiu desde o início uma divisão de funções para todo o trabalho. No *Son Jarocho* é tradicional a construção de versos improvisados, e assim nossos alunos além de tocarem e cantarem também escreveram e declamaram versos criados por eles mesmos para apresentar o patrimônio de suas comunidades. E nosso filme foi sendo construído tendo como veia central a aparição dos músicos declamando versos introdutórios e versos que concluíam os temas registrados.

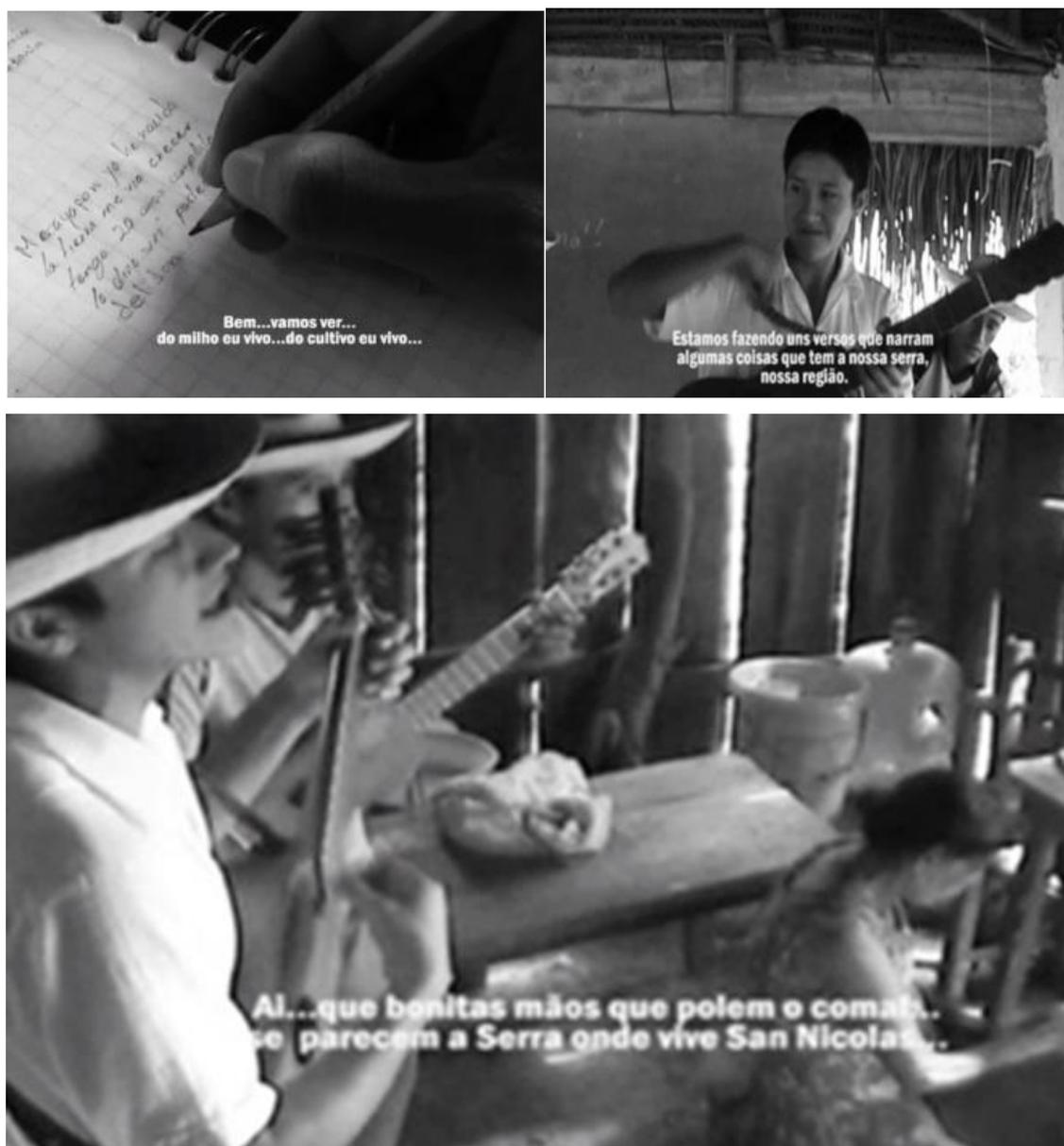


Fig 106 Alunos criando versos, tocando jarana e declamando o patrimonio local

O processo pedagógico criativo coletivo utilizando-se da linguagem audiovisual pode ser bem desenvolvido a partir do momento em que sabemos dividir as funções. Nossos grupos eram em média de trinta alunos. Nas sedes fomos conseguindo respeitar o movimento e o interesse próprio dos alunos. Alguns sempre se mostravam interessados em manusear os equipamentos, outros em desenvolver roteiros escritos, outros em imaginar e compor cenários. Na sede Totonacapan havíamos criado textos para a locução. Na Huasteca quando criamos a ficção alguns alunos se empenharam nos figurinos e nas maquiagens. Nas Grandes Montanhas a escuta tinha sido a porta de entrada. Na Sede Selva

a criação musical foi um destaque fenomenal. O processo criativo dos versos rimados para serem declamados como narrativa tomou completamente a atenção de alguns jovens. Naturalmente eles se agruparam para definirem quais músicas seriam trabalhadas. É um detalhe muito bonito deste vídeo. Já outros alunos se detiveram em marcar e coordenar as entrevistas nos *pueblos*. Como em outras sedes, também nos municípios da Sede Selvas alguns poucos alunos sabiam falar as línguas indígenas, e foram estes os responsáveis por dirigir os encontros com os entrevistados que não falavam o espanhol. Ou seja, um grupo grande, para uma produção audiovisual pode ser muito bem dirigido.



Fig 107 Cartaz vídeo Lugar de las Macayas O vídeo esta no youtube <https://youtu.be/0Rb0aXHZKzY>

No Brasil temos algumas referências importantes que desenvolvem projetos audiovisuais em áreas indígenas. A Organização Não Governamental Vídeo nas Aldeias, coordenada pelo cineasta Vicent Carelli vem produzindo junto a várias etnias em vários estados do país pequenas obras. Desde 1986 o Vídeo nas Aldeias apoia os povos indígenas para fortalecer as identidades e patrimônios territoriais e culturais por meio do audiovisual

“O VNA surgiu dentro das atividades da ONG Centro de Trabalho Indigenista, como um experimento realizado por Vincent Carelli entre os índios Nambiquara. O ato de filmá-los e deixá-los assistir o material filmado, foi gerando uma mobilização coletiva. Diante do potencial que o instrumento apresentava, esta experiência foi sendo levada a outros grupos, e gerando uma série de vídeo sobre como cada povo incorporava o vídeo de uma maneira particular.”⁷⁷

Como em nossa experiência na Huasteca, o VNA foi levando equipamentos câmeras de vídeo e dando formação para os moradores das comunidades para que possam pesquisar e registrar seus cotidianos. O objetivo era tanto dar a oportunidade de que esta linguagem fosse apropriada pelo próprio nativos, que desde sempre era o foco das câmeras e que então poderia mudar de papel na cena, tornando-se assim também produtor e diretor da cena. O exercício de criar as cenas, de criar os discursos, proporcionava o movimento de interesse pelo patrimônio, pelas histórias dos avós. O levar a câmera nas mãos era um poder de mudar de posição social. Com o tempo também o VNA começou também a ficcionar seus mitos. Com os anos o VNA foi se tornando cada vez mais um centro de produção de vídeos e uma escola de formação audiovisual para povos indígenas.

Outra referência é o Instituto Catitu que atualmente vem coordenando projetos na área da Reserva do Xingu e também iniciando produções no Estado do Acre. Ambas regiões são em meio da Floresta.

“O Instituto Catitu busca estimular o protagonismo indígena, enfatizando o papel essencial de seus conhecimentos, práticas e visões de mundo, por meio de projetos de formação audiovisual e multimídia, da produção de filmes de autoria indígena, da criação de centros de documentação digital nas aldeias e de intercâmbios entre povos tradicionais.”⁷⁸

O mais recente trabalho deste Instituto é o Projeto Tecendo Saberes que vem sendo realizado com o povo Huni Kui. Este novo trabalho conta pela voz de jovens e crianças como era a aldeia deles anos atrás. Como em nossa realidade no Estado de Veracruz

⁷⁷Ver site: <http://institutocatitu.org.br/>

⁷⁸Ver site: <http://institutocatitu.org.br/>

percebe-se que no Brasil também os povos indígenas sofrem da mesma problemática de perda da língua.



Fig 108 Ver vídeo Instituto Catitu <https://vimeo.com/channels/hunikuin>

A cineasta Mari Correa é fundadora do Instituto Catitu. Durante muitos anos a cineasta trabalhou junto a equipe do Video nas Aldeias, e por motivos pessoais decidiu fundar um novo projeto. Mari Correa vem coordenando os projetos de formação em audiovisual.

2.5.2 Medicina Tradicional

Na sede Selvas, já nossa quarta sede da UVI conseguimos então elaborar o mapa que os alunos desenharam e por ele desenvolver nossas pesquisas e registros. A cada sede que passavamos íamos identificando quais eram os padrões que se repetiam, tanto relacionado aos temas dos alunos como também com relação as especificidades de cada lugar no que diz respeito ao caráter das pessoas. De maneira geral o tema da medicina tradicional é um tema transversal em todas as sedes, assim como a importância que ainda é dado aos saberes tradicionais das parteiras. De algum modo isso demonstra que estes saberes são importantes para as questões de vida, e para as questões relacionadas a morte nos *pueblos*. Nas áreas rurais de Veracruz ainda são muito importantes esses saberes para que as mulheres possam parir sem ter que sair de suas comunidades, assim como são

limitadas as condições dos postos de saúde, o que torna importíssimo os saberes tradicionais com as plantas medicinais.



Fig 108 Imagens de um curandeiro e de uma parteira tradicional no município de Mecayapan- autor

Pelo próprio caráter mais expansivo do grupo, na Sede Selvas as entrevistas também foram desenvolvidas sob uma outra forma de interação. Nossos alunos da Sede Selvas, muito mais desinibidos que os das outras sedes, além de realizar as entrevistas, muitas vezes se colocavam como participantes destas. Houveram muitos casos onde os próprios alunos compunham a cena gravada colocando-se como personagens da cena. Dois casos que vou narrar aqui foram em duas entrevistas, uma com um curandeiro, aonde o aluno além de entrevistar, dispôs o seu próprio corpo para ser tratado pelo ancião que rezava e curava o corpo do aluno. Outra situação que marcou muito nossas saídas a campo foi com uma parteira tradicional que convocou uma aluna para se deitar no chão e atuar como uma parturiente. Estas cenas, tão espontâneas, imprimia em nosso grupo uma alegria e uma adesão impressionante.

2.5.3 Alfareria tradicional

Outro tema abordado pelos alunos da Sede Selvas foi o artesanato. Em nosso trabalho sobre a comunidade de Mecayapan abordamos o tema da produção de *comales*⁷⁹.

⁷⁹Comal: recipiente de cozinha tradicional usado como assadeira.

Fomos a casa de algumas senhoras muito humildes que produziam em suas residências essa peça fundamental da gastronomia mexicana. Os alunos então coordenaram a entrevista perguntando detalhes sobre como haviam aprendido, como queimavam as peças, como retiram e preparavam o barro. Ao mesmo tempo nossos *jaraneros* músicos recriavam canções tradicionais do son jarocho adaptando para o tema que estávamos registrando sobre as louceiras de Mecayapan. A música, nossa trilha sonora era composta imediatamente. O envolvimento crescia e expandia. Deixávamos as casas de nossos entrevistados cantando e dançando.



Fig 109 Imagens da produção e utilização de comal- autor

Também nesta sede havia muitas alunas que trabalhavam já com a produção de bordados e tecidos. Algumas tomavam somente como tema de pesquisa, mas outras aproveitavam para aprender e ter desta forma o conhecimento tradicional. Muitas delas faziam seus registros com seus familiares, ou vizinhos, o que naturalmente facilitava o acesso a casa e a intimidade dos entrevistados.

Nossa estadia na Sede Selvas foi muito proveitosa, os alunos estavam entregues em suas pesquisas e ansiosos por filmarem seus temas de pesquisa. Nosso exercício de cartografia artística foi desenvolvido em alguns municípios, por mais que na edição tenhamos decidido dar ênfase a somente um município, Mecayapan. Outra diferença do trabalho que desenvolvemos na Sede Selvas foi o de gravarmos também com os próprios alunos entrevistas nas quais eles mesmos apresentam suas sedes e o trabalho que eles vêm realizando. No entanto alguns ocorridos inesperados fizeram com que tivéssemos que

finalizar o projeto alguns dias antes do período estipulado em nosso calendário prévio. Já tínhamos mais de vinte horas de vídeo gravadas e todos os alunos já tinham de algum modo exercitado os equipamentos e investigado seus temas. Solicitei licença para encerrar alguns dias antes do previsto. Minha solicitação foi aceita e finalizei assim essa primeira etapa do Projeto.

2.5.4 Análise do segundo Capítulo

Neste capítulo tomei a decisão, difícil e maravilhosa ao mesmo tempo, de narrar a experiência do Proyecto de Difusión del Patrimonio em Video y TV desenvolvida junto a Universidad Veracruzana Intercultural. Assumidamente decide tratar este capítulo como um diário de campo, narrando meus cotidianos juntos aos alunos das sedes aonde coordenei o projeto. A própria característica do trabalho itinerante, fora de casa, em movimento constante, estando cada dia num lugar distinto conhecendo pessoas diferentes, imprimiu em meu ser a constância do trabalho de construção de diários de anotações.

Ao apresentar a noção de identidade narrativa Paul Ricoeur entrecruza conteúdos históricos com conteúdos ficcionais. Apropriei-me desta fórmula de Ricoeur, decidindo relatar como ocorreu o projeto em Veracruz. Inicialmente relatei como que o Projeto Casa Mãe Terra e o Projeto Memorial desenvolvidos no Brasil me levaram a desenvolver o Projeto no México. Essa decisão de relato foi imprescindível para que os Projetos não ficassem soltos, sem conexão entre eles. O processo de doutoramento pela Facultad de Bellas Artes de Granada, o ir e voltar à cidade Granada sempre foram durante estes anos um marco de reviravoltas em minha vida profissional e pessoal. Assim era importante mostrar que quando volto a Granada em 2006 para apresentar o Projeto Casa Mãe Terra, levando comigo os resultados do Projeto Memorial do Litoral em forma de um filme documentário. Era extremamente importante relatar que dentro da mesma Biblioteca aonde iniciamos os primeiros trabalhos junto a Asociación Mundurukum sobre educação patrimonial e processos criativos fotográficos, também seria aonde eu saberia da existência do Professor Gunther Dietz, antropólogo que me levou para a Universidad Veracruzana Intercultural em 2007.

As histórias que são contadas a respeito dos personagens envolvidos se tornam mais inteligíveis para os leitores. “Quem? ”, “O quê? ”, “Como? ” são as perguntas fundamentais para que uma história seja acompanhada com interesse. Tanto para mim como para o leitor, esta tese de doutorado desenvolvida com este formato pode aportar uma experiência de entendimento, aonde podemos perceber as interfaces de uma

existência contruída por uma relação intersubjetiva e multidimensional. Todos os meus passos, todas as relações estabelecidas com as pessoas, com os lugares e com os tempos narrados, em algum momento mostram as suas relações que justificam os desafios que foram superados.

Paul Ricoeur acredita que por um relato permeado por fatos históricos e ficcionais (no caso deste trabalho, fatos vivenciados e narrados como uma história) abre a possibilidade para a seguinte conclusão assertiva: “*a compreensão de si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa [...], uma mediação privilegiada*”⁸⁰. Para mim a narrativa foi definitivamente a linguagem mais apropriada para poder apresentar o projeto em Veracruz. O exercício de narrar e relatar os episódios vividos há 8 anos atrás só poderiam fazer sentido se não ocupassem um lugar de nostalgia, mas sim, que fossem apropriados como uma história vivida. O que me possibilitaria revisitar as histórias a distância e ver-me a mim mesmo como um personagem da história.

Ricoeur ainda expõe que para se constituir uma identidade narrativa, necessariamente é preciso a criação de uma intriga que estabeleça as conexões entre os acontecimentos que compõe uma história. As conexões quando envolvidas numa narrativa mostram que acontecimentos discordantes poderiam ter sido mantidos a distância e sem nenhum relacionamento possível de estabelecer. Porém na ação narrativa eles acabam por encontrar as conexões.

Desta forma ao analisarmos este trabalho por esta via, a entrega das espigas de milho que recebi na praia, a minha ida a Biblioteca no Albayzín em Granada, o desenvolvimento do Projeto Memorial do Litoral torna-se acontecimentos encadeantes. Se formos nos apoiar pela cosmovisão indígena mesoamericana, que fundamenta seus saberes de acordo com o contexto da situação em questão, também perceberemos a

⁸⁰RICOUER, Paul. *O si mesmo como um outro*. Trad. Lucy Moreira César. Campinas: Papyrus, 1991, P.138

função importante que ocupa os personagens, os cenários e os tempos aonde estão localizadas as circunstâncias do fato narrado ou examinado.

Nosso trabalho também quis de algum modo apresentar alguns conceitos fundamentais que dão corpo a cosmovisão indígena mesoamericana. Acreditamos que somente ao apresentar filosoficamente alguns conceitos e idéias sobre o modo de ver, entender e de se relacionar que a população indígena vive, que nosso trabalho alcançaria lançar novos rumos sobre um modelo científico que investiga o mundo buscando oferecer novas formas de se relacionar eticamente com outras culturas e outros seres vivos. Assim antes mesmo de relatarmos a experiência na UVI decidi apresentar os conceitos de *comunidade*, *comunalidade*, *intersubjetividade*, *interculturalidade*, para que pudéssemos deixar a narrativa de nossa experiência estar mais livre de justificativas.

Se considerarmos que o pensamento de muitas tradições culturais milenárias do mundo ainda mantém a forma de compreensão do mundo tendo como base fundamental suas lendas e mitos; os quais narram os episódios mais antigos da história da Humanidade, nosso trabalho de narrar os episódios ocorridos no ano de 2007 jamais tornariam-se fatos antigos. Nossa experiência junto as comunidades indígenas veracruzanas acessaram processos de entendimento do ser humano consigo mesmo e com o Cosmos que são herdados e repassados a muitas gerações. Nossa intenção em nenhum momento foi a de realizar uma etnografia, como já dissemos anteriormente, sobre os povos, ou comunidades com as quais desenvolvemos o projeto. Sempre nossa intenção foi a de desenvolver tanto no momento da realização do projeto em 2007 e 2008, como as atuais, a de defender uma tese de doutoramento em artes, buscando demonstrar que os processos criativos nos levam a um entendimento de mundo aonde o respeito, a tolerância e a sacralidade da vida possam ser acessadas e disseminadas entre as pessoas envolvidas no processo instaurado. Ou seja, temos aqui a intenção de expor que pelo processo criativo o indivíduo está mais apto a adentrar numa atmosfera de compreensão multidimensional, capaz de compreender a relação que suas ações tem com as ações de outros indivíduos e outros seres.

Se no capítulo um, nós expusemos como que as pesquisas individuais sobre o elemento terra vinham nos abrindo a possibilidade de estabelecer o diálogo entre os saberes da tradição e os saberes acadêmicos, aqui no segundo capítulo quisemos nos aprofundar ainda mais neste exercício, agora estabelecendo de forma coletiva junto a alunos indígenas de uma Universidad Intercultural. De alguma forma nosso trabalho aposta no processo artístico como uma via de acesso a descoberta do mundo, como uma via de acesso ao entendimento intersubjetivo e intercultural.

No capítulo anterior apresentamos as discussões de cunho filosófico e conceitual principalmente por meio da linguagem oferecida pelas técnicas da fotografia e da escultura em terra. Estas duas artes ocuparam o espaço em meu ser para que eu desenvolvesse as discussões, pesquisas e produtos que permitisse a mim e as pessoas com as quais eu pude atingir com minhas obras e métodos pedagógicos as reflexões necessárias que responderiam as minhas perguntas essências dos momentos vividos.

Neste capítulo a linguagem utilizada foi a do audiovisual. De alguma forma uma linguagem muito apropriada para as discussões e pesquisas voltadas para as questões de identidade e memória que impreterivelmente tivemos que realizar. E neste sentido, também muito adequadas para a tarefa de aproximar os jovens indígenas, tão interessados nas tecnologias de ponta, em poder dar as costas e compreender com mais calma o que seus avós e seus ancestrais deixavam como patrimônio cultural para estas novas gerações.

O ensaísta, curador e crítico de arte Nicolas Bourriaud em seu livro *Estética Relacional*, apoiado nas reflexões que Deleuze fez sobre os processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, tão comuns e exercitados na atualidade pelos artistas contemporâneos que se apropriam e se reapropriam de realidades diversas, traz a importância de que um relacionamento *ecosófico* seja instaurado dando consistência para uma articulação ética-política que respeite mais as questões primordiais que tocam a subjetividade dos indivíduo, as relações sociais e as relações com o meio ambiente. Acreditamos que o Proyecto de Difusión del Patrimonio em Video y TV que desenvolvemos junto a Universidad Veracruzana Intercultural pode oferecer por meio da

criação artística audiovisual a oportunidade para que os jovens pudessem reterritorializar suas próprias experiências com suas famílias, com suas comunidades e com a natureza que os rodeia. Nem todas as informações recolhidas foram digeridas com honra e admiração sobre as culturas locais. Muito do que foi pesquisado e registrado foram temas oriundos da necessidade pessoal de cada aluno que pode encontrar as respostas gravando cenas, buscando entrevistados, criando roteiros. De algum modo o processo criativo sempre possibilita um instante que abre e dá acesso a processos de análises subjetivos.

O desenvolvimento de nossos pequenos projetos audiovisuais permitiu reflexões sobre problemáticas globais que atingem diversas comunidade locais em todo o planeta. Se não fosse assim, nosso documentário realizado no litoral de Parnamirim no Brasil não ressoaria aos olhos e corações de um professor antropólogo alemão, que me convidaria para coordenar um projeto em comunidades indígenas mexicanas. Da mesma forma como nossos alunos mexicanos não se sentiriam sensibilizados pela realidade transposta em linguagem ficcional que pudemos ter acesso pela produção do filme Himalaya.

Neste sentido podemos concluir que a linguagem artística é sem dúvida uma linguagem que pode servir como meio de instaurar sentimentos de comoção em outros indivíduos. E que a linguagem audiovisual permite com que alcancemos outras realidades sem nos locomovermos fisicamente. O que torna a produção audiovisual uma ferramenta pedagógica e transformadora socialmente e individualmente falando.

3. Projeto De Fora Adentro- Cartografia dos sentidos- Processo de criação artística, popularização da ciência e imaginação dinâmica



Fig 110 Logo marca do Projeto De Fora Adentro

Apresentação: A dimensão poética do habitar. A arte como pratica social.

Nos dois primeiros capítulos apresentei pesquisas, reflexões e processos criativos desenvolvidos em tempos e espaços distintos. Iniciei o trabalho doutoral na cidade de Granada, na Espanha no ano de 2001. Desta data para o presente momento foram muitos os projetos desenvolvidos, muitas as pesquisas, encontros, criações, descobertas com o mundo, comigo mesmo. Foram muitas as culturas que conheci, foram muitos os lugares visitados. Foram muitas universidades, investigações e artistas pesquisados. Foram muitas metodologias pedagógicas visitadas, re-visitadas e elaboradas. Ao mesmo tempo que eu me descobria no mundo, como sujeito, como pai, como profissional, como artista, como pedagogo, eu também ao mesmo tempo desenvolvia projetos que permitiam também outras pessoas acessarem seus mundos subjetivos, suas histórias pessoais, familiares, sociais, culturais, espirituais. Essa tese de doutorado se constitui por esse movimento sincrônico de formação profissional, pessoal e coletiva. Vida e obra estão implicitamente ligados e conectados. Ao mesmo tempo em que descobri como habitar o mundo, dediquei-me em criar instalações, metodologias, oráculos por onde outras pessoas des-velassem suas próprias formas de habitar o mundo poeticamente. E isso foi se dando

por meio de estudos científicos, por meios da criação de metodologias pedagógicas coletivas que proporcionassem apropriações poéticas com o mundo.

Durante esses anos todos tive a oportunidade de viver e aprender com os saberes tradicionais, ancestrais. Recebi e encontrei saberes juntos aos anciões ciganos da Andalucia, aos anciões e anciãs do nordeste brasileiro, aos muitos anciões e anciãs indígenas mexicanos e brasileiros. Durante muitos anos estive imerso em comunidades rurais ouvindo histórias, gravando histórias, filmando histórias, esculpindo, editando, criando e escrevendo histórias. Estas mesmas histórias eu as ouvi em companhia dos filhos e netos destes anciões. Atualmente percebo esta metodologia sendo uma característica de meu trabalho de criação e pesquisa dos últimos anos. Finalmente um trabalho pedagógico: ajudar a descobrir o mundo, a descobrir a si mesmo. No mundo. Pelo processo artístico colaborativo.

Martin Heidegger concluiu que a linguagem poética é o meio por onde o sujeito traz à tona o que se mantém encoberto no ser. É na *intermundanidade*, na linguagem poética, que o sujeito encontra os elos do que vive no mundo exterior com o que vive em seu mundo interior, onírico. Gaston Bachelard chegou a semelhante conclusão sobre a potência reveladora do processo de criação artística e poética: “ *Não se trata, com efeito, de repetir que a mesa é branca; trata-se de descobrir ou de fazer descobrir que a mesa é branca.* ”⁸¹. O trabalho junto aos jovens indígenas universitários em Veracruz- México também foram nesta mesma direção; não era objetivo mostrar que as tradições ancestrais eram ou não importantes, boas ou más, melhores ou piores que outras. Os princípios de interculturalidade querem abrir o diálogo entre as distintas cosmovisões, inclusive para que pessoas de uma mesma cultura possam estranhar suas próprias formas de entender e viver o mundo. A arte pode abrir esta brecha na leitura de mundo, na interpretação do mundo, na experiência repousada com o mundo. Ocorre uma *in-corporção* com o cotidiano, com o trivial, que imediatamente toma outras formas, outros sentidos. Oferecer uma câmera de vídeo a um jovem e instigá-lo a gravar uma cena aonde sua avó borda uma flor num tecido, que em breve se tornará sua própria veste, tem o intuito silencioso de desbordar o interesse no jovem pela flor que talvez nunca tivesse observado. Tem o

⁸¹BACHELARD, Gaston; COELHO, Marcelo. *Dialética da duração*. Ática, 1994. P.20

intuito de permitir que o jovem conheça as propriedades medicinais daquela flor, de ouvir as histórias que sua avó tem para contar sobre aquela flor. E por meio da criação artesanal tradicional, que a avó do jovem exerce há tantos anos, proporcionar que o jovem conheça sua própria avó, que o jovem conheça sua própria história, seu próprio lugar.

Os projetos de criação audiovisual colaborativos desenvolvem assim esse duplo aspecto revelador da realidade: revelando o mundo que está ao nosso redor e revelando também como percebemos este mundo que nos envolve. Gravar e montar uma história pode propiciar este duplo movimento de revelação. Gosto muito dos conceitos que Bachelard desenvolveu em sua fenomenologia da imaginação criadora quando se deteve sobre a poética do habitar, sobre a poética do espaço. Quando este filósofo nos fala sobre a topografia de nosso ser íntimo, nos leva a acessar esse conhecimento que des-vela o mundo que em nós se abre pela experiência poética, pela consciência sonhadora. Como Bachelard, nossos caminhos como antropólogo social, artista e pedagogo sempre foram na direção de construir meios para sentir o poder poético erguer-se ingenuamente em nós mesmos como uma consciência iluminada. *“A experiência imaginária, como experiência onírica, é um despertar do homem diante de si mesmo e do mundo.”*⁸²

Nos dois capítulos iniciais foram apresentados projetos que tiveram como objeto de pesquisa e criação artísticas as tradições guardadas em áreas rurais. No capítulo um as tradições milenárias de contato com a terra e com o barro andaluz, alentejano e nordestino/brasileiro foram revelando como construir a escultura pública Casa Mãe Terra. Foi em si um processo inicialmente individual, no sentido de buscar responder as minhas questões fundamentais sobre os saberes tradicionais, em querer acessar os conhecimentos milenares, que sim são mais originais no ambiente rural. Foi neste ambiente aonde encontrei as respostas que o barro e a terra tinham para me oferecer sobre as cosmovisões humanas. No entanto o Projeto Casa Mãe Terra também sempre se preocupou por ser uma proposta de educação patrimonial. Todo o processo construtivo foi pedagógico, no sentido de convidar e provocar a população a refletir sobre as tradições milenárias populares e originárias. Nosso labor acadêmico também foi esse: o de estabelecer esse

⁸²BACHELARD, Gaston. Os pensadores. *A poética do espaço*. Ed. Víctor Civita, 1984.P. 197

diálogo com os saberes tradicionais e proporcionar o diálogo com o conhecimento científico.

Ao analisar o movimento dos projetos executados percebo que as pesquisas sociais e antropológicas fundamentaram o impulso para o processo criativo. No entanto, essa mesma seta pode ser compreendida sendo lançada em sentido oposto, ou seja, a intuição poética sendo a mola propulsora para se iniciar os processos de investigação multidisciplinar. Aonde começa? Aonde termina? Me parece, ao entregar-me para esta tarefa de construir a minha identidade narrativa, como Ricoeur sugere, que o movimento de descoberta e revelação avançam num sentido infinito. O interessante é perceber como que fui desdobrando, absorvendo e recriando conceitos que algumas culturas desenvolveram, que autores se apropriaram e que eu mesmo fui criando, aplicando e ampliando.

Para que o Projeto Casa Mãe Terra chegasse a ocorrer, tive que perpassar por toda uma tradição arquitetônica popular andaluza, marroquina, iraniana, nordestina/brasileira. E então finalmente a técnica apropriada mostrou-se. Na verdade, distintas técnicas foram sendo apropriadas para então chegar a uma proposta final. Uma inquietação antropológica por conhecer os métodos construtivos de distintas culturas foi despertando a inquietação criativa e artística. Para assim transformar-se num processo escultórico com a terra, com o barro. Os elos entre os métodos de pesquisas de campo com as técnicas artísticas e construtivas acessadas e desenvolvidas foram ao mesmo tempo criando um processo pedagógico bricolado contínuo. O método que Virgínia Frois desenvolveu em seus Simpósios em Monte Mor o Novo foram absorvidos por nossas práticas pedagógicas freirianas de pesquisa e ação participativa. Havia um propósito e uma finalidade criativa que nos direcionava a buscar as informações necessárias. Mas havia uma inspiração revolucionária de poder in-formar outras pessoas sobre os saberes ancestrais.

As perguntas individuais do artista em querer descobrir os processos de modelagem, polimento e queima da cerâmica evoluíam de igual forma a um processo de cozimento dos saberes humanos. No entanto, fez-se e faz-se necessário, numa época tão

determinada pelo avanço tecnológico, tornar cru o cozido. Isso por fim simboliza muito o labor de nossas atividades junto as culturas tradicionais: voltar a saber a retirar o barro do chão, saber modelar o barro, saber quais são as madeiras apropriadas para se construir uma casa, qual o barro bom para se construir. Tornar cru o cozido é saber como são plantados os alimentos, como são colhidos, saber quais são as épocas de plantio e quais os períodos de colheita. Tornar cru o cozido é uma atitude de recuperação com a sacralidade da vida, com a sacralidade das relações humanas e com a outras espécies. É viver, fazer e criar uma antropologia mitológica. E permitir-se novamente comungar do sentimento de hierofania⁸³ com a vida; permitir-se sentir o pulsar do aparecimento da experiência reveladora do sagrado que habita todas as relações, como diz Eliade.

