ESCAVAÇÕES NA GUANABARA

A memória como meio, espalhando a terra, revolvendo solo.

RAFAEL D. MAYER

Orientação

LUCIANO VINHOSA

Banca

ALEXANDRE SÁ e PAULO KNAUSS

Niterói, 2024

Universidade Federal Fluminense

PPG CA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

DEDICO ESTE TRABALHO À
MANU ALVES
E À GUANABARA,
MATRIARCA DO RIO.

Agradecimentos

Agradecer é tarefa diária. Nossa existência se dá pela coleção de momentos que a memória registra e arquiva num canto profundo, íntimo, consciente ou inconsciente. Incrível poder consultar aquelas sensações volta-e-meia. Um verdadeiro relicário, raro, caro para qualquer existência. A vida é um presente. Renovo e ratifico aqui minha gratidão à todos que, em contato, deixaram um vestígio de si comigo. Para começar e, impossível ser diferente, feito o corte do bolo confeitado para a celebração da vida, gostaria de oferecer o primeiro pedaço da minha gratidão à Manu Alves, com quem tenho o privilégio de caminhar ao lado e imaginar futuros, a qual, sem o suporte, acolhimento e afeto, essa pesquisa não teria este resultado. Aos meus sogros, Nelson e Marineide Alves, pelo apoio incondicional, pelo teto, afeto e todo tipo de treco. Ao meu padrasto Dorgival Montenegro (Doge) por se empenhar na construção de pequenos aeroplanos, máquinas imaginárias e outras traquitanas mil que me permitiram voar grandes alturas. À minha mãe, Shirley Dias, por me ensinar a andar e mostrar que o impossível está a um passo de distância. Ao meu amigo e orientador, professor Luciano Vinhosa, pela honestidade, seriedade e respeito, ampliando minha visão com a sabedoria que lhe é característica. Aos professores Ivair Reinaldim e Paulo Knauss, pela generosidade e críticas estimulantes ao crescimento dessa pesquisa. Ao professor Alexandre Sá, pela oportunidade de ter seu olhar sobre esta pesquisa. A todos os professores cujas disciplinas cursei e com elas trouxe comigo referências de toda ordem e a curiosidade própria do pesquisar. Aos meus colegas discentes que ombrearam as descobertas e experiências mágicas que a arte

possibilita. Aos profissionais de origens distintas que responderam meu convite com a perspectiva do conhecimento muitas vezes distante da arte, num empreendimento que orquestrou uma música diversa e bela, ao meu amigo perito criminal Alexandre Giovanelli, ao arqueólogo Andrei Santos, à arqueóloga Claudia Carvalho-Rodrigues, incansável em sua entrega com este projeto, à Madu Gaspar, referência primeira para a pesquisa, unanimidade da comunidade acadêmica no estudo de sambaquis, com quem tive o prazer de trocar, à Ivana Oricchio, com quem compartilho o fascínio pelos zoólitos, ao meu amigo e antropólogo forense Marcos Paulo Salles Machado, à querida psicanalista Manuela Xavier, que acompanha minha carreira desde os primórdios, à Letícia Cardoso e Fábio Cardoso por acreditarem que a arte é um lugar de transformação, à Bruna Costa, pela paciência e atenção em sua curadoria no momento em que a pesquisa caminhava para o fim. Aos amigos, colecionadores, visitantes, profissionais que atuam nos espaços culturais, dentre outros que participaram e contribuíram de alguma maneira com o desenvolvimento desse trabalho, sem os quais o caminho seria muito solitário! Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) por desempenhar fundamental suporte à pesquisa brasileira e, por fim, à Universidade Federal Fluminense, casa pública de excelência que me acolheu na beira da Baía de Guanabara.

Resumo

A dissertação "Escavações na Guanabara: a memória como meio, espalhando a terra, revolvendo solo" apresenta uma pesquisa artística que utiliza uma imaginação arqueológica para explorar o passado primordial do Rio de Janeiro. A escolha da Baía de Guanabara como objeto de estudo reflete sua relevância geográfica, histórica e simbólica. A pesquisa busca traduzir a Guanabara em uma linguagem artística por meio de escavações prático-metafóricas, empregando a técnica do esgrafito e a coleta de materiais. A partir desses elementos, constrói-se uma imagem mitológica do Homem da Guanabara, o Carioca da Gema. Essa dissertação contribui para uma reflexão sobre a memória coletiva e a identidade cultural, revitalizando e reinterpretando a herança do espaço urbano.

Palavras-chave: Atlas; Sambaqui; Carioca.

Abstract

The dissertation "Excavations in Guanabara: Memory as a Medium, Spreading the Earth, Turning the Soil" presents an artistic research that employs an archaeological imagination to explore the primordial past of Rio de Janeiro. The choice of Guanabara Bay as the object of study reflects its geographical, historical, and symbolic significance. The research aims to translate Guanabara into an artistic language through practical-metaphorical excavations, utilizing the technique of sgraffito and the collection of materials. From these elements, a mythological image of the Man of Guanabara, the Carioca da Gema, is constructed. This dissertation contributes to a reflection on collective memory and cultural identity, revitalizing and reinterpreting the heritage of the urban space.

Keywords: Atlas; Sambaqui; Carioca.

Sumário (ou estratigrafia)

Introdução (*ou nascimento*)

No Rio de Janeiro, nascia, em 1984, um novo cidadão, dentre muitos outros, para ocupar a cidade. Um carioca da gema de um ovo recém estalado. Era a penúltima década do século XX. Este marcado por uma turbulência de acontecimentos cuja inauguração se deu com uma guerra mundial. Na década de 80, o Rio de Janeiro dispunha de uma população com 5.183.992 habitantes (IBGE, 2010). A paisagem tivera modificações substanciais por tamanha ocupação humana. A cidade que já fora capital do império luso-brasileiro ostentava marcas dessa ocupação imigrante, na arquitetura de inspirações europeias, na nomenclatura das ruas, nas estátuas de praças, em toda a cidade. A manipulação da paisagem converteu, por exemplo, o Morro de Santo Antônio em aterro sobre a baía de Guanabara, resultando no Aterro do Flamengo, onde foi plantado o Museu de Arte Moderna. A cidade avançou sobre o mar. Guga Ferraz traz à luz tal reflexão com a obra *Até Onde o Mar Vinha. Até Onde o Rio Ia* (2010), cujo projeto consiste em um desenho em grande escala (linha de 1000 a 1200 metros), realizado com sal grosso, sobre o asfalto, nos arredores de Santa Luzia, objetivando demarcar o antigo contorno/encontro do mar com o que foi um dia a praia de Santa Luzia, ressaltando, assim, o processo de urbanização da cidade, num dos locais mais significativos para a população do Rio de Janeiro do Século XX (CASTILHO, 2014). O carioca, *que não gosta de sinal fechado* (CALCANHOTO, 1994), segue sua rotina por avenidas que ladeiam o mar, do Leme ao Pontal. Afinal ser carioca é ter o corpo salgado.

Cariocas são dourados (CALCANHOTO, 1994).

Guga Ferraz. Até Onde o Mar Vinha. Até Onde o Rio Ia (2010)

O prelúdio do nascimento num dado território impõe a herança do gentílico. Nascer no Rio de Janeiro é nascer carioca. A reflexão sobre este signo que os moradores da cidade carregam orgulhosamente nos conduz a etimologia do termo *carioca*. Há muito se colocou erroneamente que o termo carioca significava "casa do homem branco". É estranho, minimamente, pensar, senão por uma ótica colonial, que em um território de peles com colorações tão heterogêneas, está a "casa do homem branco". Silva (2020) nos aponta que

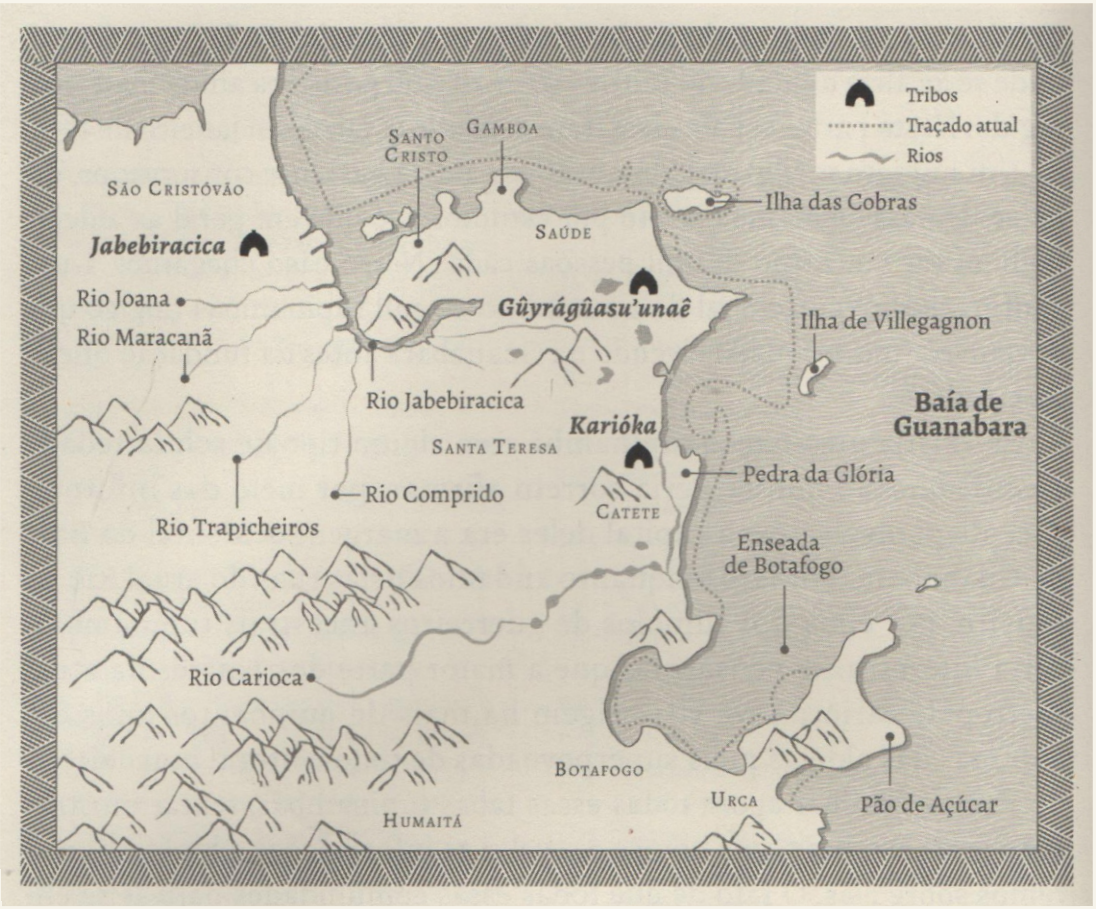
> até hoje o olhar da nossa história privilegia o europeu: os navegantes, os primeiros colonos, os capitães, os padres jesuítas e os conquistadores. A explicação do termo ''carioca'' como ''casa do homem branco'' parece fazer parte inconscientemente de uma concepção mais profunda do Brasil e do Rio, que visa edificar a identidade da cidade e de um povo em uma representação mais portuguesa e europeia do que indígena e nativa (SILVA, 2020, p. 105).

Silva (2020) em sua investigação sobre *O Rio Antes do Rio*, cidade inventada em 1565, traz à luz a origem do termo colonial. O autor aponta que o "historiador brasileiro Francisco Adolpho de Varnhagen, o Visconde de Porto Seguro, foi o principal propagador de uma teoria que se estabeleceu praticamente como uma verdade absoluta e que perdurou durante anos". O Visconde, autor de História geral do Brasil, editado em 1857, trazia a seguinte mitologia de origem do termo: "um casebre, depois transformado em casa de pedra." Construção portuguesa situada próximo a um rio dentro da Baía de Guanabara. Essa edificação lusitana seria, segundo Varnhagen, nomeada pelos nativos, que nunca haviam visto algo parecido, de "carioca". A percepção da abordagem colonial fica clara na intenção da tese criada pelo Visconde pois "ao mesmo tempo que comprova anterioridade dos portugueses, também de certa forma nega a existência de uma população que já vivia no território antes da chegada destes (SILVA, 2020)." O termo *carioca*, no entanto, deriva de uma ocupação humana anterior a invasão portuguesa, pois o território onde a cidade foi imposta já foi ocupado por inúmeras aldeias indígenas, dentre elas, a grande taba Tupinambá *Karióka*. Em *Viagem à terra do Brasil*, do francês Jean de Léry (2007), é possível extrair a origem do termo formado pela junção das palavras de origem tupi *kariós* (carijós) e *ók* (oca), isto é, "a casa dos carijós". Dentre os povos existentes no Rio de Janeiro, encontramos os Carijó. Cabe ressaltar que os indígenas Carijó eram inimigos dos indígenas Tupinambá, fato que pode trazer dúvida para esta definição a partir de Léry. Por outro lado, para a etimologia do termo *carijó* é possível verificar ser oriundo do termo tupi *karai-yo*, que significa "descendentes dos anciões". Outro registro se dá com o padre José de Anchieta, em o Auto de São Lourenço, nomeia as aldeias exterminadas militarmente pelos portugueses quando no processo de colonização, e uma das primeiras tabas citadas pelo jesuíta é justamente a "Carijó-oca" (SILVA, 2020). Desta comunidade indígena, no entanto, não nos restou nem uma flecha, somente a herança do termo.

Torna-se inevitável ao se pensar na herança dos gentílicos no Brasil na designação que o habitante do país recebe – *brasileiro* - que traz consigo também uma ótica colonial. Scheel-Ybert et al (2022) aponta que

> o sufixo "-eiro" é um indicador de profissão (e.g. padeiro), da mesma forma que outros sufixos como "-ário" (e.g. bibliotecário), "-ista" (e.g. jornalista) etc. O sufixo "-

ano”, por sua vez, é um gentílico, indicador de origem ou naturalidade (e.g. australiano), assim como outros sufixos tais que “-ês” (por exemplo, francês), “-ense” (e.g. amazonense) etc. A única exceção conhecida é justamente “brasileiro”, palavra que tem sua origem na atividade de “explorador de pau-brasil” (FERRARI; MEDEIROS, 2012 apud SCHEEL-YBERT, 2022, p. 5).



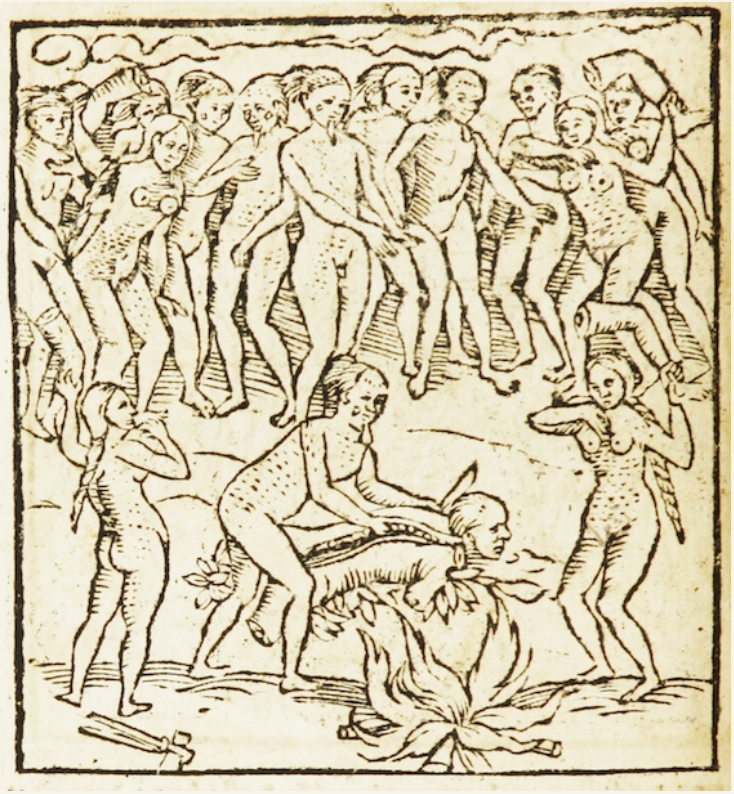
Mapa de ‘‘O Rio antes do Rio’’. Localização de Karióka (SILVA, 2020).

A primeira representação conhecida de canibalismo no Novo Mundo. Gravura de Johann Froschauer para uma edição do Mundus Novus de Amerigo Vespucci, publicado em Augsburg em 1505.

O Brasil é uma invenção recente. Surge enquanto país em 1822, isto é, pouco mais de duzentos anos atrás. Um Estado nacional, um tipo de organização social, política e econômica muito recente que adquire formas concretas a partir da Proclamação da Independência. Antes disso, fazia parte de um Império cuja extensão abrangia quatro continentes – Europa, África, Ásia e América.

Estabelecer uma data na linha do tempo é definir um ponto de partida para viagem no curso da história. Funari e Noelli (2018) apontam que os europeus chamaram a sua presença na América de "história" e reservaram para todo o período que veio antes o termo "pré-história". Embora a consolidação da formação do Brasil se dê, como proposto, em 1822, sua história tem antecedentes indispensáveis para a compreensão do país.

A análise dos relatos constituídos a partir do ponto de inflexão entre a Pré-história e a História permite traçar uma genealogia da criação da imagem de Brasil. A primeira representação visual do Brasil data de 1505, em um folheto reproduzindo *Mundus Novus,* carta que se acreditava ter sido escrita pelo navegador florentino Américo Vespúcio. A imagem, por sua vez, contém uma curiosidade particular, pois apresenta uma indumentária inexistente em qualquer descrição dos habitantes originais da costa brasileira: uma saia de penas. A vestimenta fixou-se erroneamente como iconografia do nativo. Era o início de uma longa série de distorções que terminaram por criar a imagem de Brasil e dos seus habitantes originais. Ademais, o relato autobiográfico do viajante alemão Hans Staden é, por sua vez, o primeiro livro impresso sobre o país. Publicado em 1554, o livro de Staden fez grande sucesso e se tornou uma das mais populares narrativas de viagem do século XVI. Tem como cerne a descrição dos nove meses em que o autor passou cativo, sob ameaça de ser morto e devorado pelos índios Tupinambá. Seria a gênese da imagem de Brasil. Piqueira (2020) aponta que "apesar de o texto do alemão ter desempenhado evidente papel no sucesso do livro, não há como negar que muito de seu impacto imediato, como também daquilo que sedimentou sua relevância ao longo do tempo deve ser creditado às 55 xilogravuras que ilustram a obra." E continua destacando "quanto sua narrativa visual, recheada de seres humanos devorando seres humanos, apresentavam-se como ingredientes de inquestionável apelo." Trata-se, então, do registro visual da antropofagia Tupinambá.



Gravura do livro de Hans Staden.

Agnolin (2002) aponta que

> ao redor da prática antropofágica americana, começa a tecer-se um sistema de traduções – tanto da alteridade americana em face da Europa, quanto das novas e inquietantes alteridades culturais européias – que contribui para que as considerações sobre a colonização da América se tornem, por exemplo, um pretexto para os propagandistas da fé católica, porém a nu os horrores da Reforma." E destaca que "A prática antropofágica constituía o momento culminante do processo cultural Tupi que encontrava na guerra e na execução ritual dos prisioneiros a meta e o motivo fundamental da própria identidade cultural (AGNOLIN, 2002, p. 132).

A antropofagia ameríndia retratada e difundida na Europa, como Agnolin (2002) sinaliza, atende a um propósito de colonização. Piqueira (2020) coadjuva tal argumento relatando que "isso levou alguns historiadores recentes a defender a tese de que não houve, de fato, antropofagia entre os ameríndios: tudo não passara de uma mentira criada pelos conquistadores europeus para justificar a escravização em larga escala dos nativos". Mas continua, no entanto, admitindo a possibilidade da prática antropofágica. Merecem destaque as gravuras de Theodor de Bry na fixação da imagem de "Brasil canibal". Sobre os Tupinambá, no século XVI, Theodor de Bry, realizara belíssimas gravuras. No entanto, o artista partiu de informações propiciadas pelo geógrafo inglês Richard Hakluyt, isto é, Bry não vivenciara qualquer experiência com os índios brasileiros, tendo como resultado imagens alegóricas, comprometidas com o eurocentrismo, de padrão ilusório greco-latino, distanciando de uma representação realista, sendo posta em contraposição, ou melhor, em revelação posteriormente pelos etnógrafos e pelas lentes de Claude Lévi-Strauss. Theodor de Bry utilizou os relatos dos primeiros viajantes, sobretudo, Hans Staden e Jean de Léry. As ilustrações do livro de Bry – *Americae Tertia Pars* – foram, em sua maioria, conforme apontado por Piqueira (2020), baseadas nas xilogravuras da edição de Hans Staden. O autor atribui que "a fama das gravuras das Grandes Viagens – de Theodor de Bry – não provém apenas da perícia com qual a família De Bry manejava o buril. Boa parte de seu

sucesso deve ser debitada a essa ênfase no conteúdo mais chocante: assassinatos cruéis, vísceras, seres monstruosos, canibalismo." E finaliza dizendo que "*Americae Tertia Pars* condensa a história da produção de livros e a iconografia elaborada sobre o Brasil em seu primeiro século." Ou seja, um Brasil canibal.

Gravura de Theodor de Bry.

Sobre o mito de origem do canibalismo, Cunha & Viveiros de Castro (1985) trazem a seguinte narrativa

> uma mãe tinha um filho único que havia sido morto na guerra. Seu matador é capturado. A mulher lança-se sobre ele e morde-lhe a espádua. O prisioneiro escapa e conta aos seus que os inimigos haviam tentado devorá-lo vivo: decidiram que assim fariam no futuro, comeriam prisioneiros; os inimigos então decidiram da mesma forma (A. Pigafetta, 1800 : 18 apud A. Métraux 1967 : 68). As explicações aparentemente supérfluas que iniciam o mito indicam que se está em um sistema de vingança em andamento. O ponto principal, no entanto, parece, ser o de que o primeiro canibalismo real é uma retaliação a um canibalismo imaginário, e afirmado como tal. Ou seja, a antropofagia não tem propriamente um motor primeiro: de saída, ela é uma retaliação (CUNHA; VIVEIROS DE CASTRO, 1985, p. 66).

As imagens quinhentistas de Brasil se somam a esparsos registros até 1637 aproximadamente quando Mauricio de Nassau, em Recife, trouxe pintores holandeses para documentar o território. A produção da iconografia brasileira seria interrompida pela ascensão da mineração na região de Minas Gerais, onde Dom João V instaura a proibição de produção e difusão de quaisquer informações sobre a colônia. Piqueira (2020) destaca que o "hiato só seria interrompido com a chegada de Dom João VI e a consequente abertura dos portos em 1808, quando, finalmente, o país se tornaria o destino de inúmeros pesquisadores e expedições científicas". A obra de Hans Staden teve sua primeira tradução para o português em 1892. Piqueira (2020) destaca que tal data situa-se, "não por coincidência", após a Proclamação da República (1889). A este respeito, em *A formação das almas - o imaginário da República no Brasil*, o pesquisador José Murilo de Carvalho investiga a construção da mitologia da origem da república brasileira, através de símbolos, bandeira, hino e heróis (CARVALHO, 2017). Cabe destacar que o nascimento da república no Brasil não contou com a participação popular, embora tivesse como inspiração a Revolução Francesa. Neste sentido, a mudança de regime – de monarquia para república - exigiu da geração intelectual da Primeira República (1889-1930)

grande esforço na construção de uma identidade coletiva. Um reconhecido esforço na construção desta identidade coletiva foi a semana de arte moderna, ocorrida em 1922, no Theatro Municipal de São Paulo que teve imprescindível impacto nas artes e, por conseguinte, na sociedade, tornando-se ponto referencial na historiografia brasileira. Vale sinalizar que o ano de realização da Semana é também aquele em que o Brasil completaria 100 anos de país independente. Bopp (2012) destaca que "o principal mérito da agitação de 1922 foi acordar o Brasil de um estado de estagnação. O ânimo de renovação liquidou não somente um passivo de ideias antiquadas, que predominavam nas letras e nas artes, como chegou mesmo a influir na formação de um espírito novo, que veio ocupar a nossa órbita política.'' E segue relacionando os movimentos modernista e antropofágico, dizendo que ''o impulso da caudal modernista (1922) deu lugar, alguns anos mais tarde (1928), a uma subcorrente de ideias, na própria cidade de São Paulo. Essa agitação no mundo das letras, que surgiu com um sentido ferozmente brasileiro, denominou-se Antropofagia." No início do ano de 1928, em comemoração ao aniversário do poeta Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, sua esposa à época, lhe presenteia com a famosa pintura *Abaporu*. A forte impressão que a obra causou em Oswald rendeu o comentário ao amigo Raul Bopp: "É o homem plantado na terra (RIBEIRO, 2013)''. A pintura receberia seu batismo após análise e debate, sobretudo, considerando se tratar de um "ser originário da terra, vindo do mato, um antropófago (RIBEIRO, 2013)." Recorrendo a um dicionário de tupi-guarani, chegaram a Abaporu: "homem que come carne humana". Ainda em 1928, o poeta Oswald de Andrade convoca a antropofagia como metáfora para descrever o modo como o povo brasileiro se comporta diante da cultura, assim como o comportamento da própria cultura brasileira. A Antropofagia seria assim a verdade profunda do "ser cultural" brasileiro – o canibalismo como chave e emblema do caráter nacional. ''A ideia funcionou como um manifesto. Os literatos-antropófagos fizeram do canibalismo dos primeiros brasileiros ao mesmo tempo um mito de origem e uma utopia: é preciso projetar a idade de ouro antropofágica no futuro para que o Brasil possa cumprir seu destino reencontrando a si mesmo (MARTINS AZAR FILHO, 2011)''.

Bopp (2012) esclarece que "Oswald propôs desencadear um movimento de reação genuinamente brasileiro.

Redigiu um Manifesto. O plano de derrubada tomou corpo. A flecha antropofágica indicava outra direção. Conduzia a um Brasil mais profundo, de valores ainda indecifrados." O Manifesto Antropófago inaugura, então, um movimento. A reverberação da antropofagia atravessou as décadas e influenciou diferentes pensadores e artistas. O exemplo mais conhecido é a sua impregnação na Tropicália.

Rocha e Ruffinelli (2011) destacam que "a antropofagia oswaldiana permite que se desenvolva um modelo teórico de apropriação da alteridade." E complementam, trazendo para a contemporaneidade dizendo que "se o grande dilema contemporâneo é inventar uma imaginação teórica capaz de processar a vertigem de dados recebidos ininterruptamente, então, a antropofagia oswaldiana pode tornar-se (sic) uma alternativa relevante para a redefinição da cultura contemporânea."

Cabe lembrar que a proposição do movimento antropofágico de Oswald contemplava uma série de ações. A Revista de Antropofagia é resultado dessa intenção. No entanto, algumas ações permaneceram inertes e inconclusas, dentre as quais, destaco o projeto "Bibliotequinha". Bopp (2012) esclarece, acerca deste projeto, que

> resolveu-se que o primeiro volume da série ia ser o Macunaíma, incorporado à Antropofagia pelo sentido grandioso da obra. Também Cobra Norato foi incluído nessa relação. Outro volume seria o Sambaqui ou restos de cozinha, constituído do "Manifesto" de Oswald de Andrade, "Moquéns" e "Pontas de flecha" de Osvaldo Costa; seleção de artigos publicado na Revista de Antropofagia (primeira dentição) e na página semanal do Diário de São Paulo (Eneida, Pedro Nava, Aníbal Machado, Jaime Adour da Câmara, Luís da Câmara Cascudo, Geraldo Ferraz, Nelson Tabajara, Clovis de Gusmão, Murilo Mendes, Joaquim Inojosa) (BOPP, 2012, p. 35).

Sambaqui ou restos de cozinha

O Título do que viria a ser o segundo volume do projeto Bibliotequinha do Movimento Antropofágico *Sambaqui ou Restos de Cozinha* apresenta diferentes possibilidades interpretativas. A presença da conjunção "ou" indica uma relação de dependência ou independência entre as palavras. Admite-se, então, a possibilidade de tratar-se da independência entre os termos "sambaqui" e "restos de cozinha", nesta hipótese a escolha de um termo é em detrimento do outro. Se, no entanto, admite-se a possibilidade de dependência dos termos, "restos de cozinha" assume uma posição de definição do termo "sambaqui", isto é, sambaqui são restos de cozinha.

Trazer a reflexão sobre este título, e, sobretudo, sobre a intenção no arranjo dos termos é, em primeira instância, a certeza de inconcluso desfecho. No entanto, o questionamento acerca dos termos que compõem o referido título converge com um dilema que pontuou a historiografia da arqueologia brasileira. Gaspar (2004) aponta que a arqueologia brasileira em seu início (1870-1930) se caracterizou por uma "grande efervescência" cujos "temas mais investigados eram os achados de Lagoa Santa, os sambaquis do sul do país e as culturas do baixo Amazonas". A orientação dos estudos dos sambaquis concentrava-se em estabelecer se sua formação era "decorrente de fenômenos naturais ou artificiais". O avanço das pesquisas dos sítios arqueológicos, porém, invalidou a hipótese de uma formação natural. Considerando, assim, os sambaquis como monumentos construídos pela ação humana, Gaspar (2004) esclarece que essa “corrente 'artificialista' reúne duas maneiras distintas de perceber os sambaquis, onde a primeira considera que os sambaquis, devido à grande quantidade

de restos faunísticos que os compõem, são o resultado da acumulação casual de restos de cozinha." A outra maneira de perceber os sítios é tê-los como monumentos funerários, devido à grande ocorrência de sepultamentos. Isto é, os sambaquis poderiam ter funções distintas, moradia ou cemitério. Duarte (1968) relata a este respeito que os sambaquis eram

> considerados restos de cozinha do homem primitivo", "uma espécie de lata de lixo da Pré-história ou um acúmulo de detritos nos quais predominam conchas de moluscos, marinhos ou terrestres, entre ostras e berbigões, principalmente, de mistura sempre com instrumentos de pedra e osso, esqueletos ou parte de esqueletos de animais e humanos, indício que nos dão a certeza de não estar definitivamente decifrado o significado desses depósitos (DUARTE, 1968).

Sambaqui, por sua vez, é a nomenclatura atribuída às construções monticulares compostas predominantemente por conchas que datam de 8.000 anos AP. "Sambaqui", segundo Ihering (1904), é palavra de origem tupi, composta dos termos *tampa*, que significa concha, e *k*i, cujo significado é colina (monte), que foi atribuída a um certo tipo de evidência arqueológica deixada por grupos de pescadores/caçadores/coletores que habitavam grande extensão da costa brasileira. Cabe destacar que a definição da tipologia ''ocupacional" destes grupos enquanto caçadores-coletores está em revisão por pesquisas recentes, conforme se verifica em Scheel-Ybert et al (2022), "há duas décadas, estudos arqueobotânicos demonstram a importância das plantas para essas pessoas, recentemente apontando para um regime de economia mista, com pesca e coleta associadas à horticultura", admitindo, então "a sociedade sambaquiana enquanto '*sociedade de meio termo*". Quanto a etimologia da palavra, Duarte (1968) destaca a definição dada por Carlos Rath em 1874, que considerava a palavra "sambaqui" etimologicamente como "casa do espírito" e seria mais correta que a de Teodoro Sampaio: *tamba* e *qui* - monte de ostras. Calazans (2016) traça outro trajeto etimológico dos montes de conchas. E amplia a perspectiva do termo apontando que "na Dinamarca, os concheiros tinham um nome: *Kjokkenmoedding.* o que significa montes/resto de cozinha. Em francês, idioma de grande penetração nas sociedades científicas, foram chamados de *amas de coquillages*, isto é, monte de conchas. Em inglês, ganhou

outra tradução literal: *shell mounds*. O Tupi, segundo a tradução de Angyone Costa (1934), batizou-o de sambaqui, aglutinação de *tamba* (concha) e *ki* (monte)." É corrente a utilização da definição traduzida do Tupi por Costa, admitindo se tratar de uma descrição feita inicialmente por indígenas desse tronco linguístico sobre os grandes outeiros de conchas que marcavam as paisagens estuarino-lagunares, com ocorrência ao longo de parte significativa do litoral brasileiro, resultado de um processo de ocupação de longa duração. Cabe destacar que os sambaquianos não estavam mais presentes no litoral quando da invasão ibérica.

A localização dos sítios arqueológicos estabelece uma íntima relação com o ambiente litorâneo, situados "nas desembocaduras de rios e no entorno das lagoas, próximos aos manguezais, sobre os cordões litorâneos de restinga e pontões rochosos (GASPAR 2022)'', ambientes ricos, sobretudo, para manutenção do seu modo de vida. Gaspar (2022) aponta ainda que "nas escavações arqueológicas realizadas na grande maioria dos sítios foram encontrados esqueletos humanos". As populações construtoras de sambaquis produziram objetos diversos a partir de rochas pelo processo de lascamento e polimento. São instrumentos para cortar, raspar e perfurar, e, lâminas de machado, pilão, amoladores, percutores, batedores, adornos e esculturas. Essa produção lítica em muitos casos foi recuperada junto a sepultamentos de modo a compor uma oferenda fúnebre. Outro material utilizado na confecção de objetos foi o osso. "São recorrentes os objetos como agulhas, adornos e pontas, confeccionados a partir de ossos de peixes, aves e mamíferos. Também foram recuperados ossos humanos com marcas de trabalho, especialmente os dentes, usados como parte de colar (GASPAR, 2022)".

Gaspar (2022) aponta que "nas escavações arqueológicas realizadas na grande maioria dos sítios foram encontrados esqueletos humanos". A análise das ossadas encontradas nos sambaquis permite inferir sobre as principais atividades físicas desenvolvidas pelo sambaquiano e, por conseguinte, sobre seu modo de vida. É possível deduzir, por exemplo, o uso de embarcações pelos registros que tal atividade repetitiva imprime no corpo, bem como, a análise dos dentes permite inferir sobre hábitos alimentares. Outro ponto relevante é verificar se nesses corpos havia sinais de violência. O conjunto dessas informações contribuem para a

construção, embora imprecisa, do retrato destes indivíduos ancestrais. Um retrato fragmentado e incompleto.

Os povos sambaquianos[1] edificaram uma paisagem. Uma sociedade pulsante que inscreveu sua existência através de um relevo artificial. Nestes sítios arqueológicos encontraremos, como supracitado, esculturas, conchas e ossadas. Os monumentos construídos a partir da extração marinha serviram, sobretudo, de sepulturas. O sambaqui é decorrente de um intenso trabalho social que resultou na construção de uma paisagem domesticada, marcada por referências sentimentais relacionadas com os mortos. Conforme Gaspar (2004),

> o cerne dessa sociedade parece ter sido garantir a preservação dos corpos, perspectiva que muito bem se coaduna em uma rotina social cujos mortos têm importância fundamental. Escolheram, para construir o local de destino dos mortos, material que assegurasse a preservação de seus esqueletos. Com o acúmulo de conchas, criaram uma interferência no ambiente que neutralizou a acidez típica do solo brasileiro. Caso os sambaquieiros tivessem escolhido construir os cemitérios com material proveniente exclusivamente do próprio solo nada restaria dos corpos (GASPAR, 2004, p. 165)

Na comunidade científica não há consenso a respeito da finalidade da construção de tais sítios. Porém a hipótese de que eles servissem apenas como restos de cozinha acumulados já não mais se sustenta, assim como não há consenso de que seriam necrópoles. Para Duarte (1968) o sambaqui é "um centro social múltiplo, local de reunião coletiva, a grande sala de estar do clã, monumento totêmico do homem paleoamericano, cuja localização não se fazia ao acaso, mas consoante certas condições impostas até ou principalmente por fatores mágicos". É indubitável que determinados assentamentos possuem fins funerários. Gaspar (2022) descreve, a este respeito que "os rituais de sepultamento eram ricamente elaborados, envolvendo a deposição de comida para os mortos e outros acompanhamentos, além de sucessivas fogueiras - que permaneciam acesas por longos períodos - e estruturas elaboradas em madeira que provavelmente serviam para proteger os corpos

1 - Até o presente a comunidade científica tem optado por utilizar o termo ‘‘sambaquieiro’’, no entanto o sufixo ‘‘eiro’’ relaciona-se a trabalho, ou seja, sambaquieiro seria aquele que constrói sambaqui. Neste sentido, ‘‘sambaquiano’’ se vale do sufixo ‘‘ano’’ que refere-se à lugar. Opto por utilizar este termo para enfatizar a relação do sambaquiano com o lugar que constrói.

e/ou a área funerária. A presença de esqueletos ornamentados com colares e outros adornos, pintados com corante vermelho, queimados e com marcas de cortes nos ossos demonstra que havia uma série de atividades envolvendo o preparo e a manipulação dos corpos, antes e provavelmente depois dos sepultamentos." A morte é monumento para o homem paleoamericano. A paisagem é erigida em contemplação aos mortos.

Sambaqui ou restos de cozinha, ideia de título do segundo volume da série Bibliotequinha, do Movimento Antropofágico, conforme narrado por Bopp (2012), converge com o debate no percurso de consolidação da arqueologia brasileira. Como apresentado acima, no entanto, os sambaquis são um registro da longa ocupação humana no litoral brasileiro em período anterior à presença dos indígenas em referido território. Trata-se de uma "manifestação cultural" desses povos originários. Neste sentido, é impossível precisar a intenção do título. Cabe sinalizar que, conforme Bopp (2012), a referida edição seria constituída pelo “Manifesto” de Oswald de Andrade, “Moquéns” e “Pontas de flecha” de Osvaldo Costa; seleção de artigos publicado na Revista de Antropofagia (primeira dentição) e na página semanal do Diário de São Paulo. Faz-se necessário, aqui, um desvio conceitual: a composição de um livro, como supõe-se tratar do volume de Sambaqui ou restos de cozinha de Bibliotequinha, se dá fisicamente, grosso modo, por capa, com ou sem orelha, e miolo. Tradicionalmente a capa ostenta o título que "é um fator estratégico da articulação do texto, pois, quando lido em primeiro plano, orienta a interpretação”. Ele “não é mero recurso artificial, mas é chave de decodificação do texto se convenientemente proposto (GUIMARÃES *apud* MENEGASSI & CHAVES, 2000)’’. Menegassi & Chaves (2000) apontam ainda que "às vezes, a ancoragem do texto no título processa-se por uma ligação exofórica, remetendo o leitor a um elemento exterior, não anunciado no texto, mas presente nos seus esquemas”. Não é o que parece ocorrer na proposição do volume do Movimento. O miolo do livro abrigaria textos com referencial na História, isto é, a partir da chegada dos europeus no território que viria a se chamar América, e, no período de seus autores, década de 1920-1930, enquanto o título apontaria para Pré-história. É sabido que o volume nunca foi efetivado, não cabendo aqui uma crítica, mas uma reflexão. Existe, portanto, uma distorção, ou melhor, uma sobreposição de temporalidades distintas, ou seja, o tempo do Tupinambá e o tempo do Sambaquiano.

Esta sobreposição de temporalidades se justificaria pelo desconhecimento dos autores/propositores do volume acerca dos sambaquis. Duarte (1968), no entanto, afirma que “todas as pessoas medianamente cultas têm notícia do que, em linhas gerais, seja um sambaqui". Os nossos primeiros cronistas do século XV a XVIII, tiveram já a sua atenção chamada para esses depósitos, atribuindo-os ao índio aqui encontrado. Anchieta (1886) já fazia menção aos sambaquis, quando dizia "as ostras são em tanta quantidade, que se acham ilhas cheias de cascas e faz cal para os edifícios que é tão bôa como a de pedra", bem como, Fernão Cardim (1885), Frei Gaspar da Madre de Deus (1954) dentre outros (PLANO DE MANEJO, 2008). É possível encontrar também referências aos sambaquis no romance Triste Fim de Policarpo Quaresma, de Lima Barreto, que faz breve descrição sobre a formação dos sítios.

Calazans (2016) destaca que "os sambaquis foram um tema persistente, porém marginal na arqueologia brasileira, deflagrando o controverso binômio importância/marginalidade. Embora tenham despertado interesse científico (o próprio imperador D. Pedro II acompanhou escavações em São Vicente-SP em 1876), os sítios sambaquieiros continuaram a ser saqueados, consumidos pela indústria de cal desde o século XVI." A arqueologia brasileira tem sua ênfase e consolidação por volta de 1870. Especialmente ao que se refere aos sambaquis, Calazans (2016) e Duarte (1968) referenciam a importância de Ladislau Netto enquanto diretor do Museu Nacional, em 1874. Duarte (1968) atribui à Netto "o primeiro brado a favor dos sambaquis". É notório e documental o esforço de Netto no intercâmbio de saberes, seja pela presença de importantes pesquisadores estrangeiros, seja pela publicação de informações sobre a pesquisa no periódico Archivos do Museu Nacional. Duarte (1968) denuncia que "centenas de sambaquis foram destruídos durante os nossos quase cinco séculos de História." Vale salientar que, por serem riquíssimos depósitos de cálcio, os sítios arqueológicos foram durante muito tempo destruídos a fim de exploração de material para a fabricação de cal, adubo e alimento de animais. É de espantar a indiferença dos exploradores em relação aos sepultamentos presentes nestes sítios arqueológicos. Duarte (1968) sinaliza que era “tal a insensibilidade desses exploradores que esses restos humanos também de cambulhada vão, misturados às conchas, servir de matéria-prima ao fabrico de cal ou de

adubo, ou de material de pavimentação ou até alimentação de animais domésticos." A destruição dos sambaquis foi combatida pelo sucessivo esforço de pré-historiadores, durante décadas até a primeira metade do século passado, onde, por volta de 1950-1960, houve êxito na normatização e legislação próprias à proteção dos sambaquis.

> Durante muitos séculos os sambaquieiros foram os soberanos da costa, mas por volta do início da Era Cristã, os ceramistas provenientes da Amazônia e Brasil Central, em processo de expansão territorial, ocuparam o litoral e, dessa forma, desestruturaram o modo de vida dos sambaquieiros e o programa de construção de sambaquis entrou em colapso. Não se sabe como foi o contato entre esses grupos, mas é possível considerar que muitos sambaquieiros morreram durante o processo de ocupação de seu território, outros migraram para regiões ainda não colonizadas pelos grupos Tupi e Macro-Jê. Quando os europeus invadiram o que veio a ser o Brasil, não mais se construíam sambaquis (GASPAR, 2022).

O Homem do sambaqui foi parar na barriga Tupinambá? Provável que sim! Sendo assim, Sambaqui não pode conter Antropofagia - conjunto de textos listados por Bopp - na medida em que se entende que não são contemporâneos, isto é, a presença de um implica na ausência de outro. É possível, no entanto, estabelecer um cenário onde ambas as presenças são possíveis. Há registros arqueológicos que indicam a ocupação desses assentamentos pelos indígenas. Ou seja, os Tupinambá passaram a ocupar o território e espaço dos sambaquianos, embora em tempos distintos. É válido notar que a expansão indígena implica na interrupção da construção de novos sambaquis e no desaparecimento deste modo de vida. Neste exercício de temporalidades, cabe uma proposta de inversão, onde, neste caso, a Antropofagia passaria a conter (no estômago) o sambaqui(ano). De todo modo, as ações do Movimento Antropofágico apontaram para um caminho na construção da imagem do Brasil, e, sobretudo, para a mitologia de sua origem. O sambaquiano é o ancestral do antropófago, Tupinambá ou Literato. É também, com a licença do anacronismo, o primeiro carioca.

Rio de ~~Janeiro~~ Guanabara

O Rio de Janeiro deve à Baía de Guanabara o próprio nome. Em 1502, navegantes portugueses alcançaram pela primeira vez o litoral fluminense. Vieram em missão de reconhecimento, quase dois anos depois do descobrimento do Brasil, cumprindo ordens do Rei Dom Manuel, o Venturoso. Ao cruzarem a barra, ladeada de esplêndidos maciços de granito, julgaram estar na foz de um grande rio. Como era dia 1º de janeiro, batizaram-no Rio de Janeiro (PINHEIRO, 2005, p. 38).

A cada passo, se tal expressão se pode usar quando se trata do movimento de um navio, belezas novas se revelam a medida que penetramos no pôrto ... Mas é em vão que se tenta descrever; não pode a pena imitar o lápis, nem o lápis a natureza, em cenários tais como êsse. Acham contudo os juízes competentes que êles formam um panorama de magnificência e beleza quase sem par.

LUCCOCK, 1808 (LAMEGO,1964)

Talvez não exista no mundo uma região como o Rio de Janeiro, com paisagens e belezas tão variadas, tanto do ponto de vista da forma grandiosa das montanhas, quanto dos cont'ornos das praias. Em virtude da multidão de enseadas e promontórios, há uma variedade infinita de panoramas, tanto para o lado da baía e das suas ilhas quanto para o mar alto. Não são menores a riqueza e a variedade da vegetação.