“Para aqueles que têm uma experiência religiosa, a natureza como um todo é susceptível de se revelar como sacralidade cósmica. ... O homem das sociedades arcaicas tende a viver tanto quanto possível o sagrado ou na privacidade dos objetos consagrados. A sociedade moderna habita um mundo dessacralizado.”⁸⁴

Durante muitos anos fui desenvolvendo técnicas de pesquisa e métodos de apropriação crítica, criativa e contemplativa do mundo e das relações sociais. A arte é uma aliada neste processo de comunhão com o mundo. As possibilidades de ser e estar no mundo, de relacionarmos-nos com as coisas e com os outros alimentam o estado psíquico de maravilhamento com o mundo e o sentimento de adesão com o mundo. Para Heidegger habitar é o traço fundamental do ser-homem. Para este pensador “*Nós nos relacionamos com as coisas e com os outros*”⁸⁵, ou seja, nossa cosmovisão de mundo é norteada por nossas relações. Há concordância com essa lei. Tanto como experiência individual, como também como meta profissional. Finalmente os projetos que venho realizando vão nesta direção de proporcionar espaços e tempos oníricos permeados pela experiência poética e criativa que me permitam e que permitam a outras pessoas se comoverem com a experiência de habitar seus lugares. A experiência junto as culturas mesoamericanas tatuaram fortemente essa certeza em nossos propósitos. No mundo

⁸³Hierofania: termo foi cunhado por Mircea Eliade em seu tratado sobre a história das religiões para se referir a uma consciência fundamentada da existência do sagrado, quando se manifesta através dos objetos habituais de nosso cosmos como algo completamente oposto do mundo profano.

⁸⁴ELIADE, M. *O Sagrado e o Profano* A Essência das Religiões. Martins Fontes, 1992.

⁸⁵HEIDEGGER, Martin. *Construir, Habitar, Pensar*. In: *Ensaio e Conferências*. (trad.) Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes. 2ª ed. 2002

nahuatl pré-colombiano uma mensagem não era considerada como compreendida até que fosse sentida pelo receptor. Ou seja, a mensagem há de promover uma adesão participativa com o propósito dos conteúdos presentes na emissão.

Como Zigmunt Bauman, minhas ideias e pressupostos vão em direção da recuperação da confiança no/com o mundo e nas relações sociais. Tarefa dura nos dias atuais, aonde árduo é manter-se confiante consigo mesmo. Mas o artista visionário sempre aposta no impossível e seguimos criando projetos que buscam revelar o instante poético para assim iluminar o pessimismo reinante. Os projetos apresentados nos primeiros capítulos mostram algumas das ferramentas que fui utilizando para desenvolver os processos criativos, investigativos e pedagógicos colaborativos. Nunca me foi fácil ver no mundo a falta de sensibilidade social e ambiental. A intuição e a percepção artística me abriram a visão para a multidimensional cosmovisão ecosófica que ainda alguns povos originários resguardam. A sensibilidade artística unida a minha inquietação social foi propulsora de projetos que finalmente se tornaram também pedagógicos. Como Beuys,

“Eu cheguei à conclusão de que não há nenhum modo de fazer qualquer coisa pelo ser humano que não seja através da arte. E devido a isto é necessário um conceito educacional (...). Meu conceito educacional refere-se ao fato de que todo ser humano é um ser criativo e um ser livre.”⁸⁶

Arte = Criatividade = Liberdade Humana.

Os projetos coordenados no Brasil, na Espanha e no México sempre estiveram tatuados por esse conceito educacional que Beuys se refere, conceito que afinal de contas se expande para questões também políticas. A formação de um sujeito sensível a sua realidade é um pressuposto básico e fundamental para a formação de um sujeito político, crítico e ativo. O Proyecto de Difusión del Patrimonio en Video, junto aos jovens indígenas veracruzanos, tinha como finalidade a formação de gestores interculturais que agissem em seus povoados sobre as questões sócias, ambientais, jurídicas e linguísticas de seus lugares. Ou seja, o pano de fundo de nossas saídas a campo, as gravações com os

⁸⁶BEUYS, Joseph. *Polentrasnport 1981*: entrevista debate conduzida por Ryszard Syanislawisk. In: *Et tous ils changent le monde*. Catálogo da 2ª Bienal de Arte Contemporânea de Lion. 1976. P.110

anciões, as cenas junto com as parteiras e curandeiros, era a formação de sujeitos conscientes da realidade de suas comunidades.

Nossos projetos são artísticos, filosóficos, arquitetônicos, audiovisuais, fotográficos, pedagógicos e finalmente contra-culturais. Os projetos coordenados até então se aproximam muito das discussões que Joseph Beuys faz sobre o papel que a arte pode exercer na vida das pessoas e do mundo. Seu conceito de arte ampliada, via a arte como parte fundamental no processo de organização social. Beuys acreditava que a arte está presente na vida, no mundo, em qualquer lugar. Para ele, todas as pessoas são artistas, todos possuem capacidades criadoras a serem desenvolvidas. Com isso, aproximou a arte da vida, exaltando o que há de criativo e provocador nos mais simples gestos humanos. A arte se ampliou, abarcando o trabalho humano em geral e com este pensamento criou o que chamou de conceito ampliado de arte.

O Proyecto de Difusión del Patrimonio em vídeo y TV em Veracruz pode nos revelar como esse sentimento está impregnado no cotidiano das comunidades indígenas. As atividades como a preparação de uma cerimônia que ritualiza um alimento, ou como a preparação de um arranjo de flores- que quer trazer o simbolismo da circularidade da vida, do sol e do cosmos; ou como a tradição de bordar uma flor na roupa que se usa cotidianamente. Estas atividades exaltam um princípio de pensamento criativo e de pertencimento ao mundo fundante na epistemologia indígena.

O conceito de arte ampliada desenvolvido por Beuys, compreendendo nisso a ideia de que tudo pode ser transformado em arte, se acomoda bem aos princípios criativos cotidianos mesoamericanos. O conceito de arte ampliada de Beuys o levou a desenvolver outro conceito, o da “escultura social”. A arte deveria se expressar em todos os campos da vida humana, e deveria, sobretudo, agir no interior de cada um, conscientizando a todos do seu potencial criativo e de mudança, da possibilidade de moldar a sociedade em que se encontrava. Seu conceito de escultura ia além do objeto físico, compreendia a política, a cultura, a educação, a organização social como um todo. Essa concepção se aproxima muito do sentimento de comunalidade que apresentei no segundo capítulo. Ou seja,

quando num ritual indígena cria-se adornos florais, quando uma comunidade se prontifica a comemorar a colheita do milho e dançar e cantar por horas tem como finalidade estabelecer os laços de união com o outro, de união e gratidão com a Terra e com o Cosmos. É nesta condição de consciência da multidimensionalidade da vida que na tradição indígena se instaura a paz entre os indivíduos e o equilíbrio ambiental, problemas profundos que a sociedade moderna, capitalista e industrial cria e vive dia a dia.

O processo criativo era uma idéia para Beuys ligada à liberdade e, deste modo ligada à consciência do próprio sujeito. Para ele somente no pensamento o homem é plenamente livre e é justamente no pensamento aonde começava qualquer escultura. *Pensar é esculpir!* A idéia de escultura social estava impregnada muito mais de uma atitude política do que artística. A arte seria para ele o único caminho capaz de proporcionar uma mudança real na vida do homem. Ao artista caberia a função de oferecer instrumentos que levantassem um debate; por isso, sua obra muitas vezes acabava centrando-se no sujeito, na ação, e não necessariamente no objeto. O processo de criação coletiva, pedagógica e colaborativa desenvolvido pelo Proyecto de Difusión del Patrimonio em Veracruz agiu neste mesmo sentido, promovendo nos jovens universitários o interesse e o reconhecimento do valor expresso nas ações criativas cotidianas que suas tradições vivem por suas narrativas mitológicas, por seus rituais, por seus saberes e formas de pensar muito mais próximos a construção de uma consciência unitária do sujeito com o mundo. Como Beuys o projeto tinha como objetivo central a criação de uma escultura social, desenvolvendo uma proposta de educação artística que despertasse nos jovens criadores uma postura política de transformação social.

O Projeto Casa Mãe Terra desenvolvido no Brasil e o Proyecto de Difusión del Patrimonio desenvolvido no México seguem também outro pressuposto central que Beuys buscou desenvolver em suas reflexões. Apoiado e inspirado também nas reflexões filosóficas de Edmund Husserl, Beuys exaltava a necessidade que a sociedade ocidental tem, tão fraturada e fragmentada pelo cientificismo materialista racional, de voltar a acessar às coisas mesmas, de voltar a acessar ao mundo da vida, que precede toda conceptualização metafísica e científica.

Neste terceiro capítulo tratarei de mostrar como que as experiências obtidas nos projetos anteriores me auxiliaram a desenvolver um novo projeto artístico e pedagógico inspirado pelas imagens míticas, pelos saberes tradicionais e pelos saberes originários acessados junto às comunidades indígenas que tive a oportunidade de conviver. Neste último capítulo apresentarei o Projeto De Fora Adentro- Cartografia dos Sentidos, proposta que vem sendo desenvolvida já há 5 anos e quem vem possibilitando criar uma série de micro-projetos laboratoriais multidisciplinares, interativos e colaborativos.

3.1.1 PROJETO DE FORA ADENTRO- CARTOGRAFIA DOS SENTIDOS

“Nos hace comprender que algo en nosotros se eleva cuando alguna acción se profundiza – y que inversamente, alguna cosa se profundiza cuando se eleva. Somos el eslabón entre la naturaleza y los Dioses, o, para ser fiel a la imaginación pura, somos el más fuerte de los eslabones entre la tierra y el aire: somos dos materias en un solo acto.”⁸⁷

O modo de vida ocidental, impresso e vivido principalmente nas grandes cidades demonstram claramente que um sistema que mercantiliza as relações humanas e que incentiva uma atitude individualista e consumista faz com que as diferenças econômicas e sociais se tornem mais acentuadas. Os resultados predadores e destrutivos da industrialização são cada dia mais evidentes, e o constante levantamento de conflitos e expressões de violência demonstram a ilusão de um modo de vida insustentável para o mundo e para as relações sociais. A vida nas grandes cidades na América Latina são a expressão mais fiel de que o modelo industrial, consumista, racional e materialista é um projeto que deve ser revisado, reformatado, abandonado. E nossas experiências junto às comunidades rurais, às comunidades originárias, que preservam princípios e modos mais sensíveis de relacionar-se com o mundo e com as pessoas, nos incentivam criar uma proposta artística e pedagógica que favoreça uma atitude de apropriação do sujeito consigo mesmo e com o mundo mais sacralizada, ritualizada, criativa, amorosa e cuidadosa. E desta forma trazer a tona a possibilidade, ainda aberta, que a humanidade

⁸⁷BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

tem de estabelecer diálogos com outras racionalidades que tantas outras culturas no mundo vivem e desenvolveram.

Como se deu isto? Como trazer referências culturais de comunidades originárias para o contexto urbano? O movimento neste momento é o inverso. Em outra ocasião eu saía de um contexto mais urbanizado, industrial, ocidental para ir as áreas rurais para aprender a fazer uma casa de barro, para aprender moldar o barro, a cozinhar o barro. Tornar cru o cozido, reaprender no campo as tarefas simples e cotidianas que me levaram à essência do desenvolvimento humano. O pensamento originário, por estar tão vinculado ao tempo da terra, ao tempo do cosmos, nos permite acessar a um estado de comunhão com o mundo que des-vela outras formas de relacionar-nos com as pessoas e com o ambiente natural. Como apresentei no capítulo anterior, entre os *maias* do Estado do Chiapas, esse sentimento de pertencimento e cuidado compõe as estruturas básicas do espírito de comunalidade num interior de uma comunidade.

Mas de que forma poderiam ser compreendidos e valorizados estes princípios de comunalidade, enraizados à Terra, num contexto de grande cidade? Como poderiam as formas de viver de povos tradicionais abrir brechas no pensamento ocidental, individualista, egocêntrico, materialista?

Treze anos de intensos processos de investigação social, antropológica, pedagógica, poética e artística entre Espanha, México e Brasil foram necessários para a construção de um método de trabalho que atendesse minhas ânsias para compor um projeto artístico que funcionasse com um oráculo/laboratório social colaborativo com inspirações fundamentadas nos rituais vividos junto a tantas culturas distintas.

O projeto De Fora Adentro tem em sua fundamentação alguns eixos que proporcionaram a sua elaboração. Estes eixos estão diretamente vinculados às experiências de acesso ao invisível, ao indizível, a imaginação criadora e dinâmica que me foram brindados pelo contato com as culturas originárias. Jamais uma panela de barro será um utensílio sem sentido simbólico. Assim como uma raiz de mandioca e uma

semente de milho não mais se apresenta a meu ser sem eu acessar as cerimônias de plantio e colheita milenares que as culturas da América do Sul e da Mesoamérica realizam. Todas estas experiências enraizaram em mim o sentimento de pertencimento e apropriação a Terra. E esse sentimento vem acompanhado de fé, esperança e sonho. Segundo Bachelard, as cosmogonias são audácias de sonhos despertos. Para este autor, as cosmogonias antigas não organizam pensamentos, são audácias, e que para devolver-lhes a vida é necessário reaprender a sonhar. A experiência originária, como experiência onírica, é um despertar do homem diante de si mesmo e do mundo.

Durante todos esses anos desenvolvi outros projetos e métodos para que as pessoas se apropriassem de suas histórias e de seus lugares. Essa definitivamente é a minha tarefa como artista, como antropólogo e como pedagogo. Independentemente do lugar ou da cultura por onde eu estive a trabalhar, sempre o propósito foi esse mesmo: proporcionar meios, caminhos, estados, insights, revelações que permitissem ao sujeito o sentimento de maravilhamento consigo mesmo e com o mundo, ou como diz Bachelard, de despertar o estado de graça no sujeito. Nicolas Bourriaud⁸⁸fala-nos da arte relacional como um meio de estabelecer encontros intersubjetivos em que o sentido é elaborado coletivamente e não realizado privadamente. Os projetos que foram coordenados vão nessa direção que Bourriaud explicita: na promoção de processos artísticos e pedagógicos que visam estabelecer situações aonde o público seja instigado a experimentar novas formas de refletir e interagir com o mundo e com a sociedade.

Em minha trajetória profissional e pessoal identifiquei que as práticas meditativas nos proporcionam esse estado de graça; assim como os rituais de transe xamânico, por vezes mediado pela utilização de plantas de poder, também abrem uma experiência de êxtase e de maravilhamento. O vislumbre do instante poético é propriamente um estado de graça. E por esse motivo decidi compor meus estudos de doutorado com artes e outras disciplinas. O pensamento criativo, o estado de percepção dinâmica, o estado de graça, de iluminação sonhadora, nos abre ao mistério e ao conhecimento do real mediado pela imaginação criadora e intuitiva. E mergulhado na atmosfera da poesia e da arte decidi

⁸⁸Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional*: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

criar métodos e instalações que oferecessem as pessoas estados que eu acessei, mesmo sem poder leva-las aos locais por onde passei.

A escultura Casa Mãe Terra é originada pela experiência de êxtase proporcionado pela ingestão da ayahuasca⁸⁹. É originada pela concentração elevada que o espírito necessita encontrar para erguer num torno uma peça de barro. Assim como pelas experiências de plantio e colheita da mandioca enraizei-me na ancestralidade brasileira, na “pré-história” humana, mergulhando nas águas seminais de meus pais, de meus avós, de meus bisavôs, até diluir-me nas águas primordiais que deram corpo a terra e ao cosmos. A experiência hierofânica de retorno às origens proporcionou-me a diluição na célula mãe primordial, levando-me ao encontro com tantos anciões. Esses encontros me ensinaram a construir uma casa, a plantar, a cozinhar, a sacralizar o elemento essencial da vida.

O Projeto De Fora Adentro que apresentarei neste capítulo também tem sua origem por uma série de experiência de êxtase e de maravilhamento com o instante fecundo e poético da vida. *“Para vivenciar o instante fecundo de criação é necessário, portanto, recusar o tempo da vida cotidiana, o tempo que rege nossas ações pragmáticas, o tempo sucessivo, contínuo que ecoa horizontalmente. Ao se elevar numa ascensão vertical, através da imaginação criadora rompe-se os quadros de duração linear, chegando-se ao centro de si mesmo, afastando-se da vida periférica.”*⁹⁰

A vivência ritual xamânica vivida no deserto do Estado de San Luis Potosi, às margens da Serra do Catorze, no México, em 1995, mediada pela força criadora e reveladora do Peyote⁹¹ foi muito importante para o despertar de uma consciência que transcende o tempo da vida cotidiana capitalista e desacralizada. Durante meses permaneci no deserto comungando da força deste cacto. Tive muitas visões, aprendizados, entendimentos, introspecções. Como com a Ayahuasca muitos princípios são revelados de nós mesmos e da força da natureza. Pelos rituais comungando da força

⁸⁹Ayahuasca: é uma bebida psicodélicaproduzida a partir da combinação da videira *Banisteriopsis caapi* com várias plantas, em particular a *Psychotria viridis* e a *Diplopterys cabrerana*.

⁹⁰BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1993, P. 146.

⁹¹Peyote: (*Lophophora williamsii*) é um pequeno cacto cuja região nativa estende-se do sudoeste dos Estados Unidos (incluindo os estados do Texas e Novo México) até o centro do México. Tem sido usado por séculos pelos efeitos psicodélicos experimentados quando ingerido.

criadora do Peyote vivi a experiência fenomenal de sentir a alma sair do corpo; senti-me elevar-me no espaço, ultrapassando a atmosfera para então ver o planeta Terra de cima. O movimento de transposição de minha alma em direção a esfera celeste é indescritível. A comoção vivida nas alturas, a plenitude de presenciar as estrelas e galáxias por onde a alma chega a transitar me revelaram a grandeza da vida terrena, muito acima das intrigas e conflitos pontuais que acompanham as relações humanas norteadas pelo ego e o individualismo. Chorei ao ver-me tão pequenino lá das alturas. Me comovi ao compreender a história de minha família, ao ver a minha vida pessoal na Terra. Vi a Terra tão linda e vibrante. Me emocionei com a beleza da natureza terrestre. Pleno de êxtase, um túnel se abriu diante aos meus olhos, um mar infinito de estrelas brilhantes me rodeava lançando-me a oportunidade de adentrar eternamente pelo portal estelar. Tive a oportunidade de permanecer no cosmos, mas olhei para baixo, vi a Terra tão maravilhosa e decidi que retornaria a esta pátria/mátria para compartilhar daquela comoção que minha permanência no céu me proporcionava.

“ O muito alto é uma dimensão inacessível ao homem como tal; ela pertence de direito às forças e aos seres Sobre-Humanos. Aquele que se eleva subindo a escadaria de um santuário ou a escada ritual que conduz ao céu, cessa então de ser homem: de uma maneira ou de outra, participa da condição divina. ”⁹²

Muitos pensadores, escritores e artistas visionários também se dedicaram a criar obras que comunicassem suas experiências individuais e que também possibilitassem o acesso a esta experiência sagrada com o mundo para outras pessoas. Walter Benjamin é um destes autores que submergiram também profundamente em espaços oníricos de êxtase, tendo experiências que transformaram a sua forma de compreensão de mundo. Suas experiências com o haxixe lhe proporcionaram a abertura de uma visão diferenciada, o êxtase de uma loucura divina, um sentimento como se tivesse sido tomado por um Deus.

⁹²ELIADE, M. *O Sagrado e o Profano A Essência das Religiões*. [tradução Rogério Fernandes]. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

“No transe do haxixe as imagens parecem prescindir inteiramente de nossa atenção para que se apresentem diante de nós. Aliás, a produção de imagens pode fazer-nos perceber coisas tão extraordinárias, e com tal rapidez, que simplesmente nunca terminamos de admirá-las, tal a singularidade e beleza desse universo de imagens”⁹³

Mas como o próprio Benjamin, preferi por todos estes anos não pautar-me por meus vislumbres de sacralidade com o mundo apoiando-me somente nos efeitos produzidos pelas plantas de poder. A proposta do Projeto de Fora Adentro quis desde o início desenvolver uma linguagem que qualquer pessoa, de qualquer idade, de qualquer classe social pudesse experimentar do estado de graça e maravilhamento com o mundo, sabendo que seria impossível levar outras pessoas a experimentar e viver o que a mim tinha sido oferecido. E a linguagem tinha que ser poética, intersubjetiva, verticalizante, contemporânea para que o público pudesse acessar a magia que eu tinha acessado em minhas experiências iniciais com o peyote e potencializadas por outros rituais e celebrações vividos muitos anos depois quando fui trabalhar em Veracruz na UVI. Queria, por meio do projeto, proporcionar instantes de iluminação religiosa e reveladora do sagrado. E a arte é a linguagem apropriada para potencializar no sujeito uma “dialética da embriaguez” como definiu Benjamin. *“A superação autêntica e criadora da iluminação religiosa não se dá através do narcótico. Ela se dá numa iluminação profana, de inspiração materialista e antropológica”⁹⁴*. Ou seja, para Benjamin ficou claro que os efeitos das plantas de poder proporcionavam um descortinamento da sacralidade material que é vivida na realidade cotidiana. Descortinamento este que ele denominou como “ótica dialética”, condição fundamental para tornar-se efetivo o élan para a realização de uma ação “política poética.”

De acordo com Benjamin, a habilidade de desorientar a percepção costumeira através da iluminação reveladora faz dessa prática um catalisador da revolução social. As reflexões benjaminianas são deliberadamente influenciadas pela teoria surrealista do sonho, em que o sonho se encontra enlaçado à ação. Tal teoria propõe o sonho acordado, a transferência da “ótica do sonho ao mundo da vigília”. O artista, o poeta, sonha acordado, seu corpo não se separa de sua mente e neste sonho pretende transformar a

⁹³BENJAMIN, Walter. *Haxixe*, Trad. Fávio de Menezes e Carlos Nelson Coutinho, 1984, P. 90

⁹⁴BENJAMIN, Walter. *Haxixe*, Trad. Fávio de Menezes e Carlos Nelson Coutinho, 1984, P. 90

vida. A junção de sonho e ação será irresistivelmente atraente na posição política do Surrealismo. E o objetivo maior do De Fora Adentro segue este mesmo anseio que acreditava Beuys, fazer nascer e desabrochar nas pessoas o instante fecundo da criação poética. E como Benjamin estabelecer uma relação indissolúvel entre sonho e vigília, entre loucura e realidade, atribuindo a criação artística um espaço político, revolucionário e transformador do sujeito e da sociedade. As instalações e produtos criados pelo Projeto De Fora Adentro assumem uma tarefa crítica como a proposta por Benjamin, em querer abrir os nossos olhos e os olhos do público para as consequências que são oriundas e estimuladas pela “mitologia da modernidade”, entendida como uma ideologia falseadora, que aposta cegamente num projeto logocêntrico sob o signo do progresso.

Meu autor de cabeceira, Gaston Bachelard sempre me oferece reflexões que explicam minhas intenções e buscas mais interiores. Em seu livro *Ar e os sonhos* este autor conseguiu expressar o que a experiência xamânica no deserto representa para mim. *“Na verdade, não é raro que toda uma vida tenha sido marcada pela vertigem de um dia.”*⁹⁵

⁹⁵BACHELARD, Gaston. Bachelard, Os pensadores. *A poética do espaço*. Ed. Víctor Civita, 1984. P. 273



Fig 111 Logomarca do Projeto lançado em 2010

3.1.2 62° SBPC

Tardaram-se anos para que a tecnologia adequada fosse encontrada para proporcionar esta experiência a outras pessoas. Em 2010 iniciei a desenvolver o projeto De Fora Adentro- Cartografia dos Sentidos utilizando-me das tecnologias digitais para poder em fim criar uma instalação/oráculo por onde as pessoas pudessem vivenciar a experiência de ver o mundo de cima. Em Veracruz, no México, já vinha desenvolvendo um projeto de pesquisa cartográfica. Nossas produções audiovisuais colaborativas na Sede Selvas, ao sul do Estado anunciavam desde 2008 os potenciais transformadores que as tecnologias digitais podem oferecer para uma proposta de arte socialmente engajada. Os desenhos dos mapas que os alunos fizeram para apresentar-me suas comunidades, apoiados nas imagens de satélite, nos ajudou muito na organização das saídas a campo em busca dos elementos patrimoniais que gravamos. Já em 2008 eu iniciava um projeto de cartografia artística, sem usar este nome. Foram necessários outros tantos anos, outras tantas experiências para que enfim lançasse o Projeto De Fora adentro.

O anseio por criar instalações artísticas e por desenvolver metodologias pedagógicas que proporcionassem o vislumbre de consciência multidimensional experimentados por mim em ritos xamânicos foram aos poucos me permitindo sistematizar algumas intuições pessoais dialogando com ideias e teorias de outros pensadores que também se debruçaram sobre a importância da linguagem artística como meio de desvelamento e expressão do sagrado. Inspirado nos escritos da poetisa e pesquisadora em etnomatemática Teresa Vergani, que também conviveu e trabalhou junto a culturas mesoamericanas, compreendo de igual modo o papel que a criatividade tem

como amplificador psíquico permeando tanto a leitura como a construção de mundo. Vergani, encontra na cultura tolteca⁹⁶ a imagem de uma civilização, que sob as orientações de Quetzalcoatl⁹⁷, divindade importante do panteão de diversas culturas mesoamericanas, soube construir o projeto pessoal do indivíduo em consonância com um projeto cósmico.

“O universo inteiro move-se segundo uma harmonia própria. Tomemos o ritmo das estrelas e aprendamos a rotação do sol. Façamos de cada tempo do ritmo o movimento do nosso próprio espaço e os nossos passos construirão fugazes universos de beleza.”⁹⁸

Como bem enunciamos no segundo capítulo a beleza é um fator preponderante na constituição da epistemologia indígena mesoamericana. *“O que singularizava a cultura tolteca era a tradição de inventar, criar, fazer nascer sabiamente a beleza.”⁹⁹* Vergani chega à conclusão de que o modo de vida construído pelo povo tolteca, sob as orientações de Quetzacoalt, levou a constituição de uma *Pedagogia da Serenidade*, de uma pedagogia fundada na fusão do *Mythos* com o *Logos*, alicerçada por uma cosmovisão que compreende o papel humano dentro de uma dimensão cósmica. *“O universo inteiro move-se segundo uma harmonia própria. Tomemos o ritmo das estrelas e aprendamos a rotação do sol. Façamos de cada tempo do ritmo o movimento do nosso próprio espaço e os nossos passos construirão fugazes universos de beleza.”¹⁰⁰*

Baseado então nas ideias de Vergani sobre os aspectos fundantes que ocupam a os potenciais desenvolvidos pela criatividade na construção do destino da Humanidade construí um gráfico por onde se explicita a forma como configurei a reunião de ideias e

⁹⁶Toltecas: Os toltecas foram um povo pré-colombiano mesoamericano que dominaram grande parte do México central entre os séculos X e XII.

⁹⁷ Quetzacoalt: Quetzalcóatl (na língua nahuatl clássica: [ketsaɬ'ko.a:tɬ]) é uma divindade das culturas mesoamericanas, cultuado especialmente pelos astecas e pelos toltecas, e identificado por alguns pesquisadores como a principal deidade do panteão centro-sul-mexicano pré-colombiano. Seu nome significa "serpente emplumada" (de *quetzal*, nome comum do *Pharomachrus mocinno*, e *cóatl*, serpente).

⁹⁸Vergani, Teresa. *A criatividade como Destino. Transdisciplinaridade, cultura e educação*. Livraria da Física. 2009. P.190.

⁹⁹Vergani, Teresa. *A criatividade como Destino. Transdisciplinaridade, cultura e educação*. Livraria da Física. 2009. P.188.

¹⁰⁰Vergani, Teresa. *A criatividade como Destino. Transdisciplinaridade, cultura e educação*. Livraria da Física. 2009. P.190.

princípios tendo como meta final o reencontro com o estado de encantamento e maravilhamento com o mundo. Como já vinha traçando nos primeiros dois capítulos, as mitologias originárias, as cosmogonias, como o próprio Bachelard apresenta, são audácias de sonhos despertos. Para mim elas são como poesias que retratam a adesão ao mundo invisível. As mitologias por fim são discursos construídos mediados pela sensibilidade poética que transfigura a realidade para uma linguagem simbólica, e que de alguma forma, media uma interpretação arquetípica, intersubjetiva e transcultural permitindo que a mensagem ressoe entre diferentes indivíduos.

Assim, da mesma forma, os processos criativos artísticos submergem nas entrelinhas por onde se fundem a razão e a magia para compor discursos que virtualizam o natural. Para Gaston Bachelard, é a sublimação da vida cotidiana realizada pela experiência de criação artística que permite que o sujeito viva e experimente o brilho e as cores que o espírito contemplativo acessa.



Fig 112 Gráfico- autor

Percebo que as bases que fui aglutinando durante tantos anos de pesquisa e trabalho foram o alicerce para fundamentação do projeto De Fora Adentro. De alguma forma este é um projeto que tem uma alma enraizada por uma cosmovisão mesoamericana, tolteca e que vê nos potenciais oferecidos pela tecnologia digital como

uma ferramenta propícia para provocar na atualidade o espírito de adesão e maravilhamento com o mundo. Então decidi elaborar outro gráfico que organizasse essas potências de modo que eu pudesse demonstrar a outras pessoas como que consegui reunir realidades e cosmovisões separadas por culturas, mas unidas numa dimensão espacial e temporal intersubjetiva.



Fig 113 Gráfico - autor

Desta forma é que me formam sendo reveladas as palavras, os conceitos, que mais se enquadravam para denominar os objetivos centrais não só do Projeto De Fora Adentro, mas de modo geral, as minhas atividades como um todo. Quando consegui reunir minhas experiências pessoais, com meus anseios profissionais como antropólogo, sociólogo, artista e pedagogo, foi que percebi que de fato estava atuando como um cartógrafo. Mas não somente atuando na medição exata sobre os mapas planos. As cartografias e mapeamentos que já vinha há muitos anos fazendo, nos distintos países que tinha trabalhado, eram mapeamentos subjetivos junto a outras pessoas e coletivos. Eu vinha há anos mapeando histórias, lembranças, memórias.... Vinha já há anos desenvolvendo projetos artísticos cartográficos.

Foi extremamente importante conhecer a artista Lilian Amaral e o artista catalão Josep Cerdá no ano 2013 em Brasília no evento de Arte e Tecnologia coordenado pela Professora Suzete Venturelli do Midialab/Instituto das Artes da Universidade de Brasília. Pelas atividades e ideias desenvolvidas por Cerdá alcanço uma ótima definição do que representa a cartografia artística.