RUGENDAS, 1825 (LAMEGO,1964)

Filhos do Mar

Os Cariocas, os Portuguêses, os Tupinambá e os Sambaquianos comungam o mesmo território, embora em temporalidades distintas. Interessante refletir sobre a perspectiva do espaço-tempo. O uso por exemplo do advérbio “aqui” traz um contexto espacial. *Aqui* é lugar em perspectiva cuja ocupação espacial concomitante só é possível quando no deslocamento do tempo. Tal reflexão aponta para o território e seus inúmeros significados.

> O termo território vem do latim, *territorium,* que, por sua vez, deriva de terra e significa pedaço de terra apropriado. As noções de espaço e de território são distintas. O espaço representa um nível elevado de abstração, enquanto o território é o espaço apropriado por um ator, sendo definido e delimitado por e a partir de relações de poder, em suas múltiplas dimensões. Cada território é produto da intervenção e do trabalho de um ou mais atores sobre determinado espaço (ALBAGLI, 2004, p. 26).

Sobre o território Rasffestin (1993) coloca que "o território se forma a partir do espaço, é o resultado de uma ação conduzida por um ator sintagmático (ator que realiza um programa) em qualquer nível. Ao se apropriar de um espaço, concreta ou abstratamente (por exemplo, pela representação), o ator "territorializa" o espaço.” E continua dizendo que “o território, nessa perspectiva, é um espaço onde se projetou um trabalho, seja energia e informação, e que, por consequência, revela relações marcadas pelo poder. O espaço é a "prisão original", o território é a prisão que os homens constroem para si (RASFFESTIN, 1993, p. 143-144).’’

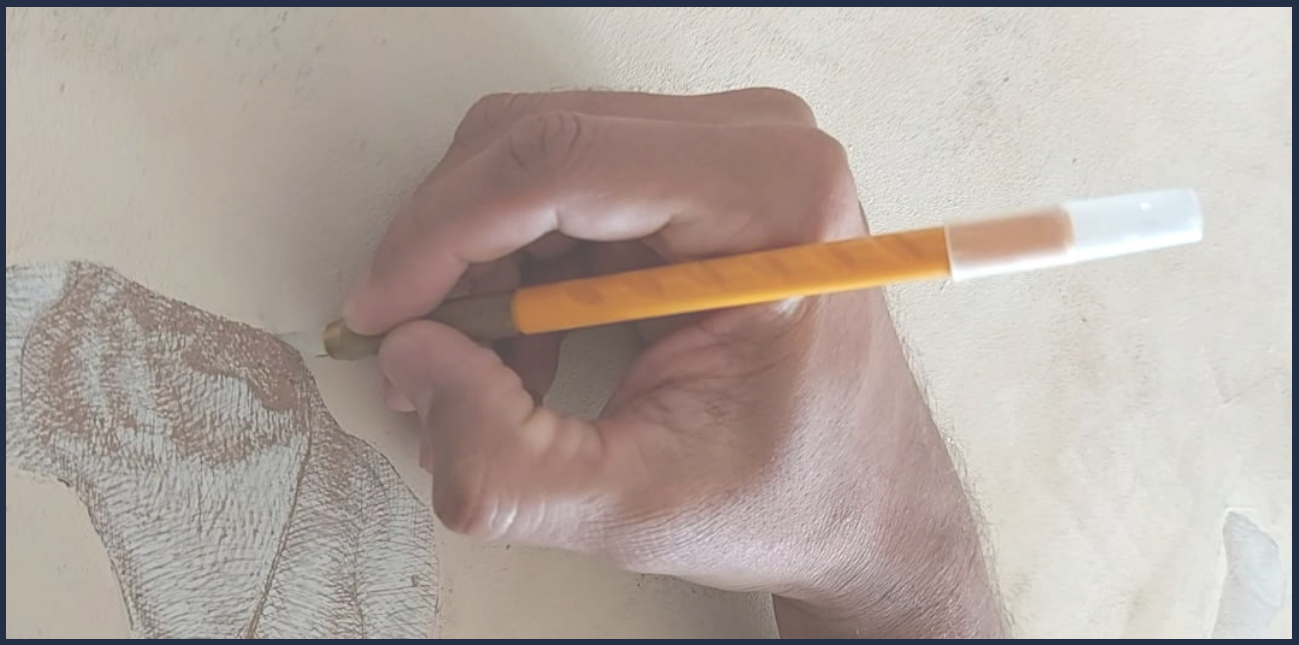
Neste sentido, todos os habitantes (*atores*) do Rio de Janeiro, constituíram território. A intervenção do trabalho dos povos sambaquianos que edificaram sambaquis, dos indígenas que edificaram aldeias, dos colonizadores que edificaram a cidade, dos cariocas que a modificam positiva e negativamente, mas que, sobretudo, estabelecem relações simbólicas e de pertencimento, ou melhor, que constituem sua territorialidade.

A cidade do Rio de Janeiro tem fundamental importância na formação do país. Ela foi palco de acontecimentos de grande relevância que marcaram a historiografia brasileira. Da chegada dos colonizadores à legitimação como capital do império luso-brasileiro. Foi no Rio que a família real se refugiou em 1808, data marco de transformação urbanística da paisagem.

A cidade sempre se situou como território em disputa, seja nas "guerras do descobrimento", entre os invasores europeus e os nativos, ou ainda, entre os invasores europeus entre si mesmo, resultando, por exemplo na episódica formação da França Antártica, ou, ainda, na contemporaneidade entre o Estado e as facções criminosas que estabelecem um grande loteamento do território com regras próprias. A grande maioria desses episódios tem como cenário a Baía de Guanabara. A bem da verdade, a baía foi porto para as embarcações estrangeiras e recorrente campo de batalha. Amador (2013) destaca a importância deste território dizendo "a Guanabara é a personagem principal de uma história que permite o julgamento do desastre da colonização e da dominação capitalista dos países de Terceiro Mundo com a subjugação de seus habitantes e a destruição de sua natureza (AMADOR, 2013, p. xviii)." A Guanabara foi escolhida como objeto de pesquisa pela sua importância geográfica, histórica e simbólica. É nela que a pesquisa realizou sistemáticas escavações prático-metafóricas expondo vestígios na estratigrafia do tempo e do material propriamente dito, bem como, realizou um percurso cartográfico com livres associações simbólicas organizadas em um atlas com gosto de polvilho.

Métodos de escavação

“A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois "fatos" nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxadada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente (BENJAMIN, 1987, p. 239-240).”



Escavo a superfície das telas, enquanto poética, numa investigação sobre a formação do indivíduo, sua impermanência e memória, em constante diálogo com a arqueologia e a medicina legal. O desenho-pintura é realizado com um estilete num processo de escavação, retirando o material superficial (tinta), revelando e formando a imagem-suporte pela extração, técnica nomeada como esgrafito, enquanto minhas pinturas se dão por um processo de acumulação de materiais, tintas e objetos, ou, ainda se valendo do suporte na sua dimensão simbólica como nas obras nomeadas Estrato onde utilizo gavetas. As instalação se dão pela coleta sistemática de materiais construindo um repertório singular para a imagem do Homem da Guanabara.

Dos vestígios materiais e simbólicos encontrados nos sítios arqueológicos das regiões estuarino-lagunares do litoral brasileiro - Sambaquis - extraio substância para compor minha poética e narrativa. A metodologia se dá através de uma perspectiva multidisciplinar, buscando ampliar as percepções das práticas, teorias e tradições artísticas dentro de uma historiografia da arte, da humanidade e da identidade-alteridade. E propõe manipular a linha temporal, levando o ponto de ancoragem além dos índios Tupinambá, como habilmente fizeram os modernistas, considerando que os povos sambaquianos ocuparam o território, hoje definido como Rio de Janeiro, durante um período antecedente aos Tupinambá, isto é, trazer à superfície uma perspectiva atual para a história da arte; discutir, a partir da antropologia e da arqueologia, imagens, objetos artísticos e etnográficos, e, o rito funeral dos povos sambaquianos; e , investigar, escavar, pesquisar, colecionar, exibir, aprender, ensinar, escrever, editar, criar, interpretar, gerar imagens, objetos, textos.

Cabe destacar que apesar de marcarem constante presença na literatura arqueológica brasileira desde o século XIX, o significado dos sambaquis enquanto estrutura arqueológica e a elaboração de modelos de ocupação para as áreas costeiras do litoral meridional do Brasil são aspectos que permanecem pouco explorados. Nestes sítios arqueológicos encontraremos grande concentração de vestígios faunísticos, ferramentas, esculturas em pedra polida e ossadas humanas. A estratificação destes montes revela uma ocupação de um dado espaço por longos períodos.

Narrativas documentais: curadoria, montagem, colagem.

A presente pesquisa ''Escavações na Guanabara: A memória como meio, espalhando a terra, revolvendo solo'' está organizada em torno de elementos materiais: areia, pedra, carvão, cal, concha e osso, e, imagens, contextualizados a partir do território (imaginário) da Baía de Guanabara, Rio de Janeiro. E referenciada nos sítios arqueológicos - Sambaquis - vestígios de ocupação territorial dos povos originários. Há, no entanto, um jogo de montagem onde há um deslocamento através do tempo compondo e articulando obras, reflexões e conhecimentos. As operações metodológicas convergem com os conceitos de curadoria, montagem e colagem. Vinhosa (2016), ao refletir sobre os usos das fotografias de performance, se pergunta ''se a curadoria, como forma de pensar uma exposição, não seria uma consequência da lógica intrínseca à montagem fotográfica.'' Ou ainda, se o artista "não seria ele mesmo um curador fundador, já que, ao propor um trabalho, estaria engajado em estabelecer associações conceituais que emergem da montagem e das articulações entre imagens''. Ainda sobre os recursos da colagem e da montagem, o autor esclarece, distinguindo os dois conceitos, dizendo:

> enquanto a colagem consiste na associação de imagens de natureza diversas, apresentando-as em síntese espacial unitária, a montagem, inspirada em técnicas cinematográficas, dispõe sequências de imagens em ordem espacio-temporal com lógica intrínseca, mas arbitrárias – grande plano seguido de detalhes, por exemplo –,

> e, não raro, combinando-as com legendas, induzindo a certas narrativas, ainda que não lineares. Neste caso, o registro pode ultrapassar o apoio único das imagens, associando-se a textos conceituais ou descritivos, convertendo-se em um hipertexto em estado ainda primitivo. A forma sequencial, mas descontínua de apresentação, tenta resgatar para as imagens fixas a dinâmica da ação, suas operações consecutivas, deslocamentos espaciais, dramatizações, detalhes de expressão e gestos impossíveis de serem captados a olho nu. O texto tenta fazer valer as atitudes e os princípios conceituais implicados na ação original (VINHOSA, 2016, p. 74-75).

À luz destes conceitos, os elementos materiais e simbólicos encontrados nos sítios arqueológicos, artigos científicos e diferentes documentos bibliográficos são articulados e associados a favor da narrativa documental e ficcional. Isto é, um agrupamento e sobreposição, em muito de modo transversal, de informações, reflexões, textos, documentos, fabulações e da produção artística propriamente dita, são realizados enquanto processo criativo. A curadoria, a montagem e a colagem enquanto metodologia permitem conjugar temporalidades distintas. A composição de um texto, um artigo científico por exemplo, utiliza assemelhada operação. O leitor-compositor coleta sistematicamente recortes textuais e os organiza em favor da construção e validação de seu argumento. É fascinante pensar na colagem e montagem de textos e imagens.

Minha poética tem origens difusas, transbordam o campo da arte. Faz algum tempo que pratico, quando organizo uma exposição, uma espécie de expansão de campo, envolvendo profissionais de outras áreas de conhecimento. A primeira experiência dessa natureza se deu no ano de 2019, por ocasião de uma exposição individual que realizei no Centro Cultural Justiça Federal, nomeada como *Memento Mori*, onde o argumento curatorial foi composto pela psicanalista Manuela Xavier. Manuela havia tido contato com o trabalho que seria exposto um ano antes, fato que reverberou em si, resultando numa análise sobre duas obras minhas - *Forame Magno* e *Cronotanatognose* - em sua tese de doutorado (OLIVEIRA, 2019). A exposição reunira trabalhos em

estreito diálogo com a medicina legal.

Em 2022, por ocasião de uma exposição individual, nomeada como Guanabara, no Espaço Cultural Correios, essa medotodologia de pensar a curadoria, ganhou outros contornos, pois convidei três arqueólogos - Madu Gaspar, Claudia Rodrigues-Carvalho e Andrei Santos -, um perito criminal - Alexandre Giovanelli - , um antropólogo forense - Marcos Paulo Salles Machado - e novamente Manuela Xavier, para escreverem textos sobre o tema ou orbitando em torno dele, a partir de suas perspectivas profissionais. O resultado apresentarei a seguir numa espécie de enxertia a esta pesquisa. Em 2023, por ocasião da exposição individual Sambaqui, no Museu Naval, com curadoria de Luciano Vinhosa, o procedimento se repetiu e novos textos foram gerados por arqueólogos.

Importante destacar que a exposição destes textos, bem como sua disponibilização para o público, dispõe de uma função informativa fundamental. Digo fundamental, sobretudo, quando se trata de informações acerca de sítios arqueológicos cujo conhecimento está longe de ser popular, isto é, sendo restrito, majoritariamente, ao ambiente acadêmico, e, mais especificamente aos cursos de graduação e pós-graduação em Arqueologia, História e Antropologia. Inevitável pensar que, a publicidade destes conhecimentos corrobora para conscientização e, por conseguinte, para preservação destes espaços de valor inestimável há muito levianamente destruídos. E, concomitantemente, contribuem para construção de uma identidade nacional. Fato que, ao fazer isto, utilizando a arte como mediadora de conhecimentos, a acessibilidade e o alcance são potencializados.

Forame Magno

“Talvez, para não se sentir demasiadamente observado pelas órbitas vazias da caveira humana frente a ele, o homem da ciência dos corpos – o anatomista – preferiu sempre, como sabemos, falar de caixa craniana” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 15). Com essa afirmação, Georges Didi-Huberman, inicia seu livro Ser Crânio, em capítulos curtos e com a perspicácia que lhe é comum, o autor explora perspectivas sobre o crânio, essa caixa com inúmeros compartimentos, guardados de tempos distintos, um relicário de memórias caras à existência de cada um. Se é nela que as memórias habitam, seu exame me é indispensável, inevitável. Didi-Huberman cita Paul Richer dizendo que “o crânio é um tipo de caixa óssea, irregularmente ovóide, que se sobrepõe ao canal vertebral, com o qual se comunica, e pode ser considerado uma protuberância”. Essa sobreposição do crânio ao canal vertebral se dá através de uma abertura cujo nome é Forame Magno.

Em 2014, me deparei com a imagem de um crânio visto a partir deste orifício. Houve uma sedução imediata pela imagem que dispunha de uma perspectiva incomum. Uma certa abstração daquilo que se reconheceria facilmente como crânio. A caveira clássica dos filmes, livros e capas de álbuns de banda ‘‘heavy metal’’. A época, dialogando com um casal de psicanalistas, entusiasmado com a obra que se encontrava em processo, mostrei a imagem para eles, que imediatamente me questionaram sobre o orifício – forame magno – que assumira uma posição central no trabalho: você sabe como se chama esse buraco? Respondi que não! E, fui instruído sobre aquele dado anatômico. Forame significa orifício, enquanto Magno significa maior, isto é, o maior orifício, ou

melhor, o mais importante, em magnitude, orifício do corpo humano. É o canal de comunicação do cérebro com o restante do corpo. Pouco tempo depois, o psicanalista que me instruíra, foi acometido de uma doença que lhe afetou a cabeça. Esse conjunto de acontecimentos direcionou minha pesquisa sobre a anatomia da cabeça, e resultou numa série de trabalhos.

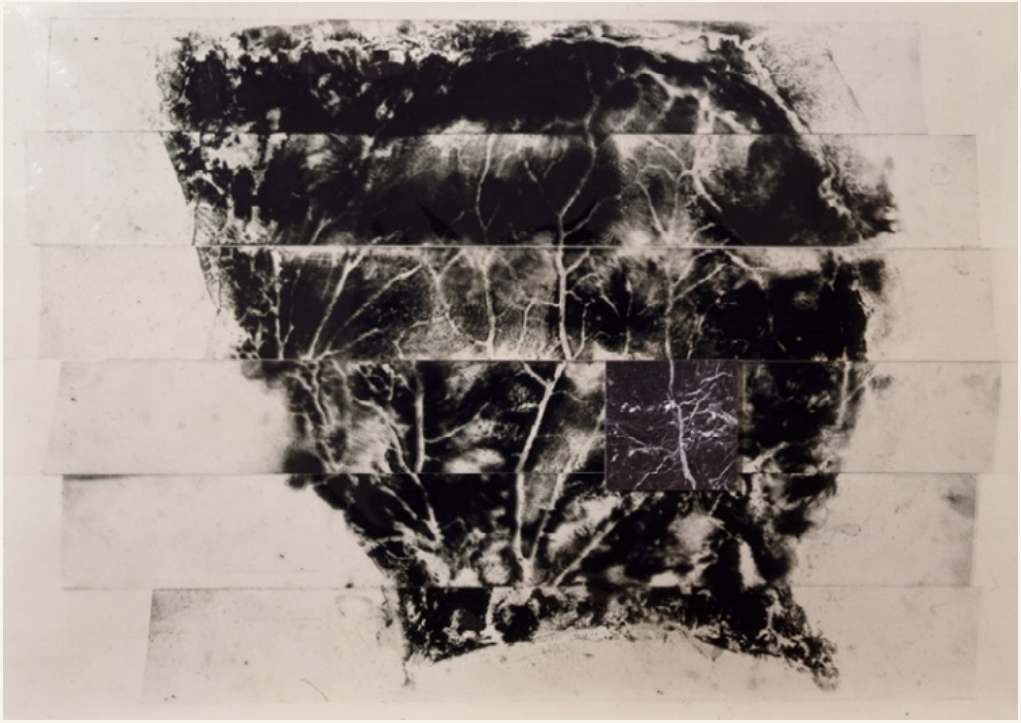
Em 2018, realizei minha primeira exposição individual no Espaço Cultural Correios, localizado no município de Niterói, no Rio de Janeiro, a mostra contou com a curadoria de Isabel Sanson Portella, e teve como título Forame Magno.

> Em anatomia, Forame Magno é a grande abertura oval do osso occipital através da qual a cavidade craniana comunica-se com o canal vertebral. É a maior abertura do crânio, caixa óssea que, como muitas caixas, guarda em seu interior camadas a serem exploradas. Mayer, com extrema habilidade e delicadeza, desenvolve um trabalho que revela sua curiosidade pelas formas internas do corpo humano. Os ossos do crânio são por ele construídos e apresentados em imagens com detalhes preciosos. Ao ritmo paciente da lâmina afiada, o artista trás para as telas de madeira o desenho em sulcos tridimensionalizados e o obtido instiga o observador ao que é tátil. Como numa investigação anatômica a pele/tinta é removida para revelar os ossos/imagens. O caráter científico poderia dar um tom de imparcialidade às obras não fossem as múltiplas questões suscitadas simplesmente pelo processo. O que fascina em toda essa fabulosa estrutura interna do corpo, os ossos sem órgãos, são justamente os detalhes, as aberturas, as cavidades. O que sobra após a morte fala da vida, de muitas maneiras. Dentes, maxilares e mandíbula, ossos da órbita ocular contam histórias e levam até mesmo a reflexões sobre características psicológicas do ser. Lugar do pensamento, do comando supremo, o crânio é, com efeito, o cume do esqueleto, a sede da força vital do corpo e do espírito.

> Forame Magno, exposição assim intitulada por Mayer, apresenta trabalhos bastante significativos, propondo um olhar mais profundo, menos à flor da pele, menos limitado para o corpo humano. Suas obras são imagens do que está por dentro, do que sustenta e do que vai permanecer. Corpo, memória e morte, pelo viés da anatomia humana, fazem parte da pesquisa a que o artista se dedica e se misturam conceitualmente com a imagem. Mayer encontrou um modo de caminhar. Achou a trilha, percorreu-a, sondou-a. Sua obra dialoga com a vida, mas, sobretudo com as inquietações do pensamento. (PORTELLA, 2018, texto curatorial)"

''Osso, o irredutível da vida'' (XAVIER, 2019). Osso é o elemento estrutural do nosso corpo. Ao conjunto de ossos nomeamos esqueleto. Além de estruturar um corpo, alguns ossos tem uma função de proteção de órgãos internos, como é o caso do crânio ao proteger o cérebro. Interessante pensar que este elemento é composto de cálcio. O osso, substância poética em minha pesquisa, possibilita caminhos fabulares para um mito de origem. Indagações a este respeito provocam minhas inquietações criativas. Sob uma ótica da evolução das espécies, por exemplo, podemos pensar em ancestralidade e herança. A busca do ancestral comum, a partir de Charles Darwin, nos conduz ao mar. Em primeira análise, no entanto, coloco a matéria em comparação. O cálcio, elemento constituinte dos ossos, é componente de outras estruturas animais, a exemplo do exosqueleto (conchas) dos moluscos amplamente utilizados pelos sambaquianos. A análise dos ossos nos permite uma série de reflexões. Giuseppe Penone, em 1990, realizou uma série de obras nomeadas como *Paisagens do Cérebro,* onde

> sobre o calcário da parede craniana, (...) deposita pó de grafite (...) procede uma *frottage* delicada dos microscópicos relevos, redes e nervuras da superfície. Essa textura será recolhida por meio de uma fita adesiva transparente usada em quatro zonas que rebatem toda a superfície interna da caixa craniana, como ferramenta óptica e projetiva (uma espécie de diapositivo tátil, em resumo) (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 62).



Giuseppe Penone. Paesaggio del cervello, 1990 (PENONE, CÂMARA, 2016).

Penone, como muita perspicácia, coletou as impressões que o cérebro deixou na caixa craniana. São os desenhos das mémória, do pensamento. Sobre este procedimento, o artista explica que:

> nosso corpo é constituído de partes macias e de partes duras. A caixa craniana, proteção dura do cérebro, adapta-se à forma que protege. O osso do crânio é um material plástico para o cérebro que o constrói e o adapta a sua forma. O cérebro adere ao crânio sobre o qual registra suas pulsações, mas ele não tem a possibilidade de ler a superfície que toca. Para compreender a forma da superfície interna do crânio, e para ter consciência dela, temos que tocá-la com as mãos, vê-la com os olhos (PENONE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 63).

As cicatrizes da vida pensante pulsante na caixa craniana de Penone são a paisagem da vida humana. Outros registros ósteos podem ser encontrados no corpo humano. Se Forame Magno é o canal de comunicação do pensamento com o restante do corpo, de onde viria o pensamento? Importante lembrar que, ao nascermos, nosso crânio dispõe de uma abertura na parte superior chamada fontanela, ou popularmente conhecida como moleira. Essa abertura tem uma função física e anatômica quando no nascimento de uma criança por parto normal. Pois, o crânio, torna-se flexível para sua passagem pelo canal vaginal. Essa abertura se fechará no início da vida do recém nascido. Ao se fechar deixa uma série de cicatrizes que, em anatomia são nomeadas como suturas cranianas. Para mim, há uma beleza nesta memória corporal, pois essas marcas se apresentam como frestas. Explico! Ao longo da vida humana, essas suturas vão 'desaparecendo'. Isto é, na idade adulta avançada, nosso crânio se fecha para o mundo exterior. Não deixo de imaginar que por essas frestas aprendemos e apreendemos o mundo, a vida, o conhecimento. Uma criança tem a mente aberta para apreensão e aprendizado do/com o mundo. Com o passar dos anos há uma redução natural desse procedimento, um fechamento, como gosto de imaginar. Então, seria possível pensar que essa cicatriz é o registro de uma vida, assim como a impressão no interior da caixa craniana o é para Penone.

Esta caixa, por sua vez, possui câmaras distintas, tendo cada qual uma função, para tanto, a autora de *Espaços da Recordação*, Aleida Assmann, traz a seguinte divisão:

> na câmara anterior do cérebro se encontra a *imaginação*, que traduz os dados dos sentidos em imagens, mas também cria imagens independentemente dos sentidos - como nos sonhos. Na câmara intermediária está o *senso comum*, que processa os diferentes dados dos sentidos e, com base nisso, testa opiniões, diferencia sentenças e formas de julgamentos. Na câmara posterior está preservada a *memória*, que guarda tudo em seu armazenador e mantém esse material pronto para consultas posteriores (ASSMANN, 2011, p. 35).

Abertura. Esgrafito sobre madeira, 70 x 70 cm, 2016

Forame Magno. Esgrafito sobre madeira, 120 x 120 cm, 2014

Forame Magno. Esgrafito sobre madeira, 120 x 120 cm, 2018

Arqueologia marítima. Díptico. Esgrafito sobre madeira, 120 x 240 cm, 2016

Arqueologia marítima. Díptico. Esgrafito sobre madeira, 120 x 240 cm, 2016

Palavra

Palavra; Unidade da língua escrita, situada entre dois espaços em branco. O vazio que contorna é fenda onde a possibilidade reside. Entre palavras existe interrupção, um silêncio onde a interpretação precede o encontro entre os vocábulos. Na alvura do entremeio, quiçá, estejam imagens. Transbordamento sem retorno. A palavra, porém, é tecnologia da língua, organização refinada de letras potencializando sentido, ademais, um conjunto de sinais gráficos representando fonemas. Letra é, outrossim, um registro gráfico de um gesto manual, isto é, caligrafia. O desenho dos sinais gráficos enquanto transcrição da língua é, todavia, historicamente posterior, aos grafismos propriamente ditos, a exemplo das pinturas rupestres; Há, no entanto, a sobreposição dos conceitos, pois, grafismo compreende definições como (1) Forma de representar ou escrever as palavras de determinada língua; grafia, ortografia; (2) Caráter particular da escrita de um indivíduo; caligrafia, letra; E, (3) Estilo característico do conjunto de signos gráficos (linhas, curvas, traços, pinceladas etc.) por um artista em seus desenhos ou pinturas. Resta, então, a infinitude do branco e o desejo de permanência nos resquícios - traços, sinais indicativos de que alguém ou algo esteve presente em determinado lugar ou manifestou-se de algum modo;

> vestígio, resto, sobra. O gesto é pulsação residual, latente e eminente, (re)ativado pelo olhar, initerruptamente. O Tempo em sua implacável imposição é contrariado pela permanência do gesto, da cor ascendida pela retina. A obra vislumbra permanência além-vida (MAYER, 2017).

Por ocasião de uma exposição coletiva redigi o texto acima como argumento curatorial. A mostra intitulada Narrativas Gráficas ocorreu no Centro Municipal Cultural Laurinda Santos Lobo, localizado no bairro de Santa Teresa, no município do Rio de Janeiro, em 2017. A proposta de batismo da mostra obedeceu ao elo gráfico dos artistas. Gráfico em diferentes instâncias, das metodologias de impressão à construção das imagens.

A reflexão sobre a palavra em sua dimensão poética me parece oportuna quando analisamos justamente um termo: *carioca*. Retomemos então a conceituação do gentílico. Vimos anteriormente que duas definições (co)existem na historiografia do termo: "casa do homem branco" e "Karióka". Torna-se evidente que há sempre uma perspectiva na definição da palavra. Há um posicionamento político e ideológico, sobretudo. É certo que a evolução do termo enquanto gentílico para aquele que é *natural ou habitante da cidade do Rio de Janeiro* passou a ser unânime nos dicionários.

Contudo, uma palavra se basta? O vazio que contorna é fenda onde a possibilidade reside? Biderman (1998) afirma que "as palavras podem ser consideradas como etiquetas para o processo de categorização" (Biderman, 1998, p. 88). E pontua que, não obstante, "as palavras não são meros rótulos de objetos específicos existentes no mundo real. Podemos afirmar que a maioria das palavras designam campos de conceitos em vez de coisas físicas" (Biderman, 1998, p. 89). Isto é, uma palavra abriga campos de conceitos. Essa dimensão múltipla das palavras é oportuna para criação artística, pois, em alguma medida a palavra permanece receptiva para incorporar novos conceitos. É, sobretudo, um campo **aberto** de conceitos. No texto que inaugura este capítulo, o vazio que contorna e orbita a palavra é apresentado como este campo poético.

> Em muitas religiões e culturas acredita-se que foi a linguagem que ordenou o caos primitivo transformando-o num cosmos significativo. Cada cultura foi ordenando, a seu modo, o caos primevo através de seus mitos. A palavra assume assim nos mitos de cada cultura uma força transcendental; nela deitam raízes os entes e os acontecimentos. Por ser mágica, cabalística, sagrada, a palavra tende a constituir uma realidade dotada de poder. Os mitos falam dos segredos e das essências escondidas na palavra instituidora do universo (BIDERMAN, 1998, p. 81).

"O homem é um animal mordido pelo verbo, e deve à linguagem a sua existência enquanto ser" (XAVIER, 2017). Do caos primitivo ao cosmos significativo a palavra é quem organiza a existência humana. Talvez, não somente organização e ordenamento, mas, sobretudo atribui sentido.

> A atividade de nomear, isto é, a utilização de palavras para designar os referentes extra-lingüísticos é específica da espécie humana. A nomeação resulta do processo de categorização. Entende-se por categorização a classificação de objetos feita por um sujeito humano, resultando numa única resposta a uma determinada categoria de estímulos do meio ambiente. A categorização supõe também a capacidade de discriminação de traços distintivos entre os referentes percebidos ou apreendidos pelo aparato sensitivo e cognitivo do indivíduo (BIDERMAN, 1998, p. 88).

A atividade de nomear é dar forma ao vazio. É a tentativa de contornar o caos primitivo, isto é, o desconhecido, e torná-lo conhecido, familiar, cosmos significativo. Os mitos cumprem essa função quando atribuem a um determinado evento a justificativa para existência de algo. Através da mitologia a realidade adquire valor e é validada enquanto tal.

A pesquisa e a determinação das causas e origens de um determinado fenômeno é chamado de Etiologia. O caminho etiológico na construção de um mito fundador, de origem, parte, sobretudo, de um tempo presente

para um passado indistinto, indefinido, caótico. É este percurso que dá sentido a existência de algo. O passado indistinto, original e caótico é ordenado por um protótipo, arquétipo, que serve de modelo para existência humana, conforme afirma Eliade (2019).

> O mundo que nos rodeia, civilizado pelo homem, só é válido pelo protótipo extraterrestre que lhe serviu de modelo. O homem constrói segundo um arquétipo. Não só a sua cidade e o seu templo possuem modelos celestes como também todas as regiões que habita, com os rios que as banham, os campos que lhe fornecem os alimentos, etc (ELIADE, 2019, p.19).

O autor estabelece que "o povoamento de uma nova região, desconhecida e inculta, equivale a um ato de criação" (Eliade, 2019, p.19). Acrescentaria que este ato de criação só se consolida pela nomeação, isto é, pela palavra. É a palavra que aglutina e dá sentido e posse para quem nomeia. A colonização é dada pela palavra, primeiro pela (re)definição de nomenclaturas de determinados espaços geográficos, depois, pela imposição de uma palavra (idioma colonizador) sobre outra (idioma colonizado). Fácil perceber isso na colonização do continente americano, e, mais especificamente, no caso brasileiro. A palavra, então, assume este papel definidor, com posicionamento político e cultural bem definidos. Ela carrega intenção. A palavra coloniza um sentido, um território, uma coisa. O mito, não obstante, é a palavra em perspectiva. Eliade (2019) afirma que "o mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada em perspectivas múltiplas e complementares" (Eliade, 1986, p. 12).

Carioca é "casa do homem branco" na mesma medida que é a aldeia Tupinambá "Karióka", bem como, é gentílico para o "natural do Rio de Janeiro", bem como, também o é "bonito, bacana, sacana, dourado, moderno, esperto, direto..." (Calcanhoto, 1994). Isto é, a palavra permanece aglutinando sentidos e aumentando sua multiplicidade. Retomemos o vazio que contorna e emana da palavra. Carioca é o Zé. Carioca sou eu. Da gema, seja lá qual valor isso tenha.

Xavier (2017) traz a conceituação de Jacques Lacan, psicanalista francês, acerca do vazio e do ser, dizendo que ele

> utiliza da metáfora do vaso a fim de propor a perspectiva do vazio enquanto causa: o oleiro contorna o vazio, sem preenchê-lo, e assim tem-se o vaso. Do vazio ao objeto, o vaso se assemelha ao ser. A cerâmica é borda do vazio que não se pode obturar assim como o sujeito humano em seus orifícios estruturantes pode se revestir da casca impermanente que o faz claudicar sem nunca se definir (XAVIER, 2017).

Contornando o vazio, então, é possível modelar outros sentidos. O retorno à origem se fará necessário, todavia. Na impossibilidade dos vestígios deste tempo originário, imemorial e indistinto (caótico), a mitologia se apresenta como ferramenta indispensável. Eliade (1986) aponta que “o mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos 'começos' (Eliade, 1986, p. 13)." O autor afirma, ainda, que “os mitos são a forma mais geral e eficaz de perpetuar a consciência de um outro mundo, de um além, seja ele o mundo divino ou o mundo dos **Antepassados** (Eliade, 1986, p. 119)” (grifo nosso).

Sobre o mito, um esclarecimento torna-se fundamental

> Há mais de meio século, os especialistas ocidentais situaram o estudo do mito numa perspectiva que contrastava sensivelmente com a do século XIX. Em vez de, como seus antecessores, tratarem o mito na acepção usual do termo, ou seja, enquanto "fábula", "invenção", "ficção", aceitaram-no tal como ele era entendido nas sociedades arcaicas, nas quais, pelo contrário, o mito designa uma "história verdadeira" e, sobretudo, altamente preciosa, porque sagrada, exemplar e significativa. Mas este novo valor semântico atribuído à palavra "mito" torna o seu emprego na linguagem corrente bastante equívoco. Com efeito, este termo é hoje

> utilizado tanto no sentido de "ficção" ou de "ilusão" como no sentido familiar sobretudo para os etnólogos, sociólogos e historiadores das religiões, de "tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar" (ELIADE, 1986, p. 9).

A palavra – esse organismo metamorfo – assume, novamente, acepção múltipla, isto é, o mito como fábula, invenção, ficção, tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar. Um prato cheio para ser degustado no processo criativo artístico! À luz deste conceito – mito – que regressarei a origem do Homem da Guanabara.

Regressus ad uterum

A ideia implícita de regressar à origem é a de retornar à “primeira manifestação de uma coisa que é significativa e válida, e não as suas epifanias sucessivas (Eliade, 1986, p. 35)”. Neste sentido, não me furtarei de uma perspectiva íntima e pessoal: nascer no Rio de Janeiro, nascer como Carioca-da-gema. Se há um ponto de origem possível é este o ovo primordial. Para psicanálise, o tempo primordial é aquele definido como primeira infância. “A criança vive num tempo mítico, paradisíaco (Eliade, 1986, p. 68)”. O autor, Mircea Eliade, mitólogo romeno, segue observando que

> é por isso que o inconsciente apresenta a estrutura de uma mitologia privada. Podemos ir ainda mais longe e afirmar não só que o inconsciente é "mitológico", mas também que alguns dos seus conteúdos estão carregados de valores cósmicos, isto é, que eles reflectem as modalidades, os processos e o destino da vida e da matéria viva. Podemos até dizer que o único contacto real do homem moderno com a sacralidade cósmica se efectua através do inconsciente, que se trate dos seus sonhos e da sua vida imaginária, quer das criações que surgem do inconsciente (poesia, jogos, espetáculos, etc.) (ELIADE, 1986, p. 68).

Diferentes culturas se valem da crença no regresso ao útero - *regressus ad uterum* – como metodologia de cura e de renovação. Regredir ao útero é retornar ao estágio embrionário, caótico, e renascer transformado. A título

de exemplo da aplicação desta metodologia, na Índia, encontraremos que “o regresso ao útero é efectuado com o objectivo de fazer nascer o candidato para uma nova forma de ser, ou de regenerar (Eliade, M., 1986. p. 71)”. Outrossim, na medicina tradicional indiana,

> ainda hoje produz o rejuvenescimento dos velhos e a regeneração dos doentes moribundos, enterrando-os numa cova em forma de útero. O simbolismo do "novo nascimento" é evidente; Trata-se. aliás, de um costume igualmente atestado fora da Índia: o de enterrar os doentes, a fim de os fazer nascer do seio da Terra-Mãe (ELIADE, 1986, p. 73).

Na China, encontraremos também a função terapêutica do regressus ad uterum, onde, a respiração embrionária, em circuito fechado, é de extremo valor para o taoísmo. Seja pela respiração embrionária ou pela meditação, o taoísta objetiva um retorno ao útero ou ao Grande-Um, o ovo primordial, que deu origem ao Céu e a Terra. Eliade destaca que, na China, “se acredita que a enfermidade e a velhice são curadas mediante o 'retorno à origem', único meio que o pensamento arcaico considerava eficaz para anular a obra do Tempo (Eliade, 2016, p.79).”

Quanto a metodologia de retorno no Tempo, Eliade (2016), caracteriza dois procedimentos: “1) a reintegração rápida e direta da situação primeira (quer se trate do Caos ou do estado pré-cosmogônico, quer do momento da criação)”, uma perspectiva cosmogônica, e, “2) o retorno progressivo à 'origem', remontando no Tempo, a partir do momento presente até o 'começo absoluto', uma perspectiva da memória (Eliade, 2016, p.82). O retorno progressivo à origem se dá pela “rememoração meticulosa e exaustiva dos eventos pessoais e históricos (Eliade, 2016, p.82).” É preciso retomar a sentença cunhada por Walter Benjamin, subtítulo e metodologia desta pesquisa,

> A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como

> o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo (BENJAMIN, 1987, p . 239-240)

A memória é um *meio*. "Através da rememoração, da *anamnesis*, há uma libertação da obra do Tempo (Eliade, 2016, p. 83)." Percorrer a linha do tempo depende da memória pessoal, enquanto o "conhecimento da origem se reduz à apreensão de uma história primordial exemplar, de um mito (Eliade, 2016, p. 83)." A memória é o conhecimento por excelência. Recordar possui uma força mágico-religiosa mais preciosa do que o conhecer a origem de algo. Na Índia, por exemplo, "o conhecimento de suas próprias existências anteriores, i. e., de sua 'história' pessoal, confere algo mais: uma ciência de tipo soteriológico e o domínio de seu próprio destino (Eliade, 2016, p. 83)." Ou melhor, para esta cultura, quem conhece sua origem (nascimentos anteriores) consegue libertar-se do karma e manipular seu destino. Essa relação com o passado não é exclusividade indiana e será encontrada em outras culturas, a exemplo daquelas que possuem xamãs.

Mas, como retornar no Tempo?

Se há um limite para o retorno à origem, ele provavelmente é material, vestigial. O homem moderno é refém da história, da qual é também criador, enquanto o homem arcaico refuta a história e recorre à modelos e arquétipos trans-históricos. A combinação livre dessas perspectivas será o caminho metodológico de retorno às origens.

As civilizações sambaquianas cuja ocupação do território que se nomeou Guanabara, retoma, como vimos, há 8000 anos antes do presente. Um dado significativo sobre esta cultura é o tratamento dado aos mortos. Considerando a polissemia da palavra "sambaqui" enquanto "monte de conchas" e "casa do espírito", gostaria de especular uma possibilidade de interpretação do ritual funerário sambaquiano. Para este fim, cabe observar que no sepultamento, a posição do corpo guarda uma peculiaridade. Trata-se de um decúbito lateral, em

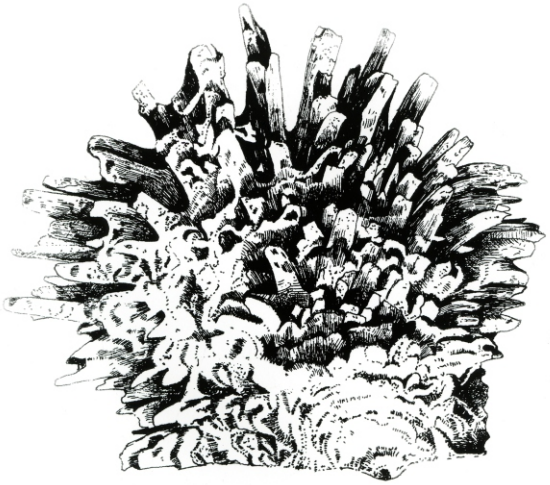
posição fetal. Sobre o ritual funerário sambaquiano, a arqueóloga Madu Gaspar, destaca que

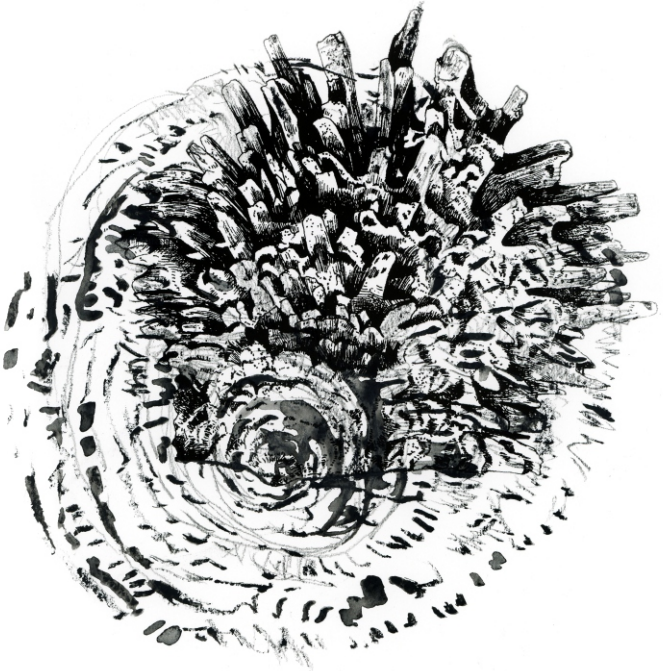
> As covas eram pequenas e **ovaladas** (...) Em geral, os corpos eram colocados em **posição fetal** e parecem ter sido fortemente atados por algum tipo de fardo para que ficassem extremamente fletidos (GASPAR, 2004, p.68) (grifo nosso).
>
> Vários objetos pessoais acompanhavam o morto: esculturas, colares feitos com pequenas contas de conchas de moluscos, pontas de osso, lâminas de machado, dentes de porco-do-mato, entre outros. Certamente, objetos que não se preservaram também integravam a parafernália ritual (GASPAR, 2004, p.69).

É inevitável, à luz dos argumentos apresentados até aqui, não associar tal posicionamento do corpo supra descrito com os ritos de regresso ao útero. É este um ponto de partida para imaginação da origem do habitante da guanabara: uma cova-ovo para um morto-feto renascer outro. O simbolismo desse rito é significativo e evidente. Não proponho, no entanto, pretensamente afirmar ser esta a intenção do sambaquiano, mas sim, propor uma perspectiva, possível dentro do campo da arte. Deixando para os estudiosos em suas competências – Antropologia, Etnografia e Arqueologia – a árdua missão de formular e comprovar teorias.

Simbólico também é o fato deste sepultamento se dar sobre e sob a cobertura de diferentes conchas de moluscos. Já vimos que a presença deste material rico em cálcio, possui uma função quanto à marcha da decomposição do corpo morto. Fato que, ainda hoje, é possível identificar quando no uso da cal em sepultamentos contemporâneos. Há, inclusive, uma expressão popular que se refere à cal, ou seja, “uma pá de cal” sobre um determinado assunto, isto é, 'enterrar' o assunto escopo do desagrado.

Interessante pensar que algumas espécies de moluscos bivalves (ex: ostra) possuem um mecanismo de defesa muito peculiar quando são invadidos por um corpo estranho, a saber: para isolar o corpo estranho (ex. grão de areia) invasor, o molusco secreta uma substância chamada nácar afim de isolá-lo no seu organismo, esse mecanismo tem como resultado uma pérola.





Ostracismo

Feito um búzio macambúzio inapto em previsões recolhido na introspectiva existência do fundo. A profundidade dos pensamentos ancoram porto onde a luz é esparsa. Submerso no vagaroso tempo líquido salgado. As rugas calcificadas marcam as faces e denunciam as marés. As rugas avolumam-se. As valvas simétricas encerram-me o abrigo. O corpo mole repousa no aconchego concha que me protege daquilo que é externo, outro. A insensatez do tecido líquido me pesa no corpo sua vontade e veleidades. Sigo recluso à espera de algo disforme. A saudade é o carma da longevidade. Vejo um parente bailando com seus desejos tentáculos. Desenvoltura cabeça, sobrevivência nanquim. Arrisco uma palavra borbulhenta e recebo um grão, corpo estranho invade-me inesperadamente. Pequeno grão entre dentes inconveniente irritante. Cuspiria se pudesse abrir me. Sigo recluso. Incomodado. Infectado pelo outro. Um naco de outro. Circundante nácar secretado pérola. Uma pedra na garganta. Cuspiria se pudesse. Abrir-me em voo bivalve. Essas asas esqueléticas inúteis. Mastigo a joia. Ruminante preciosa avoluma-se esférica. Difícil engolir. Não mexeria no mexilhão do casco do navio. Tem idioma outro e precisa de espaço. Colonizador molusco. O cuspe vênus. Cuspida e escarrada. Encarnada pedra grega, mármore carrara. Deusa do amor. Onde o pintor viu nascer. Meu corpo pintado identidade tribal pareamentos cromáticos. As especificidades matizes marcam-me o corpo. "Também o coletivo é corpóreo" diria Benjamin. Uma esfera benigna jogando com a língua. Cuspiria, se pudesse. Onde jogaria? Esse coral tem caçapas mil. Valeria uma aposta com um amigo. Aconchego aconcheado repouso côncavo. Outro dia vi um siri. Me acenou mão gigante. Sorri em aceno. Uma pedra entredentes. Cuspiria se pudesse.