“A cartografia artística é uma mapificação de um território a partir de uma experiência física ou de um fato sensorial. Os mapas dos sons, odores, sentimentos, sensações, estados de ânimo, sonhos, etc. são tão necessários de serem realizados quanto os mapas topográficos, de estradas ou de redes de comunicação. Há uma tipologia de cartografias que são realizadas por artistas que são exploradores da realidade. Necessita-se de dotes de observação para captar uma geografia que não é estática, mas flutuante e difusa. O que define as cartografias artísticas é que o ponto de observação não está fixo, e o observador toma uma posição relativa e móvel para captar os matizes sutis e as diferentes ordens que aparentemente estão ocultas no entorno daquilo que nos rodeia.”¹⁰¹

O Projeto De Fora Adentro abriu-me esta ampla e infinita porta por onde eu pude e posso realizar minhas tarefas investigativas e criativas como etnógrafo e artista podendo apropriar-me de meus cadernos de campo e de meus rabiscos intuitivos para compor projetos laboratoriais colaborativos. Arte e etnografia reunidos plenamente por linguagens e saberes tradicionais que dialogam diretamente com os conhecimentos tecnocientíficos contemporâneos, o que no projeto De Fora Adentro foram desenvolvidos e definidos como macro e micro cartografias poéticas.

¹⁰¹CERDÀ, Josep. *Observatório da transformação urbana do som: a cidade enquanto textos, derivas, mapas e cartografia sonora*. Revista Estética e Semiótica, v. 5, n. 1, 2015.



Fig 114 Macrocartografia por imagens de satélite

De algum modo as próprias cartografias que realizava por meio de oficinas de fotografia ou de elaboração de obras audiovisuais eram já métodos cartográficos que possibilitavam o distanciamento do olhar cotidiano recolocando o indivíduo para uma outra perspectiva que lhe permitisse ver a ele mesmo de outro modo. Quando comecei a utilizar as imagens aéreas na composição de mapas gigantes para poder compartilhar a experiência xamânica de ver o mundo de cima, percebi que a intenção continuava sendo a mesma, mas a partir deste projeto, proporcionar um olhar ainda mais elevado, ou seja, proporcionar um olhar de águia às pessoas, um olhar satelital, que consegue ver o todo e as partes. Foi pelo Projeto De Fora Adentro que percebi o caminho norteado pela elaboração de macro e microcartografias.

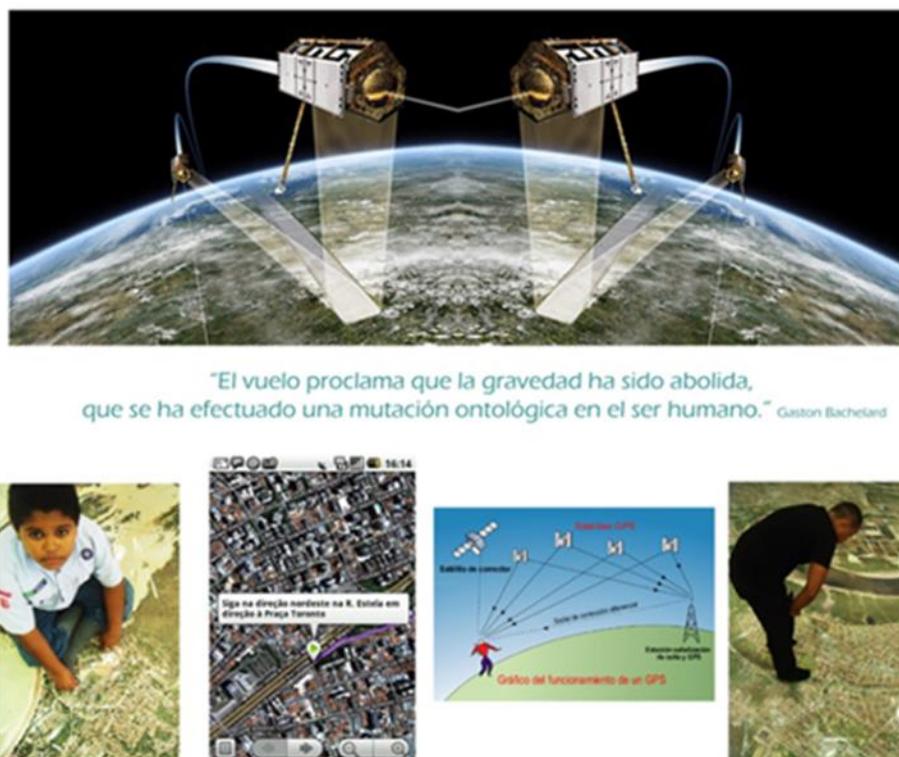


Fig 115 Imagens do Projeto De Fora Adentro-Natal e gráficos que mostram a apropriação da tecnologia

Neste terceiro e último capítulo, mostrarei como que reuni os potenciais das mídias digitais (audiovisual, fotografia e arte sonora), que para mim são mediadoras no processo de criação de micro cartografias e que nos permitem ler e construir discursos sobre a dimensão possível de ser vista desde a Terra, com a visão macroscópica que as imagens de satélite oferecem para uma leitura de mundo vista do alto, do céu (visão xamânica) buscando desta forma conciliar as dimensões originárias entre Mundo e Terra, que como para Heidegger são propiciadas pela linguagem artística.

Tratarei de apresentar inicialmente os objetivos e as justificativas que dão embasamento para que nossas atividades sigam sendo desenvolvidas para então apresentar algumas produções artísticas, assim como algumas das metodologias pedagógicas do próprio projeto.

3.1.3 Arte como conhecimento do mundo na metodologia criativa e pedagógica do projeto de fora adentro- cartografia dos sentidos.

Passamos por profundas transformações urbanas e sociais, e a população pouco conhece o espaço em que vive: formações geológicas, lagoas, rios, ruas e avenidas, praias, monumentos, praças, prédios históricos, etc. Desde a década de 1980, sobretudo, com o início dos debates em escala mundial sobre sustentabilidade, sobre o uso regulado e responsável dos recursos naturais tanto para a manutenção quanto para a melhoria da qualidade de vida, vem sendo diagnosticado o esgotamento dos modelos de cidade e práticas de urbanização voltadas para o crescimento desorganizado; um crescimento que tem se dado não só a um alto custo material e natural, mas também social, com aumento crescente dos conflitos, da violência e do distanciamento entre os que vivem na cidade, segmentações em grupos de classe, além de um desconhecimento da cidade em que se vive, do espaço social, arquitetônico e urbano em sua complexa engrenagem. Escapa ao cidadão, pela rotina cotidiana e a falta de uma visão mais ampla, o complexo de relações sociais e a organização sócio espacial que encadeia bairros, zonas comerciais, centros político-financeiros, portos e praias, zonas norte e sul. Poderíamos aqui parodiar o ex-diretor do INPE¹⁰² (Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais) Gilberto Câmara, dizendo que *o cidadão não conhece a cidade onde mora*, pensando na sua afirmação de que “*o Brasil não conhece o Brasil*”¹⁰³ e isso não somente de uma perspectiva cartográfica. Porque escapa também ao cidadão toda uma temática da consciência e ética (respeito, pertencimento, identidade, segregação etc.), da apropriação e do reconhecimento das várias dimensões que compõem o espaço da cidade (ecológica, política, geográfica, antropológica, urbanística, jurídica, poética, etc.).

Neste contexto, o projeto **De Fora adentro: Cartografia dos Sentidos** desde de seu lançamento na 62° SBPC¹⁰⁴- na cidade do Natal no Rio Grande do Norte em 2010, através da construção coletiva de instalações compostas por mapas gigantes de cidades (cartografia macroscópica) e de mostras artístico-lúdicas e interativas (cartografia

¹⁰² INPE: Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais do Brasil

¹⁰³ Texto disponível em: http://www.inpe.br/noticias/noticia.php?Cod_Noticia=923 .

¹⁰⁴ 62°SBPC: 62° encontro realizado pela Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência que ocorreu entre os dias 25 e 30 de julho do ano de 2010 na cidade do Natal- Brasil.v

microscópica), proporciona aos grupos sociais envolvidos nas atividades de criação da obra, a possibilidade da “criação de mundos”, ou seja, da apropriação poética e estética da cidade em que vive, a partir de reflexões que auxiliem e abram o sentido de percepção local ligada a um todo. A “criação de mundos” é uma das tarefas fundamentais da cartografia, uma ciência tão ou mais antiga do que a escrita, embora o batismo com esse nome seja bem recente (século XIX).



Fig 116 Crianças na instalação. Minha filha Maria Morena, na parte de baixo da foto

A cartografia, desde uma perspectiva etimológica, é a visualização gráfica ou escrita dos mapas e é definida pela Associação Internacional de Cartografia (ICA) como *“conjunto dos estudos e operações científicas, técnicas e artísticas que intervêm na elaboração dos mapas a partir dos resultados das observações diretas ou da exploração da documentação, bem como da sua utilização”*¹⁰⁵. A cartografia, assim, dentre outras atividades, é uma ciência das referências de localização e fronteiras para que se possa,

¹⁰⁵ Texto disponível em: <http://icaci.org/>.

por exemplo, percorrer distâncias por caminhos seguros e não às cegas. A elaboração de mapas está diretamente ligada às viagens, expedições e, nesse sentido, a cartografia guarda dentro dela a curiosidade própria do conhecimento científico, aquele desejo natural que a humanidade tem pelo conhecimento, apontado na primeira frase do livro *Metafísica* de Aristóteles. E desse modo, a “criação de mundos” é entendida não apenas como a criação de mapas e reconhecimento de localidades, mas a criação de relações com a realidade baseada em conhecimentos, porque desejar conhecer é desejar um tipo de relação esclarecedora com a realidade.

O método de cartografar um território nos parece o método mais adequado para poder compreender o entorno de modo multidimensional. Na perspectiva cartográfica desenvolvida por Deleuze e Guatarri, a investigação, a pesquisa deixa de ser sobre algo para tornar-se uma pesquisa com alguém ou algo. Cartografar é um processo construtivo aonde o cartógrafo está numa posição de aprendiz que se adere ao mundo, experimentando-o de forma receptiva. O método cartográfico deste modo parte do pressuposto básico de que todo conhecimento adquirido nunca chega a estar concluso, mas sim imerso num processo de construção permanente, antes, durante e após coleta de informações. De mesma forma é um processo coletivo, colaborativo, já que todo o conhecimento é efetivado entre o sujeito pesquisador e o objeto ou espaço pesquisado. Instaurando-se desta forma um modo ético de habitar o território estudado e de relacionar-se com os sujeitos envolvidos.

É partir desse contexto amplo que o projeto *De fora adentro – Cartografia dos sentidos* pretende se colocar, na medida em que encara o desconhecimento dos espaços cotidianos das cidades nas quais habitamos. E, ao ampliar o conhecimento e as relações que mantemos com nossas cidades, o projeto pretende também ampliar o aspecto essencialmente visual da cartografia, lembrando a possibilidade da criação de “mapas de ouvir”, “mapas lúdicos”, “mapas tácteis”, “mapas oníricos”, “mapas de memórias”, “mapas de sentidos”.

Essa composição de cartografias sensíveis se utiliza de um diálogo entre uma *perspectiva macroscópica* oferecida pelos mais recentes recursos de cartografia (mapas gigantes impressos a partir de fotos de satélite -) e a perspectiva *microscópica* (criações artísticas e oficinas pedagógicas oferecidas e expostas sobre o mapa gigante). Com isso objetiva-se propiciar tanto uma maior compreensão da geografia da cidade como um todo, sua geopolítica, sua organização intrincada e extensa, como uma compreensão sobre os territórios subjetivos dos sujeitos envolvidos nas atividades desenvolvidas em escolas públicas e outros espaços das cidades.

Esta concepção de que arte pode servir a essa tarefa de acesso aos conhecimentos científicos não é recente e remonta pelo menos a Alexander Baumgarten (século XVIII) que batizou o termo *estética*, entendendo-a como “perfeição do conhecimento sensível” na medida em que conseguia expor em um domínio acessível a todos, o domínio das sensações, um conhecimento lógico-discursivo restrito, que hoje reconheceríamos, grosso modo, como o conhecimento técnico-científico. A *estética*, entendida como parâmetro para definição de arte, guarda esse privilégio quando o tema é democratização do conhecimento. Mas isso quer dizer também que arte pode ser entendida como um conhecimento, como uma maneira de se relacionar com a realidade capaz de provocar reflexões e, em alguns casos, esclarecimentos, de uma maneira mais sensível ou tocando em sentimentos. É o caso quando ao caminhar sobre o mapa gigante nos relacionamos com nossa cidade como se fossemos um satélite, como se tivéssemos um olho de satélite, ou seja, como se pudéssemos entender essa tecnologia nos colocando em seu lugar, e nos relacionando com a cidade do ponto de vista do satélite: vendo-a como um todo.

Diante dessa apreensão, ao mesmo tempo fragmentada e holística, da cidade, objetiva-se promover a formação de uma consciência da cidade enquanto totalidade, uma totalidade conectada, interligada, interdependente. A partir deste olhar abrangente sobre a cidade, podemos nos apropriar dela, identificando, por exemplo, a geografia que a compõe, quais seus caminhos, seus cumes, seus vales. Ao caminhar por “De fora adentro” se quer encontrar a própria casa, a casa das avós, a escola onde se estuda, a rota da casa que leva a mundos conhecidos.



Fig 117 Imagens De Fora adentro Natal- autor

Essa é a experiência de se identificar no meio do todo, no meio da grande cidade que parece na maior parte das vezes maior do que nós. Sobre um mapa gigante, todas as referências básicas de localização regeneram-se: o indivíduo redimensiona sua relação com a cidade, pois a noção daquela distância percorrida cotidianamente de carro ou ônibus, agora é modificada, transposta na escala de um passo. Essa mudança de referência causa um estranhamento do que antes era óbvio e natural e ao mesmo tempo um reconhecimento crítico e afetuoso sobre nossos costumes, formas de viver, formas de pensar nossas atitudes e comportamentos com o que é individual, social, biológico e cósmico. Assim, o projeto se desenvolve no sentido de provocar, a partir do contato sensível com a tecnologia, uma experiência de re-conhecimento e pertencimento entre o indivíduo e sua localidade, uma experiência de interdependência que impõe ao mesmo tempo um senso maior de responsabilidade e cuidado no que diz respeito ao espaço urbano onde se vive. E, mais que isso, em relação ao meio ambiente que compõe a cidade, pois, na medida em que podemos enxergar o extremo norte e o extremo sul, ver os vários braços de rios, lagos, matas que a compõe, podemos enxergar as fronteiras entre a natureza e a ocupação humana, podemos enxergar de modo, literalmente, concreto a atuação humana destrutiva com a diversidade da vida biológica natural.

Portanto, o projeto proporciona, tanto para os envolvidos nas atividades pedagógicas, quanto para os espectadores da exposição, uma noção quanto às relações geográficas, sociais, econômicas e ambientais que se estabelecem dentro do espaço urbano, contribuindo enfaticamente para a conscientização acerca da dimensão político-jurídica do conceito de espaço. A experiência de imersão na cidade vista como um todo contribui para a formação crítica a respeito do ordenamento do espaço público e seu caráter político; contribuindo, de uma maneira geral, para o debate acerca dos direitos

urbanos recentemente instaurados no Brasil. A consciência de interdependência alcança os sentimentos de pertencimento e, ao mesmo tempo, responsabilidade, ao perceber que a cidade é uma parte do que somos, e de que somos uma parte da cidade. Assim, aliado ao conhecimento científico, se quer estimular a crítica e o exercício da cidadania através da arte e das tecnologias. “A cidade”, avalia a arquiteta e urbanista Paola Berenstein Jacques, “ganha corpo quando é praticada. Só assim pode surgir uma outra forma de apreensão da cidade, e, conseqüentemente, de reflexão e intervenção na cidade”.¹⁰⁶

3.2 Interações e interpretações

Logo após de ter lançado o projeto na 62^o SBPC na cidade do Natal e de ter acompanhado as impressões que o público teve ao caminhar sobre o mapa gigante decidi editar algumas das entrevistas gravadas em vídeo. Eu realmente não esperava que o público fosse alcançar reflexões tão sensíveis e profundas, e as declarações que ouvi me incentivaram a criar um produto audiovisual que mostrasse o que o projeto despertava nas pessoas. Sugiro ver o vídeo De Fora adentro pelo link:

<https://www.youtube.com/watch?v=WV44LMQIw-U>

As impressões que me foram narradas pelos visitantes da Mostra me incentivaram a ler outra obra de Gaston Bachelard. Chegava o momento de ler seu livro *O Ar e os Sonhos*. Por esta obra pude encontrar uma série de sentimentos que se identificavam com as impressões que os visitantes tinham acessado ao experimentar a instalação. Um outro produto, agora literário, nascia do Projeto De Fora Adentro:

¹⁰⁶JACQUES, P. B. *Corpografias urbanas: o corpo enquanto resistência. Cadernos PPG – AU – FAUFBA: Resistências em espaços opacos*. Salvador, Ano 5, número especial, p. 93-104, 2007.

3.3 De fora adentro: Uma experiência de pertencimento afetuoso, entorpecido, aéreo e enraizado com o mundo.¹⁰⁷

Estamos no Projeto *De fora adentro*. Quer-se sobrevoar nosso lugar para melhor se aterrissar nele. Quer-se distanciar, afastar-se de compreensões fragmentadas. Quer-se experimentar algumas sensações que Bachelard (1958) nomeia como de *entorpecimento*, de *vertigem*, de *elasticidade*, *ingravidéz* e *leveza* com o mundo e com as relações que nele se instauram.

Um visitante entra em *De fora adentro* e eu pergunto:

- Como o senhor se sente ao caminhar sobre a imagem?

- *“Isso aqui é como se você estivesse num helicóptero procurando saber onde é... Sinto-me perdido sobre a cidade de Natal e a região metropolitana”*.

Criemos asas em nossos tornozelos. Teçamos nossos tapetes voadores. *“Tudo nos leva em direção as alturas, para a luz, para o céu, já que voamos intimamente, já que há vôo em nós.”*¹⁰⁸. Criemos nossas asas assim como muitas outras pessoas criaram em tantos outros tempos e em tantos outros lugares. Refiro-me especificamente aos infinitos potenciais oferecidos por meio da imaginação dinâmica aérea, os quais Bachelard desenvolve para fundamentar alguns de seus pensamentos e intuições.

Ao perguntar aos visitantes da Mostra como se sentiam ao caminhar sobre a imagem ampliada, algumas pessoas se mostram maravilhadas ao se sentirem gigantes.

¹⁰⁷ Texto publicado na Revista Iluminuras-
[Http://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/37131/pdf](http://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/37131/pdf)

¹⁰⁸BACHELARD, Gastón; DE CHAMPOURCIN, Ernestina. *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Fondo de Cultura Económica, 1958, P.54

-“*Me senti gigante. Porque nunca vi de cima. A cidade é enorme e você olha um canto assim bem pequenininho....*” (alunos do ensino fundamental).

A composição das imagens aéreas da Cidade do Natal ao serem ampliadas em grande dimensão nos torna gigantes. “*Ou dito de outro modo, as imagens poéticas são operações do espírito humano na medida em que nos deixam leves, nos levantam ou nos elevam.*”¹⁰⁹. Tarefa importante para adentrar neste estado perceptivo de engrandecimento e leveza é erguer-nos da dimensão horizontal. Num passado muito remoto já nos havíamos erguido. Mas agora nosso eixo de verticalidade é em direção à levitação. Agora nos cabe elevar. Agora nos cabe despertar sentidos adormecidos e acomodados. Cabe-nos respirar. Erguer-nos e assumirmos a monitoria da liberdade. Ao tornarmo-nos gigantes e caminharmos pelo mundo alcançamos a sabedoria das elevadas alturas e assim aterrissamos melhor nele.

Um senhor de Uberlândia, Minas Gerais, que passeava pela Mostra *De fora adentro*, declara descobrindo a cidade de outra forma.

-“*O interesse que eu vejo aqui é a parte macroscópica passando para a parte microscópica. Por exemplo, eu estou razoavelmente acostumado a usar o Google, o mapa do Google. Mas não dá para ter toda essa visão que tem aqui. Eu acho que é muito importante a gente se localizar não só no lugar onde você está, mas você se localizar como pessoa. Então, por exemplo, esta é a terceira vez que eu venho para Natal, conheço muito pouco Natal. Eu não tinha essa visão toda de espaço. Então, por exemplo, ela (filha dele) me perguntou sobre aquele traço ali. Tem um rio. Ela não tinha a visão que não era só mar*”.

¹⁰⁹ BACHELARD, Gastón; DE CHAMPOURCIN, Ernestina. *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Fondo de Cultura Económica, 1958, P. 54

A arte é nosso artifício, nossa artimanha para lograr o estado de levitação e ascensão. As imagens digitalizadas agora não estão soltas como encontradas no Google Earth, agora elas estão unidas e bastante ampliadas. Podemos não somente vê-las num monitor em posição vertical. Agora nós é que nos colocamos em posição vertical perante elas. Porque somos maiores que elas. Não podemos esquecer que somos maiores que a técnica que as capturou. Elas são tão grandes que podemos caminhar sobre elas. *“O labor do poeta é ativar ligeiramente as imagens para certificar-se de que o espírito humano atua humanamente, para certificar-se que são imagens humanas que humanizam forças do cosmos. Então se entra na cosmologia do humano.”*¹¹⁰

O *Projeto De fora adentro* possibilita-nos estar no extremo sul da cidade e ver o extremo norte, permite-nos ver os vários braços de rios. Deixa-nos ver a vegetação que cobre o corpo da cidade. Escancara-nos como o crescimento urbano se estende pelas quatro direções. *De fora adentro* demonstra de modo concreto, literalmente concreto, a atuação humana destrutiva com a diversidade da vida biológica.

O mesmo visitante que ao entrar em *De fora adentro* e se sentia perdido, ao sair manifesta outra impressão:

-*“Sinto-me espetacular. Muito emocionado”*.

Então eu pergunto o que mudava no modo como ele via a cidade. E ele responde:

“O que muda? Na verdade, a gente fica preocupado com o futuro. Porque a gente vê muito verde aqui, hoje. O que a especulação imobiliária está fazendo está acabando com o verde. E para o futuro não se vislumbra coisas boas para nossos herdeiros. Era para a gente combater. Ainda tem muito verde, mas já teve muito mais.”

¹¹⁰BACHELARD, Gastón; DE CHAMPOURCIN, Ernestina. *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginería del movimiento*. Fondo de Cultura Económica, 1958, P.58

Parece que, ao elevar-nos, nossa visão é ampliada, modificada e deste modo acessamos uma dimensão contemplativa existente em nós que subverte uma das leis mais rigorosas impostas para nossa existência: a lei da Gravidade. *“A lei da Gravidade é uma lei psíquica diretamente humana. Está em nós, é um destino que há que vencer e o temperamento aéreo têm, em seu encantamento, a presença da sua vitória.”*¹¹¹

A sensação de sermos gigantes, proporcionada pela experiência na mostra *De fora adentro*, nos permite alcançar as alturas dos satélites. Podemos enxergar a totalidade que compõe a geografia das regiões. Podemos nos apropriar de nosso lugar, sabemos o que tem nele, de que está composto, quais seus caminhos, seus cumes, seus vales. Ocorre uma apropriação afetiva onde se sente que nada pertence somente a uma criatura terrestre. Nossos gigantes nos fazem pequeninos em nossos estranhos caminhos da existência. A experiência das alturas nos enraíza. Mais alto o vôo, mais profundo é o enraizamento na Terra. Na mesma proporção. Nosso eixo de verticalidade das sensações cósmicas se aguça, se excita. Entramos em estado de entorpecimento momentâneo. Nossos sentidos ficam embriagados. E outra dimensão se abre. Nossos pés são imensos, podemos esmagar cinco ou seis casas com um só passo, ou podemos pisar com mais atenção no chão que nos acolhe. *“A altura é mais que um símbolo. Aquele que a busca, que a imagina com todas as forças da imaginação, que é o motor mesmo de nosso dinamismo psíquico, reconhece que é materialmente, dinamicamente moral.”*¹¹². A subida e conseqüente visão das alturas promove o que Bachelard chama de movimento ascensional, movimento vertical. E instaura por isso mesmo um movimento de profundidade, de mergulho, de submersão ao mundo cosmogônico do ser, em direção a contemplação da cosmicidade e da comicidade do ser. *“Quem vê longe tem a vista clara, seu rosto se ilumina.”*¹¹³.

¹¹¹BACHELARD, Gastón; DE CHAMPOURCIN, Ernestina. *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Fondo de Cultura Económica, 1958, P.58

¹¹²BACHELARD, Gastón; DE CHAMPOURCIN, Ernestina. *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Fondo de Cultura Económica, 1958, P.81

¹¹³BACHELARD, Gastón; DE CHAMPOURCIN, Ernestina. *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Fondo de Cultura Económica, 1958, P.74

A verticalidade oferecida pelas alturas deforma as imagens concebidas pela horizontalidade. Dentro do mundo imaginário *De fora adentro* somos nós os satélites em movimento dinâmico. Todas as referências básicas de localização regeneram-se. Onde está o norte? Para onde está o sul? Para onde está o mar? Onde desemboca o rio? De onde chegam os ventos?

-“Foi legal porque eu precisei entender qual o lado do rio de lá qual o lado do rio de cá e me senti descobrindo o mundo e a minha cidade. Foi muito legal descobrir a cidade do alto.”(visitante da Mostra)

Então uma vez mais abrimos o presente. Outra vez mais estamos de pé. Estamos bem em cima de nossas casas. As pontas de nossos dedos tocam nossos telhados e podemos imaginar o que será servido na mesa no lanche da tarde. Podemos ajustar a posição de nossas antenas de satélite em direção a nós mesmos, agora satélites em órbita. Somos então emissores. Não mais só receptores de informações. Somos potencialmente criadores.

Podemos nos tornar curadores. A compreensão da totalidade também nos oferece capacitação médica. Para as almas mais sensíveis, com dotes de cura, a acupuntura é ciência médica a ser desenvolvida. Muitas agulhas postas em centros errôneos podem ser retiradas. Algumas outras colocadas. E seguramente os ares fluirão de modo mais pleno entre as casas e bosques. *“Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma nova vida”* (Bachelard, 1958: 11).

Gaston Bachelard desenvolve seu pensamento sobre a imaginação querendo compreender o trajeto empreendido entre a visão da realidade em direção aos mundos imaginários. *“No reino da imaginação, a toda imanência se une uma transcendência.”*(Bachelard, 1958: 14). O estar no mundo das alturas muda nosso referencial rítmico. O universo que abriga as estrelas também é nosso lar. O universo se torna o jardim de nossa casa imaginária. Outra vez mais ouvimos o canto das estrelas. *“Para escutar os seres do espaço infinito há que calar todos os demais ruídos da terra. É preciso também, - há que dizer?- esquecer todas as lições mitológicas e escolares.*

Então se compreende que a contemplação é essencialmente, em nós, uma potência criadora. Sentimos nascer uma vontade de contemplar, que é também uma vontade de ajudar ao movimento do que se contempla!”¹¹⁴

Quanto mais alto o vôo, maior é o enraizamento. A rítmica urbana então é sentida por sentidos unidos e percebida em descompasso com a harmonia do universo. Mas a pergunta inicial sempre é a mesma quando se pisa em De fora adentro: para onde está o norte? Pergunta que nos coloca diante de uma questão primordial: onde é o centro? *“Uma verticalidade real apresenta-se no seio mesmo dos fenômenos psíquicos. Dita verticalidade não é uma metáfora vã. É um princípio de ordem, uma lei de filiação, uma escala ao largo de qual se experimentam graus de uma sensibilidade especial.”¹¹⁵*

Ao caminhar por De Fora Adentro se quer encontrar a própria casa, a casa das avós, a escola onde se estuda, a rota da casa que leva a mundos conhecidos. E ao entrar nesta rota percebe-se conhecendo novos caminhos, fora e dentro de nós mesmos.

-“Minha avó mora aqui na Alves Coelho com a Djalma Maranhão. Morei aqui quinze anos da minha vida. Ai agora eu me mudei e to morando aqui na rua do cemitério do bairro. Aqui nesta casa. Aqui to morando há um ano. Mas em compensação já morei aqui nesta rua, já morei aqui, detrás. Eu conheço esse bairro como a palma da minha mão. E tenho orgulho de falar dele. Aonde eu estiver eu sempre vou levar o bairro de Nova Descoberta nas minhas costas.” (Jovem visitante da Mostra).

O espaço exterior quando aberto de forma nova, abre também percursos novos dentro de nós mesmos. “A imaginação dinâmica é, muito exatamente, um amplificador psíquico.”¹¹⁶

¹¹⁴BACHELARD, Gastón; DE CHAMPOURCIN, Ernestina. *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Fondo de Cultura Económica, 1958, P.66

¹¹⁵BACHELARD, Gastón; DE CHAMPOURCIN, Ernestina. *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Fondo de Cultura Económica, 1958, P.20

¹¹⁶BACHELARD, Gastón; DE CHAMPOURCIN, Ernestina. *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Fondo de Cultura Económica, 1958, P.24

- “A gente vê tudo tão pequenininho que parece que a gente é grande. Que bacana!” (Moradora do Bairro do Jequi-Natal).

Quando nos libertamos das algemas da horizontalidade nossos corações também provam uma nova liberdade de sensações e compreensões sobre o mundo e sobre nós mesmos. É de verdade uma atitude paradigmática. “Quando o espírito está desta maneira um pouco preparado para a liberdade, quando se há descarregado, em certa medida, de preocupações terrestres, pode-se iniciar o exercício de ascensão imaginária.”¹¹⁷(Bachelard, 1958: 147).

Dois jovens de Nova Descoberta manifestam-se surpresos com o estado de gigantes.

-“O que eu senti? É o poder de mandar na cidade. Não mandar...Tipo assim...Você ver a cidade do alto, parece que a cidade é pequenininha mas vendo assim é bem mais imensa do que a gente pensava.”

- Meu nome é Bruno Edson, moro em Nova Descoberta. O que achei? Assim... Foi tipo ver do avião. É bem interessante porque não imaginava que o meu bairro era tão grande assim. Nessa foto ela sai bem maior.

É preciso coragem para entregar-se às novas perspectivas de mundo brotadas pelos exercícios de levitação. Ainda rastejamos pela Terra, e somos prudentes como as serpentes. No entanto somos aves de rapina e nos arriscamos a vôos e piruetas aéreas há muito tempo esperados por nosso espírito. Toda vertigem é um sobrevôo sobre nosso passado e logo nos acostumaremos aos novos estados ingravitacionais. “O homem, como homem, não pode viver horizontalmente.”¹¹⁸. O crescimento vertical das cidades impôs

¹¹⁷BACHELARD, Gastón; DE CHAMPOURCIN, Ernestina. *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Fondo de Cultura Económica, 1958, P.47

¹¹⁸BACHELARD, Gastón; DE CHAMPOURCIN, Ernestina. *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Fondo de Cultura Económica, 1958, P.22

ainda mais densamente a visão limitadora da horizontalidade. Todo infinito em nós agora é desconhecido. Toda circularidade esquecida. Ao subirmos pelo eixo vertical da imaginação, ao tornarmo-nos satélites, então recuperamos a liberdade dos sentidos e das dimensões de pertencimento e cuidado com o lugar habitado. Mas o movimento inicial é justamente sairmos da Terra, para desafogar nossos espíritos enevoados por programas instaurados em nossas almas quando ainda não nos havíamos dado conta dos potenciais oferecidos pelo eixo vertical. Agora podemos libertar-nos. Toda curiosidade brota no coração do homem e este acede à percepções que possibilitam amplas reflexões sobre o que é ser monitorador e o que é ser monitorado.

Toda elevação é acompanhada de serenidade. A vista que adquirimos como gigantes proporcionada em *De fora adentro* oferece a calma das alturas. Oferece o silêncio das esferas. De certa forma é proporcionada uma experiência analítica onde vemos desde fora de nós mesmos o que reside dentro de nós. Conseguimos ver então que não somente somos executores das formas que constituem nossos cotidianos, mas que somos determinadores do destino mesmo de nossas vidas. - “*Com relação às pessoas que passaram por aqui... É a dimensão de nossa cidade, como elas saem impressionadas, saem maravilhadas em ver a casinha deles num meio tão grande. Achar a casa dos parentes, amigos. Tudo isso. As pessoas saem com outra visão. Saem vendo que são um pedacinho dentro de um todo.*” (Monitora da Mostra De fora adentro).

O sobrevoo proporcionado por *De Fora Adentro* suscita um enraizamento afetivo. Parece que ao elevar-nos mergulhamos em nossos cotidianos. Toda a imaginação se aflora sobre nossos papéis sociais na Terra. Nossos cotidianos, nossos lugares, nossos parentes, amigos, dramas e alegrias tomam formas surreais. Existimos, ou assumimos papéis sociais? Estamos num eixo de verticalidade de favorecida posição. Podemos subir e descer do eixo sem o drama da caída. “*A imaginação dinâmica une os pólos*”¹¹⁹.

¹¹⁹BACHELARD, Gastón; DE CHAMPOURCIN, Ernestina. *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Fondo de Cultura Económica, 1958, P.38.

Uma professora de geografia da Zona Norte da Cidade diz:

-“Acho importante esse trabalho porque faz com que a gente conheça melhor o espaço onde a gente trabalha, onde a gente vive, a nossa realidade. Muitos alunos não têm noção onde está qual região se encontra e, um trabalho desse, mostra na prática. Traz o aluno para colocar realmente os pés no chão. Se identificar. Então acho esse trabalho muito viável. Espero que ele também percorra outras escolas, outras áreas da cidade. Para que todas as pessoas conheçam melhor a sua cidade. Não só os espaços onde ela vive e reside, mas também a cidade como um todo, seus problemas. Porque aqui a gente vê nitidamente como o espaço vem sendo produzido. Tanto de forma benéfica como os problemas ambientais que vem agredindo a natureza que muitas vezes nem nos damos conta disso.”

Toda a imaginação nascida em nossas almas nos faz gigantes minúsculos dentro de nós mesmos e o desejo de aterrissagem é na mesma proporção um desejo a se realizar. A vista que alcançamos ao nos tornarmos gigantes impulsiona a averiguação de nossas vidas minimalistas. O tão grande quer outra vez o tão pequeno. Uma paixão nasce pelo minúsculo, pelo pequeno. Somos talvez agora seres animados conhecidos por um Super Homem, como diria Nietzsche. E conhecemos nossos caminhos e descaminhos desde uma perspectiva superior. Reconhecemos nossas fendas perceptivas. Agora somos seres verticais e nossas folhas e galhos são tão profundos como a doçura das raízes que voam para dentro da terra. *“Faz-nos compreender que algo em nós se eleva quando alguma ação se aprofunda – e que inversamente, alguma coisa se aprofunda quando se eleva. Somos o elo entre a natureza e os Deuses, ou, para ser fiel a imaginação pura, somos o mais forte dos elos entre a terra e o ar: somos duas matérias em só ato.”*¹²⁰(Bachelard, 1958: 138).

De Fora Adentro promove uma sensação de falta de gravidade e entorpecimento, de afastamento e lonjura do que é terreno. Ao mesmo tempo nos aproxima afetuosamente.

¹²⁰BACHELARD, Gastón; DE CHAMPOURCIN, Ernestina. *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Fondo de Cultura Económica, 1958, P.138.

Somos então nada mais que pontes destes universos sempre unidos em nós mesmos. Por isso, este projeto, além de divulgar conteúdos científicos, além de promover uma experiência de entorpecimento lúdico, artístico e poético, também é uma aposta na educação patrimonial. Porque além de querer voar sobre a Terra e sobre nós mesmos, quer aterrissar em nós mesmos, em nossas belezas e desgraças. Pretende-se um reconhecimento afetoso e crítico sobre nossos costumes, formas de viver, formas de pensar nossas atitudes e comportamentos com o que é individual, social, biológico ecósmico.

Como diria Edgar Morin somos seres *antropobiocósmicos* e nossas pegadas podem ser em direção a esta consciência.

3.4 Projeto de Extensão Universitária: Educação, Arte, Cartografia e Ecologia

Quase que imediatamente o Projeto De Fora Adentro foi aprovado como projeto de extensão universitária junto ao Núcleo de Arte e Cultura¹²¹ da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Era uma grande ferramenta para poder itinerar por escolas e centros culturais. Por meio do vínculo institucional com a Universidade Federal do Rio Grande do Norte pude então iniciar a desenvolver as metodologias pedagógicas que o projeto apresentava como potenciais. Tive a oportunidade de selecionar bolsistas e monitores que me auxiliassem neste processo. No lançamento percebi como que as questões ambientais haviam sido levantadas pelo público. Ou seja, a visão total da cidade do Natal deflagrava à população a problemática ambiental que era necessário abordar e refletir. Para mim não era estranho que uma criação artística minha chegasse tão perto das discussões que os profissionais da ecologia levantam. Já no Parque das Dunas pelo projeto Casa Mãe Terra eu me havia ligado com alguns profissionais que trabalham com educação ambiental e novamente aceitei o desafio de expandir e compartilhar o processo criativo com o ambiente do ativismo ecológico. Com o estudante de ecologia, José Guedes, realizamos uma série de oficinas de sensibilização em escolas públicas da capital a respeito da configuração urbanística que aglutina parques naturais, lagoas, dunas, rios. Na semana do Meio Ambiente, organizada pelo Instituto Federal do Rio Grande do Norte, no ano de 2012, José Guedes coordenou uma oficina onde alunos da escola puderam compreender e analisar o mapa de sua cidade com esta lente de aumento. O mapa apresentava dia a dia novas possibilidades como ferramenta pedagógica.



Fig 117 José Guedes, ecólogo bolsista do Projeto De Fora Adentro, monitorando atividade-autor

¹²¹ NAC: Junto ao Núcleo de Arte Cultura desenvolvemos o projeto de Extensão Universitário ente os anos de 2011 e 2012.

Em nossas visitas às escolas, o que mais nos impressionava era a alegria e a felicidade que as pessoas, principalmente as crianças e os jovens expressavam ao caminhar sobre o mapa, o que fazia daquele momento uma experiência lúdica, interativa e divertida; por onde as pessoas podiam desenvolver suas percepções espaciais, ambientais, urbanísticas, assim como imaginativas. Aos poucos fomos desenvolvendo atividades de acordo com a faixa etária do grupo que visitava a exposição.

Com o público infantil subíamos no mapa gigante, nos reuníamos com os alunos sobre a escola aonde estávamos sem que eles soubessem aonde nos encontrávamos sobre a cidade. Nesta idade a criança não consegue ainda identificar sua localidade num mapa tão grande. Passávamos um cesto com sementes invisíveis e pedíamos que cada criança pegasse uma semente e que comece ela. Pedíamos que todos fechassem os olhos e por meio de um exercício de visualização dirigida ofertávamos um passeio imaginário aonde a criança começava a imaginar que ia crescendo, que aquela semente fazia com que cada pessoa fosse ficando gigante, tão gigante, que a cabeça romperia o telhado da escola...(inspiração de Alice no País das Maravilhas) Quando as crianças já haviam imaginado o telhado, já quebrado, pedíamos que todos abrissem os olhos e que então olhassem para baixo. Sob os olhos delas então apontávamos para o telhado da escola delas, por onde então iniciávamos um passeio turístico pela cidade do Natal...

A continuidade desta mesma atividade era seguida pela distribuição de carros de brinquedo pequeninhos, barquinhos, trens, que serviam de locomoção para que as crianças então pudessem passear pela cidade, como numa brincadeira, como uma gincana para encontrar os tesouros escondidos (no caso, alguns pontos principais da cidade).



Fig 118 Atividades lúdicas do Projeto De Fora adentro- Natal -autor



Fig 119- Atividades lúdicas do Projeto De Fora adentro- Natal -autor

Aquele exercício de imaginação dirigida proporcionava nas crianças a sensação de se visualizarem tão gigantes como o herói Lemuel Gulliver na Ilha de Liliput, personagem criado em 1726 por Jonathan Swift, que usou do recurso da miniaturização para criticar as propostas progressistas implementadas na época. Essa espécie de onirismo de ascensão, permite ao sujeito sublimar a vida cotidiana e assim realizar uma rotação sobre si mesmo, como Gaston Bachelard atribui em seu livro *O Ar e os Sonhos* quando aborda o tema da psicologia ascensional. Este pensador da imaginação criadora afirmava que a mente humana precisa de poeticidade, precisa ativar as funções de irrealidade que a poesia permite alcançar, para poder viver a realidade sob um prisma com mais magia e maravilhamento e com menos pessimismo. Mircea Eliade em seu livro *o Voo Mágico*¹²² faz referência a uma prática budista aonde a imagem de rompimento do telhado de uma casa simboliza a alma voando, se libertando do aprisionamento do corpo material. Ou

¹²²ELIADE, Mircea. *El vuelo mágico*. Siruela, 1995.

seja, a experiência sobre o Mapa Gigante possibilita o dinamismo imaginativo que deflagra outros níveis de realidade no visitante.



Fig 120 Ilustrações de Gulliver¹²³, e imagens interativas sobre Mapa Gigante de Natal- autor

3.5 Arte, ciência e tecnologia. Uma proposta de popularização interativa e lúdica da ciência

Na ocasião do lançamento da Mostra em 2010, Fatima Brito, diretora executiva do Museu Casa da Ciência¹²⁴, e presidente da Associação de Centros e Museus do Brasil¹²⁵ havia demonstrado muito interesse pela proposta do Projeto De Fora Adentro.

¹²³Ilustração mostrando Gulliver em Mildendo, a capital imperial de Lilliput. Em Jonathan Swift *As Viagens de Gulliver para Lilliput e Brobdingnag*. Ilustrado por Víctor Candell & RG Mossa. ? (Garden City, NY: Garden City Publishing Co., 1726/1930).

¹²⁴Museu Casa da Ciência- UFRJ: Inaugurada em 1995, a Casa da Ciência – Centro Cultural de Ciência e Tecnologia da UFRJ é um centro de popularização da ciência que explora diversas áreas do conhecimento por meio de linguagens distintas: exposições, oficinas, ciclos de palestras, cursos, workshops, audiovisual e teatro.

¹²⁵Associação Centros e Museus do Brasil: A Associação Brasileira de Centros e Museus de Ciência (ABCMC) surgiu para unir idéias, compartilhar experiências, projetos e possibilitar um grande intercâmbio de recursos e informações entre Centros e Museus de Ciência de todo o Brasil. Bem como identificar,

O que para mim era uma realização de uma visão xamânica expressa pela arte, para ela era um meio de popularizar os conteúdos científicos. Neste interstício nós nos encontramos durante o evento e conversamos algumas vezes. Numa conversa muito sincera ela deixava claro o interesse que nossa experiência fosse estendida a outras cidades.

Logo quando terminei de editar o filme que mostrava a interação sobre o Mapa Gigante mandei o link para ela. Poucos meses depois ela me chamava para fazer durante 10 dias uma visita ao Museu Casa da Ciência para conhecer as instalações da Casa e apresentar a proposta para a equipe de profissionais. Durante esses dias no Rio de Janeiro tive também a oportunidade de acompanhar a equipe do Museu em sua itinerância por todo o estado do Rio de Janeiro. Ou seja, me era apresentado o universo da popularização da ciência no Brasil. Era a primeira vez que eu participava da Semana Nacional de Ciência e Tecnologia do Brasil. Este nosso primeiro encontro foi o primeiro passo para em 2012 realmente levasse a proposta para a cidade do Rio de Janeiro.



Fig 121 Cartaz da visita no Complexo Cultural da Zona Norte- Natal)

Como projeto de extensão universitário conseguimos também o apoio da Fundação Capitânia das Artes (FUNCARTE¹²⁶) e da Fundação de Apoio à Pesquisa do Rio Grande do Norte (FAPERN¹²⁷). Junto a FAPERN levamos o projeto para centros e escolas da cidade o Natal compondo a Semana Nacional de Ciência e Tecnologia do ano de 2011.

fortalecer e difundir áreas e atividades de cooperação, apoiando programas de divulgação científica e articulando uma Política Nacional de Popularização da Ciência.

¹²⁶FUNCARTE: Fundação Capitania das Artes. Natal- Rio Grande do Norte.

¹²⁷FAPERN: Fundação de Apoio a Pesquisa do Rio Grande do Norte.



Fig 122 Cartaz Semana Nacional de Ciência e Tecnologia 2011- autor

3.6 Mapeamento Onírico:

Aproveitei dos contatos que tinha com o Parque das Dunas de Natal, aonde havia construído a escultura pública Casa Mãe Terra para levar o Mapa Gigante para a Folha das Artes (local de exposições do Parque). Com o apoio da FAPERN e do Parque das Dunas montei uma equipe de monitores transdisciplinares para poder atender ao público que visitou o mapa por cinco dias seguidos. Foi nesta ocasião que começamos a oferecer uma atividade de mapeamento onírico. Oferecemos ao público a oportunidade de identificar no Mapa alguns pontos de referência importantes para cada visitante e que sobre eles deixasse suas impressões em formato textual ou em desenho. Naquela nossa atividade o que queríamos dar importância era ao patrimônio subjetivo de cada habitante da cidade.





Fig 123 Imagens da interação do público sobre o mapa

Nossos interesses em compor produtos e informações e desenvolver instalações lúdicas, midiáticas, interativas, poéticas e coletivas possibilitou um entrecruzar de pensamentos, criações e propostas. A “criação de mundos”, por meio de instalações, objetiva que o público desvende e abra em si mesmo, na relação com o outro e com o mundo, percepções e entendimentos permeados por canais racionalizantes e sensíveis.

Quando começamos a pesquisar as possibilidades de criar instalações cartográficas colaborativas, almejávamos a criação de interfaces que redimensionassem

a percepção espaço temporal. A obra de arte e, em particular e mais intensamente ainda, os processos de criação artística contemporâneos, implicam numa releitura do sujeito consigo mesmo, com suas capacidades imaginativas, de geração e acesso à uma subjetividade multidimensional que permita uma recomposição do sujeito com o mundo.

O trabalho de oferecer aos visitantes da mostra a possibilidade de encontrar seus lugares identificar e expressar seus sentimentos e memórias se aproximou muito do trabalho desenvolvido pela a artista nova-iorquina Becky Cooper, que após mapear os espaços de arte pública em Manhatan, junto à organização Culture Now, percebeu que em seu trabalho sobre os mapas o que mais lhe chamava a atenção eram as histórias que as pessoas viviam nos lugares. Isso lhe incentivou a montar um projeto sobre as cartografias afetivas de Nova Iorque: "Mapping Manhattan":

Cooper distribuiu nas ruas de Manhatam mapas em branco para que as pessoas desenhassem ou escrevessem suas memórias, buscando montar uma cartografia afetiva do lugar.



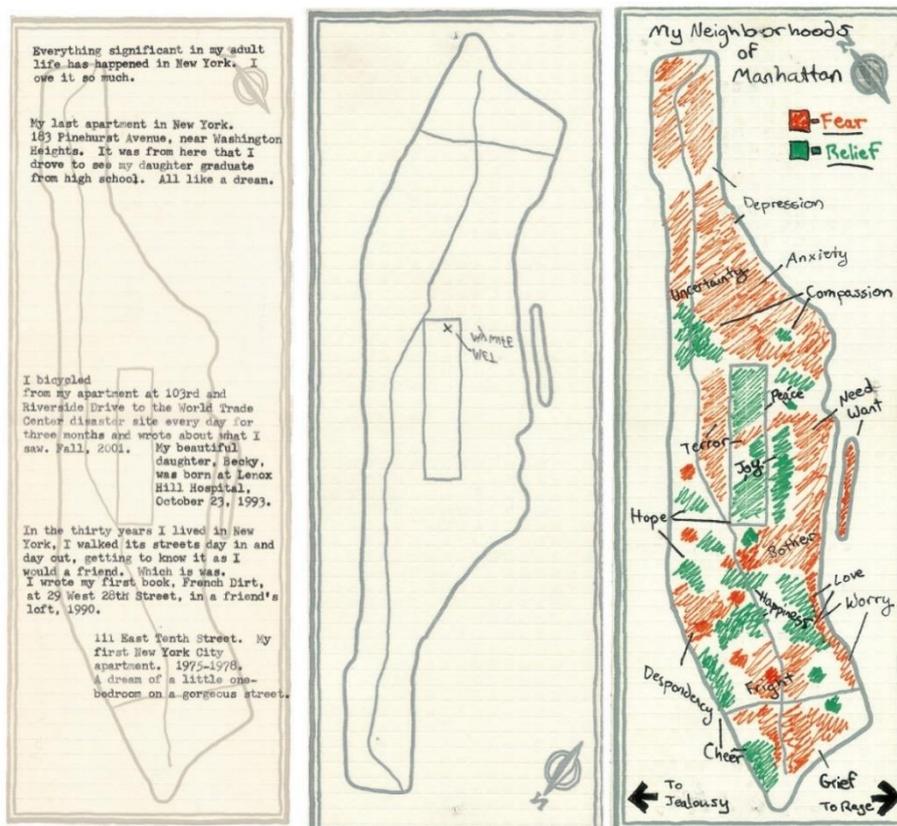


Fig 124 Mapas que compõem o projeto Mapping Manhattan

George Perec¹²⁸ (1936-1982) também já havia se dado conta de que boa parte das cidades já estavam cartografadas e inventariadas. O escritor em seu livro *Tentativa de agotamento de um lugar parisiense* tenta classificar distintos acontecimentos, situações e objetos, de um lugar de Paris. Georges Perec assumiu este experimento durante três dias do mês de outubro de 1974, permanecendo em distintos pontos da praça de Saint-Sulpice em distintas horas do dia, enquanto anotava o que via. Não descreve monumentos, nem eventos históricos importantes, mas simplesmente narra a vida cotidiana das pessoas que passam por ele. Perec descreve bem a concentração do espaço urbano que esconde as várias centenas de ações simultâneas que guardam micro- acontecimentos.

¹²⁸George Perec: foi um romancista, poeta, argumentista e ensaísta francês do século 20. Foi membro da OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle). Suas obras são escritas segundo regras baseadas tanto na literatura quanto na matemática. É um dos mais importantes romancistas franceses do pós-Segunda Guerra Mundial.

3.7 Da apropriação subjetiva

As investigações sobre processos cartográficos me levaram a pesquisar outros autores que também se detiveram em pesquisar o tema. Alguns pensadores contemporâneos vêm discutindo sobre a importância em recuperar os sentidos de apropriação subjetiva e imaginativa, que foram sendo postos de lado por um sistema planejado e padronizado, efeitos principalmente sentidos nos grandes centros urbanos, onde a estrutura concreta estabelece caminhos e rotas fixas. Num mundo globalizado, onde imperam formas únicas de entender e interagir com o mundo, perde-se a profundidade e a diversidade de impressões e concepções que cada sujeito e cada cultura tem e pode oferecer na construção de um conhecimento multifacetário.

As experiências e estudos que vem sendo feitos identificam as fraturas geradas por um pensamento unidirecional que não reconhece as potencialidades artísticas, criativas e imaginárias como formas de conhecimento válidas para a ciência e para a auto-organização do sistema mundo. Da mesma forma põe atenção para os danos causados pelo escanteamento e pelo massacre de tantas cosmovisões tradicionais milenárias, estas que estabelecem relações mais respeitadas entre os sujeitos e o entorno ambiental. Alguns dos autores visitados foram da área da psicogeografia como Tomeu Vidal Moranta, Eric Pol Urrufa e Carlos Mory, que realizam estudos na interface da geografia com a psicologia e a sociologia. Quando foram apresentadas reflexões sobre a cartografia íntima Paul Ricouer e Gaston Bachelard sugeriam o encontro com a narratividade poetizante. Os situacionistas Guy Debord e George Perece compartilharam suas experiências de derivas atentas. Com Nicolas Baurrioud foi revelado que a própria experiência construía a heterogeneidade metodológica do trajeto.



Fig 124 Gráfico do autor

Todos os estudos se expandiram de modo natural e fluído, em consonância com as ideias bem desenvolvidas por Nicolas Bourriaud, fundamentadas por uma estética relacional radicante, absorvendo e desenvolvendo processos criativos e reflexivos que foram sendo construídos em rede, crescendo suas raízes a medida em que os temas foram avançando. Bourriaud acredita no papel emancipador da arte, e percebe como os artistas contemporâneos elaboram seus processos de pesquisa absorvendo informações de fontes as mais variadas. As cartografias artísticas são fundadas por um espírito de nomadismo, nas próprias deambulações dos artistas, em suas variadas formas de apropriação de mundo, imaginárias, físicas, culturais, informáticas. Este pensador nomeou este formato de apropriação de mundo como *formas-trajecto*. Nelas os criadores percebem como são criados por contextos e formatos heterogêneos, o que promove uma redefinição de identidade, muito mais aberta à interculturalidade, aberta à transcodificação de signos e símbolos que estão expostos cotidianamente no mundo. O que de certa forma favorece um comportamento mais propício para o intercâmbio de conhecimentos.

A este processo de apropriação, entendimento e, conseqüentemente, de expressão radicante, que se expande infinitamente, podemos também equiparar as noções que Deleuze desenvolveu de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, que vai

do se perder ao se (re)orientar, onde podemos identificar três instâncias espaço-temporais dessas relações: orientação, desorientação e reorientação; aqui, o estado desterritorializante seria o instante de passagem do momento de territorializar um espaço e um tempo em direção a uma reterritorialização subjetivada, modificada, atualizada, transformada pela relação.

Algumas ideias destes autores estão imbuídas com as ideias do surrealismo e posteriormente pelos pensamentos situacionistas, principalmente erguidos pela Teoria da Deriva¹²⁹ desenvolvida por Guy Debord, da qual o próprio escritor francês George Perec também comungava. As propostas de cartografia artística desenvolvidas atualmente pelo escultor sonoro Josep Cerdá se apoiam nas atividades e reflexões geradas pelos expoentes do movimento surrealista e posteriormente situacionista:

Afinalidade do surrealismo é se questionar em relação a realidade cotidiana e a arte é o instrumento dessa busca. O surrealismo vai de encontro com o conservadorismo social e, sobretudo, vai de encontro com o cotidiano, ou seja, esse conjunto de ações repetidas até a saciedade ou ações sem sentido. Pôr em questão nossa vida cotidiana leva esse coletivo de artistas a inventarem o automatismo para fazer aflorar o oculto, o invisível. É por isso que esse surrealismo primogênito atua à margem de qualquer censura e fora do sistema oficial de valores sociais. Essa corrente transgressora tem seus pontos de partida e relações nos sonhos, na loucura, na imaginação, nos estados alterados de consciência, na alucinação, na fantasia, como ato transgressor.¹³⁰

O pensamento situacionista aposta em modos de apreender o mundo expressos pelo caminhar à deriva do errante, um caminhar despretençioso, que não busca alcançar metas e está aberto à absorção dos conteúdos oferecidos pelo presente e capturados pela percepção devaneante.

¹²⁹ Teoria da Deriva: A deriva é um procedimento de estudo psicogeográfico – estudar as ações do ambiente urbano nas condições psíquicas e emocionais das pessoas. Partindo de um lugar qualquer e comum à pessoa ou grupo que se lança à deriva deve rumar deixando que o meio urbano crie seus próprios caminhos. É sempre interessante construir um mapa do percurso traçado, esse mapa deve acompanhar anotações que irão indicar quais as motivações que construiu determinado traçado

¹³⁰Cerdá, Josep: *Observatório da transformação urbana do som*. Revista de Estética e Semiótica, 2015, pag. 114.

“ Os primeiros artistas que experimentaram o mapa com seus corpos foram os que desenvolveram a ideia da Deriva enquanto ato artístico e transgressor com a finalidade de compreender o território mediante o movimento. Esses artistas foram os primeiros que necessitaram capturar suas deambulações em diagramas, esquemas ou mapas. É nessa necessidade de fixar um movimento e uma trajetória como experiência corporal no espaço que aparecem os primeiros mapas psicogeográficos. ”¹³¹

A aposta, a busca do errante, seria precisamente a de alcançar este momento do desterritorializar, de permitir-se perder, de desenvolver e potencializar outras formas de absorção das informações expostas e lançadas no mundo; um estado efêmero de desorientação espacial que desperta outras leituras de mundo além das que a sociedade do espetáculo lança.

Trabalhos desenvolvidos e orientados por tais perspectivas vem sendo desenvolvidos em vários locais do mundo. Um trabalho importante é o desenvolvido pelo ***Osservatório Nómade***:

“O Ossevatorio Nomade propõe métodos de intervenção espacial baseados nas práticas de exploração, escuta e de relação com os ambientes, os habitantes e as suas memórias. Tal prática pretende catalisar o desenvolvimento de processos flexíveis e de auto-organização, mediante o estabelecimento de novas relações sociais e ambientais. As intervenções permitem um levantamento sensível, complexo e dinâmico dos territórios e das comunidades. Graças à abordagem interdisciplinar, estas experiências tornam-se apelativas e de fácil acessibilidade, revelando um modus operandi único para partilhar conhecimentos e contribuir para a difusão da consciência das comunidades relativamente aos seus territórios e ambiente cultural. Como consequência, nascem respostas eficazes e de participação criativa à administração territorial e urbana ” ¹³²

¹³¹Cerdá, Josep: *Observatório da transformação urbana do som*. Revista de Estética e Semiótica, 2015, pag. 114

¹³²DOSSIER WALKSHOP - AQUEDUTO DAS ÁGUAS LIVRES - Um percurso através das realidades materiais e imateriais da metrópole contemporânea. Lisboa, ano 2009. Disponível em: <<http://www.revarqa.com/uploads/docs/dossier/77-Dossier.pdf>> acesso em: 14 de outubro de 2015.

No Brasil Paola Berenstein vem realizando desde o Laboratório Urbano¹³³/ Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, estudos e práticas de trabalho de campo com bases em metodologias que buscam um sentido de apropriação do espaço urbanístico mediado pela experiência corpórea, tátil, sensível.

Corpocidade¹³⁴, plataforma criada junto a outros intelectuais e artistas, difunde as experiências de apreensão da cidade realizadas nos encontros interdisciplinares que o Laboratório realiza. Este é um espaço virtual onde se encontram idéias e pensamentos:

*“Em torno do processo de espetacularização das cidades contemporâneas e a conseqüente pacificação dos espaços públicos, propondo um formato de encontro fundado na ideia de composição coletiva: um modo de abordagem sobre o complexo engendramento das inúmeras formas de divergência que estão em disputa nas diferentes narrativas da experiência urbana, baseado no exercício de articulação entre os diferentes conteúdos dessa trama, numa dinâmica de estudo intensivo sobre as possibilidades de composição conjunta de constelações de ideias sobre experiências de apreensão da cidade”.*¹³⁵

A valorização de um pensamento psicogeográfico, de um modo de captura de mundo que aposta na apreensão do mundo realizada também pelos sentidos e pelos sentimentos que chegam ao sujeito, vem sendo fundamentais para as pesquisas dirigidas pelos profissionais da área da psicologia ambiental. Autores e pesquisadores contemporâneos desta disciplina como Tomeu Vidal Moranta e Enric Pol Urrútia¹³⁶ vem se debruçando em investigações sobre a temática relacionada a apropriação do espaço. Estes autores dirigem suas pesquisas sobre a relação que fundamenta os vínculos das pessoas com os lugares e como esses vínculos estabelecem a identidade do sujeito e a

¹³³Laboratório Urbano: O Laboratório Urbano é um Grupo de Pesquisa cadastrado no CNPq [DGP/CNPq] desde 2002. Este site reúne e divulga as atividades de pesquisa, ensino e extensão realizadas por seus membros ou parceiros (laboratórios, grupos, redes de pesquisa). O Grupo faz parte da linha de pesquisa “Processos Urbanos Contemporâneos” do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia [PPG-AU/FAUFBA]. Seu principal foco de pesquisa e estudos é o URBANISMO CONTEMPORÂNEO. <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/?cat=2>

¹³⁴ Corpocidade: o Encontro CORPOCIDADE propõe um debate em estética urbana, entre o campo das artes e do urbanismo, articulando políticas culturais a territórios urbanos.

¹³⁵CORPOCIDADE 4. *Experiências de apreensão da cidade*, 2014 [página na internet]. Disponível em: <<https://corpocidade4.wordpress.com/apresentacao/>> acesso em: 14 de outubro de 2015.

¹³⁶Tomeu Vidal Moranta e Enric Pol Urrútia: Professores do Departamento de Psicologia da Universitat de Barcelona.

identidade social, tomando como imprescindível em suas análises as percepções que os sujeitos têm com o espaço simbólico, para assim se construir uma noção social de espaço público, da mesma forma como o sentido de cidadania e sustentabilidade.

Os conceitos e estudos iniciais sobre os aspectos fenomenológicos de apropriação do espaço (psicologia do espaço) desenvolvidos por Perla Korosec Sefarty em 1976 na Conferencia en Estrasburgo¹³⁷, tratam de observar os aspectos dinâmicos da interação da pessoa com o meio. Algumas das conclusões tomadas partem do princípio de um modelo dual de apropriação, próximo das idéias de Bourriaud e Deleuze. Os pensadores da psicologia ambiental tomam como parâmetro para suas análises as formas de ação e transformação instauradas pelos sujeitos no processo de territorialização do espaço público.

Para os pesquisadores desta área o ato de deixar pegadas nos espaços públicos acaba por incorporar processos cognitivos e ativos nos sujeitos, o que, por fim, fixa sentidos dotados de significado nos sujeitos. As marcas fixadas e deixadas são rastros que uma pessoa acompanha em seu lugar, o que desenvolve finalmente o sentimento de apropriação. Essa identificação simbólica diretamente tatua as memórias de interação com outros sujeitos e com o meio, e são reconhecidos com o passar do tempo. Quanto mais espaços são gerados de forma coletiva e quanto mais o reconhecimento da construção da memória física fica registrado nos espaços, maior é a coesão social e, conseqüentemente, maior é a responsabilidade atribuída ao grupo. O sentido de apropriação do espaço promove e desenvolve um papel importante no processo cognitivo sobre o conhecimento, a categorização e a orientação dos lugares e dos afetos, e conseqüentemente, da auto-estima.

Na Espanha vem sendo gestadas por alguns coletivos ações colaborativas que partem do exercício de cartografar o meio e as impressões que os sujeitos tem sobre os

¹³⁷Conferencia en Estrasburgo: A celebração de uma conferência internacional na cidade de Estrasburgo no ano 1976, promovida por Perla Korosec-Serfaty, trouxe visibilidade ao conceito de apropriação do espaço dentro da comunidade científica.

seus lugares. *Transductores*¹³⁸ é uma destas propostas interdisciplinares que desenvolvem métodos pedagógicos formando comunidades de aprendizagem em rede que se dedicam a cartografar os ritmos, os saberes e os tempos dos agentes, objetivando a interferência nos espaços públicos, entidades e redes diversas, desenhando e organizando projetos pedagógicos colaborativos.