Pág. 60 a 66. Pérola. Serigrafia e lápis-aquarela sobre papel. Políptico. 42 x 29,7 cm (cada). 2023

Guanabara

Ó, Mãe
oferece-me peito
ei de saciar a sede que não cede

Ó, Mãe
sopra-me brisa
refresque aquele que vos pede

Ó, Mãe
despe-se
e das entranhas traga-me à luz

Guanabara (depois de Luís Teixeira). Acrílica e areia sobre madeira, 100 x 60 cm, 2024

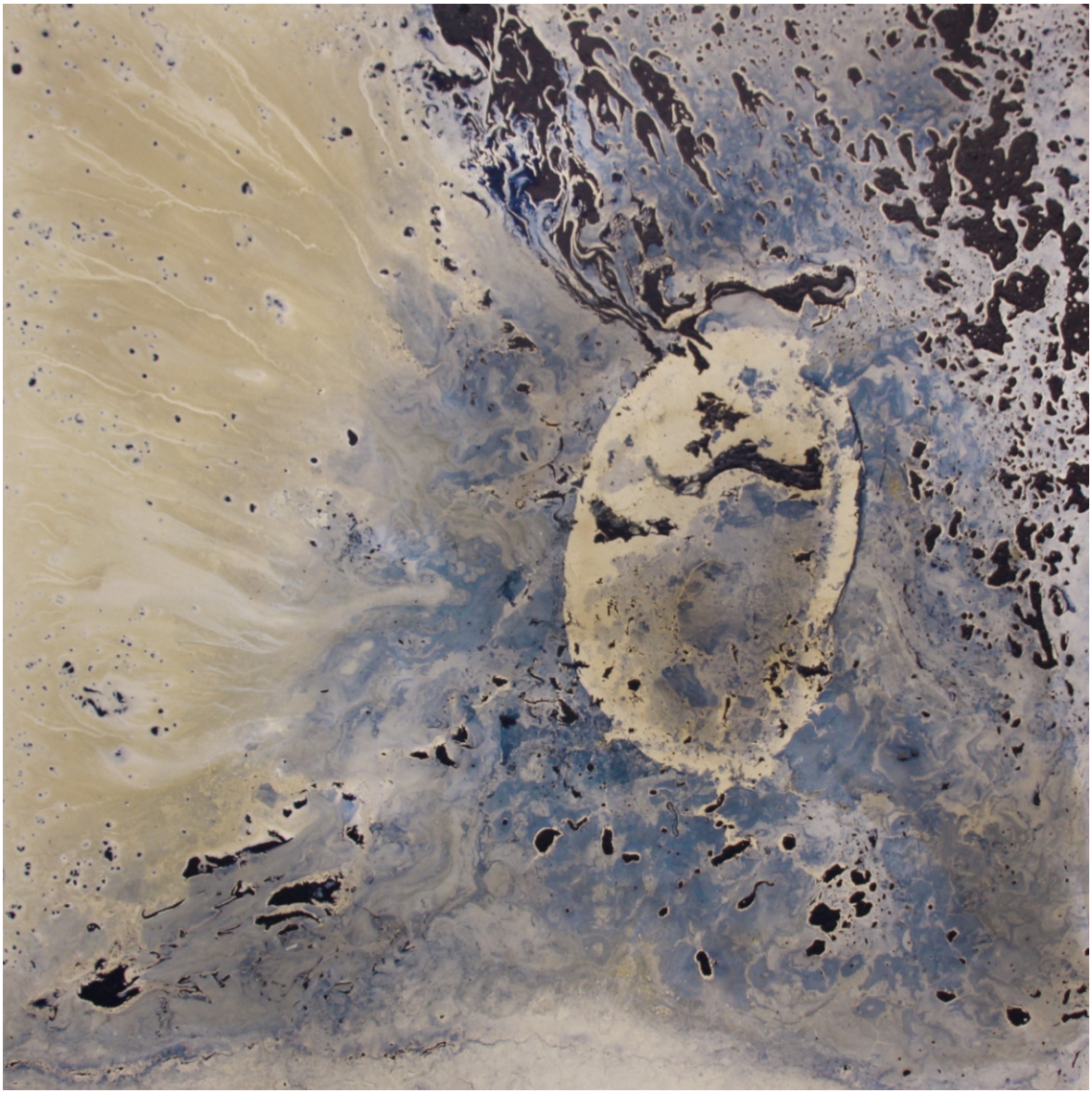
Escavações na Guanabara, 2024, Sala paisagem, no Centro Cultural Correios (RJ).

Sem título. Técnica mista sobre madeira, 90 x 90 cm, 2024

Azuis imiscíveis. Técnica mista sobre madeira, 130 x 93 cm, 2024

Retorno ao útero (I, II e III) ou Ocre. Técnica mista sobre madeira, 90 x 90 cm, cada, 2024

Regresso ao útero (I). Técnica mista sobre madeira, 90 x 90 cm, 2024



Início. Técnica mista sobre madeira, 90 x 90 cm, 2024

FIO - DA - MEADA

A arte se insere no meio do caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico, pois todo mundo sabe que o artista tem algo do cientista e do *bricoleur*: com os meios artesanais, ele confecciona um objeto material que é ao mesmo tempo objeto de conhecimento. (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 38)

INDISTINTO BREU.

QUANDO O TEMPO

ENCONTROU A LUZ

NASCEU O GRÃO.

Ser Pedra - Carvão sobre papel - 2024

Ser Pedra

Se há uma pedra fundamental, ela será lascada e polida! A herança da cultura sambaquiana se dá, também, pela construção de esculturas, ferramentas e adornos em pedra lascada e polida. As esculturas líticas, também conhecidas como zoólitos, são o registro de uma competência artística de grande beleza. É possível estabelecer um paralelo, resguardadas do anacronismo inevitável, com a produção escultórica modernista, do início do século XX.

Os zoólitos representam em sua grande maioria diferentes animais, onde a figura humana é extremamente rara. Gosto de imaginar que essa figuração humana é um raro retrato desta civilização perdida no tempo. Gaspar & Oricchio (2023) destacam que

> a maioria das esculturas apresenta cavidades com formas arredondadas ou angulosas localizadas em partes diferentes do animal (ventral, dorsal, lateral, em um volume separado), com tamanhos e profundidades variados. Esses diferentes tamanhos de depressões podem fazer com que a escultura se assemelhe a um prato ou bandeja, uma vasilha ou um almofariz (GASPAR & ORICCHIO, 2023).

A cavidade ventral presente em algumas esculturas, sobretudo naquelas onde a figura humana é representada, é um dado de grande especulação e imaginação entre os pesquisadores. É certo que, considerando que estatuetas líticas foram encontradas em sepultamentos dessa civilização, há uma função ritual para estes

objetos. Prous (2015) apresenta um questionamento sobre as especulações que transitam entorno deste tema, onde diz

> seguindo a moda atualmente dominante entre os pesquisadores de ver xamanismo em toda a parte, deveriam ser os zoólitos considerados ilustração de práticas desse tipo, representando eles as aves e os felinos companheiros dos xamãs (ou do próprio xamã) (sic) durante sua viagem para o mundo dos espítiros? Sua cavidade seria, então, o local de preparação de alguma droga alucinógena, pela qual se penetraria na essência do mundo dos espíritos (PROUS, 2015, p.43).

Terra fértil para imaginar possibilidades, o estudo sobre sambaquis e seus artefatos "está, e se manterá, lacunar" (Miyada, 2015, p. 119), visto que é desprovido de "discursos consultáveis, senão no jogo de identificação de vestígios materiais, interpretação e extrapolação hipotética (Miyada, 2015, p. 119)."

Não poderia ser mais instigante, quando se pretende investigar a origem de algo, uma lacuna como esta. Fecunda lacuna ventral. É o ventre a origem do ser. Ser pedra. Paleo, páreo, neo. Lítico. Pensar pedra é pensar a paisagem que cerca a Baía de Guanabara. A diminuta escultura sambaquiana é filha da paisagem. Na beira da baía jaz o gigante, "deitado eternamente em berço esplêndido (DUQUE-ESTRADA, 1909-22)".

"Gigante orgulhoso, de fero semblante,

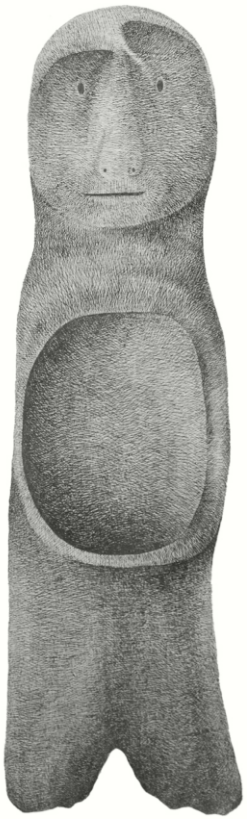
num leito de pedra lá jaz a dormir!

Em duro granito, repousa gigante,

que os raios somente puderam fundir."

Gonçalves Dias
(in Amador, 2013)

Vinhosa (2021), em sua reflexão sobre a imagem, aponta que “muito anterior à formulação do conceito de alma, a pedra funeral assim tratada é transfiguração e, portanto, corpo tão real quanto aquele a que se refere e para o qual abre passagem (Vinhosa, 2021, p.159)”. A morte é o mote para construção do monte, como vimos. Sambaqui, em uma acepção possível, é “casa do espírito”. A paisagem erigida por essa civilização é, também, monumento fúnebre. O corpo elevado ao céu por um relevo construído durante séculos e séculos de ocupação de um dado território. Paisagem imagem, pedra fundamental, pedra funeral. Para Vinhosa (2021), “o ídolo, lápide fincada ao solo, era evidência material que dava assento à instância imaterial do morto, fazendo a conexão entre dois mundos, demarcando sua presença entre nós (Vinhosa, 2021, p.159)”.



O Homem. Esgrafito e nanquim sobre madeira, 90 x 70,5 cm, 2016

Atlas Carioca = Biscoito Globo

Encontrei um fragmento amarelo soterrado na areia da praia, ele acenava sua cor com a vivacidade própria de quem recebe o sol escaldante do verão tropical. Atendi o chamado, um pouco tímido, confesso, por desconhecê-lo em sua totalidade, pois só a ponta, uma pequena pata, sibilava ao vento que o mar trazia com as ondas que teimosamente umedeciam a beira. Impetuoso e ganancioso oceano colonialista. Faminto. A areia úmida resistindo àquela dominação infinita, enrijecia. Na dureza coletiva dos grãos diminutos, o chão escurecia, triste, talvez, pela perda gradativa de pequenos soldados vencidos no embate eterno. Qualquer distração, mínima que fosse, um combatente se perdia, afogado na imensidão azul e misteriosa. O pano líquido, implacável, segue demarcando seus domínios. Há de submergir tudo! Ao me aproximar do ser flavescente percebi que havia de fato uma mão, verde, a qual segurei suavemente, dada a fragilidade celulósica, e, desterrei o pequeno ser. A experiência do resgate transportou-me para outro tempo. Um tempo mítico, onde os protótipos ordenavam o mundo.

Se Aby Warburg, historiador alemão, visitasse o Rio de Janeiro, certamente seria recepcionado com copo de mate gelado e um pacote de biscoito Globo, iguarias cariocas. Esse cenário imaginário, inusitado, é o palco de Fio-da-Meada, instalação concebida para Escavações na Guanabara, exposição dissertação que apresento no Centro Cultural Correios, entre junho e agosto de 2024, na beira da Baía de Guanabara. Será preciso retroceder

um pouco no tempo, no entanto, para entender que uma pesquisa em arte não se encerra em um trabalho ou exposição. Escavações na Guanabara foi precedida por uma série de exposições que exploraram o tema da pesquisa, a começar por Guanabara (2022), que ocorreu no Espaço Cultural Correios, em Niterói, no período compreendido entre 30 de abril e 11 de junho de 2022, seguido de Aqui (2022), que ocorreu no Centro Cultural Correios, no Rio de Janeiro, no período compreendido entre 8 de outubro e 19 de novembro de 2022, e, Sambaqui (2023), que ocorreu no Museu Naval, no Rio de Janeiro, no período compreendido entre 11 de setembro e 5 de novembro de 2023. Cada exposição empreendeu uma montagem única. Importante destacar que todas as exposições, intencionalmente, orbitaram a Baía de Guanabara. De um lado a outro da baía, na beira, bordejando a matriarca do carioca.

Se Aby Warburg visitasse o Rio de Janeiro, desejaríamos que pousasse no Aeroporto Santos Dummont, que sobrevoasse a Baía de Guanabara, avistasse o Cristo Redentor e o Morro Pão-de-Açúcar, cartões postais que o carioca apresenta orgulhosamente ao turista recém-chegado. Aconselharíamos que viesse pelo Santos Dummont e não pelo Galeão, seria prudente evitar a Linha Vermelha, vai que tem fogo-cruzado no meio do engarrafamento. Ironicamente a prefeitura colocou uns painéis coloridos para esconder a favela! Solução pouco eficiente. Indiferente com aquela gente resistente. Varrendo os problemas urbanos para baixo do tapete. O Rio é essa complexidade, complexa-cidade, diríamos para ele! Além de dizer: “cuidado com o celular!”, “não descuida com o copo de cerveja, boa-noite-cinderela voltou com tudo nesse verão!”, “cuidado com o arrastão!”, dentre outras dicas preciosas de sobrevivência.

Se Warburg visitasse o Rio de Janeiro, seu atlas seria outro!Um Atlas Carioca! Para Baudelaire (apud Didi-Huberman, 2018),

> a imaginação não é fantasia; tampouco a sensibilidade, mesmo que seja difícil conceber um homem imaginativo que não seja sensível. A imaginação é uma faculdade quase divina que percebe tudo primeiro, fora dos métodos filosóficos, das

> relações íntimas e secretas das coisas, das correspondências e das analogias. As honras e as funções que ele confere a essa faculdade lhe dão valor tal (...), que um sábio sem imaginação só aparece como um falso sábio, ou pelo menos como um sábio incompleto (BAUDELAIRE apud DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 20).

Georges Didi-Huberman (2018), em sua investigação sobre a obra de Warburg, define o atlas como "uma forma visual do saber, uma forma sábia do ver (p.18)." E segue afirmando que

> o atlas inquieta todos os quadros de inteligibilidade. Ele introduz uma impureza fundamental - mas também uma exuberância, uma notável fecundidade - que esses modelos tinham sido concebidos para conjurar. Contra toda pureza epistêmica, o atlas introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem. Contra toda pureza estética, ele introduz o múltiplo, o diverso, o hibridismo de toda montagem (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.19).

Nesta "notável fecundidade" que a profusão de imagens e referências de origens diversas são postas lado a lado potencializando sentidos. É na lacuna que circunda cada imagem que o procedimento de Warburg é bem-sucedido. Na esteira do historiador alemão, componho o Fio-da-Meada, uma linha do tempo cuja ponta fica solta, perdida e imprecisa. A instalação permite um trânsito livre pelas imagens e textos, de modo fragmentado na impossibilidade de alcançar o todo. As pontas permanecem soltas e convidativas para novas emendas, laços e nós. Em Sambaqui, exposição que precedeu Escavações na Guanabara, o argumento curatorial de Luciano Vinhosa, aponta que a metodologia de Warburg é processo criativo e poética. Vinhosa (2023) descreve que

> com forte apelo material, a exposição de Rafael Mayer nos faz vacilar, imergidos em sua atmosfera, em um tempo sem tempo, em que passado e futuro entretêm-se no presente, na própria experiência imaginal da matéria, da forma e do ambiente que se apresentam diante do visitante. Os fragmentos, que nunca se fecham em totalidades, deixam um espaço aberto à alegoria de um sujeito coletor, o homem dos

> sambaquis, cujos vestígios conchas, restos de alimentos, artefatos e esqueletos prestam testemunho de sua presença por todo litoral, muito antes de os Tupinambá habitarem essas terras. Um sujeito obscuro que emerge do fundo de uma pré-história movediça que pode ser fabulada a partir de suas ruínas (VINHOSA, 2023).

O atlas, portanto, enquanto processo artístico é um campo aberto de possibilidades, explorando a polissemia das imagens e textos que preenchem o espaço expositivo, seja em Sambaqui (2023) e, sobretudo, em Escavações da Guanabara (2024), onde a obra Fio-da-Meada, se vale deste procedimento warburguiano. Há, todavia, a necessidade de atentar para a origem das imagens, visto que elas buscam um referencial na história do Brasil, da arte e da arqueologia, assim como, atentar para os textos escritos à carvão sobre a parede do espaço expositivo. Vale lembrar que o atlas, por excelência,

> faz, então, imediatamente, explodir os quadros. Ele quebra tanto as certezas autoproclamadas da ciência, que não duvida de suas verdades, quanto as da arte, que não duvida de seus critérios. Ele inventa, em meio a isso tudo, zonas intersticiais de exploração, intervalos heurísticos. Ele ignora deliberadamente os axiomas definitivos. É que ele faz parte de uma teoria do conhecimento fadada ao risco do sensível e de uma estética fadada ao risco da disparidade. Ele desconstrói, por sua própria exuberância, os ideiais de unicidade, especificidade, pureza, conhecimento integral. Ele é um instrumento não de esgotamento lógico das possibilidades dadas, mas da inesgotável abertura aos possíveis não ainda dados (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.19-20).

Que possamos “explodir os quadros” e “quebrar as certezas” da ciência ou da arte estabelecidas por mecanismos perversos de poder e controle. Cabe lembrar que “O sistema de arte no Brasil está inserido na lógica de uma sociedade formada a partir da manutenção das desigualdades estruturais, entre as quais estão aquelas baseadas em ideais de superioridade e subordinação racial (Britto, 2022, p. 44).” O modernismo,

movimento artístico e literário do início do século XX, não se distancia da afirmação supracitada sobre o sistema da arte. Em Fio-da-Meada, há, um manifesto redigido em resposta à Oswald de Andrade. Trata-se do Manifesto Aipim (2024) que intenciona responder o Manifesto Pau-Brasil (1924) e o Manifesto Antropófago (1928), ambos de autoria do poeta modernista Oswald de Andrade. Cabe destacar que a distância de um século entre o Manifesto Aipim e o Manifesto Pau-Brasil expõe em caráter de denúncia o *status quo* do sistema de arte, bem como, o sistema político, social e econômico, no Brasil.

Pau-brasil é a primeira *commodite* nacional, e por isso, símbolo da colonização brasileira. "Não há modernidade sem colonialidade" afirma Walter Mignolo (Mignolo, 2017, p. 2). A partir do pensamento decolonial torna-se necessário um despertar coletivo, sobretudo, em países como o Brasil que carregam as cicatrizes da exploração do trabalho e da terra, da escravização que moldou a nação como conhecemos. Aipim, por outro lado, é símbolo da cultura dos povos originários.

Alguns conceitos importantes, antes de seguirmos adiante, o primeiro é "colonilidade" que foi introduzido pelo sociólogo peruano Anibal Quijano, na década de 1980. Do qual Mignolo elabora seu pensamento filosófico, "o da ideia da modernidade e do seu lado constitutivo e mais escuro, a colonialidade" (Mignolo, 2017, p. 2). E segue dizendo que

> "a "modernidade" é uma narrativa complexa, cujo ponto de origem foi a Europa. Uma narrativa que constrói a civilização ocidental ao celebrar as suas conquistas enquanto esconde, ao mesmo tempo, o seu lado mais escuro, a 'colonialidade'" (MIGNOLO, 2017, p. 2).

Outro fundamento indispensável é o de "matriz colonial de poder" que "foi descrito como quatro domínios inter-relacionados: controle da economia, da autoridade, do gênero e da sexualidade, e do conhecimento e da subjetividade" (Mignolo, 2017, p. 5). Em resumo, Mignolo, à luz da modernidade/colonialidade e da matriz colonial de poder estabelece as etapas de dominação e controle, onde a

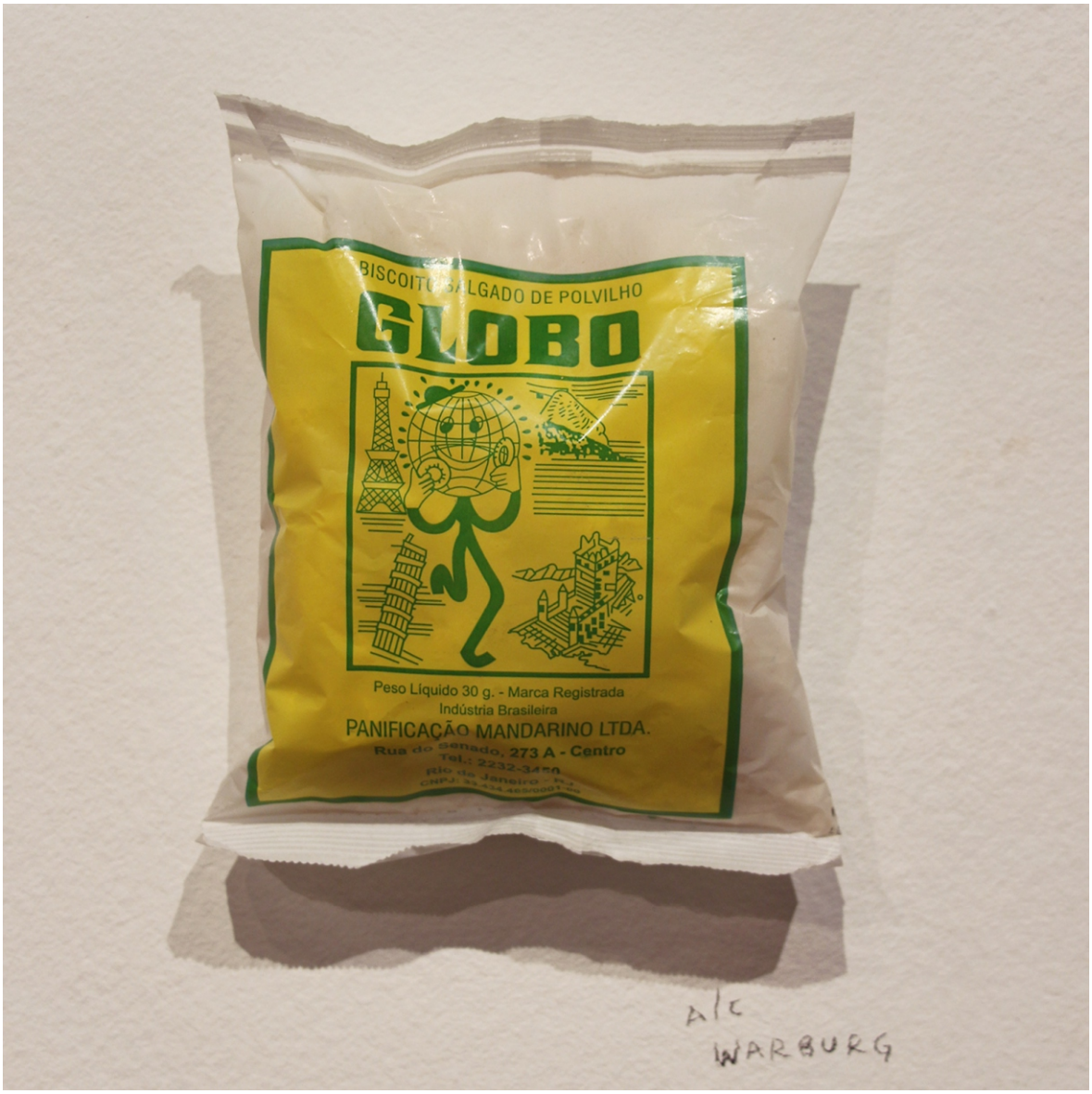
> primeira etapa dispôs a retórica da modernidade como salvação" através da conversão ao cristianismo. "A segunda etapa envolveu o controle das almas dos não europeus (biopolítica)". "A terceira etapa – que continua até hoje – começou no momento em que as corporações e o mercado se tornaram dominantes, a biotecnologia substituiu a eugênica, e a publicidade (bombardeando a TV, as ruas, os jornais e a internet) deslocou o rádio (MIGNOLO, 2017, p. 8).