A construção da identidade do sujeito e a construção da identidade coletiva pelo reconhecimento dos conteúdos oníricos, subjetivos e imaginativos dos sujeitos também são abordadas por Paul Ricoeur. Este autor sustenta suas ideias na importância que a narratividade da história pessoal tem para a construção do sentido de responsabilidade e ética entre os indivíduos. Dessa forma, um dos objetivos da hermenêutica, na filosofia ricoeuriana, é estabelecer a condição de possibilidade de interpretação do si, na qual o indivíduo compreende a si mesmo narrando suas próprias experiências. O “interpretar” passa a significar a possibilidade de imaginar a situação proposta pelo texto e, em seguida, compreendê-lo na singularidade de nossa vida, nas situações de nosso cotidiano.

O alargamento desta forma de interpretação realizada pelo sujeito, ao expandir-se para o coletivo possibilita, na hermenêutica ricouriana, a condição do desenvolvimento de uma identidade idem e identidade ipse¹³⁹, onde o sentido de co-responsabilidade e promessa entre indivíduos, conscientes dos processos de individualização do outro, abre e instaura uma consciência coletiva, um sentido de cidadania desenvolvido pelo próprio sujeito, próxima ao princípio de comunalidade mesoamericano.

¹³⁸ **Transductores:** Transductores é uma plataforma interdisciplinar que realiza projetos de investigação e mediação com três focos principais de interesse: as pedagogias coletivas, as práticas artísticas colaborativas e os modos de intervenção na esfera pública. <http://transductores.net/>

¹³⁹ **Identidade Idem e Identidade Ipse:** O idem se entende como a neutralização impessoal de uma existência, o indivíduo não como pessoa, mas como entidade neutra. É uma identidade estática, atemporal, abstrata. O ipse manifesta a presença do si próprio em uma pessoa. Esta é uma identidade dinâmica, temporal, que inclui mudanças.

Estas novas interpretações e teorizações sobre o redimensionamento do sentido de apropriação do mundo foram lançadas por Gaston Bachelard em seu célebre e inspirador livro *A Poética do Espaço*. Bachelard, em sua fenomenologia da imaginação criadora, abordou incansavelmente os modos de apreensão do mundo e de inter-relação do sujeito com as coisas do mundo. Nesta obra mestra, inspiradora tanto para os pesquisadores da psicologia ambiental, como para antropólogos, sociólogos e coletivos de artistas contemporâneos, Gaston Bachelard esmiúça os pequenos mundos subjetivos, oníricos, imaginados pelo sujeito, atribuindo significações que amplificam a compreensão das relações estabelecidas e percebidas somente pela via racional.

Essa gama ampla de teorias que vem sendo constituídas por pensadores da contemporaneidade, assim como o crescente desenvolvimento de projetos artísticos e sociais fundamentados por processos cartográficos que valorizam a subjetividade, o onirismo e imaginação, nos anima a pensar que nossos propósitos caminham em direção a uma ânsia coletiva por novos modelos de apreensão de mundo e de responsabilidade coletiva. De algum modo é o que Claire Bishop enfatiza quando anuncia que é necessária uma virada social na arte. Os laboratórios que vão sendo organizados tanto dentro de Universidades como por coletivos demonstram essa virada social.

Conforme aprofundei os estudos e as perspectivas de investigação cartográfica vim descobrindo em mim mesmo, em outros artistas e pesquisadores e no mundo, um universo de possibilidades criativas e investigativas infinitas que amplia nossos caminhos de abordagem e de percepções imaginativas. As cartografias podem ser sobre planos, podem ser sobre as imagens visuais, podem ser textuais, podem ser verticais e cortantes. As cartografias podem ser mentais, sonoras, áudio-visuais, literárias.

3.7.1 Da apropriação sonora



Fig 126 Gráfico do autor

Aterrissei a atenção para as cartografias colaborativas interdisciplinares concebidas e coordenadas por coletivos e centros de pesquisa social e artística. Os nossos anseios em realizar derivas sonoras para captar os ritmos da cidade no Projeto De Fora Adentro me foram levando a conhecer projetos de cartografia sonora.

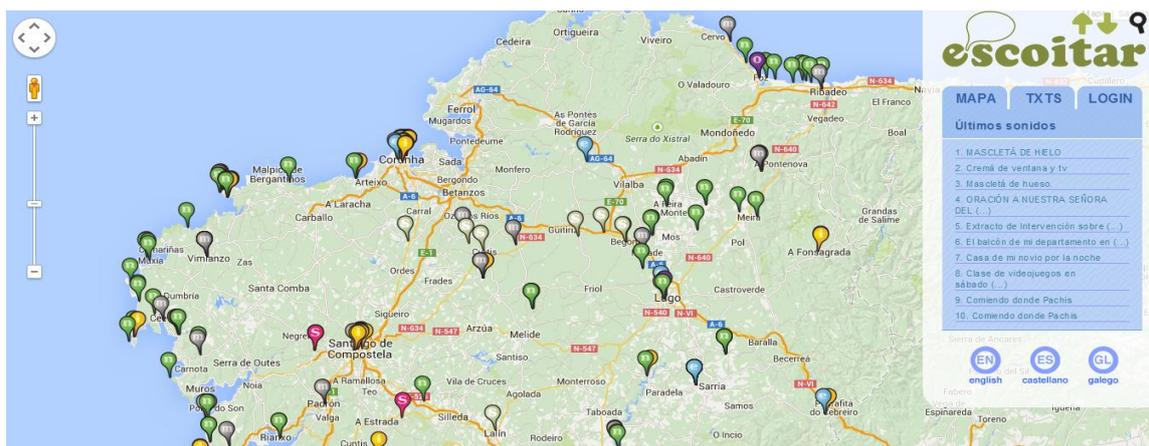


Fig 127. Mapa de sons - escoitar

Um epicentro bastante destacado da Cartografia Sonora encontra-se na Espanha, onde algumas instituições e coletivos, como o *Escoitar*¹⁴⁰ na Galícia, que vem mapeando, capturando e difundindo em sua plataforma virtual os registros sonoros de manifestações culturais em risco de desaparecimento.

Também em Portugal a organização Binaural Nodar¹⁴¹ vem há mais de 10 anos coordenando projetos colaborativos pedagógicos tendo como objetivo central a pesquisa, o mapeamento e o registro sonoro. Este coletivo, coordenado por Luís Costa¹⁴² e Manuela Barile, tem como objetivo central a promoção, a exploração e a pesquisa nos domínios da arte sonora experimental, com especial ênfase na transversalidade de mídia e linguagens e na articulação entre a produção artística e o contexto envolvente, particularmente ao desenvolver atividades nos espaços rurais.



Fig 128 Imagens do Projeto do coletivo Binaural Nodar)

¹⁴⁰**Escoitar:** Escoitar é um coletivo que tem como premissas a investigação sobre a identidade sonora da Galícia e de refletir o entorno e as relações que estabelecem entre si quatro conceitos básicos: som, identidade, memória e lugar.

¹⁴¹**Binaural Nodar:** A Binaural Nodar é uma associação cultural sem fins lucrativos fundada em 2004 com o intuito de promover a exploração e a pesquisa nos domínios da arte sonora experimental, com especial ênfase na transversalidade de mídia e linguagens e na articulação entre a produção artística e o contexto envolvente.

¹⁴² **Luís Costa:** Luís Gomes da Costa (1968). Presidente da Binaural – Associação Cultural de Nodar (São Pedro do Sul, Portugal). Curador, programador, organizador e documentarista sonoro e vídeo. Em 2006 decide voltar ao território das suas raízes, as montanhas dos maciços da Gralheira, Arada e Montemuro, para desenvolver projetos de documentação, reflexão e expressão contemporâneas, cruzando vivências cotidianas, criação artística e pesquisa territorial. Coordenador do Nodar Rural Art Lab, um espaço de pesquisa artística multimídia na aldeia rural de Nodar, que já acolheu mais de uma centena de artistas e investigadores.

A Memória Sonora da Cortiça é uma instalação sonora e visual multicanal de Luís Gomes da Costa, coordenador da Binaural/Nodar, que partiu de um trabalho de campo multidisciplinar.

Alguns coletivos da Península Ibérica vêm demonstrando grande interesse na elaboração de propostas de interface midiática e cultural preocupadas com a questão patrimonial, tanto material quanto imaterial e natural. Outra reunião de artistas que vem se debruçando sobre as cartografias sonoras, sobre as paisagens sonoras, também está em solo Espanhol. Escuta Atenta,¹⁴³ dirigida pelo fonografista, artista e compositor Juanjo Palacios e o artista valenciano Edu Comelles, está voltada ao ato da escuta atenta do mundo, preocupados e tomados pelas surpresas que o sentido da audição pode mostrar e abrir na percepção humana do espaço. Estes artistas, nos últimos anos, vêm desenvolvendo vários trabalhos de produção, investigação e educação centrados na cultura aural e na exploração do espaço sonoro.



Fig 129 'De boca en boca': ¿A qué suena Valencia? Uma exposição de Edu Comelles. Sala de Exposiciones de Espai Rambleta (Valencia), 2015.)

¹⁴³Escuta Atenta: A Escucha Atenta (LEA) foi fundada em 2011 por Juanjo Palacios em formato de blog, com a idéia de servir de repositório de distintos projetos, documentos, recursos, etc, relacionados com a fonografia, as gravações de campo e a escuta ativa. Mais tarde se criou o *LEA Cuestionario*, onde pessoas que tem una relação ativa com o mundo da fonografía respondem a oito perguntas, compartilhando suas reflexões, experiências e ferramentas. Em 2012, em colaboração com Edu Comelles, nasce o *LEA Ediciones*, um catálogo de publicações online que pretende apresentar, em formato digital, trabalhos dentro do campo da fonografia e do paisagismo sonoro.

Também em território espanhol localizei os trabalhos desenvolvidos em Barcelona pelos artistas e escultores sonoros Josep Cerdá¹⁴⁴ e Josep Manuel Berenguer¹⁴⁵. Estes investigadores e artistas dirigem o Master em Arte Sonora¹⁴⁶ na Universitat de Barcelona, oferecendo um programa interdisciplinar conjugado ao departamento de Arquitetura e Música desta Universidade. Em suas práticas pedagógicas são recorrentes as saídas a campo com alunos para ouvirem atentamente e registrarem os sons que habitam nos bairros de Barcelona. Esses sons registrados compõem um acervo sobre o patrimônio multicultural da cidade, assim como são utilizados em suas esculturas sonoras e criações fonográficas.

Este interesse em mapear, em cartografar lugares, sons, sentidos, sonhos, junta pesquisadores e artistas que vem demonstrando preocupações cada vez mais voltadas a propostas colaborativas que querem pensar novas formas de como podemos viver juntos no planeta. Nesta intersecção de interesses, os olhares acabam voltando-se para a qualidade de vida das pessoas, para a melhoria dos projetos urbanísticos, para a solução de problemas ambientais. Os olhares e preocupações dos artistas aproximam-se das leituras antropológicas e sociais, assim como de preocupações de alguns urbanistas e ecólogos. Todos com objetivos de elaborar propostas sensibilizantes para que o público acesse as pesquisas e criações.

A itinerância por distintos departamentos acadêmicos e coletivos de artistas nos permite acessar às ideias expoentes de pensadores e criadores contemporâneos. Conseqüentemente auxilia-nos a elaborar nossos projetos e propostas de instalação interativa. As pesquisas realizadas pela antropóloga Cornélia Eckert¹⁴⁷, da Universidade

¹⁴⁴Ver artigo deste autor publicado nesta mesma edição: Observatorio de la transformación del sonido: La ciudad como texto, derivas, mapas y cartografía sonora.

¹⁴⁵ Ver entrevista oferecida por este autor especialmente para esta edição.

¹⁴⁶ Master em Art Sonor: O Máster en Arte Sonoro de la UB, em colaboração com Arts Santa Mònica e Hangar se constitui no âmbito da criação para artistas sonoros emergentes. Dirigido a licenciados ou profissionais da música, da rádio, da tecnologia do som, das artes plásticas, a vídeo arte, a dança, o teatro ou a arquitetura interessados nas diversas modalidades de trabalho artístico com o som, tais como a arte sonora, a música experimental, a música acusmática, a poesia sonora, a performance, a paisagem sonora, a instalação ou os sistemas multimídia reativos e ou interativos, entre outros.

¹⁴⁷Cornélia Eckert: Professora Titular do Departamento de Antropologia e do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Linhas de pesquisa antropologia visual e imagem, antropologia urbana, antropologia e meio ambiente. Coordenadora do BIEV portal www.biev.ufrgs.br e do Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL)

Federal do Rio Grande do Sul, no Friedrichshain-Kreuzberg Museum¹⁴⁸ em Berlin na Alemanha, nos ilustra bem como uma pesquisa etnológica pode dialogar bem com as tecnologias desenvolvidas para a composição de cartografias interativas. Eckert e Carvalho realizam suas pesquisas etnológicas cidadinas se apropriando do modo de apreensão devaneante situacionistas, apoiando-se nas teorizações de Ricouer sobre identidade narrativa, e utilizando dos recursos audiovisuais para registrar e difundir seus resultados.

De similar modo, mas partindo de outro ponto de partida, encontramos as propostas cartográficas colaborativas que os artistas Josep Cerdá e a artista e curadora Lilian Amaral¹⁴⁹ vem realizando em suas pesquisas e criações desde a perspectiva artística, e que podemos ver nas intervenções e pesquisas urbanas desenvolvidas por estes artistas individualmente e conjuntamente pelo projeto R.U.A.¹⁵⁰ Estes dois artistas vem criando laços e convênios entre seus projetos, e mesmo estando inseridos em departamentos de arte, ambos demonstram interesses e preocupações voltados a questões sociais, urbanísticas, ambientais e patrimoniais.



Fig 130 Imagens das ações do Projeto R.U.A

A rede de trabalhos e pesquisas que vem sendo realizados por laboratórios midiáticos tece encontros entre teóricos, pesquisadores e criadores, que investem seus

¹⁴⁸ Ver artigo **A poiésis de um museu de bairro** de Ana Luiza Carvalho da Rocha e de Cornelia Eckert que compõem também essa edição.

¹⁴⁹ **Lilian Amaral:** Pesquisadora, artista e curadora na área das artes visuais com foco em estudos sobre o patrimônio.

¹⁵⁰ **R.U.A:Realidade Urb Cartografias Inventadas**, um projeto de Extensão Zonas de Compensação, organizado pelo GIIP – Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergência entre Arte, Ciência e Tecnologia do IA/UNESP e BR :: AC, Barcelona, Recerca, Art i Creació, Universidade de Barcelona.

dias e vidas, em propósitos colaborativos. Foi no encontro organizado pelo Midialab-UNB¹⁵¹, coordenado por Suzete Venturelli¹⁵² que pude conhecer Lilian Amaral e Josep Cerdá. Esta rede se enlarguesce na medida da entrega e da confiança de que em outros rincões do mundo também outros pesquisadores também sigam realizando pesquisas semelhantes. É isso que ocorreu nesta trajetória empreendida nos últimos anos.

A forma-trajeto das pesquisas sobre autores, criadores, pesquisadores e teóricos que perpassam por metodologias e estudos cartográficos vão demonstrando deste modo uma perspectiva de abordagem transdisciplinar, colaborativa e com interesses similares em suas fundamentações, que favorecem o reconhecimento das subjetividades e de uma interação humana com o meio e com a diversidade cultural e social de modo mais ético e poético. Reuni-los é retroalimentar nossos anseios, sonhos e esperanças, é proporcionar mais diálogos, mais inquietações e mais intercâmbios.

Nos últimos dois anos o Projeto “De Fora Adentro” vem fazendo parte das discussões e reflexões do Núcleo de Estética Hermenêutica e Semiótica¹⁵³ que pertence ao Departamento de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, do qual sou pesquisador. Junto ao filósofo e professor Miguel Gally traçamos metas para desenvolver o projeto em outras cidades do Brasil. No ano de 2013 decidimos juntos formar uma equipe para elaborar uma proposta para um edital de popularização da ciência convocado pelo Ministério da Ciência e da Tecnologia. E neste ano de 2015 aprovamos a proposta como Projeto de Extensão para ser realizado na capital federal.

¹⁵¹ **Midialab:** Laboratório de Pesquisa em Arte Computacional que compõe o Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília. Neste evento um dos projetos de micro- cartografias do De Fora Adentro foi apresentado (Cidade Vestida, ver adiante a proposta).

¹⁵² **Suzeti Venturelli:** Suzete Venturelli concluiu o doutorado em Artes e Ciências da Arte pela Universidade Sorbonne Paris I, em 1988 e o um dos mestrados em Histoire de l'Art et Archeologie na Université Montpellier III -Paul Valery, França, em 1981, com a dissertação Candido Portinari: 1903-1962. Graduada em Licenciatura em desenho e plástica pela Universidade Mackenzie em São Paulo. Desde 1986 é professora e pesquisadora da Universidade de Brasília e desenvolve trabalhos em arte computacional.

¹⁵³ **NEHS:** Núcleo de Estética, Hermenêutica e Semiótica, vinculado ao Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo.

No primeiro semestre de 2015 organizei junto ao NEHS uma revista digital com uma coletânea de artigos de intelectuais e artistas que pesquisam e desenvolvem projetos sobre a temática da cartografia artística.

<http://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica>)

O Projeto “De Fora Adentro” vem assim realizando produções numa vasta área. Desde 2010, já criou obras audiovisuais, exposições fotográficas, instalações interativas, metodologias pedagógicas, assim como produção textual. Alguns textos são de ordem mais explicativa, justificando e esclarecendo os objetivos centrais do projeto, outros são sobre pesquisas que realizamos sobre o tema amplo da cartografia; e outros ainda que são de ordem poética, aonde relacionamos obras de autores com entrevistas com o público que interage com a obra. Pelo Projeto De Fora Adentro venho podendo reunir meus anseios de transformação social e de criação artística colaborativa em desenvolvimento desde o início deste trabalho de doutorado. Ou seja, pelo Projeto De Fora Adentro, desenvolvi uma modelo de pesquisa e criação artística colaborativa que vim desenvolvendo desde as primeiras atividades junto a Asociación Socio Cultural Mundurukum em Granada-Espanha no ano de 2001.

Resumidamente, *De fora adentro – Cartografia dos sentidos* é um projeto artístico pedagógico que aposta na criação artística e na elaboração de metodologias lúdicas e interativas o qual reúne artistas e pesquisadores multidisciplinares que se debruçam sobre as cidades para captar, registrar, sentir e perceber as nuances que o dia a dia não permite, não desvenda, não abre a olhos nus e ouvidos mocos. É um projeto de divulgação e democratização do conhecimento científico, na medida em que torna sensível, apreensível e palpável o mundo da topografia, revela as fragilidades urbanísticas, investiga as intervenções sociais no espaço e no tempo.

É um projeto *transpedagógico*, como diz Pablo Helguera, que convida o público a compor também dados novos para a exposição, a debruçar-se sobre a obra e encontrar-se nela e buscar encontrar também novas soluções para o convívio humano dentro das

grandes cidades. A transpedagogia mediada pela arte liga os saberes para a transversalidade do conhecimento que compreende o todo que abarca a experiência humana.

Sincronicamente às atividades desenvolvidas em Natal, na 8ª Bienal do Mercosul, que teve como tema “*Ensaaios de Geopoética*¹⁵⁴” o projeto de curadoria pedagógica orientado por Pablo Helguera estimulou reflexões sobre novas atitudes em relação ao mundo objetivando tornar visível o processo de aprendizagem como ato criativo ao estabelecer o paralelo entre o fazer artístico e a geração de conhecimento. *Transpedagogia: arte contemporânea e os veículos educativos; Arte como prática social; Arte como conhecimento do mundo; Educação para uma arte socialmente engajada; Pedagogia no campo expandido* foram os eixos que demarcaram o Projeto Pedagógico da Bienal de 2011 em Porto Alegre.

¹⁵⁴ *Ensaaios de Geopoética*: A 8ª edição da Bienal do Mercosul tem como tema o território e sua redefinição crítica a partir de uma perspectiva artística. Reúne 107 artistas de 34 países que desenvolvem obras relevantes para discutir noções de país, nação, identidade, território, mapeamento e fronteira sob aspectos geográficos, políticos e culturais.

3.8 Experiências laboratoriais colaborativas. Micro-cartografias elaboradas pelo De Fora Adentro-

Uma série de atividades foram desenvolvidas almejando a construção de produtos artísticos.

3.8.1 No Ritmo da Cidade: Cartografia sonora na cidade de Natal

De fora adentro- no ritmo da cidade é um passeio sonoro pelas imagens rítmicas que habitam a cidade de Natal. Durante as gravações nos detivemos aos sons que são produzidos, muitas vezes invisíveis e imperceptíveis. A trilha sonora é original.

Imagens e direção: Mauricio Camargo Panella

Roteiro:

Mauricio Panella
Mazinho Viana
Jailton Torres

Música:

Gabriel Souto, Jailton Torres, Mauricio Panella, Mazinho Viana

Tempo: 15 min.



Fig 131 vídeo De Fora Adentro- No ritmo da cidade- <https://www.youtube.com/watch?v=u8-WJITILPo>

O lançamento do projeto na 62ª SBPC com o mapa gigante de Natal, foi acompanhado também da exibição do primeiro produto audiovisual resultante da primeira pesquisa que o projeto produziu em parceria com outros artistas. Em composição com o Mapa Gigante projetamos o vídeo: De Fora Adentro- No Ritmo da cidade. O objetivo deste projeto era mapear os ritmos simultâneos que a cidade pulsa e que seus habitantes muitas vezes nem se dão conta. Junto com o percussionista Jailton Torres¹⁵⁵ realizamos

¹⁵⁵Jailton Torres: Percussionista norterriograndense. Grande apoiador e participante dos projetos do autor.

uma série de saídas pelos bairros da cidade do Natal para registrar a diversidade da paisagem sonora¹⁵⁶ expressa pelos seus ritmos. Por mais que o equipamento utilizado na ocasião fosse uma câmera de vídeo, o que nos prendia a atenção não eram as imagens que nos eram oferecidas nas paisagens por onde passávamos, mas sim os sons. Muitas de nossas inspirações em mapear os sons vieram dos trabalhos desenvolvidos por Murray Schafer¹⁵⁷.

Em 1969, este artista e também professor, junto com um grupo de pesquisadores da Simon Fraser University no Canadá formaram o World Soudscape Project (WSP)- Projeto Paisagem Sonora Mundial- na tentativa de unir arte e ciência no desenvolvimento de uma inter-disciplina chamada Projeto Acústico. Eles tinham como objetivos: a realização de um estudo interdisciplinar sobre os ambientes acústicos e os seus efeitos no ser humano; a modificação e a melhoria dos ambientes acústicos; a implementação de propostas pedagógicas nas escolas e em ambientes públicos; assim como a publicação de materiais que servissem de guias sobre projetos futuros. Em 1977, Murray Schaffer lançou o livro *A Afinação do Mundo*, onde sintetiza as pesquisas realizadas pelo projeto.



¹⁵⁶ **Paisagem Sonora:** é um conceito que tem origem na palavra inglesa "soundscape" e que se caracteriza pelo estudo e análise do universo sonoro que nos rodeia. Uma paisagem sonora é composta pelos diferentes sons que compõem um determinado ambiente, sejam esses sons de origem natural, humana, industrial ou tecnológica. O estudo de paisagens sonoras enquadra-se no âmbito da Ecologia Acústica.

¹⁵⁷ **Murray Schaffer:** é um compositor, escritor, educador musical canadense e ambientalista talvez melhor conhecido por seu Projeto Mundo Soundscape, a preocupação com a ecologia acústica, e seu livro *A afinação do Mundo* (1977). Ele foi notavelmente o primeiro a receber o Prêmio Jules Léger em 1978.





Fig 132 Imagens das paisagens sonoras visitadas e registradas-autor

O mapeamento dos sons, dos ritmos da cidade do Natal, junto ao percursionista Jailton Torres, alcançou registrar os distintos sons que pairam no ar. Sons naturais como do fluxo das marés, o movimento sutil das folhas, o canto dos pássaros. Também nos detivemos nos ruídos produzidos pelos carros e pelas máquinas. Assim como nos deparamos com os sons que interagem entre o movimento humano e os ruídos mecânicos da urbe. Fomos entendendo como que em cada bairro, como que em cada paisagem visitada, os sons e os ruídos determinavam a atenção ou a desatenção das pessoas. Percebemos como que em cada ambiente os sons podiam ser escutados pelas pessoas, ou somente se vivia o frenesi da multidão em correria. Ou seja, como Murray Schaffer, de algum modo fomos investigando aonde o mundo se encontrava afinado e onde os emissores de ruídos e sons estavam desarmônicos ultrapassando os tempos uns dos outros.

Por surpresa nossa, algumas situações dentro do caos urbano conseguimos perceber como que elementos aparentemente desconexos na dimensão espacial alcançavam uma mesma ritmicidade. E isso por vezes ocorria em espaços aonde nem sequer os personagens envolvidos chegavam a ver-se. Muito menos a ouvir-se. Mas a produção de sons vibrava num mesmo compasso rítmico.

Após a realização das gravações decidimos ver/ouvir os registros pensando na composição de um vídeo que fosse projetado no momento em que as pessoas estivessem visitando o mapa gigante de Natal. Nossa intenção era trazer para cima do mapa outras

dimensões da cidade não tão planas e exatas como a imagem fixa da fotografia aérea. Ou seja, nos importava sensibilizar o visitante por outro sentido, provocar a atenção e o desenvolvimento do sentido da escuta. Pela visualidade almejávamos que cada sujeito se apropriasse de suas histórias e de seus lugares e pela audição queríamos romper o espaço comum, dar pontos de fuga na imaginação do visitante para que ele percebesse como que pela audição podemos perceber nossa função como compositores de melodias quase que invisíveis: “O tempo da imaginação criadora, por ser verticalizante, permite ao espírito viver, num só instante e de uma só vez, as diversas simultaneidades”.¹⁵⁸

Após a edição do material coletado fomos nos dando-nos conta de como que em cada bairro visitado ainda estavam resguardadas as especificidades dos rasgos culturais expressos pela população que habitava a localidade desde a colonização. Josep Cerdá em seus estudos de cartografia sonora realizados pelo projeto “Observatório da transformação urbana do som: a Cidade enquanto textos, derivas, mapas e Cartografia sonora”¹⁵⁹ também chegou a similar percepção:

O ambiente sonoro dos espaços urbanos está definido pelas marcas sonoras e traços da mobilidade que se misturam no espaço auditivo. O espaço público é uma composição sonora em transformação e também um reflexo das mudanças estruturais da sociedade. Existe uma identidade sonora em cada lugar, que configura a memória sonora e o subconsciente coletivo de seus habitantes. Cada cidade, bairro ou rua têm um ambiente sonoro particular que vai se transformando e adaptando no tempo (CERDÁ, 2015, p.113).¹⁶⁰

Nossos interesses em compor uma obra musical nos impulsionou a compor uma trilha sonora para o vídeo. O convite a outros músicos então foi necessário para que pudéssemos retratar para cada ambiente visitado uma característica sonora adequada a caracterização cultural. Assim, com a participação dos músicos Jailton Medeiros, Mazinho Viana e de Gabriel Souto iniciamos a elaboração da trilha sonora para o vídeo *No Ritmo da Cidade*.

¹⁵⁸BACHELARD, Gastón; DE CHAMPOURCIN, Ernestina. *El aire y los sueños: ensayo sobre la imajinación del movimiento*. Fondo de Cultura Económica, 1958, P.146

¹⁵⁹Cerdá, Josep. *Observatório da transformação urbana do som: a cidade enquanto textos, derivas, mapas e cartografia sonora*. *Revista Estética e Semiótica*, v. 5, n. 1, 2015.

¹⁶⁰ *Idem*.

As pesquisas que realizamos para a elaboração deste produto artístico se assemelham muito as derivas realizadas pelos situacionistas. Nossos objetivos eram de encontrar, abrir, desvelar o que a sociedade do espetáculo não deixa margens para que a população adentre. O adentrar no universo citadino pelos sons e ruídos emitidos e produzidos pela natureza e pelas interações humanas com as máquinas nos permitia perceber o tempo, o instante repousado e detalhado de cada ação localizada. A procura pelos sons nos obrigava a distinguir o que era cada ruído que preenchia o ambiente sonoro da urbe. Como maestros de uma orquestra investigávamos qual o “instrumento” que estava produzindo o som que nos chegava aos ouvidos:

Entre los procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de pasos ininterrumpidos a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo. Una o varias personas que se entregan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a las motivaciones normales para desplazarse o actuar en sus relaciones, trabajos y entretenimientos para dejarse llevar por las solicitaciones del terreno y por los encuentros que a él corresponden. La parte aleatoria es menos determinante de lo que se cree: desde el punto de vista de la deriva, existe en las ciudades un relieve psicogeográfico, con corrientes constantes, puntos fijos y remolinos que hacen difícil el acceso o la salida de ciertas zonas (DEBORD, 1999, p.02) ¹⁶¹

¹⁶¹TEORÍA DE LA DERIVA de Guy Debord (1958) Texto aparecido en el # 2 de *Internationale Situationniste*. Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, *Literatura Gris*, 1999.

3.8.2 Paisagem Sonora Ribeira



Fig 133 Cartaz de divulgação da obra Cartografia dos Sentidos – Paisagem Sonora: Ribeira

Após termos derivado a procura das paisagens sonoras em vários bairros da cidade do Natal, decidimos aprofundar o processo criativo em uma das paisagens encontradas em um dos bairros históricos da cidade: a Ribeira. Especificamente a Rua Chile.

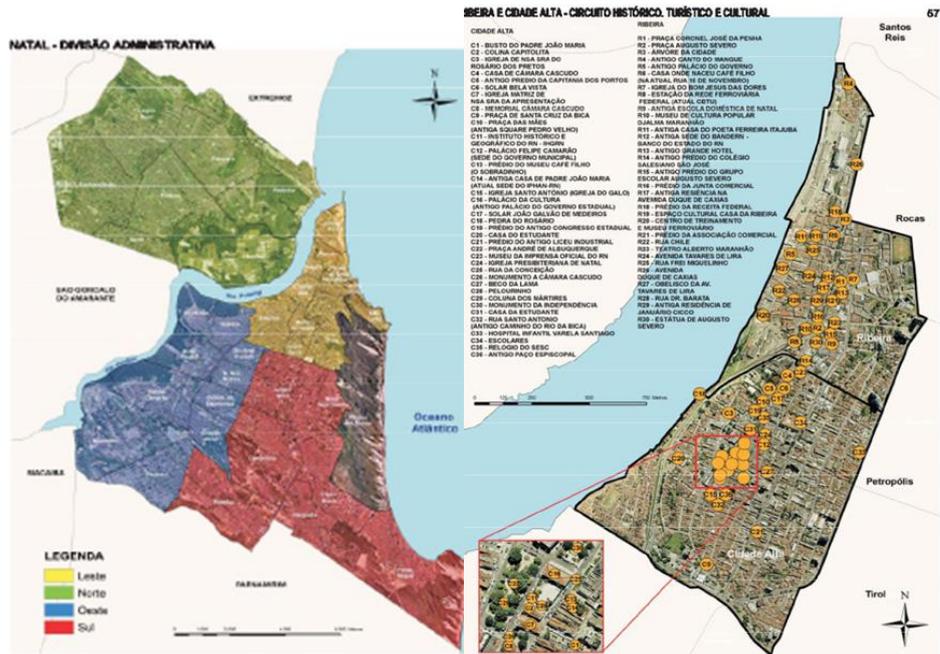


Fig 134 Imagens das zonas da cidade do Natal e detalhe dos pontos históricos do bairro da Ribeira

Em nossas derivas, como já mencionamos, não nos importava tanto mapear os pontos turísticos ou históricos da localidade. O que nos chamava a atenção era a ritmicidade, a sonoridade do ambiente. Na Rua Chile encontramos uma fusão de paisagens sonoras que nos incentivou a criar mais um processo criativo do qual que derivaram mais dois produtos: um investigativo e um artístico.



Fig 135 Imagens do Google Maps da Rua Chile, à esquerda imagem da entrada da empresa de fundição, à direita imagem de cima da Rua Chile

Percorrer o mapa, prática habitual das ações artísticas no território, tem a finalidade de relacionar conhecimento com experiência. A informação do percurso ou da deriva proporciona uma experimentação direta no espaço

que nos faz ver que a cidade é multidimensional, com relações complexas não evidentes em outras partes (CERDÀ, 2005, p. 114)¹⁶²

Nos chamou muito a atenção em nossa deriva pela Rua Chile como que os sons de uma empresa de fundição de hélices fusionavs com a música que saía do edifício que alberga a Companhia de Dança Contemporânea da cidade. Os ruídos das maquinas, a ritmicidade dos movimentos de perfuração que os funcionários da empresa executavam finalmente pareciam oferecer uma base rítmica para os dançarinos. No entanto os ambientes físicos/visuais não eram compartilhados, e nem sequer a atenção dos dançarinos estava na empresa de fundição. Era nossa percepção orquestrante, sonora do mundo que nos permitia compor essa música. Decidimos então de início gravar as imagens de cada paisagem sonora, dentro da companhia de dança e logo dentro da empresa de fundição. Para logo editar as imagens que nos possibilitasse um estudo a posteriore que resultaria numa ação performática onde convidaríamos outros artistas.

Novamente convidamos a Mazinho Viana, e além dele, chamamos outro percussionista, Dudu Campos. Junto a estes músicos iniciamos a explorar o ambiente sonoro da empresa de fundição que logo nos mostrava um caminho amplo de criação na área da escultura sonora. Ou seja, além de trabalharmos em nossa composição coletiva musical com os sons dos ambientes sonoros, também inserimos no projeto a proposta de utilizar as hélices como elemento percussivo.

Queríamos seguir a proposta de composição da paisagem sonora do ambiente da fundição com o da dança contemporânea. Para isso convidamos então duas intérpretes da cena da dança contemporânea de Natal para participarem do processo conosco, Ana Claudia Viana¹⁶³ e Jaquiline Linhares¹⁶⁴. O tema da fundição de metal chamou a atenção das dançarinas, pois uma delas ligada aos cultos dos *Orixas*, identificou a relação da

¹⁶²CERDÀ, Josep. Observatório da transformação urbana do som: a cidade enquanto textos, derivas, mapas e cartografia sonora. Revista Estética e Semiótica, v. 5, n. 1, 2015.

¹⁶³ Ana Claudia Viana: Dançarina norteriogandense, diretora da Companhia Nammu. <https://nammudanca.wordpress.com/espeticulos-3/>

¹⁶⁴ Jaquiline Linhares: dançarina norteriograndense.

fundição dos metais com a personificação de *Ogun*¹⁶⁵, orixá que representa a força dos metais, da guerra. Levamos as duas dançarinas para a fundição e nossa equipe estava montada para a elaboração deste novo projeto criativo. Durante semanas nos encerramos no galpão do *Grupo Giradança*¹⁶⁶ para podermos ensaiar essa montagem, que apresentamos no *Encontro Regional de Dança*.

Nosso experimento almejava “fundir”, “derreter” a separatividade que há entre a paisagem e a interação humana. Assim como também fusionar as criatividade das áreas da música, das artes visuais e da dança contemporânea com a dança tradicional dos orixás. A fundição de hélices para barcos nos permitia trazer a força simbólica do movimento e da bem aventurança dos navegantes que se lançam ao mar com a certeza de chegar a algum porto feliz, mesmo sob a suspeita de um caminho e uma trajetória insegura e incerta.



¹⁶⁵ *Ogun*:(Ògún) é o temível guerreiro do panteão do Candomblé, violento e implacável, deus do ferro, da metalurgia e da tecnologia; protector dos ferreiros, agricultores, caçadores.

¹⁶⁶ *Grupo Giradança*: Gira Dança é uma companhia de dança contemporânea com sede em Natal/RN, e tem como proposta artística ampliar o universo da dança através de uma linguagem própria, utilizando o conceito do corpo diferenciado como ferramenta de experiências.



Fig 136 Imagens da empresa de fundição de hélices de Natal- autor



Fig 137 A dançarina Ana Claudia Viana vistando a fundição; metal fundido e fundidor da empresa- autor



Fig 138 Ensaio com músicos e dançarinas no espaço do Grupo Giradança- autor

3.8.3 Cidade Vestida: encontro entre o Projeto “De Fora Adentro” e a Companhia NAMMU de Dança Contemporânea.



Fig 139 Cartaz Cidade Vestida. O vídeo está no youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=iG0ONW9Zu6s>

A experiência positiva gerada pelo laboratório empreendido entre as artes visuais, a música e a dança no projeto Cartografia dos Sentido-Paisagem Sonora: Ribeira, com a dançarina Ana Claudia Viana e os músicos, incentivou o Projeto De Fora Adentro a dar mais um passo na direção da composição de mais um experimento performático: a obra Cidade Vestida.

Junto a Ana Claudia Viana iniciamos este tão belo e poético experimento colaborativo. Iniciada a proposta com toda a humildade, em nossos tempos vagos de finais de semana, fomos reunindo algumas propostas que tínhamos em comum. Já há algum tempo eu vinha experimentando a poética das imagens projetadas no corpo humano. Inicialmente projetava em mim mesmo e então fotografava. A ideia inicial sempre esteve

direcionada para a criação de uma imagem aonde o elemento projetado no corpo fosse absorvido, tatuado na alma da pessoa que recebia. Um dos objetivos centrais do Projeto “De Fora Adentro” é o de proporcionar reflexões sobre a responsabilidade que cabe ao cidadão o cuidado com o seu lugar. Forte eixo de nossas provocações é de fato a temática ampla da apropriação e do pertencimento que o sujeito pode ou não desenvolver com o lugar habitado. Pela visão macroscópica oferecida pelo mapa gigante já havíamos nos dado conta de que nosso experimento já havia alcançado o objetivo inicial. Mas agora queríamos que esse patrimônio local fosse sentido como a própria pele do sujeito.

Para compor então esse nosso novo experimento, Ana Claudia, que havia investigado em seu mestrado a dança Butho, trouxe algumas referências, tanto de expressão corporal, como também de composição cenográfica. Almejávamos compor as imagens projetadas da cidade do Natal num corpo. E o corpo pintado de branco que a Dança Butho se utiliza nos oferecia uma boa matriz de ideia. Era a primeira vez que Ana Claudia trabalhava com seu corpo desnudo e isso foi um grande reto para ela e para o projeto. Pois não era de forma alguma um objetivo do projeto erotizar a cena. Não queríamos uma cena sensual. O objetivo era vestir a pele da dançarina com o patrimônio da cidade.

Nesse sentido os ideários do arquiteto e pintor austríaco Hunderth Wasser (1985) sobre os cinco princípios necessários que o ser humano precisava ter conscientes para ter uma experiência mais responsável e consciente no Planeta Terra nos ofereciam fortes inspirações. A concepção humanista e ativista, crítica a fragmentação do corpo e do espírito e crítica a separatividade do ser humano a natureza fez com que o artista austríaco concluísse que era imprescindível a Humanidade aprimorar a sua sensibilidade diante ao mundo desenvolvendo a sua relação por meio de suas cinco peles, por ele consideradas como a epidermes, o vestuário, a casa, o meio social e o cosmos. Ou seja, pela experiência sensorial que o indivíduo chegasse a ter conscientemente com essas cinco peles, seguramente as ações destrutivas com o próximo e com o meio ambiente automaticamente diminuiriam.

Por dias e noites Ana Claudia, eu e o produtor Daniel Torres experimentamos a composição das imagens dos arquivos do Projeto De Fora Adentro no corpo da dançarina.

Quando já tínhamos nosso roteiro quase preparado novamente convocamos a equipe de músicos para interpretar ao vivo a trilha sonora que no projeto dos *Ritmos da Cidade* e da *Paisagem Sonora da Ribeira* vínhamos compondo.

Esse nosso novo experimento criativo se aproximava muito das reflexões que Fabiana Dultra Britto¹⁶⁷ e Paola Berenstein Jacques¹⁶⁸ vem desenvolvendo nas áreas da dança e da arquitetura pela Universidade Federal da Bahia sobre *Corpografia*. Estas duas pesquisadoras vêm desenvolvendo seus estudos sobre a *arte enquanto micro-resistência urbana* onde a dança assume o seu papel como agente de um ativismo político. A corpografia, conceito desenvolvido pelas autoras remete a própria memória da vida inscrita no corpo, como o registro da experiência de uma vida, como uma grafia mesmo.



Fig 140 Ficha técnica da obra- autor



¹⁶⁷Fabiana Dultra Britto: Doutora em Comunicação e Semiótica (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). Crítica de dança, professora e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Entre outros projetos, criou e coordenou o mapeamento da dança Contemporânea no Brasil realizado pelo Rumos Dança-2000 do Itaú Cultural e organizou o livro resultante: *Cartografia da Dança*.

¹⁶⁸Paola Berenstein Jacques: arquiteta-urbanista, professora da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia e vicecoordenadora do PPG-AU/FAUFBA.

Fig 141 Cartazes das mostras realizadas pela obra *Cidade Vestida*, premiada pelo Edital Nacional de Dança Contemporânea no ano de 2013, ver vídeo sobre a obra pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=iG0ONW9Zu6s>

Cidade Vestida é um espetáculo em que a dança dialoga com registros videográficos e a música para falar da relação que há entre a pele humana e a pele da cidade; suas singularidades, nuances e matizes. O desejo é provocar a reflexão sobre como habitamos a cidade e de como compomos a nossa história e a história de nosso lugar. Qual meu olhar sobre a cidade? Como me relaciono com sua arquitetura, com suas curvas, suas memórias? Desse lugar, o que incorporo? Essas, dentre outras, foram e são questões que alimentam nosso manancial criativo.



Fig 142 Esquema de plano de palco para a obra- autor



Fig 143 Dançarina Ana Claudia Viana interpretando a obra *Cidade Vestida*- autor

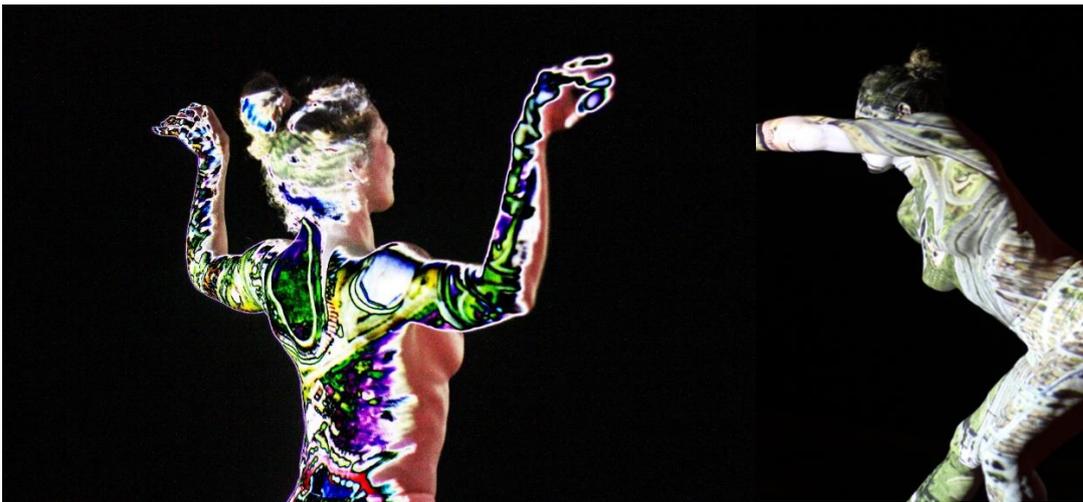


Fig 144 Ana Cláudia Viana recebendo imagens da cidade no seu corpo- autor

O Projeto Cidade Vestida ainda nos proporcionou trazer para a epidermis da pessoa, no caso específico- da dançarina, o sentido do pertencimento patrimonial que é exaltado nas vestes das mulheres indígenas de muitas culturas mexicanas que bordam em seus vestidos os motivos e formas das plantas da região onde habitam. Ou seja, também pela obra Cidade Vestida levávamos o espectador a experimentar a consciência da segunda pele que Hunderth Wasser identificou como sendo a vestimenta e que encontra eco com a discussão crítica sobre a perda da corporeidade e sobre desencantamento dos espaços desencarnados que as pesquisadoras da Unversidade Federal da Bahia levantam em suas reflexões:

A redução da ação urbana, ou seja, o empobrecimento da experiência urbana pelo espetáculo leva a uma perda da corporeidade, os espaços urbanos se tornam simples cenários, sem corpo, espaços desencarnados (BRITTO; BERENSTEIN, 2009, p. 339).

3.8.4 De Fora Adentro/ Rio de Janeiro



Fig 145- Cartaz Rio +20- autor

Em julho de 2012 recebemos o convite de Fátima Brito, Diretora do Museu Casa da Ciência da Universidade Federal do Rio de Janeiro para participarmos do Evento Internacional sobre Sustentabilidade Rio +20 em parceria com o Ministério da Ciência e da Tecnologia. Desde o lançamento em 2010 ela vinha esperando uma oportunidade para que levássemos o projeto para o Rio de Janeiro, e este evento internacional foi a oportunidade adequada.

Elaboramos algumas plantas da exposição para que os organizadores do evento pudessem compreender como que trabalharíamos. Nossa intenção para o evento era mostrar alguns dos resultados de obras poéticas produzidas pelo projeto na cidade do Natal, assim como oferecer algumas atividades pedagógicas que já estávamos desenvolvendo. Como não tínhamos um espaço suficiente para montar um mapa gigante

de toda a cidade do Rio de Janeiro, decidimos montar um mapa do centro histórico e turístico da cidade.



Fig 146 Plantas da exposição da Mostra para o evento Rio + 20- autor





Fig 147 Imagens da interação sobre o mapa- autor

Como em nosso experimento em Natal, no Rio de Janeiro também a interação junto ao público foi bastante positiva. Levar as imagens para o plano vertical proporcionou novamente um ambiente de maravilhamento e de reconhecimento e apropriação no público. Também proporcionamos a atividade de localização e de identificação de pontos que cada visitante desejasse. E de forma ainda pontual iniciamos algumas outras atividades aonde o público interferia com mais profundidade, como foi com a demarcação das linhas da Ciclo- via.



Fig 148- Fotos da Exposição natureza Vestida- autor

Novamente tivemos a comprovação de que nossa técnica proporcionava bons resultados pedagógicos multidisciplinares. Muitos arquitetos, historiadores e geógrafos se maravilhavam com a tecnologia desenvolvida. O que nos dava muito ânimo para dar seguimento em nossas pesquisas e futuras criações.

3.8.5 Natureza vestida



Fig 149. Cartaz Projeto Natureza Vestida- autor

Na ocasião do evento Rio +20 lançamos uma nova atividade criativa e lúdica convidando a todos os participantes a experimentarem o processo criativo do *Cidade Vestida* que havíamos desenvolvido com a dançarina Ana Claudia em Natal. No entanto, no Rio de Janeiro também começamos a experimentar o *Natureza Vestida* junto aos participantes. Dentro de nosso espaço expositivos montamos um estúdio fotográfico aonde os visitantes além de escolher imagens do patrimônio cultural, também podiam escolher qual imagem da flora e da fauna brasileira queriam tatuar em seus rostos.





Fig 150 Fotografias Projeto natureza Vestida- autor

A proposta do *Natureza Vestida* teve uma ótima repercussão e decidimos realizá-la na cidade do Natal e o lugar apropriado para desenvolvê-la foi dentro da escultura pública Casa Mãe Terra.



Fig 151 Cartaz Video Natureza Vestida. O vídeo esta no youtube: https://www.youtube.com/watch?v=_d_wLr1uheA

Os retratos realizados com o público foram editados para a montagem da exposição Natureza Vestida. 35 retratos foram ampliados e impressos em tecido, o que nos permitiu levar nosso experimento para alguns centros culturais tanto no Brasil como na Espanha. Em 2014 levamos a Exposição para o Palácio de los Condes de Gabia¹⁶⁹ na cidade de Granada na ocasião em que estava ocorrendo a Exposición Alraso in Palacio¹⁷⁰ sob a coordenação do Professor e escultor Víctor Borrego (tutor de este trabalho). Também no Palácio montamos um laboratório para que os visitantes pudessem vivenciar a experiência de receberem a flora e a fauna brasileira em seus rostos.

¹⁶⁹Palácio de los Condes de Gabia: O Palácio de los Condes de Gabia é um casarão nobiliário dos princípios do século XIX situado no bairro de San Matías, dentro do âmbito urbano rico em história e arquitetura. Foi reabilitado em 1984 pela Diputación de Granada para albergar seus serviços culturais.

¹⁷⁰Exposición Alraso em Palacio: O Palácio de los Condes de Gabia acolheu as melhores obras dos artistas que participaram das diferentes convocatórias realizadas pela Residência artística Alraso no Valle de Lecrín. Víctor Borrego Nadal é o coordenador da residência.

NATUREZA VESTIDA

Nascer num país com uma natureza tão esplendorosa como o Brasil é uma experiência de maravilhamento e de gratidão com a vida di-a-dia. Reconhecer o nascimento num lugar com uma flora e uma fauna tão diversas é viver em estado de graça. Entar neste recanto mágico e poético é dar-se conta da fina e apurada percepção que os povos indígenas têm sobre a sustentabilidade da vida natural e então reconhecer a importância destes saberes para a sustentabilidade da vida nos dias atuais.

Há anos dedico-me em conhecer mundos pelos quais posso adentrar e compartilhar de momentos de plena fusão com a natureza. Há anos tento me conectar com os saberes ancestrais de diversos povos que comungam da sustentabilidade da vida na Terra. Assim, neste espelho, retrato deste estado. A exposição Natureza Vestida é o resultado reflexivo nascido da experimentação individual e do entendimento a nível pessoal.

Esta exposição está composta de retratos realizados em dois momentos distintos no ano de 2012. Alguns deles são provenientes da Mostra organizada pelo Projeto Do lado adentro do Mundo em homenagem ao Rio de Janeiro, que compõe o Stand Pop Cultural no Espaço Cultural sobre Sustentabilidade, Rua 120, no Rio de Janeiro. Outros são resultado da atividade levada a cabo no Sítio da Criança dentro do espaço público Casa Mãe Terra, localizada no Parque das Dunas de Natal, no Estado do Rio Grande do Norte.

Nos dois eventos tínhamos como propósito permitir uma atividade a qual todos pudessem vivenciar um sentimento de pertencimento com o mundo. Para isso montamos um muro de imagens fotográficas compostas por alguns registros fotográficos realizados por nós assim como fotografias de amigos, como também de imagens baixadas de diversos sites de internet. Dentro de um estúdio fotográfico o participante escolhia o elemento da flora ou da fauna que queria transformar-se. Estes retratos são marcas de la co-municação onírica realizada por los participantes deste projeto.

Mauricio Angulo

NATURALEZA VESTIDA

Nacer en un país con una naturaleza tan esplendorosa como Brasil es una experiencia maravillosa de agradecimiento con la vida día a día. Reconocer el nacimiento en un lugar con flora y fauna tan diversas es vivir en estado de gracia. Entrar en este canto mágico y poético es darse cuenta de la fina y apurada percepción que los pueblos indígenas tienen sobre lo sagrado de la vida natural y reconocer la importancia de estos saberes para la sustentabilidad de la vida en la actualidad.

Hace años que me dedico a conocer mundos por los cuales puedo adentrarme y compartir momentos de grande fusión con la naturaleza. Hace años que intento conectar con la sabiduría ancestral de diversos pueblos que comulgan lo sagrado de la vida en la tierra. Así, en este espejo, retrato de este estado. La exposición Naturaleza Vestida es uno de estos retratos, nacido de la experimentación individual y posteriormente entendido a nivel personal.

Esta exposición está compuesta de retratos realizados en dos momentos distintos en el año 2012. Algunos de ellos son provenientes de la muestra organizada por el Proyecto Do lado adentro do Mundo em homenagem ao Rio de Janeiro, que se organiza en el Espaço Cultural sobre Sustentabilidade, Rua 120, no Rio de Janeiro. Outros são resultado de la actividad llevada a cabo en el Sítio da Criança dentro de la casa pública Casa Mãe Terra, localizada en el Parque das Dunas de Natal en Rio Grande do Norte.

En los dos Eventos teníamos como propósito organizar una actividad en la cual todos pudieran vivenciar un sentimiento de pertenecer al mundo. Para eso montamos un muro de imágenes compuesto por algunos registros fotográficos realizados por nosotros, así como fotografías de amigos, como también de imágenes bajadas de diversos páginas de Internet. Dentro de un estudio fotográfico el participante escogía el elemento de la flora o la fauna que quería transformarse. Estos retratos son marcas de la comunicación onírica realizada por los participantes de este proyecto.

Mauricio Angulo



Ver o vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=FzTOa_SlYDo



Fig 152 Exposição diante ao Palácio de los Condes de Gabis- Granada/2014- autor

3.8.6 Percussão corporal – Barbatuques



Fig 153 Cartaz de divulgação das oficinas realizadas- autor

Os interesses que o Projeto De Fora Adentro tem pelo instante poético, pela linguagem musical e rítmica fez com que organizássemos a oficina de percussão corporal junto ao fundador do Grupo Barbatuques¹⁷¹, Fernando Barba¹⁷². A proposta da oficina foi a de dar a formação básica que Fernando oferece em suas oficinas e de instaurar um processo criativo junto aos participantes tendo como eixo central os sons e os ritmos da cidade do Natal.

Nossos estudos sobre os ritmos da cidade ofereceram um roteiro básico para as saídas a campo. Coletadas as informações, cada participante levou para seu próprio corpo

¹⁷¹ Barbatuques: Fundado em 1995, o grupo musical brasileiro desenvolveu ao longo de sua trajetória uma abordagem única da música corporal através de suas composições, técnicas, exploração de timbres e procedimentos criativos.

¹⁷² Fernando Barba: Fundador do grupo Barbatuques.

e sentidos a sonoridade da cidade, que em grupo praticamos sob a regência de Fernando Barba.



Fig 154 Alunos recebendo oficina de Fernando Barba- autor

O Projeto De Fora Adentro, como de costume, em suas atividades pedagógicas e artísticas, proporcionou o encontro entre música percussiva contemporânea e música percussiva tradicional. Trouxemos novamente para nossas experiências criativas o encontro com a arte tradicional. E mais uma vez contamos com a participação de Mestre Severino, que foi convidado a participar de um momento da oficina aonde Fernando Barba e os participantes puderam transpor para seus corpos a ritmicidade das músicas entoadas pelo Mestre do Coco de Roda.



Fig 155 O encontro entre Mestre Severino e Fernando Barba- autor



Fig 156 Fernando Barba ministrando oficina e regendo apresentação- autor

3.9 Propostas de exposições para o Ministério da Ciência e da Tecnologia

Em 2013, a Diretora do Museu Casa da Ciência, Fatima Brito, me convidou a participar de uma seleção de projetos para uma convocatória do Ministério da Ciência e da Tecnologia. Queríamos seguir levando a proposta do Projeto De Fora Adentro para outras cidades do Brasil. Junto com o Professor Miguel Gally do Departamento de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade de Brasília e com o apoio institucional do Núcleo de Hermeneutica, Estética e Semiótica, do qual sou pesquisador, formatamos duas propostas tendo como base os experimentos já realizados na cidade do Natal e na cidade do Rio de Janeiro.

Criamos dois modelos de exposições, uma itinerante para a cidade de Brasília, com o apoio do Museu Nacional da República¹⁷³ e outra permanente, para a cidade de João Pessoa, com o apoio e o interesse em receber nossa proposta, a Estação Cabo Branco¹⁷⁴, ambos Museus tem seus projetos arquitetônicos desenvolvidos por Oscar Niemayer. As duas exposições foram projetadas contando com uma similar divisão espacial. Em ambas a meta é desenvolver espaços aonde o público possa acessar as informações desenvolvidas pelo projeto de modo interativo, aonde o visitante se sentisse como co-autor das reflexões e resultados a serem construídos. Nossos estudos e atividades criativas nos levaram a criar 5 espaços interativos:

- 1) Composição de um mapa gigante que abarcasse toda área geográfica das cidades.
- 2) Um espaço para projeção de um documentário sobre o conceito: O que é espaço?
- 3) Uma mesa I-touch interativa para que os visitantes componham as paisagens sonoras que lhes convier. (Esta mesa contará com um acervo de registros sonoros das cidades)
- 4) Uma sala Cidade Vestida, aonde o visitante poderá compor/tatuar em seus corpos a imagem da cidade que mais lhe interessar. (Também nesta sala será exposto ao público um arquivo de imagens pré-selecionadas)
- 5) Interação auditiva por meio de Headphones dos sons da cidade.

Para a produção das exposições montamos uma equipe transdisciplinar com pesquisadores e artistas das áreas da arquitetura, das ciências sociais, das artes, da ecologia. Junto ao Midialab¹⁷⁵ Laboratório de Arte e Tecnologia da UNB, tivemos o apoio da Professora Suzete Venturelli como responsável pela elaboração dos programas interativos. O artista multimídia pernambucano Jerman¹⁷⁶ também participa programando as interfaces para as mídias interativas da mesa I-touch. O Professor Miguel Gally, como

¹⁷³Museu Nacional da República: O Museu Nacional é integrante do Conjunto Cultural da República. É um espaço que insere Brasília no circuito internacional das artes e mostra o que há de melhor na arte brasileira. O espaço é utilizado para exposições itinerantes de artistas renomados e temas importantes para a sociedade, palestras, mostra de filmes, seminários e eventos importantes.

¹⁷⁴Estação Cabo Branco: Estação Cabo Branco – Ciência, Cultura e Artes, localizada no bairro do Altiplano em João Pessoa, capital do estado brasileiro da Paraíba, foi projetada pelo arquiteto Oscar. A Estação tem a missão de levar cultura, arte, ciência e tecnologia à população de forma gratuita.

¹⁷⁵Midialab-UNB: MídiaLab Laboratório de Pesquisa em Arte Computacional Este espaço de arte e pesquisa, foi criado em 1986 com o nome de Laboratório de Imagem e Som, em 2000 passou a ser denominado de Laboratório de Pesquisa em Arte e realidade Virtual e atualmente, em função da abrangência das pesquisas realizadas intitula-se de MídiaLab Laboratório de pesquisa em arte computacional.

¹⁷⁶ Jerman: artista multimídia pernambucano.

responsável pela elaboração de um programa acadêmico com a temática sobre Arte e Espaço Público. Junto a Unversitat de Barcelona contamos com o apoio do escultor e professor Josep Cerdá, responsável pelas oficinas de mapeamento sonoro nas duas cidades. Na coordenação das atividades relacionadas ao meio ambiente convidamos a ecóloga Jéssica Paiva¹⁷⁷. E para as atividades pedagógicas junto aos alunos a filósofa Mariana Fidelis¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Jéssica Paiva: ecóloga formada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

¹⁷⁸ Mariana Fidelis: Mestre em filosofia Universidade Federal de Minas Gerais.

3.9.1 De Fora adentro João Pessoa/ Estação Cabo Branco-Ciência e Cultura



Fig 157 Capa Projeto MCTI- autor

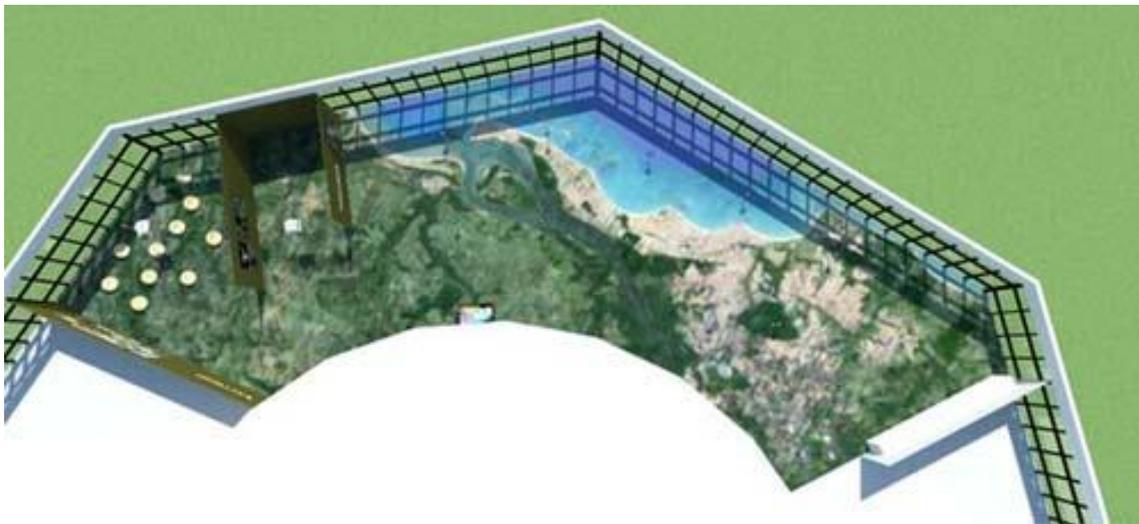


Fig 158 Planta Superior da Exposição



Fig 159 Espaços expositivos I

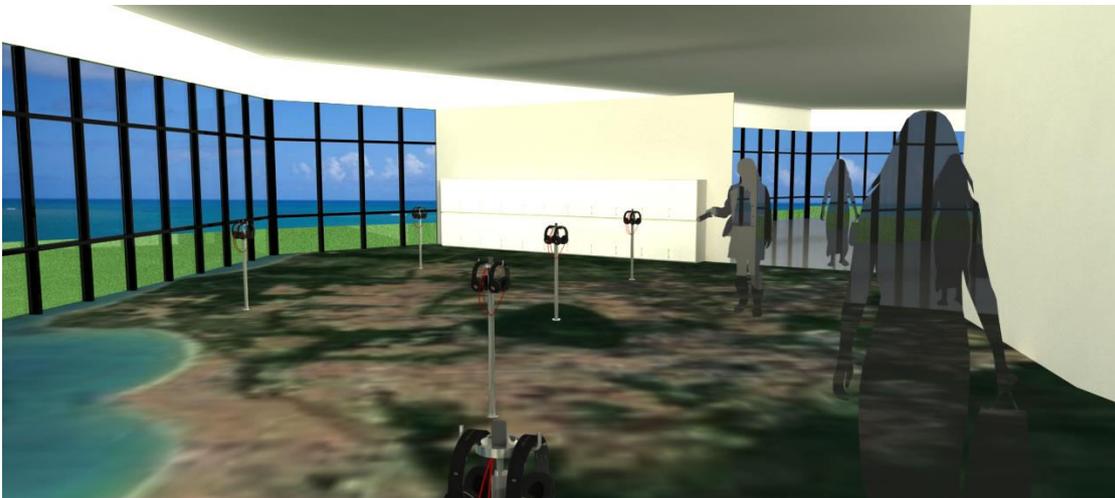


Fig 160 Espaços expositivos II



Fig 161 Espaços expositivos III



Fig 162 Espaços expositivos IV

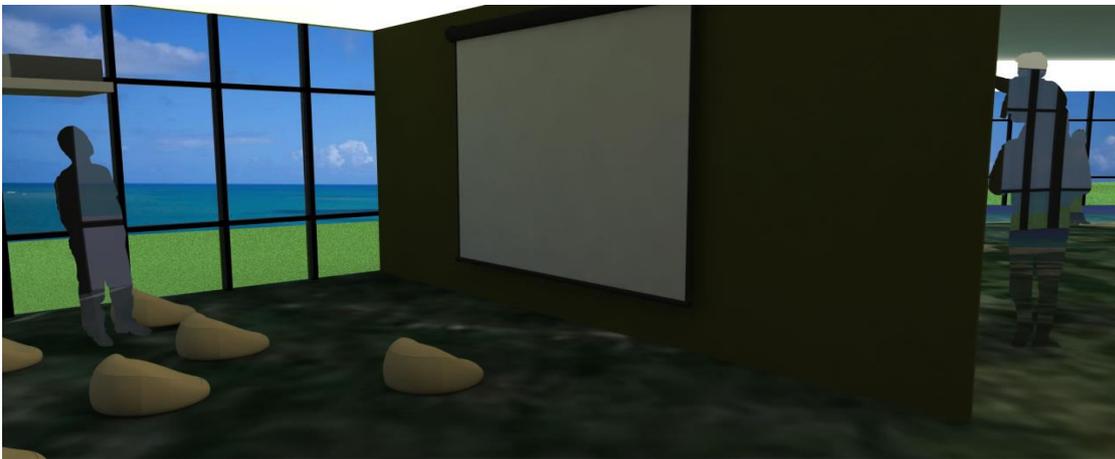


Fig 163 Espaços expositivos V

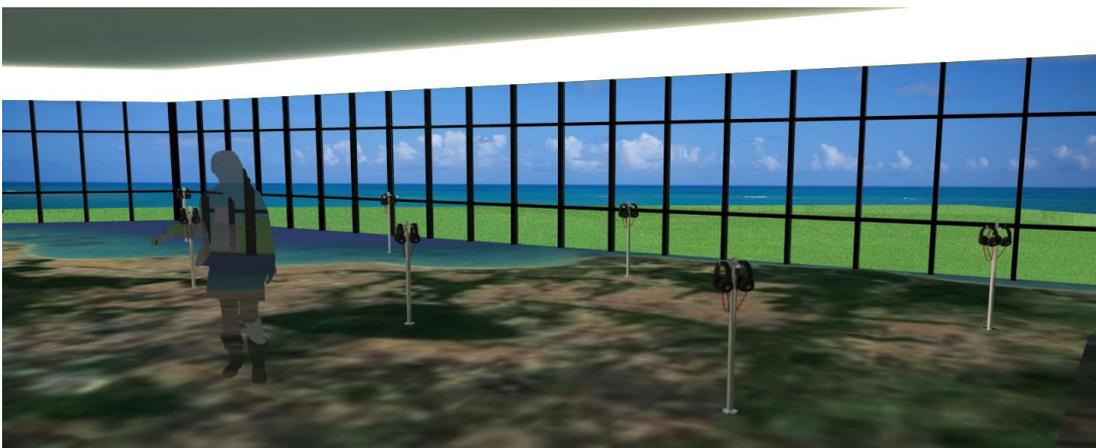


Fig 164 Espaços expositivos VI

3.9.2 Plantas de Brasília: Museu Nacional da República



Fig 165 Capa Projeto MCTI Brasília



Fig 166 Planta MCTI Brasília-



Fig 167 Planta superior



Fig 168 Planta de espaços



Fig 169 Planta Cidade Vestida

3.9.4 Análise sobre o terceiro capítulo

Na terceira parte desta tese foram desenvolvidas ideias que consideram os processos criativos como uma experimentação de um mundo hierofânico. Inspirado pela cosmovisão mesoamericana, que concebe a produção e a validação do conhecimento por meio da apreensão e da expressão que comove o sujeito, nesta parte do trabalho foram entrelaçadas ideias que reconhecem o processo artístico também como um ritual por onde criador e receptor podem chegar a transpor o mundo profano em direção ao mundo sagrado. De modo parecido como foi realizada as investigações e os processos criativos expostos na primeira parte do trabalho, nesta terceira parte também as experiências pessoais foram significativas para que os encontros entre artistas e a recepção dos conceitos dos teóricos trabalhados fossem apreendendo como num processo de descoberta e revelação.