Walter Mignolo (2018), em seu texto sobre o papel dos museus na sedimentação e perpetuação de conceitos coloniais nos convoca a "engajar-nos em projetos descoloniais, aprender a desaprender os princípios que justificam museus e universidades, e formular um novo horizonte de compreensão e de condições de vida humana" (p. 310). Neste texto o autor analisa os deslocamentos e a proposição de sentidos quando na manipulação de acervo museológico pelas mãos do artista Fred Wilson. As instalações provocam o espectador para novas perspectivas. A edição histórica, leitura, releitura, revisão, ou novas versões, é de interesse dos artistas contemporâneos alinhados ao pensamento descolonial. Para Passos et al (2019)

> a história humana também é a história da colonização que é a narrativa da benevolência da doação da civilização europeia aos povos ditos primitivos e perdidos. É a partir de uma pretensa razão superior que operam a hierarquização entre diferentes sociedades e a manutenção de estruturas de opressão de raça, gênero e sexualidade (PASSOS et al, 2019, p. 9).

Didi-Huberman afirma que para Warburg, "o titã Atlas aparece como uma figura ao mesmo tempo mitológica e metodológica, alegórica e autobiográfica (Didi-Huberman, 2018, p. 94)." O atlas – figura mítica ou instrumento de trabalho – é "um organismo para sustentar, portar ou dispor conjuntamente todo o saber em sofrimento (Didi-Huberman, 2018, p. 117)". Fio-da-Meada abre o pacote de biscoito Globo e extrai dele uma infinidade de sofrimentos de um passado colonial e coloca em perspectiva um caminho de sabor mais agradável.

M/C
WARBURG


BISCOITO SALGADO DE POLVILHO
GLOBO
Peso Líquido 30 g. - Marca Registrada
Indústria Brasileira
PANIFICAÇÃO MANDARINO LTDA.
Rua do Senado, 273 A - Centro
A/C
WARBURG

Atlas (depois de Farnese). Carvão e café sobre papel, 2024.

Manifesto Aipim

AIPIM É RESISTÊNCIA.

MANDIOCA - BRAVA, VALENTE!

RAIZ FORTE, PÃO DE UM POVO INTEIRO. SANDUÍCHE DE
CARNE INIMIGA
EM BRINDE
CAUIM.

POESIA MACAXEIRA ESTEIRA DO TEMPO.
ENTRE PASSADO E FUTURO,
PRESENTE HOSTIL DE FLORESTA CAÍDA.

DA FARINHA AO PÃO.
FARINHA NÃO, PÓ!
NARCÓTICO FEBRIL,
MINÉRIO DÉBIL.

ÁGUA INÚTIL.
BARROSO MERCÚRIO.

UM PEIXE TÓXICO ENTOOU UMA CANÇÃO,

LAMENTO PROFUNDO, NO FUNDO DO RIO,

COLADO NO CHÃO.

CABEÇA DE BAGRE.

O BOTO SEDUZ A MOÇA
NA BEIRADA, É
SANGUE NA
ÁGUA.

JACARÉ, PIRANHA,
ONÇA-PINTADA.

CORRE!
CORRE!

É TIRO DE
ESPINGARDA!

BICHO-BOBO, VAI BEBER
ÁGUA RUIM.

"SÓ A ANTROPOFAGIA NOS UNE"?

FERVE MANIVA NA LENHA QUEIMADA.

SOBROU PEDAÇO DE PAU?

CAUIM PARA REGAR A AMARGURA DO PASTO.

LÁ VEM O BOI

DIRIGINDO TRATOR.

O BOI ANTROPÓFAGO

~~QUE~~ QUE BEBE CAFÉ.

O BOI GORDO DE ARROBA AÇUCARADA ABRIU

UM AÇOUGUE.

É CARNE DE GENTE, INDIGENTE, INDIGESTO.

CARNE DURA, CARNE FAMINTA.

CARNE SECA NA TAPIOCA AGRESTE.

RRE! CORRE! É TIRO DE ESPINGARDA!

BICHO-BOBO, VAI BEBER ÁGUA RUIM.

"SÓ A ~~ANTROPOFAGIA~~ ANTROPOFAGIA NOS UNE"?

FERVE MANIVA NA LENHA QUEIMADA. SOBROU PEDAÇO DE PAU?

CAUIM PARA REGAR A AMARGURA DO PASTO. LÁ

O BOI

O BOI

É

CARNE

CARNE

NA

ESTRADA.

Um prato cheio (depois de Theodor De Bry). Carvão sobre papel, 21 x 29,7 cm, 2024.

DE-VER-CHÃO,

A ANTA OLHA DESCONFIADA DE LADO.

O FARDO DE SOJA ACENA CAMINHÃO NA ESTRADA

PASSAVA UM RIO ALI.

SAUDADE DO RIO,

DA CONVERSA COM

PEIXE-BOI.

FOI O

PEIXE,

SOBROU

BOI.

UMA PEDRA SORRI.

SORRISO RUPESTRE.

RUDE,

ACHEI!

EU VI UM SABIÁ-LARANJEIRA

NO ALTO DO POSTE.

A LUZ ELÉTRICA APAGOU O CÉU.

TINHA UM TANTO DE ESTRELA ALI

FOI TUDO EMBORA.

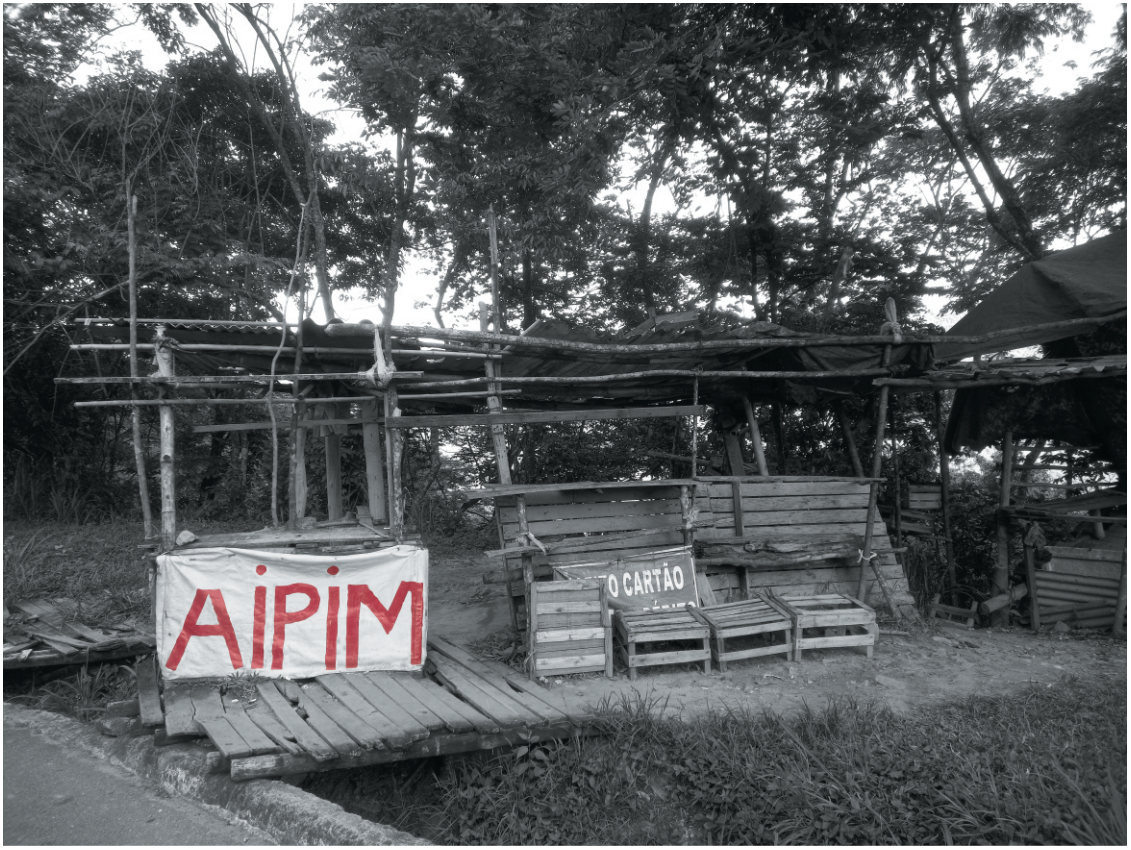
OS PLANETA CAIU.

MERCÚRIO NA ÁGUA.

MARTE FAZ CERCADO.

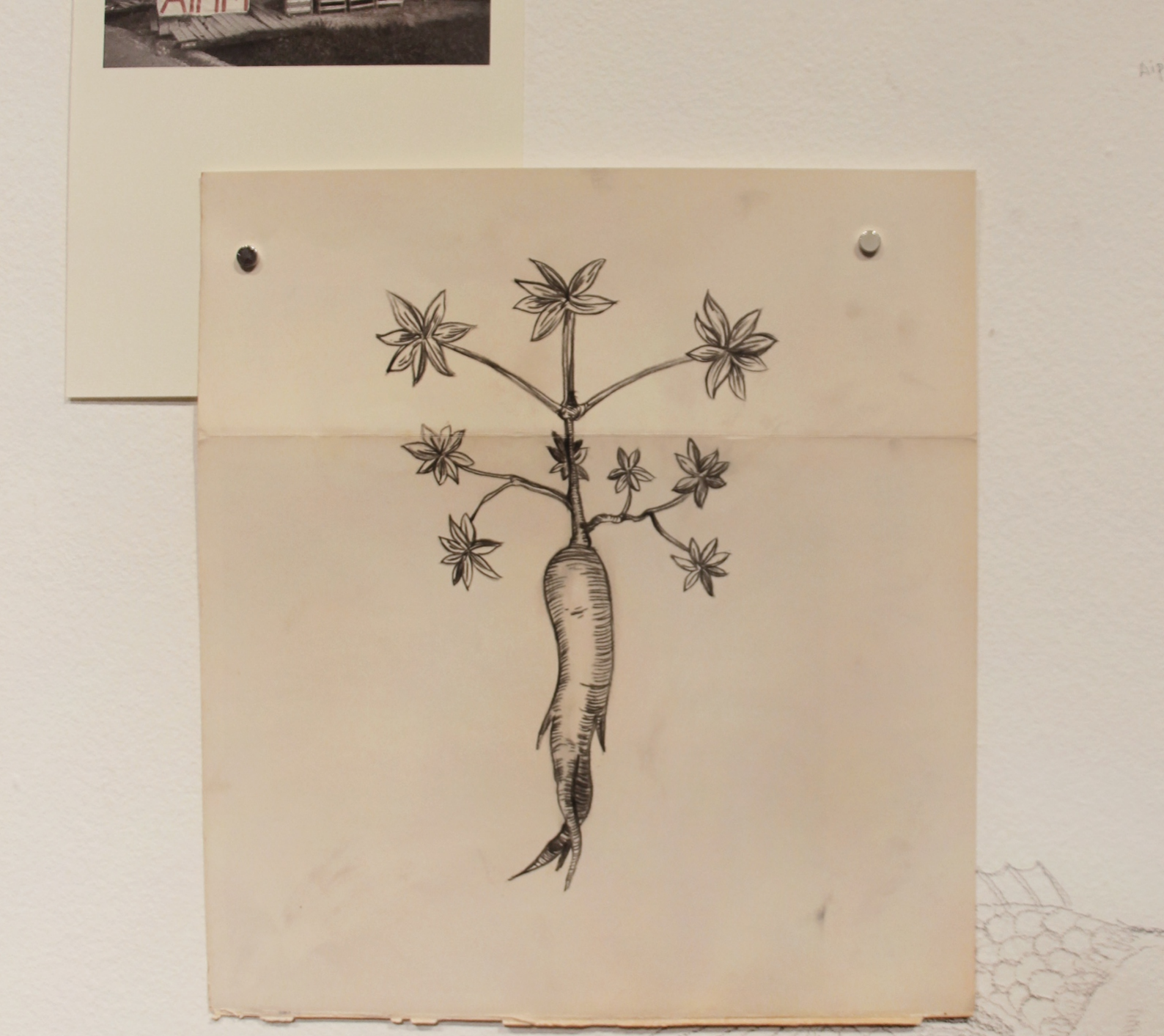
ARAME FARPADO

PROPRIEDADE PRIVADA

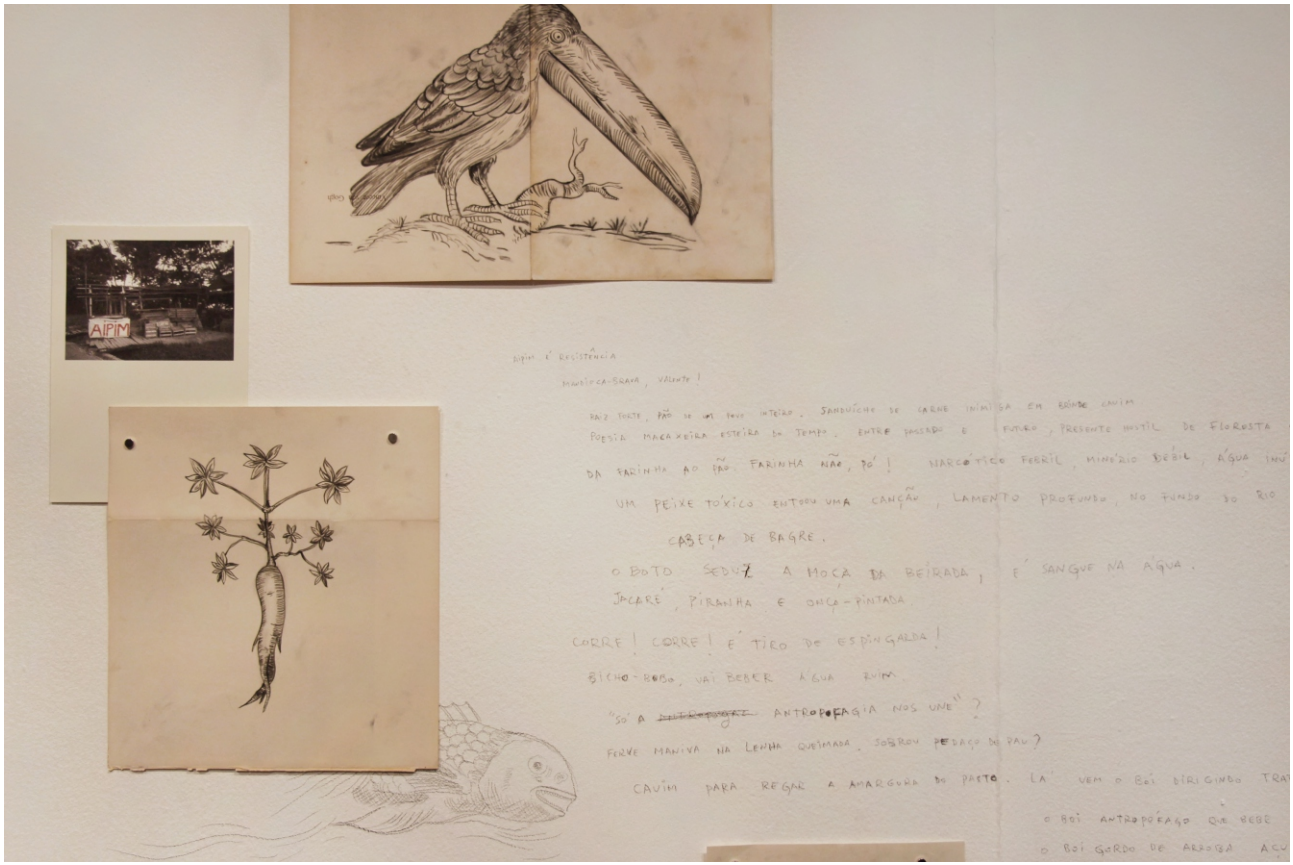


AIPIM, SENHOR?

Fotografia. Jato de tinta sobre papel, 21 x 29,7 cm, 2024.



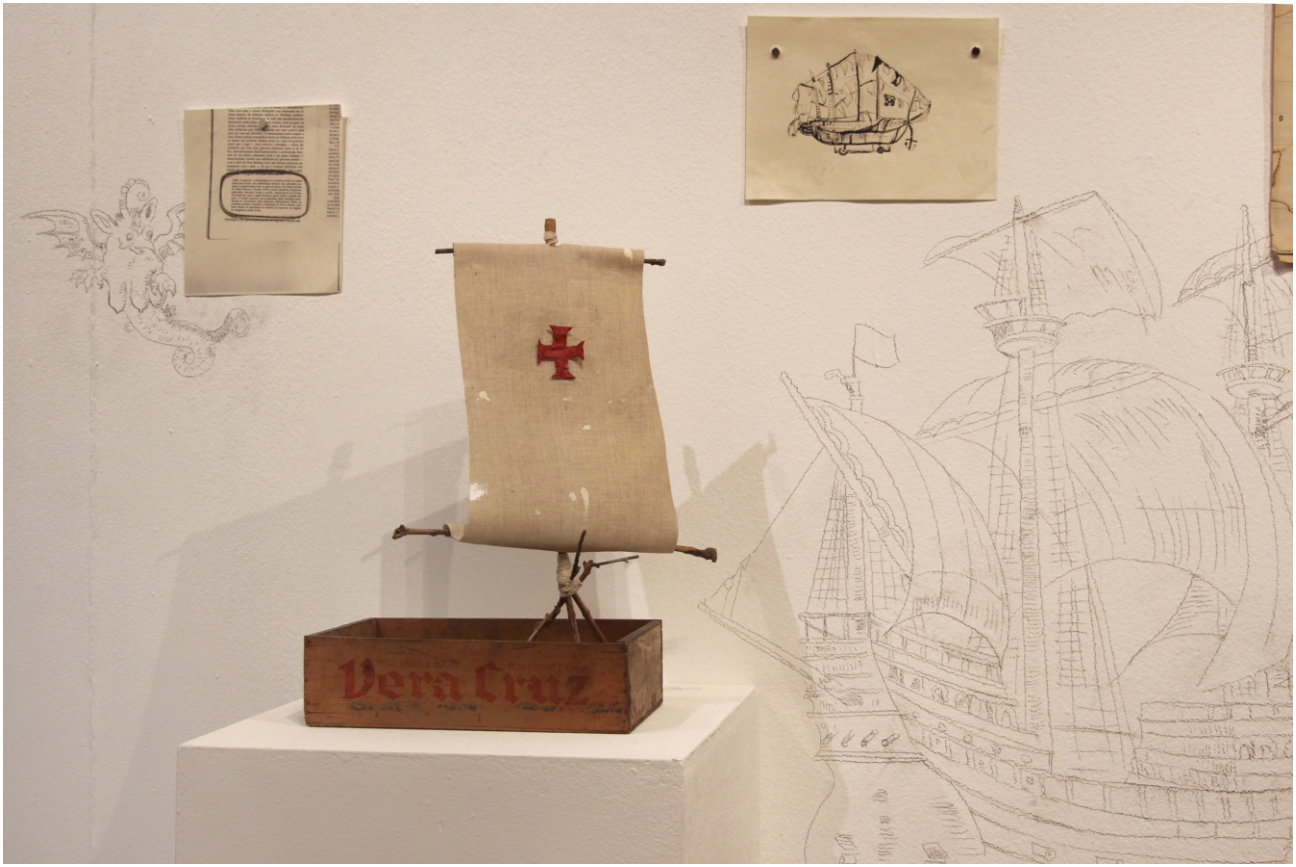
Aipim (depois de André Thevet). Carvão sobre papel, 2024.