Também neste capítulo foram atribuídos aos processos artísticos a sua função pedagógica, seu papel como veículo educativo que permite e permeia um modo de conhecer o mundo de forma sensível. O olhar poético, dessa forma assume a função de transpor realidades, aonde o artista desenvolve, ao apropriar os conceitos de Gaston Bachelard, os potenciais de sua imaginação criadora e dinâmica, para poder acessar um mundo quase invisível e discreto diante da desacralizante realidade do sistema. São também atribuídos aos processos criativos as capacidades visionárias que viabilizam o acesso e a revelação da origem das coisas.

Deste modo, neste terceiro capítulo, ao serem abordados as reflexões e criações do Projeto De Fora Adentro, o intuito foi de demonstrar como que por meio de uma experiência hierofânica o artista/antropólogo desenvolveu um projeto por onde quis compartilhar e transpor uma certa experiência ritualística e xamânica para uma plataforma cartográfica, artística e científica. Também foram abordadas as discussões de importantes pensadores como Walter Benjamin e Joseph Beuys, que trataram também de ampliar o conceito de arte, expandindo o papel estritamente sensibilizador para que também os artistas assumissem o seu papel político e social.

A linguagem artística, como forma que media e expressa a leitura de mundo chega a promover a visualização de novas formas de interação e relação com o mundo. Pelo Projeto De Fora Adentro foram criadas instalações cartográficas macroscópicas que se utilizaram de imagens de satélite, como também obras cartográficas microscópicas que objetivaram revelar a poeticidade do mundo com esse intuito revelador. Foram elaborados uma série de experimentos em formato de laboratórios colaborativos com esse objetivo de cartografar as cidades desde uma perspectiva situacionista por onde os sujeitos criadores puderam exercer a apropriação da cidade oniricamente e corporalmente.

Da mesma forma o projeto vem se debruçando da criação de métodos pedagógicos que permitem aos visitantes das exposições vivenciar de modo interativo. As interfaces que vem sendo elaboradas visam criar vias de acesso lúdico as informações que pretendem ser geradas. Todos esses meios de pesquisa, criação e difusão de conhecimento que vem sendo gerados possibilitou a compreensão e a inserção do Projeto em muitos departamentos em diversas universidades. Desde o ambiente das Artes visuais, perpassando pelas discussões sobre psicologia ambiental e as realizadas pelos profissionais da área do urbanismo, até as preocupações latentes sobre os problemas ambientais tratados pelos ecólogos o projeto alcançou ressonância. O que lhe coloca o distintivo de um projeto transpedagógico, como Pablo Helguera atribui aos processos criativos contemporâneos que objetivam tratar do tema amplo que se refere as novas formas de habitar poeticamente e criticamente o mundo.

3.9.5 CARTAS DE APOIO INSTITUCIONAL:




Estação Cabo Branco - Ciência, Cultura & Artes
Secretaria Municipal de Educação e Cultura

CARTA DE ANUÊNCIA Nº. 06/2013 - DG/ECARTES - PMJP

A sua Senhoria o Senhor
MAURÍCIO CAMARGO
Idealizador do Projeto "De fora adentro - cartografia dos sentidos"
NESTA

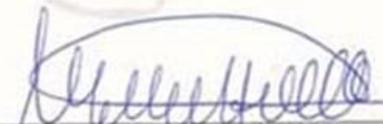
Assunto: Encaminhamento de comunicado de interesse na efetivação do Projeto "De fora adentro - cartografia dos sentidos" no Complexo Estação Cabo Branco - Ciência, Cultura e Artes.

Prezado Senhor,

Ao cumprimentá-lo, informamos a Vossa Senhoria que esta Unidade Educacional possui o interesse em efetivar o Projeto "De fora adentro - cartografia dos sentidos", a ser realizada a partir de 2014, nos espaços expositivos existentes no Complexo Arquitetônico da Estação Cabo Branco - Ciência, Cultura e Artes, localizada na Avenida João Cirillo da Silva, S/N, Altiplano Cabo Branco - João Pessoa/PB, junto ao Edital CNPQ, Chamada nº. 85/2103.

Faz-se necessário informar que a realização do referido Projeto estará condicionado às determinações e demandas da Direção Geral desta Unidade no exercício 2014.

João Pessoa, 30 de outubro de 2013.



MARIANNE GOES
Diretora Geral da Estação Cabo Branco
Ciência, Cultura e Artes
Matr.: 66.083-3



LÚCIA FRANÇA
Curadora da Estação Cabo Branco
Ciência, Cultura e Artes
Matr.: 64.386-6

Av. João Cirillo da Silva, S/N | Altiplano Cabo Branco | João Pessoa-PB | CEP:58046-010

Fig 170 Carta Estação cabo Branco



SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA
 Centro Cultural Três Poderes
 Praça dos Três Poderes
 CEP: 70.100-200 Brasília - DF
 Tel.: (61) 3325-6244 / Fax: (61) 3323-3728
www.sc.df.gov.br



Brasília-DF, 29 de outubro de 2013.

Ilma Sr.^a.
Mariana Fidelis
 Equipe do Projeto De fora adentro - Cartografia dos sentidos
 NESTA

Senhora,

Declaramos, para os devidos fins, que o **Centro Cultural Três Poderes** apoia a iniciativa do Projeto **De fora adentro – Cartografias sensíveis** incorporando ao seu acervo e as suas atividades socioeducativas o mapa gigante da cidade de Brasília, após o final da sua exposição, prevista para o primeiro semestre de 2015.

Atenciosamente,


JUSSARA DE ALMEIDA
 Gerente – 217277-1
 Centro Cultural Três Poderes

“Brasília – Patrimônio Cultural da Humanidade”

Fig 171 Carta Secretaria de Cultura Brasília



GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL
Secretaria de Estado de Cultura
Museu Nacional Conjunto Cultural da República



CARTA DE ANUÊNCIA

O Museu Nacional do Conjunto Cultural da República manifesta seu interesse em abrigar a exposição **De Fora Adentro – cartografia dos sentidos**, que deverá integrar a programação de 2015, na área externa.

Inaugurado em dezembro de 2006, o Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, atende em sua concepção arquitetônica todas as normas de segurança e acessibilidade, dispondo de banheiros adaptados, elevadores, rampa de acesso para portadores de necessidades especiais.

Brasília, 30 de outubro de 2013

WAGNER BARJA
Chefe da Divisão
do Sistema de Museus do DF

Senhor
Maurício Camargo



Museu Nacional
Conjunto Cultural da República
Instituto Cultural Set, Lote 2 - CEP 70310-000 - Brasília - DF - Brasil
Tel. 55 61 3325-5229/5325-4408
e-mail: museunacional@pnet.com

Fig 172 Cata Sec de Cultura Brasília



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

Brasília, 18 de Outubro de 2013.

Declaramos, para os devidos fins, que o pesquisador **Maurício Camargo de Teixeira Panella** faz parte do Núcleo de Estética e Semiótica (NES). O NES é um grupo de pesquisa interdisciplinar cadastrado no Diretório de Pesquisa do CNPq e é base da linha de pesquisa "Estética, Hermenêutica e Semiótica" do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília. O NES apoia o projeto **De fora adentro: cartografias sensíveis** se comprometendo a colaborar com a execução do mesmo, caso venha a ser aprovado junto ao MCTI/CNPq/SECIS Chamada nº 85/2013, disponibilizando os recursos humanos para seu desenvolvimento, espaço físico para as reuniões de pesquisa e de execução, além de apoio de secretariado que se tornem necessárias.



Prof. Dr. Marco Augusto Roma Buzar
Coordenador de Pós-Graduação
PPG-FAU/UnB

Marco Augusto Roma Buzar
Prof. Dr. Márcio Buzar

Coordenador do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação da FAU/UnB

Flávio Kothe
Prof. Dr. Flávio Kothe

Coordenador da linha de pesquisa Estética, Hermenêutica e Semiótica.

Núcleo de Estética e Semiótica (NES)

Fig 173 Carta Universidade de Brasília



Universidade de Brasília

Instituto de Artes

Departamento de Artes Visuais

Midialab Laboratório de Pesquisa em Arte Computacional

Brasília, 24 de Outubro de 2013

Vimos por meio desta declarar a Vossa Senhoria, que o pesquisador Maurício Camargo de Teixeira Panella faz parte da equipe de pesquisadores artistas do *Midialab Laboratório de Pesquisa em Arte Computacional da UnB*. O *Midialab* é um espaço de criação e reflexão artística vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Arte. Ele faz parte do Diretório de Pesquisa do CNPq e é a base da linha de pesquisa "Arte e Tecnologia" da Universidade de Brasília.

Por estas razões, como coordenadora do *Midialab*, apoiamos o projeto *De fora a dentro: cartografia dos sentidos* e nos comprometemos a colaborar com a execução do mesmo, após aprovação junto ao MCT/Edital, caso seja selecionado pelo respectivo edital, disponibilizando os recursos humanos necessários para seu desenvolvimento.

Profa. Dra. Suzete Venturelli

Coordenadora do Midialab e da linha de pesquisa em Arte e Tecnologia/PPG-Arte/UnB

Fig. 174 Carta Universidade de Brasília

4. Conclusão

Acredito que por todo o trabalho fui demarcando os pontos comuns abordados em cada um dos projetos apresentados. Aceitei o desafio de compor junto a tantos núcleos acadêmicos e não acadêmicos a tarefa de compreender, nomear e compartilhar intuições, saberes, experiências, sonhos e utopias. O processo de pesquisa unido ao processo criativo individual e coletivo finalmente é um caminho de sonho, um caminho de descoberta, um caminho de inquietação e ao mesmo tempo um caminho também à quietude.

Todos os projetos aqui expressos tomaram meus dias, meus anos. São projetos de vida. Por eles conheci o mundo e me conheci. As respostas que encontrei no caminho foram sendo compartilhadas de modo distinto. Utilizei-me de muitas linguagens. Cada elemento trabalhado, cada tecnologia apropriada, cada produto criado, cada palavra emitida, escrita; cada gesto, movimento, ritmo, melodia; cada cena, cada entrevista; cada metodologia pedagógica inventada e re-inventada, foram sendo os guias que orientaram o trajeto empreendido.

Para que fosse realizada esta trajetória foi necessário acessar distintos departamentos dentro de muitas universidades, foi necessário receber a permissão e o convite dos mestres tradicionais. As perguntas que foram sendo feitas direcionaram ao encontro com formas e conteúdos de saberes oriundos e produzidos em distintos locais. De alguma forma, um grande mérito deste trabalho foi a capacidade de enlaçar universidades, culturas e saberes provenientes de distintos locais geográficos. A maioria das informações aqui organizadas e expostas foram vivenciadas. Os nomes das pessoas que foram narradas, a grande maioria delas foram realmente acessadas. Os professores, os grupos de pesquisa, os departamentos são elementos que compõem um diário de campo. Neste caso o trabalho como um todo pode ser visto desde essa perspectiva: uma grande narrativa sobre os processos de pesquisa e criação. E o formato do trabalho finalmente se construiu da mesma forma como foram construídas as sessões de tantas oficinas junto a tantos coletivos que compartilharam de suas leituras de mundo, ou seja, também permeada e construída por narrativas subjetivas, no caso, finalmente, as minhas.

Neste círculo espiralesco de criações e movimentos, encontros e desencontros, subidas e descidas, voos e aterrissagens, muitos foram os autores lidos, muitas foram as teorias, as obras de arte visitadas. Teoricamente fui apontando nas narrativas quais foram os autores com quem estabeleci diálogo para justificar as propostas e idéias expostas, que me deram suporte e me ajudaram a nomear intuições; que me trouxeram certezas e incertezas; que me ajudaram a conhecer o mundo e a entender a mim mesmo, as minhas perguntas; que me auxiliaram a conectar com o sentido de repercussão que habita o coração humano. Sem este sentido de perceber e compreender o mundo que o outro vive e expõe, não haveria sonhos para a construção de um lugar e uma experiência mais harmoniosa entre os humanos. E foi por isso que a arte, o processo criativo, tornou-se o caminho por onde traçamos nossas trajetórias. Tem-se claro que pela sensibilidade artística o sentido humano mais iluminado pode ser acessado e compartilhado entre indivíduos de distintas culturas.

Por mais que os projetos apresentados tenham sido abordados de modo transdisciplinar, sabendo e reconhecendo que pelos quais pode-se construir saberes, métodos e produtos, considero que finalmente o grande laço que abraçou todas as pontas e todos os tempos foi o processo educativo, de formação individual e coletivo. Desde as iniciais propostas realizadas no ano de 2002 pela Asociación Socio Cultural Mundurukum, Organização Não Governamental que fundamos em Granada para trabalhar pela fotografia pinhole temas relacionados à memória e à identidade, até as últimas propostas desenvolvidas pelo Projeto “De Fora Adentro”, apresentadas na terceira parte da tese, por onde conseguimos transpor algumas características da cosmovisão Mesoamericana para uma plataforma digital contemporânea, os propósitos sempre estiveram enraizados em princípios que almejaram fundar uma educação que preparasse o humano para algumas necessárias e urgentes transformações de serem revividas, descobertas, re-descobertas, reveladas e desdobradas.

Esta tese de doutorado, realizada dentro de um departamento de escultura, recebeu orientações e inspirações que provenieram de processos criativos artísticos que também tinham como pretensão o desenvolvimento de experiências educativas, históricas, sociais,

ambientais, espirituais e políticas. Isso incentivou bastante que nossos propósitos se direcionassem para a construção de processos artísticos que também fossem pedagógicos. Na descrição das propostas e dos projetos apresentados foi-se estabelecendo diálogos com alguns autores que também se dedicaram em refletir possíveis novos/antigos caminhos que auxiliassem na formação de um sujeito preparado para os desafios deste milênio.

Nestas considerações finais traçarei algumas relações entre alguns resultados que conseguimos obter diante a realização dos projetos enunciados com as ideias que Edgar Morin (2000) elaborou sobre os sete saberes necessários para a educação do futuro. Por cada saber exposto por este pensador, com quem vivi meu despertar acadêmico transdisciplinar e poético em 1995, e com quem tive a honra de conviver pessoalmente instantes fecundos inesquecíveis dentro da Escultura *Casa Mãe Terra* em 2003, compartilharei das últimas idéias sobre este processo de treze anos de pesquisa, de criação artística e de elaboração de métodos pedagógicos laboratoriais interativos e lúdicos.

Primeiro Saber: a cegueira do conhecimento e o conhecimento do conhecimento

Para Edgar Morin (2000), o primeiro saber necessário que se deve exercitar e acessar para a construção da educação deste milênio está relacionada a consciência que há que se ter de que o conhecimento que a humanidade produz são interpretações não permanentes. Isso quer dizer que cada nova descoberta, cada nova certeza deva já ser anunciada tendo em conta que pode ser revista, transformada e até mesmo negada. Há que se ter consciência do erro e da ilusão do conhecimento. Há que se estar aberto para o conhecimento produzido e construído por outras pessoas, outros departamentos, outras culturas, outras cosmovisões e que o conhecimento é algo dinâmico, e que está em eterna transformação.

A orientação de um pensamento que não se abriu a outras formas de compreender a vida gerou uma infinidade de conflitos entre culturas, que finalmente gerou a destruturação econômica, política e social, e uma enorme devastação ambiental em

muitos rincões do planeta. Morin acredita que é imprescindível a efetivação de um conhecimento sobre o próprio conhecimento. Ou seja, que é necessário que se tenha consciência sobre o próprio processo de desenvolvimento dos pensamentos:

O conhecimento do conhecimento deve aparecer como necessidade primeira, que serviria de preparação para enfrentar os riscos permanentes de erro e de ilusão, que não cessam de parasitar a mente humana. Trata-se de armar cada mente no combate vital rumo à lucidez (MORIN, 2000, p. 14).

Preparar o ser humano para entender o seu próprio caminho, suas próprias capacidades mentais, espirituais e emocionais parece ser uma necessidade de primeira ordem para a construção de um modelo menos violento, preconceituoso, individualista e destruidor.

Quando iniciei as primeiras investigações sobre os processos construtivos arquitetônicos em terra, de alguma forma iniciei também um mergulho sobre as tecnologias que muitas culturas do mundo desenvolveram para poder construir suas moradias com os elementos naturais de suas localidades. A forma com que cada cultura, inserida e localizada em cada região distinta do planeta efetivou para erguer suas moradias me levaram não somente a acessar os saberes que foram elaborados para a construção em si, mas também me conduziram a reflexões sobre questões de natureza mais íntima. Ou seja, da importância de se ter um ninho de proteção, da necessidade de organização espacial para o desenvolvimento individual e coletivo. Adentrar no espaço íntimo das moradias foi acessar os lugares mais silenciosos aonde se ouvem gritos e risadas. Onde se vive o repouso e onde se vive o desespero. Onde se vive o presente, o passado e o futuro. Onde se encontra a alegria e a tristeza, o sonho, a morte e a esperança. Onde se encontra a poltrona e o colo do avô e aonde se visualiza o berço do recém nascido.

A investigação sobre métodos arquitetônicos com elementos naturais fez-me perguntar e pesquisar sobre a origem dos materiais que se utiliza para erguer uma moradia. As reflexões sobre a origem dos materiais orientou-me a ver como as culturas tradicionais ainda tem consciência sobre todas as etapas, elementos e processos que

envolvem o empreendimento da construção de um lar. Essa forma de perceber as etapas e o conhecimento da origem dos materiais imprime nestas culturas uma consciência também relacionada aos ciclos naturais. As culturas que constroem seus telhados com palhas de palmeiras na Amazônia sabem e conhecem os ciclos das próprias árvores, sabem quais são as épocas apropriadas para a retirada de suas folhas. Essa sabedoria baseada na observação da natureza garante a manutenção para as gerações futuras. As culturas tradicionais cultivam um pensamento que reconhece a sua similitude com o ciclo das árvores. Entre os indígenas nahuatls do México quando alguém quer saber a idade de outra pessoa, pergunta-se: *¿Quexqui xihuitl ticpia?* Quantas vezes você trocou tuas folhas?

As experiências junto aos distintos oleiros e louceiras da Península Ibérica e do Nordeste brasileiro me levaram a conhecer os sentidos de enraizamento humano. Já havia estudado e vivenciado os processos de construção de uma casa, e então me entregava aos mistérios e saberes relacionados a produção dos utensílios que proporcionam a manutenção da vida para as famílias e comunidades. Conhecer a fabricação de panelas, de potes para água, de braseros para cozinhar o alimento, fez-me refletir sobre as necessidades básicas que cotidianamente temos que superar para podermos viver dignamente na Terra. O acesso aos saberes milenários que revelam qual é o barro que é bom para produzir um artefato; em como se queima uma louça - a temperatura adequada para se fundir o barro; me revelaram não somente as técnicas, como também me levaram a saber que em distintos locais da Terra, distintas culturas, numa mesma época, empreenderam essa busca para entender a natureza e então transformar suas formas de vida nômadas pela conservação da água e pelo cozimento do alimento.

Consequentemente a apropriação dos conhecimentos sobre a construção de moradias, a construção de artefatos da casa, também mergulhei na apreensão dos saberes relacionados aos cultivos dos alimentos. O que finalmente foi me direcionando aos processos ritualísticos que as culturas humanas tiveram que desenvolver para compreender a intrínseca relação com o tempo da natureza, do sol, das chuvas, das estrelas. Adentrar nos rituais de plantio e de colheita tradicional das culturas tradicionais

da América me levou a adentrar no tempo das constelações, no tempo das gerações, no tempo do sol e no tempo da lua.

Desta forma acredito que pelas experiências vivenciadas, pelos projetos empreendidos, que tiveram o elemento terra como guia que orientou as criações e a construção do conhecimento apresentado pude submergir de modo profundo sobre o *conhecimento do conhecimento* que a humanidade produziu desde a Idade do Ouro quando iniciamos a desenvolver a agricultura e os artefatos de cerâmica. De alguma forma esse mesmo exercício em compreender a história humana fez com que eu mesmo, como sujeito, empreendesse uma senda de auto-compreensão sobre os meus próprios processos subjetivos. Tempo, memória, narratividade e conhecimento finalmente foram e serão os guias para poder habitar a Terra com mais consciência.

Segundo saber: construir o conhecimento pertinente

O segundo saber que Morin acredita necessário para ser desenvolvido pelo sistema educacional refere-se à capacidade de contextualização e complexificação de um conhecimento que organiza e reorganiza a relação de elementos singulares com a globalidade das situações:

A era planetária necessita situar tudo no contexto e no complexo planetário. O conhecimento do mundo como mundo é necessidade a mesmo tempo intelectual e vital. É o problema universal de todo cidadão do novo milênio: como ter acesso às informações sobre o mundo e como ter a possibilidade de articulá-las e organizá-las? Como perceber e conceber o Contexto, o Global (a relação todo/partes), o Multidimensional, o Complexo? (MORIN, 2000, p. 36).

O exercício das pesquisas desenvolvidas durante os últimos treze anos levou-me a questionar os modelos formais, unidirecionais em busca de uma cosmovisão mais abrangente, complexa, intercultural. A decisão de investigar profundamente outras formas de interagir e conhecer o mundo junto a muitas comunidades tradicionais proporcionou a compreensão da fissura do saber fragmentado acadêmico. Foi a

convivência com culturas que compõem seus dias por meio de tarefas cotidianas que permearam a compreensão da totalidade que envolve todas as atividades. Como foi já mencionado nas considerações sobre o primeiro saber exaltado por Morin, viver, investigar e criar sobre os processos de transformação do elemento terra em uma moradia, em um artefato domiciliar e num alimento, me permitiu alcançar uma compreensão do todo que liga as partes que aparentemente poderiam ser vistas como soltas e sem união.

No entanto nossa empreitada assumiu o desafio de utilizar o próprio processo de evolução tecnológica, apropriando-nos dos próprios artefatos digitais para poder refletir sobre as formas de conhecimento tradicional, podendo assim atribuir a elas o sentido multidimensional que elas abrangem silenciosamente. A realização de um projeto de pesquisa e a produção de uma obra de arte mediada por um elemento natural como a terra transversaliza questões singulares em direção a contextualização de um tema que toca o sujeito, a comunidade, a sociedade e o planeta como um todo.

As formas como fomos compreendendo as dinâmicas culturais e ritualísticas de algumas populações nos foram auxiliando pouco a pouco a desenvolver tecnologias que permeassem uma experiência de compreensão da vida de modo multidimensional. As experiências xamânicas que se teve junto com às culturas indígenas americanas favoreceram na composição de nossos próprios sentimentos e entendimentos do mundo local e global. Estas mesmas experiências levaram a uma apreensão mais subjetivada de mundo. E estas apreensões singulares e multidimensionais pessoais se tornaram finalmente situações que proporcionaram a inquietação necessária para se criar portais, oráculos, tecnologias e métodos que permitissem reverberar esse sentimento multidimensional.

A criação dos portais multidimensionais como a Escultura *Casa Mãe Terra* e a instalação dos Mapas Gigantes tinham como objetivo a extensão de uma experiência sensorial contextualizada por onde outros sujeitos pudessem compreender suas experiências subjetivas de modo coletivo. A obra *Cidade Vestida* concebida e gerenciada junto à dançarina Ana Claudia Viana viabilizou a concretização de um processo artístico que religou, corpo, cidade e cosmos. A projeção de imagens aéreas no corpo da dançarina que se movimentava aos sons e ritmos da cidade reuniram dimensões que poderiam ser

vistas de modo separado. E se uniram na tentativa de sensibilizar o público em direção a uma consciência que reúne corpo e cidade, cultura e natureza.

A criação de mapas gigantes por meio da ampliação das fotos de satélite proporcionou no público visitante a apreensão da totalidade das cidades, por onde o sujeito pode compreender sua existência pessoal, localizando a sua própria moradia dentro do todo de uma grande cidade. Esta visualização verticalizada das cidades proporcionou no público um redimensionamento da compreensão fragmentada que se tem dos seus lugares. O olhar individualista e egocentrado de alguma forma foi dissipado por instantes sendo substituído por uma compreensão mais comprometida com o cuidado dos espaços naturais, dos espaços públicos, consciente da necessidade de projetos urbanísticos melhor estudados que compreendam a totalidade das relações que são estabelecidas em grandes cidades que reúnem muitos indivíduos: “É preciso recompor o todo. É preciso efetivamente recompor o todo para conhecer as partes” (MORIN, 2000, p. 37).

A experiência de compor as instalações dos mapas gigantes proporcionou também o diálogo com tantos outros departamentos dentro das Universidades. O projeto “De Fora Adentro” foi compreendido por pesquisadores da área da psicologia, da arquitetura e do urbanismo, por profissionais formados em ecologia, por antropólogos, por artistas, por teólogos...A ferramenta do mapa gigante auxiliou a reunião de profissionais de distintas áreas que conseguiram ver como suas discussões se encontravam numa mesma experiência sensorial de apreensão do espaço urbano. Acredito que o Projeto “De Fora Adentro” demonstra bem como uma proposta pode ser geradora de encontros e reflexões transdisciplinares que constextualizem os saberes.

Terceiro saber: reaprender a nossa condição humana

Conhecer o humano é, antes de mais nada, situá-lo no universo, e não separá-lo dele. Como vimos, todo conhecimento deve contextualizar seu objeto, para ser pertinente. “Quem somos?” é inseparável de “Onde estamos?”, “De onde viemos?”, “Para onde vamos?” (MORIN, 2000, p.37)

Edgar Morin anuncia a importância de religar os saberes produzidos pela ciência para assim auxiliar o ser humano a integrar esses conhecimentos em suas próprias vidas concetadas e conscientes de seu papel dentro da família, dentro da sociedade, dentro do mundo, dentro do cosmos. O destino terrestre que a humanidade tem que assumir parece ser na visão deste autor uma necessidade para podermos compreender o próprio desenvolvimento de nosso sistema de auto-organização.

“Como seres vivos deste planeta, dependemos vitalmente da biosfera terrestre; devemos reconhecer nossa identidade terrena física e biológica” (MORIN, 2000, p.50). A consciência de nossa condição terrestre é que nos permitirá auto-organizarmos de modo sustentável e em consonância com o tempo e os ciclos da Natureza, da Terra, do Cosmos. Os conhecimentos produzidos pelos pesquisadores da cosmologia, da astronomia, das ciências da terra, devem estar unidos, integrados aos saberes produzidos pela agroecologia, pela antropologia, pela psicologia, pela literatura, pela medicina. A fragmentação do saber não viabilizou o final das guerras, da fome e das doenças. Será que não houve, ou não haveria, outras formas de compreender a relação do ser humano com seus lugares de modo mais harmônico, equilibrado, saudável e com paz? A resposta é bastante complexa e cheia de controvérsias. Preferi então por conta própria investigar modelos antigos, acessar formas e cosmovisões que não fatiam a experiência terrestre.

A experiência realizada pelo “Proyecto de Difusión del Patrimonio em Video y TV” em Veracruz no México, apresentado na segunda parte deste trabalho, mostrou-me pelo contato com as tradições Mesoamericanas que já foram desenvolvidas pedagogias que não fragmentaram o saber e que se preocupam de fato em orientar o ser humano sobre seu lugar no cosmos. Há muitos estudos realizados na área arqueoastronomia que exemplificam a reunião dos saberes astronômicos com os saberes da engenharia e da arquitetura. Há muitos estudos feitos sobre astronomia agrária, sobre os saberes relacionados aos ciclos das chuvas e os ciclos das plantações. Podemos acessá-los. Há templos erguidos para os deuses das chuvas e há templos para as sementes de milho. Há calendários, há pinturas, há contos e há matemáticas. Alguns destes saberes pré-colombianos ainda persistem ao tempo e em algumas comunidades tradicionais ainda se

pode encontrar os reflexos de uma tradição que expõe o ser humano a si mesmo, em sua comunidade, na Terra e no Cosmos.