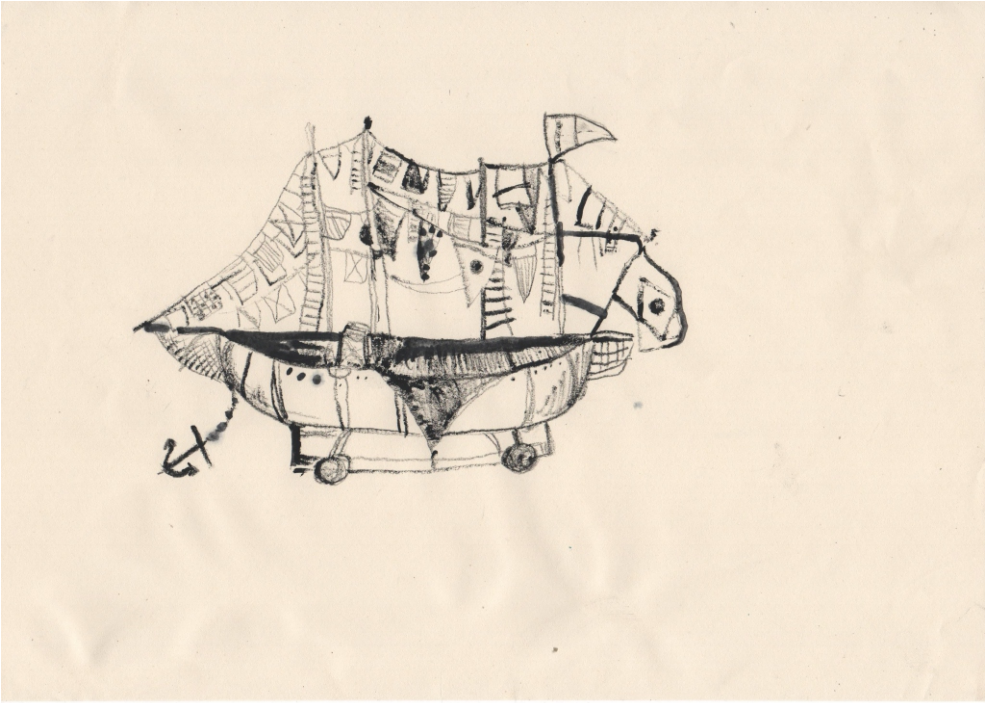
Fragmento de Fio-da-meada, instalação para Escavações na Guanabara, 2024.

Haüt (depois de André Thevet). Carvão sobre mapa antigo, 2024.

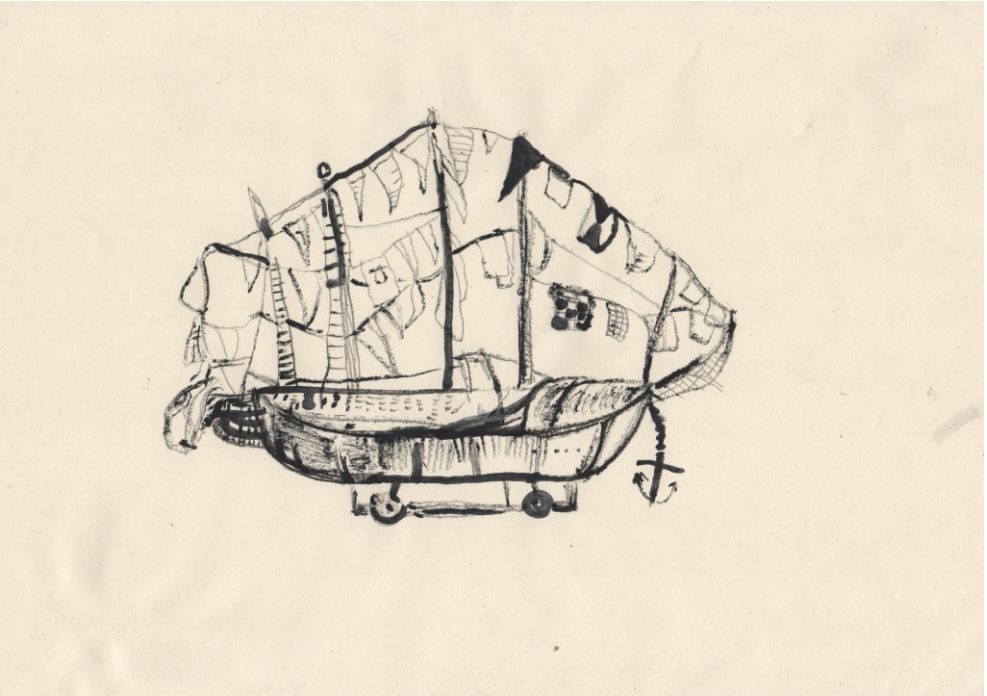
Sobre a goiabada, ‘’sua história remonta os tempos de Brasil Colônia, como doce substituto da marmelada tradicional portuguesa pela ausência do fruto marmelo no Brasil (Monteiro, 2020, p. 5).’’ Marmelada, por sua vez assume acepção de embuste, como combinação prévia e desonesta do resultado de um jogo. A colonização, a partir das grandes navegações, é a grande marmelada!



Marmelada. Objeto. Embalagem de goiabada ‘’Vera Cruz’’, galhos de goiabeira, tecido para pintura e recorte de embalagem de tinta, 2024.



Memórias de um marinheiro (depois de Bispo do Rosário). Lápis-aquarela sobre papel, 21 x 29,7 cm, 2024.



Barco para navegar além do muro (depois de Bispo do Rosário). Lápis-aquarela sobre papel, 21 x 29,7 cm,

Imagem brasileira (mas nem tanto!)

Não há *modernismo* sem colonialidade, parafraseando Mignolo. Ao aprofundarmos a investigação sobre a imagem brasileira, veremos que ela é uma imagem de segunda mão. Não me entenda mal, caro leitor. Tentarei explicar meu argumento. Como vimos em capítulo anterior, a invenção do Brasil é coisa recente. Mas como diria Hartog (2023), “o passado fala desde que se saiba interrogá-lo (Hartog, 2023, p. 104)”. Eis a tarefa laboriosa de interrogar algo tão mutável como o passado. Talvez, aqui, valha recorrer a Walter Benjamin, e entender a memória como meio para esta tarefa hercúlea, e escavar. Hartog (2023) recorre a Chateubriand que define a memória como meio para "escrita do tempo, produzindo uma infusão do eu na temporalidade por meio dos recursos da linguagem (Chateaubriand apud Hartog, 2023, p. 121-122)." Será preciso, por sua vez, entender que o passado é lugar em perspectiva do presente. Se retirada, então, a lente colonial que se deita sobre a história brasileira, um novo passado se apresentará? Assmann (2011) afirma que o passado possui uma construção livre baseada em seu respectivo presente, uma teoria sistêmica da memória. Para tanto, a autora de Espaços da Recordação, traz a citação de Italo Svevo, que versa justamente sobre a atualização do passado em perspectiva do presente, isto é, a codependência entre um e outro.

> O passado é sempre novo. Ele se altera constantemente, assim como a vida segue em frente. Partes da vida que parecem ter afundado no esquecimento reaparecem, enquanto, por outro lado, outras afundam por serem menos importantes. O presente conduz o passado como se este fosse membro de uma orquestra. Ele

> precisa desses tons somente e de nenhum outro. Assim o passado parece às vezes curto, às vezes longo; às vezes soa, às vezes cala. Só influenciam no presente aquelas partes do passado que tenham a capacidade de esclarecê-lo ou obscurecê-lo (SVEVO apud ASSMANN, 2011, p. 21).

Retomando a memória enquanto meio, uma diferenciação se faz digna. À luz das reflexões estabelecidas por F. G. Junger, Assmann (2011) traz a diferença entre ''memória'' e ''recordação'', sendo aquela tida como "coisas pensadas" - conhecimento - e esta como "experiência pessoal". Neste sentido, a autora sinaliza que os conteúdos de memória podem ser adquiridos ou administrados por outrem (Assmann, 2011, p. 33). Deste modo, a memória (da imagem) brasileira se dá de um modo adquirido e administrado, isto é, carregado de intenção. Que as imagens tomam posição (Didi-Huberman, 2017) não há dúvidas, isso é fato! Caberá um acurado senso crítico para analisar cada caso.

Para o caso brasileiro, convém não esquecer que "são os olhares europeus que presidem a coleta das informações e a estrutura das narrativas: olhares em parte etnográficos, em parte demonizadores (Vainfas, 2022, p. 61)." As primeiras imagens brasileiras que povoam, ainda hoje, o imaginário coletivo dentro e fora do país, são oriundas dos relatos dos viajantes e das cartas jesuíticas do século XVI. Como vimos anteriormente, a “tradicional” saia de penas é uma invenção sem precedentes etnográficos, bem ao gosto do freguês português, francês, dentre outros colonizadores.

Raminelli (1996) é preciso em afirmar que

> a imagem do índio ultrapassou os limites da colônia e difundiu-se na Europa. As coleções de viagens, as cartas jesuíticas, as gravuras e as pinturas procuraram apresentar aos europeus ilustrados o cotidiano do Novo Mundo. As representações do índio provenientes dos textos e das imagens pictóricas foram concebidas por intermédio de estereótipos. Esses garantiram a fixação do índio no imaginário ocidental, funcionaram como decodificadores capazes de traduzir a realidade

> americana e viabilizar a comunicação entre mundos tão díspares. Os epítetos de bárbaro e gentio ainda legitimavam a conquista e a intervenção, pois cabia aos cristãos livrar os ameríndios do atraso e da penúria. Além de classificar, os estereótipos determinaram as ações dos europeus em relação aos ameríndios, porque a colonização pautava-se no pressuposto de que os nativos eram seres imersos nas trevas e necessitados da intervenção europeia para alcançar o estádio de "evolução" humana atingido pelos cristãos (RAMINELLI, 1996, p. 165).

A imagem do indígena brasileiro é construída em atenção aos interesses dos colonizadores. A figura do selvagem, bárbaro, canibal, convém, enquanto justificativa para colonização e catequese. É desse acervo de imagens que o movimento antropofágico se alimentou, e, em processo contínuo, outros movimentos. Quando afirmei na abertura deste capítulo, se tratar de imagem de segunda mão, o caro leitor franziu a testa desconfortável. Mas sigamos, perambulando pela linha do tempo. Vale lembrar que "no salão de imagens da história o tempo torna-se espaço; mais precisamente: espaços da recordação em que a memória é construída, representada e ensaiada (Assmann, 2011, p. 52)". Neste sentido, Vainfas (2022), recorda que "Anchieta (aqui o autor refere-se à José de Anchieta), jesuíta que falava várias línguas," é "mestre de múltiplas traduções, **artífice de invenções e enganos.** (Vainfas, 2022, p. 255) (grifo nosso)". Nesta construção da imagem dos povos originários, é preciso considerar, como aponta Raminelli (1996), que os

> os aventureiros encontraram aqui **indícios de um mundo há séculos presente na literatura de viagem** e aproximaram o novo continente das fronteiras conhecidas pelo imaginário europeu. A percepção desses homens procurava organizar o Novo Mundo a partir dos seus pressupostos culturais, relutando em reconhecer as especificidades dos territórios localizados além da Europa. A comunhão entre o imaginário e a natureza da América era uma prova cabal da resistência em reconhecer a autonomia cultural dos povos ultramar. **Unindo a realidade à fantasia,**

> **os relatos de viagens demonstravam que o legado greco-romano e medieval poderia dar racionalidade a mundos distantes, a homens e comunidades perdidos na imensidão** (RAMINELLI, 1996, p. 137) (grifo nosso).

As imagens de segunda mão as quais me referi acima habitam o imaginário europeu há séculos, muito antes da invasão no continente que viria se chamar América. Cabe destacar que “a prática de reutilizar figuras em contextos diferentes era muito comum no século XVI, sendo mais uma evidência da força dos estereótipos (Raminelli, 1996, p. 65)”. Mello e Souza (1996) afirma que o "canibalismo é um dos temas em que ocorrem com mais frequência deslizamentos de significados - ou pseudometamorfoses" (Mello e Souza in Raminelli, 1996, p. 9). E, nos interroga, quanto ao "significado profundo" dessas pseudometamorfoses. Nesse sentido, a autora destaca, ainda de modo interrogativo, o "porque a arte não seguia, naquela época (século VXI), critérios de representação norteados eminentemente pela observação direta da natureza (Mello e Souza in Raminelli, 1996, p. 9)". Para Raminelli (1996), “O bárbaro saltou dos escritos de Aristóteles e santo Tomás de Aquino e mergulhou nos relatos sobre o cotidiano ameríndio (Raminelli, 1996, p. 54).” Um Novo Mundo com demônios antigos e conhecidos. Neste sentido o canibalismo, ou antropofagia, relatado pelos viajantes torna-se um prato cheio para o imaginário europeu. Como vimos anteriormente, artistas como Theodor de Bry foram decisivos na construção da imagem do indígena brasileiro no século XVI. Para Raminelli (1996),

> as guerras, a antropofagia e as mulheres seriam os meios ideiais para recriar uma ambientação infernal, uma atmosfera fantástica e atemorizadora bem ao gosto da época. As índias canibais de Albert Ekhout e Theodor de Bry portam membros decepados, gesticulam, devoram braços e pernas, mesclavam-se às bruxas, retratadas em meio a ossos humanos, gatos, bodes e poções mágicas. O cenário permitia aos protestantes sentir emoções semelhantes às vivenciadas pelos primeiros colonizadores. Enfim, as mulheres canibais traduzem a alteridade do Novo Mundo, pois antes mesmo da descoberta da América já ocupavam um espaço no imaginário cristão (RAMINELLI, 1996, p. 105).

É dessa fonte de informações a respeito dos povos originários que Oswald de Andrade extrai substância para compor seu consagrado Manifesto Antropófago (1928). Um esclarecimento se faz necessário antes de seguirmos a explanação.

> Da década de 1970 para cá, a historiografia do modernismo brasileiro tende a presumir uma relação de continuidade entre a Semana de Arte Moderna, em 1922, e o movimento antropofágico, de 1928 a 1929. Esta suposta continuidade é evocada para argumentar ainda que o modernismo paulista teria abraçado as raízes africanas e indígenas do Brasil e as elevado ao patamar de emblema da identidade nacional (CARDOSO, 2022, p. 197).

O movimento antropofágico capitaneado por Oswald de Andrade refuta o movimento modernista celebrado com a Semana de Arte Moderna, em 1922, embora o poeta tenha participado desta. Isto posto, cabe sinalizar que o modernismo e a antropofagia carregam consigo traços da colonialidade apontada por Mignolo.

> A visão de que o modernismo paulista combateu a hegemonia colonialista é um constructo histórico fantasioso. Os apelos do movimento ao indígena e ao autóctone são questionáveis - na melhor das hipóteses - e não podem ser aceitos de modo acrítico. Independente das intenções de cada artista, o procedimento de configurar o subalterno por meio da folclorização e/ou da paródia teve efeito de perpetuar estereótipos (CARDOSO, 2022, p. 26).

Cardoso (2022) sinaliza as contradições que envolvem os modernistas e traz à luz de sua argumentação a chamada Caravana Modernista, viagem realizada em 1924 por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, René Thiollier, Olívia Guedes Penteado, Goffredo da Silva Telles e o poeta suíço-francês Blaise Cendras, pelas cidades coloniais de Minas Gerais, com a intenção de "descobrir o Brasil", a qual "apenas confirma como viviam" - os modernistas de origem social abastada - "apartados da realidade comum e revela a falta de noção dessa empreitada quase colonialista" (Cardoso, 2022, p. 31). O autor segue, com ar de denúncia, dizendo que este episódio continua sendo relatado como um momento de "descoberta", indicando, assim, a

perpetuação de estruturas coloniais de poder, ou para trazer Quijano e Mignolo a esta crítica, a perpetuação da Matriz Colonial de Poder. Para Cardoso (2022), no Brasil, "existe pouca disposição para analisar a fundo as desigualdades de raça e classe que são o legado da escravidão em nossa história", onde "as políticas voltadas para modernização resultam num verniz de progresso" sem, no entanto, proporcionarem mudanças genuínas. "É menos trabalhoso passar mais uma demão de tinta sobre uma parede rachada do que reconstruí-la" (Cardoso, 2022, p. 38-39). O autor nos alerta que “em anos recentes, o movimento antropofágico vem ganhando fama mundial como uma espécie de precursor das teorias pós-coloniais e da descolonização (Cardoso, 2022, p. 199)” e não nos deixa esquecer que essa linha de pensamento se restringe ao Manifesto Antropofágico. É preciso, portanto, permanecer com olhar crítico para a mitologia do modernismo e da antropofagia. Uma questão é posta por Cardoso (2022): “num país tão grande e diverso, como resumir a identidade nacional em termos não somente conceituais como também visuais?”.

PAU - BRASIL TEM FRUTO ESPINHOSO,

VERDE FOLHA, AMARELA FLOR.

CONTRA O VERDE - BRAGANÇA,

CONTRA O AMARELO - HABSBURGO.

INESPERADAMENTE

CONTRA A ESCRITA FRANCESA

DO PAU-BRASIL AO GADO.

O AGRONEGÓCIO COME FLORESTA.

HERANÇA

PORTUGUESA.

TERRA DAS COMMODITES.

BICHO.

GENTE.

PLANTA.

AJOELHA, MEU FILHO!

O SANGUE NEGRO VAZANDO FÓSSIL!

A MANCHA OLEOSA NADANDO NA COSTA.

BALEIAS LAMBUZADAS EXTINTAS.

A LUZ É PÚBLICA,

MAS O LUCRO

É PRIVADO.

AS PRIVADAS ENCONTRAM A BAÍA,

INVENÇÃO INGLESA.

SOBROU O BANHO DE MAR! IH! HOJE NÃO DÁ!

NATAÇÃO IMPRÓPRIA.

SEGUE O BAILE!

LÁ VEM O VENDEDOR DE MATE.

AMENDOIM, CURUMIM?


NADANDO
O grito!
A MANCHA OLEOSA
PRIVADO.
A BAÍA,
INGLESA.
Matte Leão

"A POESIA EXISTE NOS FATOS"

– DISSE O GRILO!

TIJOLOS DESPIDOS. REALIDADE NUA E CRUA. PROJETO FALIDO FINGIDO.

MORADIA EQUILIBRADA NA PAISAGEM FERIDA À MÃO ARMADA.

CHEIRO DE PÓLVORA.

O BOI GOSTA!

"NÃO EXISTE MODERNIDADE SEM COLONIALIDADE"

PROFETIZARAM MIGNOLO E QUIJANO.

VENDERAM O PROGRESSO DISFARÇANDO AS INTENÇÕES.

PELO CAPITAL.

CAPITANIAS.

HERDEIROS FALIDOS

NO RITMO

DO ALGORÍTMO.

DISRITMIA DA MULTIDÃO.

LIKE.

LIKE.

LIKE.

BESTIALIZADOS, SÚDITOS
PERMANECEM
SÚDITOS.

SUBÚRBIOS SÚBITOS.

ILUDIDOS CIDADÃOS.

AMBIDESTRAS ILUSÕES.

PALAFITAS,

BARRACOS,

FAVELA,

SEBO-NAS-CANELAS

QUE A BALA É
PERDIDA.

SORRISOS PLÁSTICOS NUM VIDRO LUMINOSO.
CEGOS OLHOS. QUER COMPRAR UM PRODUTO?
AIPIM, SENHOR?

AS ILUSÕES ESTÃO À VENDA A PREÇO
DE BANANA! PRATA, DA TERRA, NANICA.
NADICA DE NADA.

PAU-BRASIL TEM FRUTO ESPINHOSO,

VERDE FOLHA, AMARELA FLOR.

CONTRA O VERDE-BRAGANÇA.

CONTRA O AMARELO-HABSBURGO.

CONTRA A ESCRITA-FRANCESA

ESTRELAS NO AZUL.

NÃO AZUL-CABRAL.

O CULTO A ETNOGRAFIA HÁ DE SALVAR

O TAMANDUÁ-BANDEIRA.

"A FLORESTA E A ESCOLA" - DISSE O GRILO POETA.

A FLORESTA É A ESCOLA - CORRIGIO O GRILO.

TERRA DOS PAPAGAIOS CANIBAIS,

JUSTIFICA O TRAFICANTE JESUÍTA.

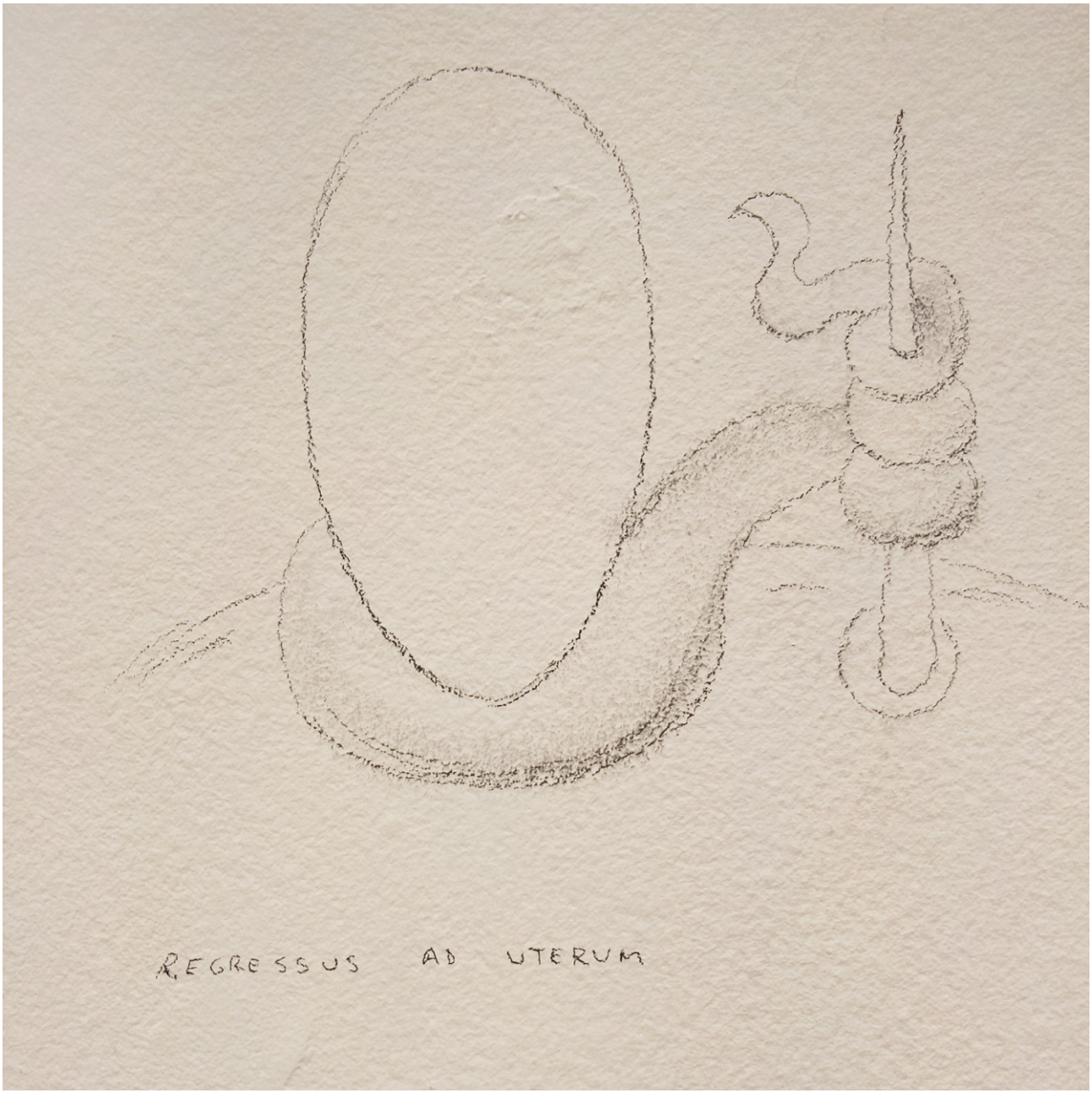
IBIPAREMA VERMELHA.

REGA DE SANGUE A ROÇA UAPÍ.

PÃO - DE - POBRE.

NOBRE.

OBRE.


REGRESSUS AD UTERUM

Carioca da gema

A investigação etimológica revelou diferentes acepções para o termo *carioca*. Nos Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro, volume II, fascículo N. 1, edição de 1876 – 1877, na seção intitulada Etymologias Brazilicas, encontraremos reunidas algumas acepções para carioca, as quais transcrevo abaixo:

> ***Kariauk.*** Aldea cujo nome é derivado do de um ribeiro, por estar assente á sua margem, e que é interpretado a *casa dos karios* composto d'essa palavra *karios* e de *auq* que significa *casa*; tirando-se pois *os* e ajunctando-se *auq* forma-se-ha *kariauk.* LERY. – *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil* (ed. de 1600) chap XX, pp 398 e 399.
>
> ***Cary-O'ca*** – ou – ***Carióca*** – que quer dizer – Agua corrente de pedra - , significaram com o mesmo vocábulo o logar, de que corrriam as agoas, denominando-o tambem *Mãe d'agoa*, como appellidaram as sesmarias primeiras das terras circunvizinhas. PIZARRO – *Memorias historicas do Rio de Janeiro,* tom.VII (1822), pp. 51.
>
> ***Carioca.*** Composta de duas palavras indígenas – *Cary* e *O'ca* que significam segundo alguns etymologistas – *Casa d'agua corrente*, e segundo outros – *Agua corrente de pedra* – foi pelos portugueses chamada *Mãi d'agua*, como se-lê nas antigas escripturas de sesmarias das terras circunvizinhas. CONEGO FERNANDES PINHEIRO – *A Carioca: memoria historica documentada.* Na *Revista trimensal* do Inst. Hist. Do Braz. Tom. XXV (1862), pp. 565.

Carioca, Caryoca (Rio de Janeiro, Fonte da Cidade, Aqueducto) – *caryca,* corre, *oca*, casa. Domus fontis. *Caryocas* nomen habitantiu urbis Rio de Janeiro. MARTIUS – *Glossaria linguarum brasiliensium*, pp. 495.

Carioca (casa do branco). VARNHAGEN – *Hist. Geral do Brazil*, t. I (ed. de 1876) pp. 86 in-fine.

Carioca segundo diversas interpretações significa: 1º. casa d'agua corrente, 2º. agua corrente de pedra, 3º. mãi d'agua, 4º. casa da fonte (domus fontis), 5º. casa dos carijós, 6º. casa do branco.

A 1ª. destas interpretações não procede e a 2ª. ainda menos; *cari* ou *cary* em caso algum podia significar *agua corrente*, e em toda expressão *carioca* não ha nada que se-refira a *itá* – pedra.

Si *carioca* pudesse provir de *itaryoka* ainda haveria alguma plausibilidade para se-interpretar *agua corrente* ou *manante de pedra*, e isto mesmo forçando a significação de *oka* ou *og.*

A significação de *mãi d'agua* é inteiramente inadmissível; não acha-se em parte alguma vocábulo que exprima litteralemente *mãi d'agua* a não ser *ybúrasy* em uma lenda muito truncada, muito difícil de traduzir-se, e talvez não muito authentica. *Casa da fonte* como dá Martius não serve, porque *cary* não significa fonte; a expressão usada para fonte é *ubúra*. A explicação de Lery tambem não satisfaz, e apenas, como ele é um dos mais antigos que dão noticia desse nome, vê-se que o nome da aldêa provinha do nome da fonte, e ha então toda a razão de se-suppôr que *carioca* é o nome do rio.

A explicação dada pelo sr. visconde de Porto Seguro procederia si com effeito fosse bem

certo que *cary* ou *cari* significa o *homem branco.* Mas em guarani ou abañeenga o homem branco é chamado de *karai* ou *karaib*, e não *kari* ou *Karyb*. Por conseguinte *casa do branco* seria *karai-og*, donde naturalmente *karaioka* e depois *karioka*. Alem disse cumpre lembrar que em kechua ha *ccari, varão* e que é possivel que *karai* entre guaranis e tupis corresponda a *kari* em kechua.

Lery porêm faz menção de uma aldêa com esse nome, e diz que o nome da aldêa provinha do nome de uma fonte, e Lery é um dos mais antigos que escreveu sobre cousas do Brazil. E' de crêr pois fosse com effeito o nome da fonte ou rio. Analysando-se os sons neste pressuposto, a única solução mais litteral é entender-se *kaa-ry-og, corrente sahida do matto* ou *do monte*; mas ainda força-se a significação de *og.*

Outra interpretação para *kaa-ry-og* seria *casa da corrente do matto*, que não deixa de ter tal ou qual plausibilidade.
Consta que o falecido Braz da Costa Rubim dera outra interpretação, mas dela não temos outro conhecimento além da noticia.

BAPTISTA CAETANO
(Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro, 1876-77, p. 404-406)

A diversidade de explicações etimológicas para *carioca* indica uma incerteza quanto a origem e imprecisão quanto ao seu significado. A polissemia que o vocábulo congrega é fascinante. Um grande campo de conceitos (Biderman, 1998, p. 89). Um campo aberto para incorporar mais e mais conceitos. Longe de encontrar uma verdade absoluta, carioca é, portanto, “um rio”, “casa do karios”, “mãe d'água”, “casa da água corrente”, “água corrente de pedra”, “fonte”, “casa do branco”, “casa da corrente do matto”, isto é, lugar. Voltamos então ao início! Nascer num dado lugar é ser batizado com um gentílico. Nascer no Rio de Janeiro é nascer *carioca*. O lugar, neste caso, confunde-se e transmuta-se em gente. Aqui, talvez, o perpectivismo de Viveiros de Castro, caia como uma luva. Ou ainda a sabedoria de Ailton Krenak, somos todos rio, pedra, mato. Uma paisagem

interna invisível aos anatomistas. Sabe-se lá! Seria a “mãe d'água” a Guanabara? Fácil deixar a imaginação guiar especulações e teorias mil. Ocorre pensar: o que seria, então, o carioca da gema?

A pesquisa sobre a origem do termo não encontrou resultado. Em uma primeira e eufórica descoberta, verificou-se que “carioca da gema” significaria aquele nascido no Rio de Janeiro cuja árvore genealógica segue a mesma origem, o Rio. Outras versões apontam para que o uso do termo se deu quando do fim do estado da Guanabara, em 1975, o que para essa pesquisa seria um dado valiosíssimo. Mas essa é uma versão que não procede, visto que é possível encontrar a aplicação do termo em período muito anterior. Folheando as páginas virtuais da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, é possível encontrar, um registro do uso do termo “carioca da gema” em uma publicação da Gazeta de Noticias, datada de 11 de junho de 1876, assinado por Lulu Senior – pseudônimo de José Ferreira de Sousa Araújo, médico e jornalista, fundador do referido jornal.

Esta lacuna. Este campo de conceitos é solo fértil para invenção. Sigo o caminho metodológico de utilizar imagens de segunda mão. Numa espécie de ‘‘hackeamento’’, para utilizar um linguajar contemporâneo, das imagens postas pela história da arte. Para tanto, formulações simples dão alicerces para as imagens geradas. Ser ‘‘da gema’’ é ser do ovo. O primeiro carioca seria aquele que veio do primeiro ovo, portanto. Este é um caminho que vai do Cosmos ao Caos. Um caminho mitológico. Carioca é o filho da Guanabara, a “mãe d'água”. Carioca é filho do mar, um rio. Carioca é a “água corrente de pedra”. Na esteira de todas as possibilidades etimológicas, lógicas ou ilógicas, carioca é filho de um ovo primordial. Os mitos gregos foram tema para artistas renascentistas, como Sandro Botticelli, pintor italiano. De sua autoria, vamos encontrar o grandioso Nascimento de Vênus (1483). Desta obra, mais especificamente de um fascículo de arte editado pela editora Scala em 1991 sobre o artista, encontrado em um sebo no Rio de Janeiro, construo a imagem para o “Nascimento do Carioca”. Uma pintura sobre outra pintura (reprodução fotográfica da obra de Botticelli, no caso), onde nascer de uma concha é chocar de uma pérola, o ovo primordial carioca. A gema assume uma acepção dicotômica: embrião (ovo) e jóia (pérola). Mais uma vez a palavra se põe generosa aos conceitos que a circundam.

Nascimento carioca (I) (depois de Leonardo Da Vinci). Carvão sobre papel milimetrado, 29,7 x 21 cm, 2024.

Nascimento carioca (II). Carvão sobre papel milimetrado, 29,7 x 21 cm, 2024.

Carioca da gema. Acrílica sobre fascículo de arte com reprodução da obra Nascimento de Vênus de Sandro Botticelli , 27 x 38,5 cm, 2024.

O SER AQUÁTICO NASCEU TERRAQUEO.

Nascimento (ou conclusão)

Se tomarmos como verdade material, vestígios de um corpo de outro tempo, quiçá primordial, os sambaquianos seriam os primeiros cariocas, ou melhor, os cariocas da gema. É certo, por sua vez, que os sambaquianos morrem (e renascem, por que não!) na concha. Sob uma perspectiva científica é fato que encontraremos esse renascimento através do fluxo genético que atravessa o tempo, de geração em geração. Se há, portanto, uma gema, um ovo-primordial, ele estará encerrado no interior de uma concha: uma pérola-primordial. Retornar ao princípio é tarefa impossível. Mas o exercício de imaginar novos começos permite imaginar novos futuros. Esse vai-e-vem que a arte permite, com a liberdade que lhe é própria e humana. Afinal, "fazemos arte porque somos humanos; é uma fatalidade da espécie" (Vinhosa, 2022, p. 116). Pegando de empréstimo as "conclusões provisórias" de Luciano Vinhosa, é certo que ''cada trabalho que se inicia uma nova regra é inventada (Vinhosa, 2022, p. 124)" e, nesta pesquisa não foi diferente! Da imaginação à escavação.

Manipular a linha do tempo é ofício titereiro ou tecelão ou musicista, sabe-se lá, ou tarefa do historiador ou colonizador. Seja qual for a perspectiva de ofício ou oficialidade, certamente o labor empreendido se dará com uma intenção clara ou escusa. Assim nascem os e demônios de toda ordem. Mas é na maleabilidade da linha que damos pequenos laços, na sua flexibilidade emendamos imagens e outras histórias, na sua capacidade de regeneração damos pequenos cortes, e de nó em nó tecemos uma nova história, novas verdades, novas tradições, uma nova linha.

FAÇAMOS COM ELA UM DESENHO MAIS BONITO.

Adriana Varejão: entre carnes e mares = between flesh and oceans / Adriana Varejão [organização Isabel Diegues; versão para o inglês Stephen Berg). – Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.

AGNOLIN, A. Antropofagia ritual e identidade cultural entre os tupinambá. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2002, V. 45 nº 1.

ALBAGLI, S. Territórios em movimento - cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva - Vinícius Lages _ Christiano Braga _ Gustavo Morelli - organizadores ;Ignacy Sachs - prefácio - Rio de Janeiro - Relume Dumará - Brasília DF SEBRAE 2004.

ANNAES DA BIBLIOTHECA NACIONAL, 1876 – 1877. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=402630&pesq=%22carioca%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=37876, acessado em 10 de julho de 2024.

ANCHIETA, J. - Cartas Jesuíticas, 1886.

AMADOR, E. S. Baía de Guanabara e Ecossistemas Periféricos: Homem e Natureza. Editora Interciência, Rio de Janeiro, 2013.

AMARAL, A., MIYADA, P., PROUS, A. - 34º Panorama da Arte Brasileira: Da Pedra Da terra Daqui, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2015

ASSMANN, A. - Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paulo Soethe - Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BENJAMIN, W. Escavando e recordando. In: BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. Tradução Rubens R. T. Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 239-240. (Obras Escolhidas, v. II).

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. Dimensões da palavra - Filologia e Lingüística Portuguesa, n. 2, p. 81-118, 1998.

BOPP, R. 1898-1984. Vida e morte da antropofagia [recurso eletrônico] / Raul Bopp. - Rio de Janeiro : José Olympio, 2012.

CALAZANS, M. O. Os sambaquis e a arqueologia no Brasil do século XIX. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

CALCANHOTO, A. Cariocas. Rio de Janeiro: Sony Music/Epic: 1994. LP/CD (3:15min).

CARDOSO, R. – Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890 – 1945 – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARVALHO, J. M. de. 2017. A formação das almas: o imaginário da República no Brasil – 2ª edição – São Paulo: Companhia das Letras.

CASTILHO, S. S. del – Arte de expor: curadoria com expoesis / Sonia Salcedo Del Castilho. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Nau Ed., 2014.

COSTA, A. Introdução à Arqueologia Brasileira – Etnografia e História. Biblioteca Pedagógica Brasileira, série V, Coleção Brasiliana, vol. XXXIV, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1934.

CUNHA, M. C. da, VIVEIROS DE CASTRO, E. Vingança e temporalidade: os Tupinamba. In: Journal de la Société des Américanistes. Tome 71, 1985. pp. 191-208.

DIDI-HUBERMAN, G. – Atlas, ou, O gaio saber inquieto; tradução Márcia Arbex e Vera Casa Nova – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

_____. Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura. Belo Horizonte: C/Arte, 2009

DEBLASIS, P.; KNEIP, A.; SCHELL-YBERT, R.; GIANNINI, P. C. ; e GASPAR, M. D. - Arqueología Suramericana / Arqueologia Sul-americana 3(1):29-61, 2007

FUNARI, P. P. e NOELLI, F. S. - Pré-história do Brasil – São Paulo: Contexto, 2018.

GASPAR, M. - Sambaui: arqueologia do litoral brasileiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004.

GASPAR, M. D. Cultura: comunicação, arte, oralidade na pré-história do Brasil. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 14: 153-168, 2004

GASPAR, M. D. - Argumentos Transversais de Guanabara - Organização Rafael Mayer. Prospecto desenvolvido para exposição Guanabara no Espaço Cultural Correios, 2022.

GASPAR, M.D.; BUARQUE, A.; CORDEIRO, J.; ESCÓRCIO, E. Tratamento dos Mortos entre os Sambaquieiros, Tupinambá e Goitacá que ocuparam a Região dos Lagos, Estado do Rio de Janeiro. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 17: 169-189, 2007.

GOMES, Angela Aparecida de Oliveira - Perspectivas interpretativas no estudo das esculturas zoomórficas pré-coloniais do litoral sul do Brasil / Angela Aparecida de Oliveira Gomes - Curitiba 2012. Biblioteca de Ciências Humanas e Educação – UFPR.

HARTOG, F. - Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo - Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

HERTZ, Robert. La muerte y la mano derecha. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

IBGE. De acordo com censo a população do rio de janeiro em 1980 era de 5.183.992 habitantes e em 1991 de 5.473.909 habitantes.
Disponível em https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6 acessado em 30 de outubro de 2020

IHERING, H.V. Archeologia comparativa do Brazil. Revista do Museu Paulista, 1904.

LÉRY, J. de. Viagem à terra do Brasil. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2007.

DUARTE, PAULO. O sambaqui visto através de alguns sambaquis. Instituto de Pré-História da Universidade de São Paulo, 1968.

DUQUE-ESTRADA, J. O. Hino nacional, 1909-1922. Disponível em:
https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/hino.htm

ELIADE, M. – Aspectos do mito – Portugal: Edições 70, 1986.

_____. – Mito e Realidade – São Paulo: Perspectiva, 2016.

IHERING, H.V. Archeologia comparativa do Brazil. Revista do Museu Paulista, 1904.

LAMEGO, A. R. - O homem e a guanabara, IBGE, 1964.

LÉRY, J. de. Viagem à terra do Brasil. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2007.

LÉVI-STRAUSS, C. - O pensamento selvagem Tradução: Tânia Pellegrini - Campinas, SP: Papirus, 1989.

MARTINS AZAR FILHO, Celso. O Modernismo brasileiro e Montaigne: A Antropofagia de Oswald de Andrade. Periferia [en linea]. 2011, 3(1), visitado em 15 de outubro de 2020]. ISSN: .
Disponible en: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552156376003

MENEGASSI, R.J. & CHAVES, M. I. A. O título e sua função estratégica na articulação do texto. Linguagem & Ensino, Vol. 3, No. 1, 2000 (27-44)

MIGNOLO, W. D. Tradução de Simone Neiva Loures Gonçalves e Gisele Barbosa Ribeiro. Museus no Horizonte Colonial da Modernidade. Garimpando o Museu (1992) de Fred Wilson, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, Museologia & Interdisciplinaridade Vol. 7, nº13, Jan./ Jun. de 2018.

_____ . Tradução de Marco Oliveira. Colonialidade - O lado mais escuro da modernidade – Revista Brasileira de Ciências Sociais Vol. 32 nº 94. RBCS Vol. 32 n° 94 junho/2017: e329402.

MONTEIRO, I. A. – Doçaria mineira: um registro dos saberes da goiabada cascão em cidades do interior de Minas Gerais. Monografia. João Pessoa, PB, UFPB, 2020.

OLIVEIRA, Manuela Xavier de "Tu és" : registros da voz, vestígios do supereu na constituição do sujeito : do gozo autoritário ao gozo contingente / Manuela Xavier de Oliveira ; orientador: Marcus André Vieira. – 2019. 203 f. : il. ; 30 cm Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 2019.

PASSOS, A. H. I, PUCCINELLI, B. e ROSA, W. As narrativas hegemônicas como normativas excludentes: raça, gênero e sexualidade – Revista do Centro de Pesquisa e Formação, Sesc, São Paulo nº 8, julho 2019. ISSN 2448-2773

PENONE, Giuseppe; CÂMARA, Marina. Foglia e Paesaggio del Cervello (Imagem). Em Tese, [S.l.], v. 21, n. 3, p. 208-218, jul. 2016. ISSN 1982-0739.
Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/10873/9637>. Acesso em: 07 nov. 2020. doi:http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.21.3.208-218.

PEDROSA, A.; BRITTO, G. H. de.; SCHWARCZ, L. M. Dalton Paula: retratos brasileiros = Dalton Paula: brazilian portraits / organização editorial e curadoria Adriano Pedrosa, Glaucea Helena de Britto e Lilia Mortiz Schwarcz; textos Adriano Pedrosa... [et al] - São Paulo: MASP, 2022.

PINHEIRO, E. C. de F. – Baía de Guanabara: uma biografia de uma paisagem. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2005.

PIQUEIRA, G. – Primeiras impressões: o nascimento da cultura impressa e sua influência na criação da imagem do Brasil – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.

PLANO DE MANEJO PARQUE ESTADUAL DA CAMPINA DO ENCANTADO, 2008. Disponível em:
https://smastr16.blob.core.windows.net/iflorestal/2013/03/Plano_de_Manejo_PE_Campina_do_Encantado.pdf

PORTELLA, Isabel Sanson. Texto de curadoria da exposição Forame Magno. Espaço Cultural Correios (2018) e Museu Nacional dos Correios (2019), Rio de Janeiro e Brasília

RANCIÈRE, J. – Os nomes da história: ensaio de poética do saber, tradução Mariana Echalar. – 1 ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RAMINELLI, R. - Imagens da colonização: a representação do índio de Caminha a Vieira - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

RAFFESTIN, C. Por uma Geografia do Poder. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

RIBEIRO, Maria Izabel. Tarsila do Amaral – Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros – 1ª Ed. – São Paulo: Folha de S. Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013.

ROCHA, João Cezar de Castro. Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em Cena, editado por Jorge Ruffinelli e João Rocha, São Paulo, Editora Realizações, 2011

SCHEEL-YBERT, R., BOYADJIAN, C., CAPUCHO, T. Por que a sociedade sambaquiana deve ser considerada como de meio termo? - REVISTA DE ARQUEOLOGIA. VOLUME 35 N. 3 SETEMBRO-DEZEMBRO 2022 3-31

SILVA, R. F. – O Rio antes do Rio – 3. Ed – Belo Horizonte: Relicário, 2020.

VAINFAS, R. - A Heresia dos índios: catolicismo e rebeldia no Brasil colonial - 2ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, E. – Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural. – São Paulo: Ubu Editora, N-1 edições, 2018, 288 pp.

VINHOSA, L. – Ressurgência das imagens. Revista Visuais, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 155–172, 2021.

_____- Arte reflexões no silêncio entre ruminâncias e experiências. Niterói: PPGCA, 2016.

XAVIER, Manuela. Texto de curadoria da exposição Memento Mori. Centro Cultural Justiça Federal, Rio de Janeiro, 2019.

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Em **06/08/2024** às **16h** reuniu-se no Centro Cultural dos Correios, no Rio de Janeiro, a Banca Examinadora designada na forma regimental pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes para examinar a dissertação e exposição apresentada por **Rafael Dias Mayer**, sob o título **"Escavações na Guanabara: A memória como meio, espalhando a terra, revolvendo solo"**, realizada sob orientação de **Luciano Vinhosa Simão**, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes, área de concentração em Estudos Contemporâneos das Artes. Aberta a sessão pública, o(a) candidato(a) teve a oportunidade de expor o trabalho. Em seguida, foi arguido(a) oralmente pelos membros da Banca que, após deliberação, decidiu pela **aprovação**.

Nos termos do Regulamento Geral dos Cursos de Pós-Graduação desta Universidade, foi lavrada a presente ata, lida, julgada e assinada pelos membros da Banca Examinadora.

gov.br Documento assinado digitalmente
LUCIANO VINHOSA SIMAO
Data: 08/08/2024 09:04:31-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Luciano Vinhosa Simão/PPGCA UFF
Orientador(a) e Presidente da banca

gov.br Documento assinado digitalmente
PAULO KNAUSS DE MENDONCA
Data: 08/08/2024 22:02:11-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Paulo Knauss de Mendonça/PPGCA UFF
Examinador(a) Interno(a)

gov.br Documento assinado digitalmente
ALEXANDRE SA BARRETTO DA PAIXAO
Data: 18/08/2024 00:02:03-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Alexandre Sá Barretto da Paixão/UERJ
Examinador(a) Externo(a)