O processo construtivo da escultura “Casa Mãe Terra” trouxe-me a experiência de construir com elementos naturais. Recolher as madeiras no bosque, saber eleger, reconhecer as espécies, saber seus ciclos relacionados ao período da lua e das chuvas seguramente imprimiu em mim uma maior consciência da relação que uma proposta artística tinha com uma proposta educativa e ambiental. Adentrar no bosque com um filho de caçador, conhecedor das lendas e das entidades que habitam os bosques imprimiu na experiência uma conexão muito fina com o próprio ciclo da natureza.

Da mesma forma, sobre a relação que podemos traçar entre o processo criativo da escultura “Casa Mãe Terra” com o terceiro saber enunciado por Morin (2000), sobre a condição humana, posso dizer que pelo processo vivido acessei a temporalidade comum que muitas culturas do planeta viveram para produzirem seus utensílios de cerâmica. Acessei de igual forma atemporalidade das pinturas das cavernas. Morin (2000) insiste em afirmar que não devemos esquecer que nossa existência é passageira. Que ainda estamos num infinito processo de transformação e descoberta que caminha juntamente com a evolução do sistema solar e do Universo. Poder visualizar o tempo das pinturas rupestres, acessar o tempo neolítico da queima dos primeiros artefatos de barro cozido, mergulhar nas tradições arquitetônicas feitas com barro, gerou em mim a oportunidade de visualizar o tempo curto-longo da humanidade, e de mim mesmo.

Ao olharmos para trás e reconhecermos os processos históricos podemos enfim imaginar o que queremos para o futuro. Ao olharmos para os conhecimentos produzidos podemos olhar para o que fomos construindo para nós mesmos. E o que queremos? Sabemos para onde queremos ir? Sabemos aonde de verdade estamos? Morin nos chama atenção para a relação triádica indivíduo/sociedade/espécie. Pelo projeto “Casa Mãe Terra” pude mergulhar na minha história pessoal, nas minhas memórias, nos meus sonhos individuais. Por ele pude compreender meu papel social como pai de família, como pesquisador, como artista, como pedagogo. Pelo mesmo projeto acessei os saberes pré-

históricos, neolíticos, coloniais, modernos e contemporâneos que nossa espécie vem desenvolvendo.

A realização de projetos laboratoriais e coletivos parece ser uma boa forma para que desenvolvamos uma pedagogia serena que contribua para o entendimento de nossa condição humana. E a linguagem metafórica, simbólica e poética parece ser um caminho bastante interessante para auxiliar neste processo.

Quarto saber: reconhecer a identidade terrena

Se a noção de pátria comporta identidade comum, relação de filiação afetiva à substância tanto materna como paterna (inclusa no termo feminino-masculino de pátria), enfim, uma comunidade de destino, então podemos fazer avançar a noção Terra- pátria (MORIN, 2000, p. 76).¹⁷⁹

O quarto saber que Morin apresenta como necessário para a educação do futuro se refere ao reconhecimento da jornada humana na Terra em direção ao conhecimento e a ocupação quase total do planeta. O espírito conquistador que impulsionou o ocidente a explorar os quatro cantos da terra promoveu um salto em direção a era planetária, na qual não sobrariam mais terras desconhecidas e que fariam com que passados quinhentos anos esse planeta se tornasse pequeno. A conflituosa experiência colonizadora deixou marcas dolorosas em muitos povos que foram massacrados pelos conquistadores europeus. Não há dúvidas que a oportunidade de conhecer o diferente poderia ter sido menos trágica. Muitos países e culturas ainda vivem e viverão os pesares de uma exploração nada humana.

O espírito colonizador infelizmente direcionou suas capacidades mentais em direção ao desenvolvimento de uma cultura exploratória tanto da mão de obra humana, quanto da matéria prima da natureza. Nos últimos quinhentos anos os anseios de conquista levaram ao ser humano a desenvolver uma tecnologia com a força necessária

¹⁷⁹MORIN, Edgar. *Os setes saberes necessários à educação do futuro*. Cortez Editora, 2000. P.76

para ultrapassar barreiras físicas e naturais, com a força necessária para controlar mentes e espíritos e para controlar a vida em baixo dos mares.

As ferramentas desenvolvidas por tantos laboratórios criaram os meios necessários para averiguar os temas que particularmente a cada uma interessava. Assim os astrônomos entendem melhor o céu. Os agrônomos criam sementes. Os arquitetos e engenheiros criam novas ferramentas para suas obras; os biólogos conhecem o interior das células... No entanto a consciência e o respeito pela própria vida humana e pelas demais formas de vida na Terra parece que não evoluíram na mesma direção que o avanço científico, senão que em caminho reverso. Edgar Morin então aponta para a necessidade de que os conhecimentos produzidos pela tecnosfera não sigam sendo utilizados para o controle e a exploração da vida terrena, se não que sejam apropriados pela humanidade para a construção de uma mentalidade e de um espírito mais consciente que reconhece a fragilidade da vida na Terra: “Este é o problema crucial que se apresenta logo no início do século XX: ficaremos submissos à tecnosfera ou saberemos viver em simbiose com ela?” (MORIN, 2000, p. 74).

Morin cre que para ocorrer essa mutação de perspectiva no espírito humano há que se desenvolver:

[...] uma consciência antropológica, que reconhece a unidade na diversidade; uma consciência ecológica, isto é, a consciência de habitar, com todos os seres mortais, a mesma esfera viva (biosfera): reconhecer nossa união consubstancial com a biosfera conduz ao abandono do sonho prometido do domínio do universo para nutrir a aspiração de convivibilidade sobre a Terra; uma consciência cívica terrena, isto é, da responsabilidade e da solidariedade para com os filhos da Terra; e uma consciência espiritual da condição humana que decorre do exercício complexo do pensamento e que nos permite, ao mesmo tempo, criticar-nos mutuamente e autocriticar-nos e compreender-nos mutuamente (MORIN, 2000, p. 76).

Na terceira parte desta tese, quando apresento as pesquisas, criações e métodos oriundos do Projeto “De Fora Adentro” tive como objetivo central revelar que algumas práticas e pedagogias desenvolvidas pela cosmovisão Mesoamericana poderiam ser

reunidas às tecnologias desenvolvidas pelos laboratórios espaciais que mapeiam e vasculham a terra. Ao reunir as imagens de satélite que as secretarias de urbanismo encomendam às agências espaciais para poder estudar e controlar o desenvolvimento das grandes cidades pode criar portais, instalações, oráculos que levaram o público a experimentar e a provar as sensações de sobrevoar a Terra sem retirarem os pés do chão. A verticalidade do olhar que as imagens espaciais compostas em mapas gigantes proporcionaram no público viabilizaram a compreensão do todo que abrange o espaço urbano das cidades. A verticalidade do olhar poético possibilitou o público a enxergar a composição total a qual o indivíduo está inserido dentro de uma cidade. Essa forma de observar o mundo está inspirada por uma pedagogia que instiga o indivíduo a se localizar espacialmente e temporalmente na Terra. As primeiras noções espaciais sobre as quatro direções, norte sul, leste e oeste; o entendimento da composição das áreas naturais e das áreas urbanas; a localização dos rios, do mar, dos pontos turísticos das cidades; ver o mundo de cima ofereceu a condição propícia para que cada pessoa voltasse sobre a sua experiência sobre a Terra. Ver a Terra de cima mostra a fragilidade de nosso ecossistema, mostra a atividade humana que degrada a Natureza. Ao mesmo tempo que sensibiliza e emociona por proporcionar uma composição que insere o indivíduo no mundo, que o faz conhecer seu lugar fazendo nascer um sentimento de pertencimento e cuidado com a biosfera.

Quinto saber: Enfrentar as Incertezas

“As idéias e teorias não refletem, mas traduzem a realidade, que podem traduzir de maneira errônea. Nossa realidade não é outra senão nossa idéia da realidade” (MORIN, 2000, p. 85)

O quinto saber apresentado por Edgar Morin refere-se à condição que o ser humano desenvolveu para estar apto para enfrentar as incertezas que estamos e estaremos envolvidos. O autor acredita que a experiência de construirmos e desconstruirmos teorias nos últimos séculos seria suficiente para deixar-nos já preparados para uma nova posição diante às novas descobertas que seguramente colocarão abaixo as certezas por nós absorvidas e tidas um dia como verdadeiras.

Finalmente parece que também dentro das próprias Universidades os próprios cientistas se dão conta de que os experimentos e métodos de análise de resultados podem e devem ser revogados. E desta forma, a ideia de progresso vem sendo abandonada por uma compreensão que reconhece a incerteza e a fragilidade das teorias. Morin conclui que “O abandono do progresso garantido pelas ‘leis da História’ não é o abandono do progresso, mas o reconhecimento de seu caráter incerto e frágil. A renúncia ao melhor dos mundos não é, de maneira alguma, a renúncia a um mundo melhor” (MORIN, 2000, p. 85).

Como estratégia para conviver com a incerteza que nos ronda, incerteza essa que poderia gerar uma atitude inerte, Morin sugere que deveríamos desenvolver uma forma de pensamento que reconhecesse que os riscos que aparentemente reforçariam uma falta de esperança fossem tomados como uma oportunidade para pensar em novas soluções e possibilidades.

Novamente as experiências realizadas pelo Projeto “De Fora Adentro” parece que compartilham desta visão que não renuncia a construção de um mundo melhor. O despertar de uma atitude consciente que é promovida pela experiência verticalizante ao caminhar pelo mapa, promove não só a compreensão da totalidade das partes que compõem uma cidade. A experiência de adentrar na cidade, de adentrar nas ruas, nos

bairros e na própria casa abre no sujeito o sentimento de potência em querer compreender mais com os próprios olhos, com a própria experiência. Sem almejar construir um saber que é depositado no indivíduo, o Projeto “De Fora Adentro” conduz o sujeito a sentir-se capaz de compreender a sua própria condição como cidadão. Ter a própria vida em mãos, gerar sentimentos que fortalecem a autonomia do indivíduo parece também ser um bom caminho para não ficarmos dependentes das verdades e doutrinas.

Quando no Projeto “Casa Mãe Terra” iniciei a pesquisar qual seria a melhor técnica para utilizar na construção da escultura, averigui junto ao arquiteto e ao engenheiro que me auxiliaram no processo construtivo, que a técnica da taipa vinha sendo descartada pelo sistema político pois este estava atrelado às grandes empresas que produzem cimento e cerâmica industrial. O não incentivo às técnicas tradicionais tornam as pessoas dependentes do sistema. Mas o curioso é que mesmo o sistema político desprezando e incentivando o abandono da técnica popular da taipa, os profissionais da engenharia identificaram essa técnica como a mais adequada para reconstruir as moradias do município de Mossoró, interior do Rio Grande do Norte, quando esta cidade sofreu os tremores de um terremoto forte no ano de 1986, pelo qual muitas casas caíram ao chão. Ou seja, mesmo numa situação e numa época aonde a arquitetura desenvolve projetos tão fenomenais, especialistas revogam a mesma evolução do saber tecnicista para optar por uma técnica construtiva que entrelaça madeiras tornando a casa mais resistente aos tremores. Esse simples exemplo demonstra como que o passo que damos em direção ao novo nem sempre tem que desprezar o que um dia foi desenvolvido. O sentido do progresso não deve ser mais em direção ao progresso tecnicista e produtivo. A evolução que a humanidade deve agora desenvolver é a caminho da cooperação e do cuidado deste tão pequeno Planeta. A evolução deve ser a caminho do diálogo, da tolerância e do respeito entre as diferenças.

Sexto saber: Ensinar a compreensão pelo diálogo

Nunca se ensina sobre compreender uns aos outros, como compreender nossos vizinhos, nossos parentes, nossos pais. O que significa compreender? A palavra compreender vem de *compreendere* em latim, que quer dizer: colocar junto todos os elementos de explicação, quer dizer, não ter somente um elemento de explicação, mas diversos. É preciso compreender a compaixão que quer dizer sofrer junto, é isto que permite a verdadeira comunicação humana (MORIN, 2000, p. ???).

A falta de diálogo, a falta de interesse em erguer os olhos ao outro e em escutar a voz dos outros permanece sendo um grande obstáculo para o desenvolvimento do espírito humano. Essa limitação está tatuada na alma humana, atingindo e contaminando as relações pessoais mais próximas entre irmãos até as mais longínquas entre culturas desconhecidas. Essa limitação encontra-se bloqueada pelo egocentrismo que não permite que o sujeito possa encontrar a história e o saber que o outro indivíduo tem guardado. Formas diferentes de interpretar o mundo muitas vezes não são permitidas de serem comunicadas e nem expressadas. A arrogância e a prepotência impeliram uma série de fatos históricos catastróficos marcando duramente a história da Humanidade.

Os projetos que apresentei nesta tese todos eles estavam embebidos de esperança e fé. Em nenhum instante as atividades que desenvolvemos nos processos de criação laboratorial deixaram de acreditar no sentido comum. O encontro com as culturas indígenas do México me apresentou um universo que constrói seu saber tendo em conta uma apreensão de mundo permeada pelo sentimento de comoção. Sentir e pensar, como já foi exaltado na segunda parte da tese, são verbos e posturas de vida que compõem o saber mesoamericano.

A Universidad Veracruzana Intercultural para mim foi uma grande escola aonde são desenvolvidos programas disciplinares que promovem o diálogo entre culturas, entre saberes. O exercício de reconhecer o labor das parteiras nos postos de saúde público e do saber dos curandeiros é imprescindível para atenuar os níveis de mortalidade. Não é porque novas formas de cuidado são desenvolvidas que as antigas devem ser postas de lado. De algum modo a base que fundamentou as culturas tradicionais americanas, e podemos dizer de modo planetário, foram os estudos práticos da vida cotidiana. Mas

parece que a distinção das roupas, das comidas, das línguas não permite averiguar que processos de descoberta sempre foram desenvolvidos partindo de um ponto quase sempre comum: a manutenção da saúde, da paz e da alegria.

No Projeto “De Fora Adentro”, a experiência de ver o mundo de cima, fazendo com que a cidade se tornasse pequenina e os visitantes gigantes proporcionou uma experiência na qual as pessoas puderam ver-se dentro de um todo interligado. Ver a mancha escura sendo lançada ao rio declara a poluição das águas e a falta de consciência ambiental. Essa falta de cuidado com os bens naturais expressa que o modo de vida contemporâneo não se preparou para o futuro, nem sequer para cuidar das sementes dos filhos que um dia cuidarão desta Terra. Essa é uma grande amostra da falta de um projeto social, educativo, ambiental na Terra. Nosso planeta por anos está entregue às vaidades dos governantes.

Pelo projeto “Casa Mãe Terra” promovemos o belo encontro entre um taiperio tradicional com um grande pensador contemporâneo ocidental. Pelo processo criativo artistas, antropólogos, ecólogos, fisioterapeutas, arquitetos se encontraram para criar um templo conjuntamente. A arte reuniu mãos, digitais, histórias e memórias. Atualmente a “Casa Mãe Terra” é utilizada por diversos coletivos que realizam suas práticas espirituais distintas. Ela pode servir para um coletivo de portadores de Alzheimer, que entram um por um para rezarem um Pai Nosso e fazer uma oração; ela pode ser utilizada por obstetras, parteiras e doulas, para cuidarem de suas gestantes e para lutarem politicamente a favor do parto humanizado. Ela pode ser utilizada para se realizar práticas de xamanismo: “É preciso mostrar que a humanidade vive agora uma comunidade de destino comum” (MORIN, 2000)¹⁸⁰. A Terra Pátria, como diz Morin, agora é um pequeno planeta que precisa ser cuidado por uma humanidade consciente de sua unidade diversificada.

¹⁸⁰MORIN, Edgar. *Os setes saberes necessários à educação do futuro*. Cortez Editora, 2000.

Sétimo saber: discutir e exercitar a ética

Finalmente, Edgar Morin (2000) ergue a importante discussão sobre o exercício da ética como um saber extremamente necessário para a construção da educação do futuro. Todos os outros saberes então expostos, por mais que sejam desenvolvidos e que se tornem conscientes nos indivíduos, não realizarão as mudanças necessárias no espírito humano caso os sujeitos não se deem conta da importância que cada um tem no processo de cuidado e participação social. A consciência da fragilidade que atualmente se tem sobre o Planeta Terra, assim como a consciência sobre as causas dos tantos desastres sociais vividos nos últimos séculos oriundos de um processo civilizatório equivocado, impõem ao espírito humano uma reformulação do próprio pensamento sobre as consequências de nossos propósitos, intenções, ações e interações com o mundo físico e com os indivíduos que compartilham da mesma Terra onde habitamos: “É importante orientar e guiar essa tomada de consciência social que leva à cidadania para que o indivíduo exerça sua responsabilidade” (MORIN, 2000) ¹⁸¹

Enquanto pesquisador, artista, pedagogo creio ter desenvolvido algumas reflexões, criações e metodologias que permitiram despertar no público que interage com as obras criadas ou com as atividades pedagógicas oferecidas, deste sentimento de cuidado, pertencimento, apropriação e responsabilidade. De alguma forma em todos os projetos desenvolvidos e aqui apresentados foi de minha preocupação gerar nas pessoas reflexões sobre suas formas de habitar o mundo.

As pesquisas realizadas para a construção da escultura Casa Mãe Terra objetivaram desenvolver uma tecnologia menos degradante para a Natureza. Reintroduzir uma técnica antiga teve o propósito de empreender uma construção consciente dos materiais que são necessários para erguer uma casa. Desta forma conseguimos minimizar os impactos na natureza que a construção civil impõe de forma irresponsável.

¹⁸¹MORIN, Edgar. *Os setes saberes necessários à educação do futuro*. Cortez Editora, 2000.

As atividades junto a Universidad Veracruzana Intercultural estão imbuídas de propósitos que impulsionam a participação social para a transformação social. A formação que é dada aos alunos desta Universidad, como Gestores Interculturais, tem o objetivo de preparar os jovens indígenas e mestiços das áreas rurais para enfrentar os problemas sócio ambientais que estas comunidades vivem. Mapear temas como medicina tradicional, curandeirismo, violência familiar, arte e ritualidade, proporciona no jovem um espírito de cuidado com a realidade dos membros de sua comunidade. Ao conhecer as causas que geram a imigração dos jovens de sexo masculino para os Estados Unidos, os alunos da Universidad Veracruzana Intercultural pensam sobre quais outras oportunidades poderiam ser oferecidas para estes jovens para que não abandonem suas casas e lugares.

Também pelo Projeto “De Fora Adentro”, tanto pelas produções artísticas como pelas atividades pedagógicas nos preocupamos em proporcionar reflexões sobre a responsabilidade e a participação individual e coletiva sobre causas sociais e ambientais. Finalmente o maior propósito sempre foi o de criar objetos, instalações que despertassem percepções e sensibilidades sobre a importância em conhecer a fragilidade da Terra e sobre a responsabilidade social. Morin deixa claro que esse senso de responsabilidade deva ser desenvolvido por todos os sujeitos habitantes da Terra, mas chama a atenção para uma postura ainda mais consciente que deve ser esperada dos governantes e por parte das grandes corporações mundiais.

Enfim, esta tese de doutorado busca por meio dos projetos e dos estudos realizados nos últimos treze anos demonstrar a importância em gerar pesquisas científicas transdisciplinares, nas quais pesquisadores oriundos de distintos departamentos possam reunir suas dimensões específicas na construção de uma visão mais holística. As reflexões geradas objetivam finalmente ampliar as discussões tão importantes acerca da formulação de uma pedagogia fundamentada por conhecimentos interculturais, aonde os saberes acadêmicos dialoguem mais abertamente com os saberes tradicionais, aonde a ciência dialogue com a linguagem artística e que esta linguagem ajude a viabilizar e impulsionar

práticas de popularização da ciência mediadas pela criação de exposições gestadas sob forma de laboratórios transdisciplinares colaborativos e criativos.

Se tivéssemos que atribuir um nome a pedagogia que desenvolvemos, me apropriaria das idéias da etnomatemática Teresa Vergani, que também esteve vivendo e criando com as culturas Mesoamericanas, e denominaria nossas experiências como sendo oriundas de uma *Pedagogia da Serenidade*. Uma pedagogia entregue a uma investigação cautelosa, cuidadosa, amorosa e respeitosa com o mundo em que vivemos.

Se tivéssemos que dar um nome a nossa escola, então me apropriaria das idéias de Gaston Bachelard, e nomearia nossa escola de *Escola de Ingenuidades*, onde sempre teríamos como método de investigação a curiosidade, a persistência, a doçura e a fé que as crianças tem quando repousadas, se deleitam e se maravilham ao desfrutar da experiência cósmica.

Em nossa Escola, *pensar e sentir* voltariam a estar reunidos como um dia o foi na Mesoamérica e o sentido de comoção proporcionaria uma adesão consciente e poética no mundo. Nela seriam impulsionadas práticas de interpretação de si, de nós mesmos, para que pudéssemos conectar a história do mundo com as nossas próprias histórias. Seguiríamos desenvolvendo práticas educativas criativas que se apoiam nas tecnologias para proporcionar o exercício da cidadania. Práticas estas que incentivassem uma adesão participativa no sujeito que se sente pertencendo ao mundo que habita; práticas e teorias que impulsionassem uma leitura do mundo e uma construção de saberes que fossem regidos por uma percepção multidimensional que interlaça sujeito, sociedade e espécie.

5. Bibliografia geral

ALMEIDA, Maria da Conceição de. *Complexidade e cosmologias da tradição*. Belém/Natal: EDUEPA/UFRN/PPGCS, 2001.

_____. *Complexidade, saberes científicos, saberes da tradição*. São Paulo: Ed. Livraria da Física, 2010.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: Ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BOURRIAUD, N. *A Estética Relacional*. Buenos Aires. Trad. Cecilia Beceiro y Sergio Delgado. Adriana Hidalgo Editora, 2008.

_____. *Radicante*. Buenos Aires: Trad. Michelle Guilemond. Adriana Hidalgo Editora, 2009.

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dientzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BATAILLE, Georges. *El ojo pineal*. Trad. Manuel Arranz. Valencia: Pre-textos, 1997.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito: Joseph Campbell com Bill Moyers* (org. Betty Sue Flowers). Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAPRA, Fritjof. *O Ponto de Mutação: A Ciência, a sociedade e a cultura emergente*. São Paulo: Cultrix, 1982

CARVALHO, Edgar Assis. *Da perdição à esperança: Terra Pátria 14 anos depois. Ponto e Vírgula*. 2007.

CERDÀ, J. Observatorio de la transformación urbana del sonido. La ciudad como texto, derivas, mapas y cartografía sonora. *Revista Digital Arte e políticas de identidade*. Universidad de Murcia, 2012.

DEBORD, Guy. *Internacional situacionista: vol. I, La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris, 1958.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Railton Sousa Guedes. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Mil platôs*. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lucia de Oliveira, Lucia Claudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: editora 34, 2000 (V. I).

_____. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 2000 (V. III).

DIAS, Vasco. *Habitar 2001. Conbarro: Revista Internacional de Arte*. 7. ed. 2004

DIETZ, Gunther. *La experiencia de la Universidad Veracruzana Intercultural*. In: MATO, Daniel Mato (coord.). *Diversidad cultural e interculturalidad en educación superior. Experiencias en América Latina*. Caracas: IESALC-UNESCO, 2008.

_____. *Multiculturalismo, interculturalidad y educación: una aproximación antropológica*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2003.

DUSSEL, Enrique. 1492: o encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade, *Comunicação & política*, n.s., v.VII, n.2, 1993.

ELIADE, M. *O Sagrado e o Profano: a Essência das Religiões*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FOURNET-BETANCOUT, Raul. *Questões de método para uma filosofia intercultural a partir da Ibero-América*. São Leopoldo: UISINOS, 1994.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Cartografias do desejo*. Petrópolis: Trad. Suely Rolnik Vozes, 2000.

GALEANO, Eduardo. *Las palabras andantes*. Madrid: Siglo XXI de España, 1993.

_____. *Os nascimentos*. Tradução Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 1996.

GEORGES, Didi-Huberman. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova / Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HELGUERA, Pablo. Transpedagogia. In: HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (orgs.). *Pedagogia no campo expandido*. Tradução de Camila Pasquetti, Camila Schenkel, Carina Alvarez, Gabriela Petit, Francesco Settineri, Martin Heuser e Nick Rands. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e Conferências*. 2. ed. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. 14. ed. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2005.

JACQUES, Paola Berensteins. Corpografias urbanas – o corpo enquanto resistência. *Cadernos PPGAU – FAUFBA*. Resistências em espaços opacos. Ano 5, número especial, Salvador: 2007.

JESUS, M. A. Existência e Arte. *Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei*, Ano III, n. III, 2007.

JOHANSSON, Patrick. El sentido y los sentidos en la oralidad náhuatl prehispánica. *Acta Poetica*, [Vol. 26, n. 1, 2005](#).

LENKENDORF, Carlos, *Los hombres verdaderos: voces y testimonios tojolabales*, México: Siglo XXI, 2008.

_____. *Nosotros, outra realidade*. *Comunicação & Política*. Vol. VII, n. 02, 2000.

LEÓN-PORTILLA, M. *La filosofía náhuatl*. Cidade do México: UNAM, 1983.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A oleira ciumenta*. Trad. Beatriz Perrone Moisés. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. O cru e o cozido. *Mitológicas*. Trad. Beatriz Perrone Moisés. Brasiliense. São Paulo, 1991.

_____. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Trad. Tania Pelegrini. Companhia Editora Nacional, 1976.

MARTIN, G. *Pré História do Nordeste do Brasil*. Recife: Editora Unversitária da UFPE, 1995.

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. 10. ed. São Paulo / Brasília: Cortez / UNESCO, 2005.

_____. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Trad. Eloá Jacobina. 14. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MUNDURUKU, Daniel. Em busca de uma ancestralidade brasileira. *Revista fazendo escola*. Alvorada. v. 2, 2002.

_____. *O Banquete dos Deuses: conversa sobre a origem da cultura brasileira*. São Paulo: Angra, 2000.

NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. Um livro para todos e ninguém. Trad. Círculo do Livro: São Paulo.

OITICICA, Hélio. *Catálogo Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996.

OSUNA, Carmen. V edición de escultura de barro Alfonso Ariza. *Revista Internacional de Arte*, 7. ed., 2003.

PANELLA, Maurício. País da Infância Imóvel. *Cronos: Revista do Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da UFRN*, v.4, n.1/2 . Natal, 2003.

PAZ, Octavio. *Claude Lévi-Strauss ou o Novo Festim do Esopo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

NAVA-VITE, Rafael. *Lucha y riqueza cultural de un pueblo nahua de la Huasteca*. Tesis de Licenciatura, Sociología de la Universidad Veracruzana, Xalapa, 2000.

PEREC, G. *Especie de Espacios*. Barcelona: Montesinos, 1999.

POL, E. La apropiación del espacio. In: INIGUEZ, L. Íñiguez; POL, E. (orgs.). *Cognición, epresentación y apropiación del espacio*. Collecció Monografies Psico-Socio-Ambientals, Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1996.

POL, E. *El modelo dual de la apropiación del espacio. Psicología y Medio Ambiente. Aspectos psicosociales, educativos y metodológicos* A Coruña: Asociación galega de estudios e investigación psicosocial, 2002.

RICOEUR, Paul. A identidade narrativa e o problema da identidade pessoal. Trad. Carlos João Correia. *Arquipélago*, n. 7, p. 177-194, 2000.

_____. *Tempo e narrativa*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997.

_____. *O si mesmo como um outro*. Trad. Lucy Moreira César. Campinas: Papyrus, 1991.

RICOEUR, P. *O si-mesmo como um outro*. Tradução de Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

SAHAGÚN FRAY, Bernardino. *Historia general de las cosas de Nueva España*. Porrúa: Ángel Ma. Garibay, 1975.

SANDSTROM, Alan R. Ecología cultural, religión panteísta y modelo cognitivo del medio ambiente entre los nahuas del norte de Veracruz, México. *EspacioTiempo: Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanidades*, Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Año1, Núm., 1, primavera-Verano 2008, p. 42-55.

SANTOS, M. *A natureza do espaço: espaço e tempo; razão e emoção*. São Paulo: HUCITEC, 2008.

SCHAFER, Raymond Murray. *A Afiinação do Mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Tradução Marisa Trench Fonterrada, São Paulo: UNESP, 1997.

_____. *O ouvido pensante*. Tradução de Marisa T. O. Fonterrada / Magda R. G. Silva / Maria Lúcia Pascoal, São Paulo: UNESP, 1991.

WUNENBURGUER, J.J. P. *Imaginário*. Trad. Eduardo Portanova Barros São Paulo. Loyola, 2007.

YAGAS, Dora. La cerâmica como experiência pedagógica. *Revista Internacional de Arte*, 5. ed., 2003.

6. REFERÊNCIAS DE ARTIGOS PUBLICADOS PELO DOUTORANDO SOLICITADOS PARA A OBTENÇÃO DE TÍTULO:

A) País da Infância Imóvel.

<http://www.periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/3273>



B) De fora adentro: uma experiência de pertencimento afetivo, entorpecido, aéreo e enraizado com o mundo.

<http://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/37131>



7. LINK DE REVISTA DIGITAL ORGANIZADA PELO DOUTORANDO JUNTO AO NÚCLEO DE HERMENEUTICA ESTÉTICA E SEMIÓTICA / DEPARTAMENTO DE PÓS GRADUAÇÃO E ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA.

<http://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/issue/view/1160/showToc>

BES Revista
BES Estética
BES Semiótica

PPG
FAU
UNB

8. LINKS DE OBRAS AUDIOVISUAIS RELACIONADOS AO CONTEÚDO:

Projeto Casa Mãe Terra:

- 1) Photo da Lata: https://www.youtube.com/watch?v=Rm_V-dVHU4
- 2) Casa Mãe Terra- 10 anos: <https://www.youtube.com/watch?v=eSdWBQbwiiA>
- 3) Natureza Vestida: https://www.youtube.com/watch?v=d_wLr1uheA

Proyecto de Difusión del Patrimonio em Video y T.V:

- 1) ? Tuku Wuan Mi naku?: <https://youtu.be/pudVOI89o0c>
- 2) Xantolo: <https://youtu.be/TwNIbxE1SWs>
- 3) Nunca Mueres Solo Vives: <https://youtu.be/RYvpD4g35dI>
- 4) Musica em la Sierra Zongolica: <https://youtu.be/0Rb0aXHZKzY>
- 5) Lugar de las Macayas: <https://youtu.be/0Rb0aXHZKzY>

Projeto De Fora Adentro:

- 1) De Fora Adentro: <https://www.youtube.com/watch?v=WV44LMQIw-U>
- 2) Cidade Vestida: <https://www.youtube.com/watch?v=iG0ONW9Zu6s>
- 3) Natureza Vestida em Palacio: https://www.youtube.com/watch?v=FzTOa_SlyDo

El doctorando **Maurício de Camargo Teixeira Panella** y el director de la tesis **Dr. Víctor Borrego Nadal** garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección del director de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, 15 de octubre del 2015

Víctor Borrego Nadal
Director/es de la Tesis

Maurício de Camargo Teixeira Panella
Doctorando

Fdo.:

Fdo.:



