

LINGUAGEM DE CHÃO:
movências e atravessamentos
no semiárido baiano

SARAH HALLELUJAH VICENTINI DE SAMPAIO



LINGUAGEM DE CHÃO: movências e atravessamentos no semiárido baiano

SARAH HALLELUJAH VICENTINI DE SAMPAIO

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de Concentração Poéticas Visuais, Instituto de Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador:
Prof. Dr. Hélio Custódio Ferverza (UFRGS)

Porto Alegre
2023

CIP - Catalogação na Publicação

Vicentini de Sampaio, Sarah Hallelujah
LINGUAGEM DE CHÃO: movências e atravessamentos no
semiárido baiano / Sarah Hallelujah Vicentini de
Sampaio. -- 2023.
284 f.
Orientador: Hélio Custódio Ferverza.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2023.

1. Caminhada. 2. Relato. 3. Materialidade. 4.
Arquivo. 5. Linguagem de chão. I. Ferverza, Hélio
Custódio, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – DOUTORADO EM POÉTICAS VISUAIS

LINGUAGEM DE CHÃO: movências e atravessamentos no semiárido baiano

SARAH HALLELUJAH VICENTINI DE SAMPAIO

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Área de Concentração: Poéticas Visuais

Prof. Dr. Hélio Ferverza (PPGAV – UFRGS) - Orientador

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Cláudia Vicari Zanatta (PPGAV – UFRGS)

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras (PPGAV – UFRGS)

Profa. Dra. Eduarda Azevedo Gonçalves (PPGAV-UFPEL)

Prof. Dr. Antônio Carlos de Almeida Portela (CAHL – UFRB)

Suplentes:

Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos (PPGAV – UFRGS)

Profa. Dra. Inês Karin Linke (PPGAV – EBA – UFBA)

Para minha vó Maria (*in memoriam*) que me ensinou a remar e para minha mãe Maria (*in memoriam*) que me deu o chão da Bahia pra viver.



AGRADECIMENTOS

Não caminhei sozinha durante essa pesquisa, algumas pessoas me acompanharam, as vezes de perto, as vezes de longe, e por essa companhia agradeço:

O meu gentil orientador Hélio Ferverza a quem tenho profunda admiração e que me guiou com inteligência, disponibilidade e delicadeza por esses quatro anos de pesquisa.

Às professoras e os professores que aceitaram ler e avaliar esse trabalho na qualificação e na defesa, suas indicações, contribuições, referências, apontamentos, impressões me ajudaram a construir essa tese. Agradeço às professoras Cláudia Zanatta, Eduarda Gonçalves e Maria Ivone dos Santos e aos professores Eduardo Veras e Antônio Carlos Portela. Agradeço também às suplentes Maria Ivone dos Santos e Inês Link.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul por acreditar na pesquisa de uma professora caminhante que veio do sertão da Bahia pra revolver o chão, a terra e antigas feridas que foram, e são marcadas em corpos nordestinos.

À toda turma 11 do doutorado, representados pelas amigas de “podcast da pandemia” agora “podcast das doutoras” Cláudia Hamerski, Mariane Rotter e Raquel Alberti, vocês foram essenciais durante o longo inverno frio e solitário em isolamento no primeiro ano de pandemia, a alegria das nossas “lives” será sempre recordada com carinho e afeto.

À Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF) que me concedeu afastamento durante esses quatro anos de qualificação e a todo o corpo docente e técnico do Colegiado de Artes Visuais que me apoiou até o fim dessa empreitada.

Aos meus queridos e desafiadores alunos/as e ex-alunos/as, aos que continuam próximos pela arte e pela vida e aos que já alçaram voo para outras terras. Àqueles que junto comigo construíram a exposição *Lugar de Terra*, lindo trabalho que não está nessa tese diretamente, mas que sem dúvida se espalha por ela.

À Escola de Belas Artes da UFBA na figura de Eriel Araújo e Luisa Magaly Reis pela queima de uma peça em cerâmica que compôs a exposição *Tudo muito rente ao chão*.

À Candyce Duarte, amiga, ex-aluna, ex-orientanda, por me acompanhar na última viagem à Canudos, ser fotografa, cinegrafista, parceria de resenha e de pinga.

À Uriel Bezerra pela amizade e curadoria da exposição *Tudo muito rente ao Chão* realizada com seriedade, delicadeza e muita generosidade.

À Lanussi Pasquali que me acolheu na galeria do seu potente espaço o *Ativa Atelier Livre* em Salvador.

Ao amigo de muitas caminhadas, viagens e remadas Péricles Mendes, pelas lindas fotografias da exposição *Tudo muito rente ao chão*.

Aos muitos amigos da Caminhada dos Umbuzeiros: BGG da mata virgem, Gabriela Barbosa, Geisabel Lima (Geisinha), Gildemar Senna, Indira, Jarbas, Mayara Jubini entre tantos.

Aos amigos e amigas de Juazeiro e Petrolina que deixam a minha vida menos árida representadas por Paula Galvão e Theo Mendes que amorosamente abriram suas casas pra mim.

À Adriana Araújo, amiga, artista, professora e pesquisadora da UFOB que faz brotar arte e educação no serrado baiano, agradeço seu apoio incondicional.

À Noélia Pessoa (*in memorian*) que me telefonava toda semana para saber como iam “as coisas” no Sul e perguntava sobre o doutorado, agradeço todo apoio, sempre. Saudades.

Aos meus irmãos Shaula Maíra e Francisco Sampaio, pela companhia, por alargar nossas existências com a chegada de Martin, Bento e Cora.

À minha mãe Maria Aparecida Vicentini leitora de mapas das linhas do céu, devoradora de livros e tecelã, agradeço pela vida e por me proporcionar crescer na Bahia.

Ao meu pai Vicente Sampaio, por trazer a arte pra minha vida, me mostrar os encantos do navegar e a liberdade de voar, por fazer crescer em mim o desejo de aventura.

À Luca, meu filho, que se tornou um homem sensível e dedicado, adorador de cães e gatos, cheio de amigos. Companheiro das estradas da vida: entre Salvador, Cachoeira, Vale do Capão, Juazeiro, e pelas estradas sinuosas do Sul, obrigado por sua companhia.

A escritura repete essa falta com cada um de seus sinais gráficos, relíquias de uma caminhada através da linguagem. Ela soletra uma ausência que é seu preâmbulo e o seu destino final. Ela procede por abandonos sucessivos dos lugares ocupados, e se articula numa exterioridade que lhe escapa, tendo o seu destinatário vindo de outro lugar, visitante esperado, mas nunca ouvido nos caminhos escriturísticos traçados na página pelas viagens de um desejo.

Michel de Certeau

RESUMO

A tese de Doutorado em Artes Visuais com ênfase em Poéticas Visuais, intitulada *Linguagem de chão: movências e atravessamentos no semiárido baiano*, buscou entrelaçar uma prática artística com uma reflexão teórica onde matéria e deslocamento são elementos disparadores. Através de caminhadas realizadas no semiárido baiano se desenvolveu trabalhos em múltiplas formas e meios, como estratégia de ressignificação do território atravessado, elaborando assim, o conceito *linguagem de chão*. Considerou-se o lugar percorrido a partir dos encontros que se deram ao longo da *Caminhada dos Umbuzeiros*: pelas materialidades, narrativas e relatos. Partiu-se da premissa que ao longo desse caminhar são identificadas marcas que constituem as narrativas hegemônicas desse lugar, identificadas no livro *Os sertões* de Euclides da Cunha, nas fotografias de Flávio de Barros, e nos documentos antigos sobre a remoção do meteorito de Bendegó. Frente a isso, trabalhou-se com o *conceito de história* em Walter Benjamin e de *Re/escritura* em Priscilla Arantes, numa tentativa de reescrever essas narrativas sobrepondo arquivo, materialidade e experiência. A noção de *repertório* e de *conhecimento incorporado* da antropóloga Diana Taylor foi central para essa pesquisa, atendendo à importância do corpo caminhante. Dentre os artistas estudados, Miguel Fernandes de Castro e Michelle Stuart, operam por meio de uma *linguagem de chão*, considerando a materialidade, os nomes e as histórias dos lugares que investigam. Nesse caminhar, entre formas, matérias, relatos e arquivos de um chão muito específico, ressoa a ideia do antropólogo Tim Ingold de *trazer as coisas de volta a vida*.

PALAVRAS-CHAVE: *caminhada, relato, materialidade, arquivo e linguagem de chão*

ABSTRACT

The doctoral thesis in Visual Arts with an emphasis on Visual Poetics, entitled *Language of the ground: movements and crossings through the semi-arid region of Bahia*, sought to intertwine an artistic practice with a theoretical reflection where matter and displacement are triggering elements. Through walks carried out in the semi-arid region of Bahia, works were developed in multiple ways and means, as a strategy to re-signify the territory crossed, thus elaborating the concept of ground language. The place covered was considered from the meetings that took place along the Caminhada dos Umbuzeiros: through materialities, narratives and reports. It was based on the premise that along this journey, marks that constitute the hegemonic narratives of this place are identified, identified in the book *Os sertões* by Euclides da Cunha, in photographs by Flávio de Barros, and in old documents about the removal of the Bendegó meteorite. Faced with this, I worked with the concept of history in Walter Benjamin and of *Re/writing* in Priscilla Arantes, in an attempt to rewrite these narratives overlapping archive, materiality and experience. Anthropologist Diana Taylor's notion of repertoire and embodied knowledge was central to this research, given the importance of the walking body. Among the studied artists, Miguel Fernandes de Castro and Michelle Stuart, operate through a ground language, considering the materiality, names and histories of the places they investigate. In this walk, between shapes, subjects, reports and archives from a very specific ground, anthropologist Tim Ingold's idea of bringing things back to life resounds.

KEYWORDS: *walk, report, materiality, archive and ground language*

SUMÁRIO

Carta para que o leitor acolha a vertigem – p. 13

Introdução a uma linguagem de chão – p. 15

CAPÍTULO 1 – CAMINHADA, VIAGEM E OUTRAS MOVÊNCIAS – p. 27

1.1 Lugares de terra que andei – p. 35

1.1.1 Luanda, pamba e rio – p. 42

1.1.2 Mover lugares - *Terra Suspensa* e *Caixa para guardar paisagem* – p. 44

1.2 Rastreio de marcas no mundo: coletando intensidades – p. 48

1.2.1 Caminhar, coletar e deixar – p. 51

1.2.2 Para encontrar um lugar: rastros e rotas – p. 60

1.3 Viagem a duas: ações *Sempre Vivas* e *Ês urgente* – p. 69

1.3.1 Matéria-chão: viagem e invenção de lugar – p. 76

1.4 Relatos em viagem *O turista aprendiz* – p. 85

Caminhada dos Umbuzeiros: uma caminhada entre pés de Umbu, histórias de um meteorito, águas barrentas e cantos de luta – p. 96

CAPÍTULO 2 – A CAMINHADA DOS UMBUZEIROS E COMO TOCAR O CHÃO – p. 104

2.1 Relatos, ensaios, narrativas de corpo e lugar – p. 113

Sob a luz do sertão (um ensaio) – p. 121

2.2 A pedra que veio do céu – p. 129

2.2.1 *Para resistir: Bendegó* – proposição para outros moveres – p. 135

2.2.2 *Desarquivando em Elaborações para o retorno da pedra Cuitá* – p. 145

2.3 A forma do caminho que se move – p. 152

2.3.1 *Espinhos de Chão* – p. 154

2.3.2 *Ação fundiária* – ampliar, fragmentar, empunhar – p. 162

2.3.3 *Fragmento do caminho* – p. 169

CAPÍTULO 3 – UMA LINGUAGEM DE CHÃO 176

3.1 Criar camadas por pegadas, *Tudo muito rente ao chão* – p. 187

3.1.1 *Estudo sobre o erro* – o arquivo e a lama – p. 197

3.1.1.1 *Reavendo narrativas* – Belo Monte, uma digressão – p. 207

3.1.2 *Como Levantar a história com o chão* – p. 215

3.1.3 *Do Vaza-Barris ao Cocorobó* – p. 222

3.2 Água também é chão – p. 231

3.2.1 *Levante*, para ver em perspectiva – p. 232

3.2.2 *Eu procurei o chão e ele estava sob as águas* – p. 245

Considerações moventes – de perto, de longe ou remando pelo Cocorobó – p. 256

Referências – p. 266

Lista de Figuras – p. 278

Carta para que o leitor acolha a vertigem

Para entrar nessa tese, adentrar nessa pesquisa, será preciso acolher um estado de espírito que incorpore uma profusão de caminhos onde multiplicam-se possibilidades de percursos – o que pode causar uma certa vertigem.

A caminhada da escrita nos leva à errância, ao desvio, e ao mesmo tempo ao desejo de encontrar caminhos confiáveis e não se perder. É preciso estar o tempo todo buscando o equilíbrio entre fruir o imprevisível e não se deixar paralisar pela possibilidade do erro, pois quando estamos em uma caminhada, na trilha, a última coisa que desejamos é nos perder, é um medo constante.

Lembro de me perder uma vez na Chapada Diamantina, quando estava fazendo uma trilha com um amigo e resolvemos pegar um atalho. Fizemos muitas tentativas de voltarmos à trilha “correta”, para nos sentirmos seguros do caminho. Longe havia uma casa, que passou a ser nosso ponto de referência, um marco de segurança. Víamos sua parede branca no meio da mata, uma janela velha de madeira e um telhado caído. Escolhemos uma trilha que parecia nos levar a ela e seguimos, mas quando olhamos para frente, de novo, a casa não estava mais lá. Paramos para procurá-la e a encontramos novamente, tomamos outro caminho. Fizemos isso umas quatro ou cinco vezes e a cada nova trilha que tomávamos ela parecia mais fechada de mato, a marca no chão desaparecia, eu tinha a impressão de rodar, estávamos perdidos. Quando acolhi a desorientação percebi que não adiantava mais ficar insistentemente buscando caminhos que só se fechavam, resolvemos parar e não nos mover. Sentir o território, fazer parte dele, habitar a trilha, ocupá-la em vez de querer atravessá-la. Deixamos de usar a casa como uma referência (já que ela parecia mudar de lugar), parei de mirar à frente, de tentar encontrar o “fim do caminho”, e passei a prestar mais atenção à nossa volta, no entorno, no mato alto que nos envolvia. Depois de alguns minutos encontramos a trilha original, aquela bem marcada e ela estava praticamente do nosso lado.

Penso agora na pesquisa, na vertigem e nas crises de labirintite que tive durante o processo de escrita do texto para o exame de qualificação. Descubro que se fixar o olhar em um ponto consigo controlar a vertigem e não ser derrubada em direção ao chão. Esse ponto é um foco, um âncora, ele me segura para não rodar.

Quando estávamos perdidos na trilha esse ponto se movia com nossas escolhas, era um ponto (a casa) que convidava ao movimento. Foi preciso “sentir o terreno” para continuar a caminhada. A casa, como referência era só uma miragem do medo, da necessidade de segurança, do desejo imaginário de uma certeza em estarmos no caminho certo.

No ano de 2020, em meio à essa pesquisa de doutorado, a vida de todo o MUNDO virou de ponta cabeça, a pandemia de covid-19 inverteu os polos, derrubou todos no chão, e só alguns poucos privilegiados tiveram um ponto para segurar. Para outras tantas pessoas, a maioria, viver é vertigem.

A escrita desta tese é como a vertigem dos caminhos que se proliferam, somada à impossibilidade de caminhar fora de casa e à sensação de incapacidade diante uma crise de proporção planetária. Tento acolher a vertigem, mas ela me derruba ao chão. Tateio a cama, a parede, me encosto. Como voltar a ter um ponto de referência quando tudo gira, o que está em cima parece ir para baixo, e tudo continua rodando? Continuo a me segurar na parede, mas não adianta, o mundo gira e cai, a ligação cai, a conexão cai, a internet cai. E já que estamos caindo e Ailton Krenak nos propõe paraquedas coloridos, eu me pergunto: como construir esses paraquedas coloridos, para todos e todas?

Assim, gostaria de propor ao leitor ou a leitora que estará lidando com trajetos e devires, com a intensificação de movimentos por todos os lados, para acolher a vertigem que se instaura nessa caminhada/pesquisa que se propõe pensar o norte da Bahia em terras do Sul, e que possamos juntas e juntos afirmar as múltiplas formas de manifestação da vida, mesmo em terras tão áridas ou tão frias.

Dobrar a noção de caminho reto, de superfície, de matéria. Para um caminho reto, desvios, para superfície, profundidades, para especificidades multiplicidades, para matérias substância. Aqui onde as abordagens se revezam e as circunstâncias são relativas, onde o espaço é grande e o tempo é lento.

Introdução a uma linguagem de chão

A presente pesquisa propõe a instauração de um processo criativo, no qual caminhadas no semiárido baiano constituem o elemento disparador da construção de uma poética artística. O deslocamento por esse território é, ao mesmo tempo, objeto e estratégia, instrumento de investigação, de seleção, de indicação – é o próprio trabalho. São os encontros que consolidam essa prática, em que é preciso acolher o imprevisível, o erro, o desvio, as potências, as afetações. A caminhada como ação e gesto gera um relato intersubjetivo, o encontro com aquilo que me toca, que me desperta curiosidade, aquilo que, de alguma maneira, me afeta.

As caminhadas foram realizadas em 2017 e depois em 2018, quando atravessei um pequeno trecho localizado no semiárido baiano, junto com outras 40 pessoas, em um evento chamado *Caminhada dos Umbuzeiros*, que acontece desde 2014 entre os meses de março e abril, reunindo pessoas de diversos lugares, inscritas por meio de edital lançado anualmente. Na oportunidade, os caminhantes refazem o percurso dos Conselheiristas¹, quando das primeiras batalhas que foram travadas na cidade de Uauá, durante o massacre conhecido como *Guerra de Canudos*². Ao todo, são 51 km percorridos em três dias, tendo como ponto inicial a cidade de Uauá e como destino o povoado de Canudos Velho (Alto do Alegre), comunidade de pescadores situada às margens do açude do Cocorobó, onde se localizava o antigo Arraial do Belo Monte. Sem dúvida, uma oportunidade privilegiada de conhecer a história do sertão baiano, as paisagens da Caatinga e a cultura local de maneira vivencial, possibilitada pelos encontros com as comunidades que integram o percurso.

¹ Pessoas que se juntaram ao peregrino Antônio Conselheiro na construção do Arraial do Belo Monte, mais conhecido como Arraial de Canudos, às margens do rio Vaza-Barris, na Bahia.

² O ataque à comunidade de Belo Monte aconteceu entre novembro de 1896 e outubro de 1897, por meio do envio de quatro expedições militares. A narrativa de sua destruição foi perpetuada pelo livro *Os Sertões*, obra prima de Euclides da Cunha.

Em 2013, após ter morado, desde a infância, em Salvador, fixei residência em Juazeiro, cidade localizada no extremo norte da Bahia, onde o estado faz fronteira com Pernambuco, uma região conhecida como Médio São Francisco. Ali, desde a referida data, atuo como professora no Colegiado do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF), uma universidade que, por se encontrar estrategicamente localizada nas fronteiras da Bahia, Pernambuco e Piauí, região que compreende o semiárido, é uma das únicas universidades federais do país a estar presente em três estados.

A mudança do litoral para o sertão despertou em mim o desejo de entender as profundas diferenças entre essas regiões pertencentes ao mesmo estado, de investigar, de algum modo, esse lugar que agora habitava.

Algumas questões disparadoras dessa pesquisa foram reforçadas por minha experiência junto a uma disciplina no *Núcleo Temático Lugares Sociais da Arte*, que ministrei coletivamente no Curso de Licenciatura em Artes Visuais da UNIVASF, a convite de um colega. Na oportunidade, ofereci um módulo que chamei de *Caminhada como Prática estética e metodologia de criação*, e busquei provocar os discentes a criar trabalhos artísticos a partir de diversas caminhadas pela cidade de Juazeiro-BA, Petrolina-PE e arredores.

Essa experiência, de uma prática artística caminhante, favoreceu duplamente meu processo criativo: ao permitir a criação de novos trabalhos artísticos e também a reavaliação de produções anteriores, considerando minhas novas inquietações. Esse novo olhar me fez perceber que, em tais trabalhos, estavam presentes ações de deslocamento da matéria como espalhamento, abandono e diluição, empregados para o estabelecimento de uma relação entre matéria e território, intermediada pelo meu corpo.

Noções como mobilidade, deslocamento e dispositivo surgem já na pesquisa de Mestrado *Matéria Efêmera: perda, transformação e deslocamento como dispositivos de uma poética visual* (2011), desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFBA (Universidade Federal da Bahia). Naquele momento, para a realização de ações voltadas ao registro, havia a

necessidade de me deslocar à procura de espaços “naturais” ou espaços abertos, onde, através dessas ações, fosse possível inventar uma espécie de “espaço poético”, partindo do deslocamento simbólico de territórios através da dissolução e transformação da matéria (terra e água).

Em 2011, saí em viagem com o intuito de caminhar pela Cordilheira dos Andes. Como tinha em mente a vontade de realizar algumas ações pelo caminho, carreguei comigo pequenos recipientes de vidro, garrafinhas com rolha de cortiça, fáceis de transportar. Dessa vez, a ideia não era o abandono, mas a coleta de algo que despontasse do fluxo do caminho.

A caminhada durou 10 dias e ocorreu na região de Ancash, no Peru, lá realizei duas ações: *Coleta em altitude sensível 1 e 2 – Cordilheira Huayhuash*, tirando proveito dos poucos horários ociosos que tínhamos durante a travessia. Na ocasião, meu corpo reagiu à altitude, acampávamos acima dos 4.600 m e estava muito debilitada. Em um dos acampamentos, havia pequenas flores amarelas que brotavam por entre pedras e areia, se revelando genuínos símbolos de resistência e perseverança. Deitei-me em meio a essas flores e coletei uma amostra. Algo similar ocorreu na ação seguinte, realizada em uma área de pastagem de ovelhas. Colhi algumas lãs que ficavam presas nos arbustos e nas pedras. Ambas as ações foram feitas em lugares rodeados por enormes montanhas que pareciam estar ali nos guardando – montanhas e vales recipientes – enquanto guardava as flores e lãs.

Essas ações de coleta em “territórios inóspitos” funcionam como uma espécie de “armazenamento efêmero”, quase precário, de uma relação afetiva com esses espaços de passagem. Ali o que eu guardava era um lugar e um momento, não somente um chumaço de lã ou uma flor. Através da interação com elementos, quase sempre, reduzidos, pouco perceptíveis, constrói-se uma relação com aquele território. Toco aqui na questão da efemeridade porque esta relação se desfaz depois de realizada a ação, depois de um mínimo deslocamento no território. Também a reconheço como precária porque os próprios materiais guardados nesses recipientes de vidro ou na imagem fotográfica não respondem a essa tentativa de guardar um lugar.

É importante dizer que a maioria dessas ações não foi planejada, sendo associadas ao percurso como processo que não está alheio ao imprevisível. Existe, nesse trabalho, um devir muito pessoal, que se instala no campo da experiência, da incerteza, às vezes, do desvio, como uma inflexão no caminho, um instante de pausa onde pouso minha atenção.

O que sobra desses trabalhos é uma espécie de relato das travessias das quais derivam: uma nota, apontamentos sobre coisas e lugares que despertaram meu interesse. Trata-se de uma suspensão que solicita um tempo ainda mais reduzido do que o tempo do caminhar, a criação de um tempo e de um espaço durante o caminho, que se dá por ele e é indissociável a ele. Tempo de mexer em coisas reduzidas, nas coisas que ficam para trás e que normalmente passam despercebidas, coisas vivas que possuem rápida transformação e são impermanentes.

Fazendo uso da caminhada enquanto possibilidade de desenvolvimento e experimentação de algumas das questões que me movem enquanto artista, o caminhar no semiárido baiano passou a me despertar também questões de outra ordem. Agora que habito o lugar em que caminho, inclusive atuando na formação educacional de pessoas em uma universidade pública, percebo elementos que me provocam para além da minha experiência individual com determinado território. Surgem forças ligadas a questões sociais, históricas, geográficas, políticas e econômicas que, hoje, me afetam mais diretamente. Existem disputas de narrativas por lá, e foi caminhando que passei a me ocupar também dessas questões, camadas diversas de um mesmo lugar.

Desde as primeiras caminhadas e deslocamentos, percebo que através dessas experiências recolho um tipo de conhecimento que é incorporado, um entendimento dado pelo encontro com aquilo que nos toca também fisicamente. Entendimentos como os que acontecem no encontro com as pessoas que habitam o caminho e que convivem com o regime intermitente das chuvas, com a cooperativa de pequenos agricultores que beneficiam frutos típicos da região, a diversidade da fauna e da flora da caatinga e, sobretudo, no encontro com outras narrativas (minoritárias) sobre a guerra de Canudos – ou, como se chama por lá, o “massacre

do Belo Monte”. Ao contrário da história oficial, da narrativa hegemônica³, propalada pelos vencedores, o caminho dos *conselheiristas* reivindica a construção de outra narrativa para “escovar a história a contrapelo” – como diz Walter Benjamin (1985) – da narrativa “oficial” contida em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Identifiquei narrativas de subtração e esvaziamento, como, por exemplo, nos relatos sobre o meteorito do Bendegó, do qual ficaram apenas as histórias. Encontrei também a luz do sertão que ofusca a visão, elimina todas as sombras e, às vezes, aumenta suas dimensões. Coletei o barro do açude do Cocorobó (que submergiu o que se convencionou chamar de “segunda Canudos”, reconstruída pelos sobreviventes da guerra), lama grudenta e pegajosa, metáfora dessa história tão dolorosa que insiste em “colar” nas narrativas desse lugar.

A experiência da caminhada produz encontros (ou colisões) com o que passa pelo meu corpo, uma experiência que compreende a coleta de intensidades, desde as informações que vou acumulando sobre o território, sua história oficial, por exemplo, às sensações, como cansaço, deleite, contemplação e dor. Mas qual seria a implicação de tudo isso em minha produção artística?

Levando em consideração que as caminhadas ativam sensações, percepções e

3 Considero, bem como outros tantos estudiosos de Canudos, o livro *Os sertões* de Euclides da Cunha como história oficial, já que ele contou para o resto do Brasil oficialmente, após publicar um artigo intitulado de “A nossa Vendaia” de 1897 e em seguida como um enviado do Jornal o Estado de São Paulo para relatar o cerco final ao arraial do Belo Monte pelo exército brasileiro. Considerou-se durante muitos anos o seu livro como narrativa hegemônica, já que, fora os relatórios de alguns membros do exército, seus escritos foram a principal fonte de informação do que aconteceu no sertão baiano. É importante dizer que a interpretação de Euclides da Cunha influenciou sobremaneira a forma como a população brasileira entendeu o que aconteceu naquele lugar, ao declara-la com “Nossa Vendaia” ele atrela o arraia de Belo Monte à uma interpretação reducionista de que aquelas pessoas que ali viviam lutaram para que a monarquia fosse restaurada, como aconteceu na França (1793). Mesmo denunciando a brutalidade do exército brasileiro, a injustiça e massacre do que ali aconteceu, a narrativa de Euclides da Cunha segue sendo disputada por estudiosos “Euclidianos”, e por estudiosos conhecidos como “Conselheiristas”, descendentes de sobreviventes do massacre, moradores do sertão, pesquisadores que buscam devolver tanto a intelectualidade de Antônio Conselheiro, como aprofundaremos no terceiro capítulo, quanto uma outra ideia de sociedade e de modo de vida no sertão da Bahia.

compreensões outras, e a premissa de que o corpo caminhante provoca algum tipo de transformação no lugar atravessado, poderia um corpo em gesto e ação de caminhada criar outra narrativa de lugar, ressignificar o espaço, transformá-lo?

Sendo esse corpo meio para apreensão de experiências, permitindo a coleta de informações que são “incorporadas”, adquirindo e produzindo um conhecimento “grudado ao corpo”, como traduzi-lo para além de minha corporeidade? Considerando esses elementos disponibilizados pela travessia (os encontros) como dispositivos ativadores para a criação de trabalhos artísticos, o que faz a caminhada como ação gerar um relato como resultado intersubjetivo? Nesse sentido, caminhar é investigar, explorar, questionar, compreender, absorver, incorporar, entre outras possibilidades. O relato surge como uma resposta a essas distintas ações, trazidas pela caminhada.

Existe uma conexão forte entre caminhada e relato. A ação de caminhar vai gerar uma narrativa dessa experiência em si, a despeito da narrativa oficial e em favor de uma visão poética desse caminhar. A produção de relatos dessas caminhadas serviria para tecer mais uma camada às narrativas já existentes?

Considerando a dimensão temporal da caminhada e do relato, suas convergências e possíveis rupturas tocariam nas implicações desses trajetos e nas inflexões sobre essa experiência. A caminhada compõe uma espécie de narrativa movente, aberta, passível de transformação, que acolhe alargamentos e desvios. Não existe uma única maneira de narrar, assim como uma caminhada pode ser empreendida de diferentes modos.

A partir das questões colocadas, da vertigem de caminhos possíveis que se apresentam e do entendimento da instauração desse trabalho como processo cuja construção se dá no caminhar, pelos encontros, tanto no primeiro capítulo, *Caminhada, viagem e outras movências*, como também no segundo, *Caminhada dos Umbuzeiros e como tocar o chão*, me aproximei de algumas ideias de Virginia Kastrup, apresentadas no livro *Pistas do método da cartografia* (2009), a princípio, pela atenção ao percurso físico real da caminhada, que implica em uma

atenção flutuante e, em seguida, as relações que estabeleço a partir dos encontros, as ideias de *pouso* e de *toque* como potência de encontro, e não de seleção.

Segundo a autora, a cartografia, método formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, tem como pretensão investigar um processo de produção, acompanhar seu desenvolvimento, sem necessariamente ocupar-se do estabelecimento de um caminho linear para atingir um fim. As leituras que realizei sobre o método e a pesquisa cartográfica me permitiram fazer uma aproximação entre a prática da caminhada, vista como uma espécie de *pesquisa de campo*, e o modo como a ideia de *atenção cartográfica* favoreceu meu entendimento daquilo que trazia do caminho para essa pesquisa, os encontros que apenas foram possíveis por meio do deslocamento em um território.

A aproximação com os estudos da atenção na cartografia, através do texto *O funcionamento da Atenção no trabalho do Cartógrafo* (2009), também de autoria de Kastrup, tem favorecido a compreensão do que seleciono pelo caminho ou em uma viagem. Ela nos apresenta quatro variedades de atenção do cartógrafo: *Rastreio*, *Toque*, *Pouso* e *Reconhecimento atento*. Algumas dessas “modalidades” de atenção foram importantes para que eu compreendesse, por exemplo, porque algumas escolhas foram feitas em detrimento de outras. Longe de funcionarem como uma regra ou um procedimento a ser seguido, tais modalidades auxiliaram na explicação da variabilidade, da multiplicidade das coisas que me tocaram, do que era coletado e incorporado. Operaram como uma espécie de “modo de funcionamento” no interior da viagem. Reconheço a ideia de uma busca, uma meta que se move como *Rastreio*; a caminhada em si e aquilo que eu considero como “experiência incorporada” como *Toque*; e aquilo que encontro no caminho e levo para o “ateliê” para desenvolver os meus relatos de caminhada como *Pousos*, paradas em determinadas “rugosidades” que surgem no percurso. E identifico como *Reconhecimento atento* uma espécie de “análise territorial” sobre o território percorrido, a minha interpretação de lugar, que irá culminar no que venho a chamar de *linguagem de chão*, noção que será desenvolvida no terceiro e último capítulo.

No primeiro capítulo, *Caminhada, viagem e outras movências*, considero importante trazer trabalhos, procedimentos e práticas que remontam o meu interesse pelos “espaços abertos” que vem desde a minha pesquisa de mestrado. A gênese de uma prática artística caminhante ou em viagem se inicia por procedimentos de “desmaterialização” do objeto artístico. É em *Matéria efêmera* que a relação entre matéria e chão vai se assentando. Mover um lugar através de sua materialidade, move-se também a sua história, os seus relatos. Busquei entender a caminhada no contexto da experiência artística por produções que são atravessadas pela prática da caminhada e da viagem. Artistas que reconhecem o ato de caminhar como o próprio trabalho, a ideia do *artista viajante (ou explorador)*, *artista como etnógrafo (ou etnólogo)* que identifico na obra póstuma de Mário de Andrade, intitulada *O Turista Aprendiz*. Sem entrar na questão do sujeito moderno ou do modernismo no Brasil, acredito que o *turista aprendiz* tem mais a me dizer do que a figura do *flâneur*⁴, considerando não só o contexto nacional e explorador da sua viagem em oposição à *flanância* urbana francesa. Mas, diferente dos modernistas, as minhas viagens e caminhadas não possuem um modo de operar “devorador”, não desejo “deglutir” o outro, ao contrário, o outro me envolve, nos relacionamos, nos identificamos, falamos juntos por meio do encontro.

Essas designações – *artista explorador*, *turista aprendiz* – compreendem a busca por uma experiência territorial para, a partir disso, produzir seus trabalhos. Operar com noções da geografia, noções de espaço e lugar, entender a viagem como forma de produção de conhecimento. Buscar mais uma interpretação possível sobre determinada região a partir dos fragmentos encontrados ou experienciados, produzindo outros lugares. O artista viajante, o artista como analista territorial e o *artista errante*, aquele que deriva e erra em suas produções,

⁴ O *flâneur*, figura que se desenvolve ao mesmo tempo em que as grandes cidades se modernizam, não esconde sua ambiguidade: deixa-se fascinar pela modernização, mas também reage a ela. Contra a abertura de grandes avenidas para a circulação rápida e contra a divisão e especialização do trabalho taylorista... Contra a velocidade imposta pela modernidade positivista, o *flâneur* traz a questão da lentidão e também da ociosidade. (BERENSTEIN, p. 55)

considerando cada trabalho como possibilidade e que transita entre uma multiplicidade de linguagens. A criação pela movência envolve estar atenta às pegadas no chão do mundo, afundar o pé na lama, ficar presa, passar pela areia e continuar caminhando com o sapato apinhado de grãos, molhar os pés, arranhar os braços, tropeçar nas pedras da história.

No capítulo seguinte, *A Caminhada dos Umbuzeiros e como tocar o chão*, serão apresentados meus relatos sobre as caminhadas já realizadas. Aqui abordarei os encontros proporcionados ao longo da Caminhada dos Umbuzeiros. Essa experiência e o projeto de desenvolver uma pesquisa me levaram a algumas questões: como compartilhar a minha caminhada enquanto experiência artística? De que forma “materializar” essa experiência em um trabalho de arte? Como uma experiência pessoal (corporal e intelectual) pode se localizar no lugar da comunicação (da arte) ao mesmo tempo que deseja reescrever as narrativas hegemônicas de um lugar?

A partir de trabalhos aparentemente “desconexos”, fragmentos de uma experiência, retomo um dos tipos de atenção abordados por Kastrup, o *Toque*, avaliando a percepção háptica que é aquilo que me toca, os elementos incorporados pelo caminho, e que serão pensados a partir da ideia de *Conhecimento Incorporado*, da antropóloga Diana Taylor, que estabelece a diferença na produção de conhecimento daquilo que pode ser guardado, que ela chama de *arquivo* (a exemplo de objetos, vestimentas, instrumentos e textos escritos), e aquilo que é intangível, um conhecimento que está agregado ao corpo, que ela chama de *repertório*. É a partir disso que a autora defende a dimensão das incorporações, do repertório enquanto saber não arquivável.

Assim, apresento a “palavra”, a “pedra” e o “espinho”, termos que utilizo para designar esse conjunto de trabalhos dividido em três diferentes subcapítulos. Considero os trabalhos apresentados, como diferentes modos de relato das experiências proporcionadas pelas caminhadas.

A palavra, é um relato da caminhada em si e encontra-se “desbloqueado” da divisão dos capítulos, é trazida ao texto antes de iniciar o capítulo dois. Apresento ele “solto” por assim

entender que deva existir, descolado do texto acadêmico. No subcapítulo *Relatos, Ensaios, narrativas de corpo e lugar*, apresento relatos enquanto obra da dupla de artistas André Severo e Maria Helena Bernardes e também de Ana Flávia Baldisseroto, relacionando-os com o conceito de *espaço biográfico* de Leonor Arfuch. Também ao longo de toda a tese serão encontrados trechos de relatos que decidi apresentar de modo também diferente, sem recuo e com outra fonte (tipo e tamanho). Julgo importante destacá-los por entendê-los no lugar do relato, enquanto obra, do compartilhamento de uma experiência.

A pedra é o meteorito do Bendegó, e nessa parte da tese apresento dois trabalhos realizados a partir do encontro com a história de apropriação do meteorito do Bendegó, que foi retirado do semiárido baiano, e da colisão com o acontecimento do incêndio no Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, em 2018, que resultou na destruição da memória e na “sobrevivência” do meteorito. Desse horizonte (caminhada – lugar onde possivelmente caiu o meteorito – vazio – histórias – incêndio – pesquisa – documentos – fotografias antigas), surgiram dois trabalhos: *Para resistir Bendegó* (2018) e *Elaborações para o retorno da pedra Cuitá* (2019). O primeiro consistiu na distribuição de 100 réplicas em miniatura do meteorito entre os participantes da *V Caminhada dos Umbuzeiros*, enquanto o seguinte partiu da manipulação de arquivos pertencentes ao acervo do Museu Nacional.

O espinho é um elemento que veio comigo da caminhada, que grudou em mim, e a posterior reelaboração de sua forma através da argila e da técnica de modelagem para fins cerâmicos. A modelagem da reprodução desse espinho em barro impulsionou a investigação de sua forma ampliada, fragmentada, manipulada, uma busca pela forma do espaço. Esses procedimentos foram geradores de alguns trabalhos em cerâmica e fotografia, e me fizeram pensar sobre a ideia de espaço e gesto: o caminho que percorri, do lugar que habitei, do espaço da minha casa, do meu corpo. É no gesto de buscar a forma do espaço que encontro em Didi-Huberman por meio do livro *Ser Crânio* e a obra do artista italiano Giuseppe Penone, algumas respostas. Discorrendo sobre o espaço como movimento, como fluxo, ele se forma e

se *desforma*. A partir disso trago uma reflexão sobre os espinhos de cerâmica mais como uma busca do que uma forma finalizada, ele é processo, objeto a ser manipulado, procedimento de investigação da formação de espaços.

O espaço é formado por linhas as quais habitamos, segundo Tim Ingold, outro autor convidado para compor esse trabalho. Ele sugere que a vida acontece a partir das linhas de movimento, e nas notas introdutórias do livro *Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição* (2015, p. 33), Ingold propõe: "...insistir na primazia do processo sobre o produto; da vida sobre as formas que ela assume, sejam secretas (como imagem mental ou genótipo) ou abertas (como objeto material ou fenótipo)". O autor, citando Gilles Deleuze e Félix Guatarri, diz que as relações em um mundo de vida se dão entre *materiais* e *forças* muito mais do que *matéria* e *forma* (2015, p.301).

Por fim, no terceiro e último capítulo, *Uma linguagem de chão*, trabalhei com a ideia da história oficial como uma construção, se valendo da força e função dos arquivos e dos gestos na construção das narrativas hegemônica sobre determinados lugares. Esse interesse se deu através do encontro com o açude do Cocorobó, a história da guerra de Canudos, a ruína que jaz submersa no lago, e a lama do seu fundo. Articulando a narrativa hegemônica, perpetuada por meio do livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, as fotografias feitas por Flávio de Barros e a relação de uma experiência incorporada com o lugar. Este capítulo se estrutura levando em conta, principalmente, as obras apresentadas na exposição *Tudo muito rente ao chão* (2022), que traz a minha experiência na travessia pelo caminho dos *conselheiristas* e a visita às ruínas da segunda igreja de Canudos, submersa pelo açude de Cocorobó, os trabalhos apresentados são elaborações, dadas a partir desses encontros, com a materialidade e com as narrativas de um lugar.

Nesse operar artístico pela materialidade, caminhada, viagem e deslocamento, o interesse pela terra ou pela matéria enquanto alegoria de um território busco desenvolver a tese de uma linguagem de chão. Essa ideia se organiza a partir do conceito de geograficidade de

Eric Dardel, principalmente, e se propõe a identificar também, outros artistas que operam por meio dessa linguagem.

Para isso, pondero o corpo em trajeto como potência de afetar e ser afetado. A caminhada que comporta uma multiplicidade de forças. A prática de uma criação caminhante para descobrir essas linhas de força, uma pesquisa em deslocamento que afirma a importância da experiência e a relação do corpo com o espaço. Que considera o encontro, portanto, o imprevisível. Construindo lugares em uma ação sobre o território, a partir da coleta de substâncias, da posterior resignificação delas e por elas, desenterrando a história do chão, confrontando arquivos para subverter a “lógica” instituída de como um lugar é.

CAPÍTULO 1

Caminhada, viagem e outras movências



Uma das lembranças prazerosas que tenho da infância é a leitura quase compulsiva dos livros de Júlio Verne, uma coleção de bolso que pertencia a meu pai. Ao percorrer as páginas desses livros, sentia como se viajasse para todos aqueles lugares fictícios e também reais descritos pelo autor. Já na adolescência, colecionei alguns exemplares da revista *Os Caminhos da Terra*¹, que me proporcionaram outras tantas viagens. Ambas as leituras trazem registros e relatos de viagens. A primeira, sendo de literatura ficcional, me levou a lugares inventados, lendários e, portanto, impossíveis; e a segunda, mais voltada ao turismo ecológico, me transportou para regiões ainda inexploradas, lugares tão distantes e exóticos que pareciam também uma invenção de lugar. Um “devir exploradora” passou a ocupar meus sonhos desde muito cedo. A prática de caminhadas veio depois, a caminhada na natureza em busca desses lugares inóspitos com os quais tanto sonhei. Comecei a fazer trilhas pela Chapada Diamantina, na Bahia, aos 16 anos de idade.

Considero a movência - o movimento enquanto característica, estado ou qualidade do que se move, que compreende os deslocamentos e as transformações - como modos recorrentes em minha prática artística. Dentro das possibilidades de moveres, há alguns procedimentos que se repetem em minhas pesquisas: as caminhadas, as coletas e a posterior construção de relatos (que podem ter muitas formas) dessas travessias. São modos de operar que acontecem algumas vezes dentro do território que se atravessa, constituindo imagens em fotografias, vídeos e em relatos escritos ou falados, para contar e compartilhar a experiência individual de mover-se. São construções fora do território atravessado, coisas feitas a partir da experiência de deslocamento, com a subjetivação dessa experiência, a ressignificação do que foi vivido ao longo da viagem

¹ A publicação, cujo nome completo era *Os Caminhos da Terra*, começou a ser circular em 1991 e rapidamente criou um público fiel, por apresentar excelentes matérias e belas fotos sobre locais (e pessoas) espalhados pelo planeta. “Era uma época em que não existia internet e a Revista Terra apresentou paraísos remotos e quase inacessíveis para muitas pessoas. Aquelas primeiras edições criaram em muitos o sonho de viajar e conhecer o mundo. Ela trilhava um caminho que tinha algumas semelhanças com a National Geographic, mas com a grande vantagem de ser escrita por (e para) brasileiros”.

Disponível em: <https://www.revistaterra.com.br/sobre/>



Figura 1 – Trilha de Águas Claras, Morrão, Chapada Diamantina – Bahia. 1996. Fonte: própria



Figura 2 – Trilha da Cachoeira da Fumaça por baixo, Chapada Diamantina – Bahia. 1996. Fonte: própria.

ou a elaboração de elementos de pesquisa coletados a *posteriori*: informações, documentos, fotografias e materiais que, de alguma forma, direcionem o olhar de volta ao lugar percorrido.

Minhas produções artísticas realizadas a partir de 2007 transitavam principalmente pela ideia de perda e transformação: eram trabalhos efêmeros, que consistiam no congelamento de peças cerâmicas (feitas por mim): bolinhas, filetes, amassados de argila queimada. Me interessava o processo de descongelamento e as transformações decorrentes desse processo, que foram registradas em fotografia. Mas algo, ali, escapava ao registro – o escorrer do tempo –, o que trouxe um profundo interesse pelo processo de produção de documentos que registravam esse “escorrer”, essas transformações, fenômenos registrados pela fotografia. Obras como “Cubo de condensação”, de 1963, do artista alemão Hans Haack, bem como “Gelo Fundido”, de 1969, os incêndios de John Van Saun e as pinturas de fogo e chuva de Ives Klein me convidavam a experimentar, cada vez mais, essas ações “imateriais”.

Durante as décadas de 60 e 70 do século passado, alguns artistas se puseram a pensar e a produzir arte fora dos espaços expositivos tradicionais, as galerias e os museus. Todas essas experiências compartilhavam a aspiração de uma arte não comercializável², e as produções escapavam de uma arte necessariamente visual para uma “arte da ideia”, fora dos espaços expositivos, uma “arte da ação”. As autoras norte-americanas Lucy Lippard e Rosalind Krauss escreverem dois textos célebres sobre essas novas práticas artísticas: *Seis anos – a desmaterialização do objeto de arte de 1966 a 1972* (1973) e *A escultura no campo ampliado* (1979), de cada autora respectivamente.

A mudança de ênfase da arte como produto para a arte como ideia libertou o artista de limitações presentes – tanto econômicas quanto técnicas. Pode ser que trabalhos de arte que não podem ser realizados agora por falta de meios serão concretizados em

² Jacopo Crivelli, 2014 p. X

alguma data futura. O artista como pensador, sujeitado a nenhuma das limitações do artista como artesão, pode projetar uma arte visionária e utópica, que não é menos arte do que trabalhos concretos. (LYPPARD, 2013, p. 160)

Dessa forma o artista passa a ter total liberdade para se desvincular da ideia de arte como produção de objetos (ou telas, desenhos, objetos colecionáveis). A produção artística passa a compreender projetos, rabiscos, documentos de algo que pode vir a ser feito ou que não existe mais, proposições, experimentações efêmeras em espaços abertos, nas ruas das cidades, em qualquer lugar. Sendo assimilada como ideia – “a ideia se torna a máquina de fazer arte” (LEWITT, 2009, p. 176).

A materialidade, a forma, os materiais, os procedimentos tornam-se recursos e meios passíveis de desaparecimento. Uma condição temporária, efêmera, e muitas vezes imaterial, passa a ser testada por diversos artistas. Como exemplo de um trabalho de arte que consiste em uma operação em si, resultando em algo relativamente imaterial e que, em parte, também aciona uma crítica ao sistema da arte e à sua mercantilização, podemos citar a proposição realizada pelo artista Yves Klein, em 1959: *Zona de Sensibilidade Pictórica Imaterial*. Trata-se de um trabalho considerado precursor do que viria mais na frente ser a arte conceitual. Consistiu na venda de recibos por um equivalente em ouro pela cessão de uma *Zona de sensibilidade pictórica imaterial* (um espaço vazio em algum lugar na cidade), havendo a possibilidade também de uma ação em que o proprietário desse recibo e o artista fizessem desaparecer o “arquivo” material dessa troca: o recibo. Ele seria queimado, ao mesmo tempo que metade das folhas de ouro seriam (e foram) jogadas no rio Sena (em Paris), atingindo, dessa forma, a “plena imaterialidade”. Uma dessas ações, chamada de *Transferência ritual de imaterialidade*, foi realizada no dia 26 de janeiro de 1962, com o escritor e jornalista italiano Dino Buzzati.

Essa, entre outras “buscas pela imaterialidade” implementadas por esses artistas, se evidencia pela matéria, passível de transformação, na busca por sua posterior imateria-



Figuras 3 e 4 – Yves Klein. *Zona de Sensibilidade Pictórica Imaterial*, Série nº 01 zona nº 01. 1959. Fonte: site do artista

lidade. Como também as pinturas com a ajuda de agente atmosféricos (como a chuva e o vento), intituladas de *Cosmogonias*, produzidas por Yves Klein, apontam a importância dos fenômenos e da matéria. A noção de “desmaterialização da obra de arte” diz respeito, especialmente, ao que nos referimos como arte conceitual, especificamente nas produções das décadas de 60 e 70. Yves Klein produziu muita coisa antes disso, e essas produções, sem dúvida, se voltavam, em essência, para uma imaterialidade.

Klein, que começa a expor em 1945-55, é um dos grandes percursores das pesquisas internacionais mais avançadas dos anos sessenta na Europa e nos Estados Unidos. É um ponto de referência importante para o desenvolvimento de várias tendências: da pintura minimalista; do conceitualismo; e no que diz respeito em especial o processo de desmaterialização da arte; do envolvimento direto com o espaço ambiental; da arte povera; de operações artísticas como happenings e performances. (POLI, 1999, p. 32. Tradução minha)

A ideia de perda, ao delegar aos fenômenos a produção da obra artística, a busca insistente do desaparecimento do objeto artístico, leva a um verdadeiro paradoxo dentro do campo da arte, e me leva a pensar ainda mais sobre a existência de múltiplas formas de relato como arte, expandindo a ideia de registro, de documento e disso tudo como obra, discussão que será abordada mais adiante.

Em minha prática artística, as primeiras “operações” de deslocamento e abandono de objetos cerâmicos (e outras matérias) foram realizadas entre 2008 e 2010. Consistiram no abandono de objetos cerâmicos congelados, nas águas do mar da Ilha de Itaparica, na Baía de Todos os Santos, e em algumas praias de Alagoas. Naquele momento, eu pretendia implementar ações que promovessem a perda do “objeto artístico”, mesmo que depois ele retornasse por meio dos registros (em fotografia) dessas ações.



Figuras 5, 6 e 7 – Yves Klein. *Cosmogonias*, 1960. Fonte: site do artista

Nos trabalhos *Ação nº 1 – deixar ir* (2009), *Ação Maceió – LevAlagoas* (2010), e *Ação Paraguaçu – Lág(ua)rimas* (2010), realizei ações de abandono de objetos cerâmicos congelados nas águas do mar e de um rio. Os dois primeiros foram registrados por meio de fotografia, e o segundo foi captado por vídeo.

Também me interessava empreender um movimento cíclico da matéria, que chegava às minhas mãos pela argila, era transformada em cerâmica, submersa em água, em seguida congelada e colocada para flutuar nas águas do mar, até que essa “pedra” feita por mim retornasse à natureza. Durante as investigações de minha pesquisa de mestrado, realizei outras tantas ações: no rio Paraguaçu às margens da cidade de Cachoeira (BA), no Rio das Rodas, Vale do Capão, na Chapada Diamantina (BA) e pelos arredores da cidade de Ribeirão Preto (SP). Continuei a trabalhar com o abandono de peças de cerâmica congeladas no meio aquático, mas passei a realizar essas ações também com outras matérias que chegavam a mim, como uma folha de papel artesanal produzida por uma comunidade quilombola em Recife, que foi colocada nas águas das praias de Piatã em Salvador (BA). Essa ação deu origem ao trabalho intitulado *Um livro de vidro para uma história de papel* (2010). Também abandonei uma folha de tabaco da cidade de São Félix (BA), que foi colocada no rio das Rodas, no Vale do Capão, e deu origem ao trabalho *Não.rio* (2011).

Por meio de tais ações, busquei simbolicamente deslocar territórios, diluí-los ou identificar a imaterialidade de algumas fronteiras geográficas, em um *movimento matérico* que funcionava como dispositivo poético de transformação e reconfiguração de territórios, entendendo dispositivo “como uma série de práticas e de funcionamentos que produzem efeitos” (KASTRUP; BARROS, 2009, pág. 81). Gestos e ações relacionados à incapacidade de controlar os fenômenos como descongelamento, diluição, movimento da terra que é levada pelo vento. Ao pontuar as transformações dos lugares e de seus elementos, minha ação apenas evidenciava essa condição. Era uma ação também da matéria.



Figura 8 – Registro da *Ação Itaparica*, desenformando peças congeladas. Itaparica, 2009. Fotos: Carolina Larrea



Figura 9 – Sarah Hallelujah, sequência da *Ação nº 01 – deixar ir*. Local: ilha de Itaparica, 2009. Fotos: Carolina Larrea. Fonte: acervo próprio



Figura 10 – Sarah Hallelujah, sequência da *Ação Maceió – LevAlagoas*, 2009. Fonte: acervo próprio.

A preferência pela cerâmica tem sua razão de ser. Como objeto, a cerâmica guarda, em sua existência, a evidência de uma transformação, ao passo que, na condição de matéria, contém a memória do território geográfico de onde provém. Foi o interesse pelo barro que me levou a pensar sobre o lugar que essa matéria ocupava antes de chegar às minhas mãos. Entendo a linguagem cerâmica como uma linguagem terrestre, de solo e chão. As ações realizadas com essa “matéria” (terra e barro) consideram tanto a geografia, como matéria e conceito, modelada como alegoria da manipulação de um território, quanto o deslocamento desses objetos de cerâmica em meios aquáticos, como tentativa poética da diluição de fronteiras, de movência de lugares para a criação de outros espaços. Tais práticas eram movidas por noções como trânsito, deslocamento, trajeto e deriva, e a presença de meu corpo, nesses registros, desejava evidenciar o gesto como meio gerador desses deslocamentos. A água também era meio. Congelada, ela permitia que os objetos cerâmicos flutuassem por mais tempo, num processo lento e gradativo de deriva e diluição.

Nessas operações, há uma relação de diálogo entre matéria e território, mediada por meu corpo. Há um gesto sutil, com o desejo-potência de modificar um determinado espaço, de recriá-lo, inventá-lo, intercedendo em um território como uma força geológica ínfima. Essas ações atuam no campo do simbólico, daquilo que representa cada material coletado, manipulado



Figura 11 – Sarah Hallelujah, *Um Livro de vidro para uma história de papel*, 2010. Fonte: própria.

e abandonado. Os territórios são identificados por meio da matéria que os compõe, como a argila coletada em Maragogipinho³, posteriormente transformada em cerâmica, por exemplo, em seguida congelada e colocada em deslocamento nas águas da Baía de Todos os Santos.

Ao olhar para a matéria desponta um interesse pelo lugar de onde ela veio, e a vontade de realizar ações com diferentes matérias em espaços abertos me levou a lugares diversos. Por meio da caminhada ou da viagem, os deslocamentos estão essencialmente vinculados à matéria que vem do chão, a terra das gentes.

1.1 Lugares de terra que andei

Quando as cerâmicas congeladas deixam de protagonizar essas ações e cedem lugar à matéria mesma – a terra –, faz ainda mais sentido para mim a relação com o espaço que estou ocupando e a ideia do território representado por sua materialidade. *Ação Ribeirão (2010)*, por exemplo, deu origem a uma série de imagens, realizadas nos arredores da cidade de Ribeirão Preto, no interior do estado de São Paulo, cidade de origem de minha família. Chegando em uma estrada na zona rural, em meio a vastas plantações de cana de açúcar, coletei a terra do chão, bem no meio da estrada mesmo, e, depois de coletá-la, joguei-a de volta ao chão. Tanto a coleta quanto a dispersão da matéria foram feitas aproximadamente no mesmo lugar. A intenção aqui era principalmente evidenciar o movimento dessa matéria (a terra de Ribeirão Preto) por meio de gestos. Era importante que o corpo fosse registrado tanto quanto a matéria que era movida.

³ Nota-se aqui já um crescente interesse pela história dos lugares. Durante muitos anos e ainda hoje, um dos alicerces da economia baiana era o transporte de produtos vindos do Recôncavo pelos saveiros (embarcação típica da região), que desciam e subiam os rios que desembocam na Baía de Todos os Santos levando esses produtos do interior para a capital, Salvador. Boa parte desses produtos eram as cerâmicas, as “loiças de barro” produzidas na comunidade ceramista de Maragogipinho, distrito de Aratuípe, hoje reconhecido como maior centro cerâmico da América Latina.

Desejava que fosse registrada a importância do guardar, o gesto anterior ao abandono e a dispersão. Esse guardar evidenciava a proveniência e o interesse por essa matéria. A terra, de um vermelho vivo (conhecida como *terra rossa*), foi guardada em um pote de vidro transparente e, posteriormente, em ocasiões distintas, foi arremessada para o alto.

O registro fotográfico dessa ação, que se deu desde a coleta de terra, permitiu sua fragmentação em quatro séries de imagens: *Matéria efêmera*, *Terra eterna*, *Terra céu* e *Coletas de terra rossa*, todas elas de 2010. Posteriormente, realizei outros dois trabalhos, com essa terra que havia coletado: *Terra suspensa* (2011) e *Caixa para guardar paisagem* (2012).

A série *Terra céu* é composta por seis imagens que mostram minhas mãos deixando escapar essa terra vermelha, que contrasta com um céu intensamente azul. Diferentemente de outros registros, que sugerem um arremesso ou um espalhamento, as imagens em questão falam de dissipação, de algo que se esvai gradualmente, uma terra que, de tão fina, escapa das mãos, impossível de ser contida.

Figura 12 – Sarah Hallelujah. *Ação Ribeirão: Coletas de terra rossa*. Jurucê, SP, 2011. Fonte: Vicente Sampaio





Figura 13 – Sarah Hallelujah. *Ação Ribeirão: Terra Céu*, Jurucê (SP), 2011. Fonte: Vicente Sampaio



Figura 14 – Sarah Hallelujah. *Ação Ribeirão: Terra Eterna*, Jurucê (SP), 2011. Fonte: Vicente Sampaio

Em *Terra Eterna* (Figura 14), caminho carregando um pote de vidro com a *terra rossa*, “devolvendo terra à terra”⁴, como que semeando o chão com ele mesmo, devolvendo a terra do lugar ao mesmo lugar de onde ela veio. Procedimento diferente do realizado pelo artista Hélio Oiticica, em 1979, ou como ele mesmo chama “um tipo de operação poética”, um *contra-bólido*. Que seria “a contra operação poética que gerou o bólido”. Os bólidos, por sua vez, são “transobjetos”, segundo o artista. Ele buscou dar “corpo” e estrutura à cor, por meio do acondicionamento de diversos materiais, em sua maioria terra, em recipientes em grande parte transparentes. “Devolver terra à terra” como “operação poética” aconteceu em 18 de dezembro de 1979, um “acontecimento poético urbano”, em homenagem ao centenário de Paul Klee (1879–1940), evento que ele chamou de Kleemania. A ação consistiu na coleta de terra em Jacarepaguá, zona oeste do Rio de Janeiro, e o deslocamento com essa terra até um aterro de lixo localizado no Caju, bairro antigo da zona portuária. Por meio de uma espécie

⁴ Referência à operação poética contra-bólido *Devolver a Terra à Terra*, de Hélio Oiticica, realizada em 1979, no bairro do Caju, Rio de Janeiro.

account sobre
DEVOLVER A TERRA À TERRA meu em KLEEMANIA
a 18 dez. 1979 no CAJÚ

Trata-se de um tipo de operação poética q se instaura no q chamo de CONTRA-BÓLIDE ou seja: é a contra operação poética da q gerou o BÓLIDE:

O BÓLIDE-VIDRO (e o BÓLIDE-CAIXA também: já q a cor-pigmento pintada ou caixificada em bloco-cor era uma forma de concretizar a massa-pigmento de uma forma nova extra-pintura) q continha o pigmento a terra etc. na verdade não o continha como se fora a «caixa de guardar a terra» mas concretizava a presença de um pedaço da terra-terra: dava-lhe uma concreção primeira e contida afastando-a do estado disperso naturalista: daí desde já oposto aos EARTH WORKS americanos q se formam in natura (não q fossem estes propriamente naturalistas: apenas q se dão na natureza ou a usam como elemento essencial de componente de concreção paisagística):

Nesta operação CONTRA-BÓLIDE pego uma forma de madeira de 80 x 80 x 10 cm e preencho-a de terra preta trazida de outro lugar: mas em vez de ser esta terra colocada num container é ela colocada nesta cerca sem fundo: o fundo é a própria terra da localidade onde foi colocada a forma: a forma é então retirada deixando então TERRA SOBRE TERRA q ali fica: o CONTRA-BÓLIDE passa a ser então em vez de obra uma espécie de programa-obra in progress q pode ser repetido quando houver ocasião-necessidade para tal: o CONTRA-BÓLIDE revelaria a cada repetição desse programa-obra in progress o caráter de concreção de obra-gênese q comandou a invenção-descoberta do BÓLIDE nos idos de 63: porisso era o BÓLIDE uma nova ordem de obra e não um simples objeto ou escultura!



Figura 15 – Hélio Oiticica, *Contra-Bólido N° 1 – Devolver a Terra à Terra* (1979)

de “bastidor” de madeira, uma caixa sem fundo, o artista sobrepõe a terra retirada de um canto da cidade a outro canto, *devolve a terra à terra*.

Essa ação ou esse “acontecimento poético” ocorreu dentro do “Programa *in progress* Caju”, no qual Hélio intencionava convidar “participadores” para interagir com o antigo e depreciado bairro do Caju, interagindo com o que encontrassem pelo caminho ou executando projetos de antemão elaborados. O crítico Moacir dos Anjos⁵ fala sobre a elaboração desse projeto, especificamente dessa ação e da prática de andanças do artista pela cidade, com a ideia de *delirium ambulatorium*, que não constitui exatamente um trabalho, mas uma série de expedições realizadas por ele, muitas vezes sozinho ou acompanhado. Essas caminhadas foram potenciais geradoras de alguns outros trabalhos do artista.

A matéria terra é “devolvida” à terra, mas em outro lugar, e não em qualquer lugar. E me chama a atenção a escolha do terreno, no antigo bairro nobre do Rio de Janeiro colonial, e o “despejo” dessa terra movida é feita em um aterro de lixo. É uma prática em que a movência tem papel constitutivo: o deslocamento de matéria de um lugar ao outro, o gesto de devolução cuidadosa ao terreno (por meio de um recipiente vazado), o próprio deslocamento do corpo pela cidade, a ativação de lugares “abandonados” ou negligenciados pela vida urbana. Tudo isso, mesmo que de maneira implícita, me remete à relação do artista com determinado espaço, a relação entre matéria, corpo e lugar, e a efetivação do mover como construção poética. A instauração artística gerada por um gesto banal de mover terra de um lugar para outro.

Em *Matéria Efêmera*, o gesto principal é o arremesso dessa mesma terra (coletada nos arredores de Ribeirão Preto) para o alto, tomando o ar e o vento como meio de deslocamento. Para realizar tal ação, subi em uma pequena elevação do terreno, suficiente para que o vento carregasse a terra e proporcionasse um deslocamento um pouco mais demorado. O

⁵ Em Moacir dos Anjos, “As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/jj/ars/a/PYQsfKkxPSVcGQMygYwKmfj/?format=pdf&lang=pt>

gesto de arremessar a terra para vê-la se espalhar no céu, e também o gesto fotográfico (do fotógrafo convidado para registrar essa ação, Vicente Sampaio, meu pai) operaram como dispositivos de transformação da terra em uma espécie de escultura efêmera, cujas formas foram preservadas pelo registro. Do gesto de espalhar metaforicamente esse território, surgiu uma forma transitória, que durou alguns segundos, e, agora, existe apenas na imagem fotográfica. Gosto da ideia de que estava modelando com terra e vento.



Figura 16 – Sarah Hallelujah. *Ação Ribeirão: Matéria Efêmera*, sequência 2. Jurucê (SP), 2011. Fonte: Vicente Sampaio

O deslocamento, a transformação e a perda, como dispositivos desses trabalhos, se deram por intermédio de gestos e ações de abandono e espalhamento, com o intuito de destacar a incapacidade de controlar determinados fenômenos, como flutuação, derretimento, afundamento e dispersão. Meu corpo, enquanto formador e diluidor de territórios, já insinuava a ideia de deslocamento através de minha corporeidade:

Ao colocar meu corpo em constante deslocamento, tenho consciência que ele também é território, que, a partir de suas ações, se pode configurar e reconfigurar os lugares, entendendo esse corpo como sujeito e objeto, matéria e espaço. (SAMPAIO, 2011, p. 123)

Compreendo que a operação que se instala na feitura desses trabalhos tem uma relação profunda na identificação com a matéria que se manipula, uma relação que se estabelece entre a matéria, o corpo e o chão. Aquele punhado de terra diz algo de onde eu vim. Catar essa terra e operar com ela é uma arqueologia íntima que se entrega ao acaso de um gesto comum: coletar, derramar, devolver, arremessar. É fuçar em uma memória que escapa dos limites do corpo, existe na sua essência, incorporada no gesto e também na matéria, para além de minha identidade. Seriam esses gestos guardados numa dimensão memorial, gestos guardados nos corpos, lembranças corporais do que fazer com a terra coletada, gestos executados em um tempo anterior e agora repetidos como uma lembrança que ficou impressa no lugar, no corpo, na matéria? Mas passado, lembranças e memória são fenômenos que escorrem, que escapam das mãos. Então, um gesto propositivo que coleta a terra e a arremessa, produzindo imagens, aponta para o futuro, para um estado de constante devir, para uma relação profunda e pessoal com o lugar em questão, assim como a experiência vivida no momento da ação.

1.1.1 Luanda, pemba e rio

Em outubro de 2010, fiz uma viagem para Luanda, em Angola, juntamente com outros artistas baianos para participar da II Trienal de Luanda⁶. Era a segunda vez que eu atravessava o Atlântico e a primeira vez que colocava os pés em chão africano. Por ter sido criada em Salvador cidade majoritariamente composta por pessoas negras descendentes de outras pessoas que foram levadas à força por esse mesmo oceano, foi algo profundamente emotivo pra mim e, mais ainda, para alguns artistas que nos acompanhavam. Um deles, um amigo da época da faculdade, um homem negro, me disse: “Você não faz ideia do que é estar aqui. Eu retorno.” Naquele momento, imaginei como uma mesma viagem possui distintas dimensões de significado para cada pessoa que a empreende.

Das andanças pela capital de Angola fomos visitar uma feira bastante tradicional na cidade. Curioso foi nos sentirmos todos em casa, pois as semelhanças entre Luanda e Salvador são inúmeras. Nessa feira, comprei alguns tecidos, uma pedra-pomes e um bastão de pemba branca, produzido com argila, usado para fins rituais em religiões de matrizes africanas. No retorno dessa intensa e breve viagem, levei de volta comigo esses objetos, já pensando em produzir alguns trabalhos. Desejei cruzar o Oceano Atlântico com esses tecidos africanos, acender uma ponte já construída entre esses dois continentes há muitos anos.

Posteriormente a essa viagem, retornei ao Vale do Capão, na Chapada Diamantina, lugar onde estava residindo. Um dia, peguei essa pemba e a esfreguei com as mãos até que a argila em pó caísse delas e se misturasse às águas do rio do Batista, que passava do lado de minha casa. Pedi para que uma pessoa registrasse essa ação, que deu origem a uma série fotográfica

⁶ A II Trienal de Luanda aconteceu de 13 de setembro a 19 de dezembro de 2010, com o tema central “Geografias emocionais, arte e afectos”, organizada pela Fundação Sindika Dokolo. O evento constou de diversas programações e mostras artísticas. A exposição 3 Pontes, com curadoria de Daniel Rangel, buscou trazer as relações profundas entre a Bahia e Angola. Para saber mais, acessar: <https://biennialfoundation.org/biennials/luanda-triennial/>



Figura 17 – visita à comunidade do Kassange, conversa entre os artistas da II Trienal de Luanda e líderes comunitários. Luanda, Angola, 2010. Fonte: própria.

que intitulei de *Amor de pemba e rio* (2010). Nessas fotografias, aparecem meus pés, minhas mãos, o pó de pemba e as águas dos rios, água escuras a transportar a pemba branca.

Nesse “intervalo”, entre a viagem e a ação, fiz uma pesquisa sobre o significado da palavra pemba e sua origem. Encontrei uma história mais ou menos assim:

M. Pemba era o nome da filha do Soba Li-u-Thab, poderoso dono de uma grande extensão de terras e que exercia sua autoridade sobre um grande número de tribos – quando estive em Luanda, conheci um Soba, que atualmente tem a função de líder comunitário, ou representante comunitário. M. Pemba deveria permanecer virgem para ser ofertada às divindades da tribo. Porém um jovem estrangeiro e M. Pemba se apaixonaram e se amaram. O Soba, pai de Pemba, ficou sabendo desse relacionamento e de seus encontros e, numa noite de luar, mandou degolar o jovem e lançou seu corpo no Rio Sagrado USIL. M. Pemba, triste e desesperada, como prova da sua dor, esfregava todas as manhãs o seu corpo e rosto com o pó extraído dos Montes Brancos Kabanda e, à noite, para que seu pai não soubesse dessa sua demonstração de pesar pela morte de seu amante, lavava-se nas margens do rio divino. Assim fez durante algum tempo. Porém, um dia, as pessoas de sua tribo, que sabiam desta paixão e que assistiam a seu banho, viram com assombro que ela se elevava no espaço, ficando, em seu lugar, uma grande quantidade de massa branca, lembrando um bastão.

Essas informações compreendem tudo que envolveu o processo de elaboração do trabalho: a viagem, a compra do material argiloso, outra viagem, um lugar de afeto, a busca por histórias desses lugares, como se um gesto completasse a viagem. As imagens da ação de



Figuras 18 e 19 – Sarah Hallelujah, *Amor de Pemba e Rio*, ação realizada no rio do Batista no Vale do Capão, distrito de Palmeiras – Bahia. 2010. Fonte: acervo próprio.

pulverização da pemba no rio, uma referência à origem desse material (a pemba) que veio da cidade de Luanda. São todos elementos que fazem parte, mas não estão necessariamente à mostra. Não é somente uma matéria, um mineral que é deslocado de um determinado país a outro: é uma experiência de lugar por meio de uma viagem, um deslocamento que incorpora esses encontros. Esse modo de investigar poeticamente um determinado lugar, pensando em suas matérias e suas histórias, movendo essas matérias, recolhendo e compartilhando essas histórias (sejam elas fictícias ou documentais, narrativas e (ou) relatos de viagem – falarei disso em outro capítulo), se efetiva como uma maneira afetiva de ver o mundo a partir das experiências e das relações, multiplicando as formas de ver. Consideramos que cada corpo carrega suas histórias, suas subjetividades – como a declarada por meu colega que esteve comigo em Angola –, empreende distintas viagens e, portanto, estabelece relações outras com o mesmo território. Assim, poderíamos dizer que construímos os espaços a partir das relações que estabelecemos com eles? Mover matérias e nossos corpos não seria, assim, uma forma de afirmar e ativar essas construções?

1.1.2 Mover lugares - *Terra Suspensa e Caixa para guardar paisagem*

É sobre mover um lugar. Fico pensando sobre essa assertiva, repetida por mim muitas vezes, e me pergunto: mas é só sobre mover um lugar? É também sobre mover um lugar, sobre se mover em um espaço, criar um lugar. E, sem dúvida, o interesse juvenil por viagens, caminhadas, *trekkings*, o desejo de imersão na natureza, de deixar a cidade em direção ao campo, aos parques e a reservas da biodiversidade, um “desejo exploradora” me fez olhar para esses espaços com mais atenção, a pensar sobre esses conceitos amplamente discutidos e disputados por geógrafos e filósofos, principalmente: espaço, lugar, paisagem, natureza, território. Meu interesse sempre foi muito mais sobre uma relação íntima e afetiva com o

território do que necessariamente uma abordagem conceitual sobre a ideia de território, espaço e lugar, e que se encontra com a perspectiva da geografia humanista apresentada pelo geógrafo Yi-Fu Tuan sobre as relações de espaço e lugar:

Na experiência, o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar. “Espaço” é mais abstrato do que “lugar”. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que conhecemos melhor e o dotamos de valor. Os arquitetos falam sobre as qualidades espaciais do lugar; podem igualmente falar das qualidades locacionais do espaço. As ideias de “espaço” e “lugar” não podem ser definidas uma sem a outra. (TUAN, 1983, p. 6)

Quando, em 2010, fiz a *Ação Ribeirão*, não só deixei a terra por lá, mas trouxe a terra comigo, porque é minha terra, de onde eu vim, é uma terra impregnada em quem eu sou. A terra roxa mancha o chão, as calçadas, as paredes das casas de Ribeirão Preto: é uma terra difícil de soltar.

Transportei essa terra de São Paulo para Bahia e, em 2011, montei uma instalação no Salão Regional de Artes Visuais de Porto Seguro, intitulada *Terra Suspensa*. A instalação era composta por três fotografias e uma prateleira de madeira com garrafinhas de vidro com a terra de Ribeirão.

Essas garrafinhas, cuidadosamente dispostas uma ao lado da outra, eram preenchidas com terra suficiente para insinuar uma silhueta de paisagem montanhosa. A garrafa deitada permite que o material derrame e se deixe entender. A terra está suspensa duas vezes: pela fotografia, já que, em contraste com o fundo branco do papel, parece flutuar, e pela prateleira, que suporta as garrafas, terra guardada e levantada do chão. Trata-se, então, não somente de uma relação pontual com o lugar, mas uma ressignificação de uma matéria que compõe o lugar. Por meio da movência da matéria, eu transporto esse lugar ou eu o transformo em outro?



Figura 20 – Sarah Hallelujah. *Terra suspensa*, 2011. Salão Regional de Artes Visuais de Porto Seguro, Bahia.
Fonte: SECULT/Bahia

O artista americano Robert Smithson produziu, entre as décadas de 60 e 70, diversos trabalhos em que implementava efetivamente grandes deslocamentos de materiais minerais. Ele e outros artistas de sua época realizaram uma série de trabalhos em grandes dimensões, em espaços abertos, terrenos baldios, em vastos campos, longe das cidades. A essas operações se convencionou chamar de *Land Art* e *Earth Works* (arte da terra e trabalhos de terra). Esses artistas, em sua grande maioria, buscavam, inicialmente, escapar das instituições.

Ao se livrarem da produção de um objeto comercializável, faziam uma espécie de “crítica institucional”. Vale ressaltar que essas propostas, de alguma forma, retornaram ao espaço expositivo dos museus e galerias, por meio de seus projetos, registros ou mesmo materiais coletados no ambiente.

Robert Smithson, ao realizar trabalhos tanto em espaços ermos, abandonados, quanto em espaços fechados – quando leva diversos tipos de matérias para dentro de galerias e museus – desenvolve a ideia *site* e *non-site*, que são entendimentos distintos sobre um mesmo lugar: um está fora da galeria e o outro dentro dela, mas remetem ao lugar de origem dos materiais, pedras, areia, terra, lugar e não lugar.

Em 2012, construí o objeto *Caixa para guardar paisagem – Serra Fina*, que consiste em uma caixa de vidro dividida por lâminas recortadas com as silhuetas das montanhas, desenhadas por meio das imagens realizadas durante a travessia da Serra Fina localizada na Serra da Mantiqueira, e que faz tríplice fronteira com os estados do Rio, de Minas e de São Paulo.

Essa caixa contém um pouco da terra de Ribeirão Preto que ainda guardava comigo. Através da experiência da caminhada, pude entrar na paisagem da Serra da Mantiqueira. O percurso da trilha era composto por ascensões e descidas, o que permitiu perceber as montanhas como uma série de divisões de vales, e esses vales como recipientes. Esse trabalho se desdobrou em uma série de *Caixas para guardar paisagem*, feitas de cerâmica (*Chapada Diamantina, Cordillera Huayhuash, Cordillera Blanca e Serra da Mantiqueira*). Elas foram também construídas por meio do estudo de imagens fotográficas realizadas durante caminhadas. Assim, penso também nas fotografias como uma coleta, uma demarcação da paisagem, um recorte. Segundo Jean-Marc Besse: “A paisagem é da ordem da imagem, seja esta imagem mental, verbal, inscrita sobre uma tela, ou realizada sobre o território (*in visu* ou *in situ*).” (2006, p. 61). O que já nos provoca a pensar a paisagem praticada por meio da caminhada.



Figura 21 – Sarah Hallelujah. *Caixa para guardar paisagem – Serra da Mantiqueira*, 2012. Exposição Escultura Nova, Galeria ACBEU, Salvador, Bahia. Fonte: acervo próprio

1.2 Rastreo de marcas no mundo: coletando intensidades

Quando empreendo uma pesquisa atravessada pela prática da caminhada, percorro caminhos que já foram pisados. São lugares que possuem vestígios, marcas pesadas e profundas no chão, compondo grossas camadas de histórias, ao contrário dos lugares inexplorados, como as vezes eu via em meu desejo de “artista exploradora”, com as lembranças das leituras de infância. Por isso, trago a ideia de rastreo.

A palavra *rastro* vem de *rastrum*, e significa ferramenta de raspar o chão, como um ancinho, um rastelo. A palavra *rastro* é uma marca dessa ferramenta sobre a terra. Nesse sentido, se refere a qualquer sinal que fica após a passagem de algo, sendo o traço ou o reflexo que certas coisas deixam como marca de sua presença, que já não existe mais. Sair para caminhar, para viajar, bem como empreender uma pesquisa é ir também atrás desses rastros, sem saber exatamente o que se busca ou o que se vai encontrar. É preciso, pois, manter uma atenção de rastreo.

Como contribuição para a pesquisa cartográfica, Virginia Kastrup traz os estudos sobre o funcionamento da atenção, descritos por Sigmund Freud e Henry Bergson⁷, e também (talvez, principalmente) os estudos no campo das ciências cognitivas contemporâneas, voltadas para a compreensão do funcionamento da atenção em trabalhos de campo.

⁷ Dentre as contribuições teóricas sobre variedades atencionais envolvidas no estudo da subjetividade, destaca-se a de S. Freud sobre a atenção flutuante, apresentada no conjunto de seus “estudos sobre técnica”. No texto *Recomendações aos médicos que exercem a Psicanálise*, Freud (1912-1969) aponta que a mais importante recomendação consiste em não dirigir a atenção para algo específico e em manter a atenção “uniformemente suspensa”. Freud argumenta que o grande perigo da escuta clínica é a seleção do material trazido pelo paciente, operada com base em expectativas e inclinações do analista, tanto de natureza pessoal quanto teórica. Através da seleção, fixa-se um ponto com clareza particular e negligenciam-se outros. A indesejável seleção envolve uma atenção consciente e deliberadamente concentrada. Mas Freud observa com precisão que, “ao efetuar a seleção e seguir suas expectativas, estará arriscado a nunca descobrir nada além do que já sabe; e, se seguir as inclinações, certamente falsificará o que possa perceber.” (FREUD, 1912/1969, p.150, *apud* KASTRUP, 2009, p. 35).

A ideia é que, na base da construção e conhecimento através de um método dessa natureza, há um tipo de funcionamento da atenção que foi, em parte, descrito por S. Freud com o conceito de “atenção flutuante” e por H. Bergson com o conceito de “reconhecimento atento”. Através do recurso a esses conceitos, bem como a referências extraídas do campo das ciências cognitivas contemporâneas, o objetivo é analisar a etapa inicial de uma pesquisa, tradicionalmente denominada “coleta de dados”. Ocorre que, do ponto de vista dos recentes estudos acerca da cognição numa perspectiva construtivista, não há coleta de dados, mas, desde o início, uma produção dos dados da pesquisa. (KASTRUP, 2009, p. 32-33)

Considerando que a caminhada nessa pesquisa é uma experiência ou trabalho de campo e que funciona também, em algum aspecto, como uma “coleta de dados”, ou, como considera a autora, uma “produção de dados”, a caminhada, além de ser espaço de coleta, favorece a produção e construção de “conteúdos poéticos”. Quando se faz um caminho, outro caminho é construído. Quando algo nos detém, naquele momento, está sendo construído um *lugar-caminho-processo*, lugar de criação muito mais que de escolhas e seleção. Ainda a partir desse estudo, a atenção necessária não funciona como uma seleção de informações direcionada para uma posterior representação, mas, segundo Kastrup (2009), “se faz através da detecção de signos e forças circulantes, ou seja, de pontas do processo em curso”. A autora prossegue: “... a detecção e a apreensão de material, em princípio desconexo e fragmentado, de cenas e discursos, requerem uma concentração sem focalização, [...] através de uma atenção espreita.” (KASTRUP, 2009, p. 33).

Nesse campo de estudo, da ciência da cognição, consideram-se, como “política cognitiva”, duas espécies de ação: uma consciente, que compreende uma política cognitiva realista, que pressupõe um mundo que disponibiliza “informações” prontas, e outra, de um tipo diferente, uma política construtivista, que *concebe o mundo como uma invenção*. Uma atenção cartográfica na caminhada é também criadora, construtivista portanto. Os caminhos são

escolhidos e traçados, rotas vão sendo estabelecidas ao caminhar, buscando rastros de outros que passaram por ali e, conseqüentemente, produzindo novos rastros. Não existe um caminho único, mas sempre um caminho em construção.

Durante a caminhada, minha atenção está em movimento, não se fixa por muito tempo, porque, mesmo caminhando a passos lentos, em poucos minutos uma parte do caminho vai ficando para trás. O fluxo do pensamento é o fluxo do caminho, e a atenção flutua nesse fluxo. Assim, para a artista-pesquisadora caminhante, não há necessidade de seleção imediata. A caminhada é feita não com uma intenção muito específica ou fechada. Nesse sentido, a manutenção de uma atenção flutuante, receptiva e aberta proporciona um caminho em construção. Mas há intencionalidade na escolha do destino. Por que se escolhe determinado caminho e não outro? Todo e qualquer tipo de interesse prévio e saberes acumulados são processados com outras informações colhidas durante o caminho.

Essa *processualidade* tem a ver com as experiências que vão sendo incorporadas, com acontecimentos inesperados, com elementos dados pelos encontros com lugares, pessoas, objetos, histórias orais, documentos e matérias, sem que haja uma produção imediata de sentido. É, acima de tudo, uma concentração sem focalização. Kastrup (2009, p. 40) escreve a respeito da ação de rastrear: “... rastreio é um gesto de varredura do campo. Pode-se dizer que a atenção que rastreia visa uma espécie de meta ou alvo móvel.”

Atualmente, a ideia de rastreio está fortemente associada à rede *web*. Nela, são rastreados pedidos, compras, encomendas. O termo também é utilizado em exames diagnósticos – nesse caso, o rastreamento visa a identificar doenças já espalhadas, mas ainda escondidas (*screening*) – e em eletrônicos, buscando impedir possíveis ameaças aos dispositivos, computadores e celulares. Há de se considerar ainda o rastreio de sinais – de internet, *bluetooth*, sinal de celular. Ou seja, rastrear é ir à busca de algo que escapa. É o ato de procurar, algo que está lá, mas não podemos ou não conseguimos ver. Existe uma meta, mas ela é incerta, indeterminada. É algo que se move.

O rastreio é algo passível de variabilidade, assim como em uma viagem que está sujeita a acontecimentos inesperados, a mudanças de curso. Uma viagem é um rastreio, e a atenção de uma artista-pesquisadora é uma atenção de rastreio. Kastrup (2009, p. 40) afirma que, “... em realidade, entra-se em campo sem conhecer o alvo a ser perseguido; ele surgirá de modo mais ou menos imprevisível, sem que saibamos bem de onde.” Essa especificidade de uma *pesquisa caminhante* me força, às vezes, a mudar de foco, a reformular os problemas como se, dentro de uma pesquisa, de um tema, vários outros subtemas fossem sendo incorporados, conjugados, fragmentos aparentemente dispersos que, ao serem aproximados, me ajudam a formar o corpo do presente trabalho.

1.2.1 Caminhar, coletar e deixar

A relação entre deslocamento (viagem e caminhada), território e matéria se tornaram recorrentes em minhas investigações artísticas.

Aqui, dou início a meu interesse não apenas pelos lugares e suas matérias, mas também pela caminhada, pelo deslocamento por um território. A ação que se instaura aqui é o deslocamento, a caminhada, mas também o gesto de parar e coletar matérias ou substâncias que chamam minha atenção. Essa ação de coleta é como uma pontuação, a marcação de um momento e de um lugar. Eu a entendo como a transformação de um espaço, a criação de um lugar em outro, que acontece dentro da viagem e da caminhada. Essa ação é uma marcação de que nunca podemos estabelecer uma mesma relação em espaços distintos: a cada passo dado, o espaço a nossa volta e a relação com seus elementos são outros.

Em 2011, ao visitar o Peru, desejei fazer algumas coletas durante a travessia da Cordilheira Huayhuash, na região de Ancash. Havia já a intenção de realizar “ações” durante a caminhada e, por isso, levei comigo recipientes de vidro. Depois de alguns dias de caminhada a 4.000



Figura 22 – Sarah Hallelujah. *Coletas em altitude sensível* – 1. 2011. Fonte: acervo próprio

metros acima do nível do mar, meu corpo se encontrava debilitado, por conta da altitude, da baixa pressão atmosférica e do ar rarefeito, o que me obrigou a caminhar mais lentamente do que as outras pessoas do grupo. As belíssimas paisagens do lugar faziam com que meu caminhar fosse ainda mais lento. A cada passo dado, era impossível não se deter por um tempo para descansar e apreciar a paisagem.

Por estar debilitada, e incomodada com o ritmo acelerado dos outros caminhantes, ansiosos para chegar ao cume, à “paisagem cartão-postal”, passei a andar mais lentamente e estar ainda mais atenta aos detalhes do percurso: aos pequenos cursos d’água, com suas margens congeladas, à vegetação enrijecida pelo frio intenso da noite anterior, às paredes de rochas que se descamavam em um processo de contínua erosão e, com um simples toque, se esfarelavam nas mãos, às pequenas e variadas aglomerações de neve pelo chão, já duras como pedras de gelo, às fezes de animais (lebres, talvez), aos arbustos floridos e também à mudança perceptível de uma paisagem para outra, a cada quilometro caminhado. O lugar se transforma de maneira lenta, gradativa, porém, evidente. Caminhar é ir compondo novas paisagens à medida em que nos deslocamos.

Para se chegar a um dos acampamentos, localizado acima de 4.200 m de altitude, era necessário percorrer uma descida bastante íngreme, cujo terreno era composto de areia e pedras soltas, o que exigia o máximo de atenção e cuidado ao andar. Nesse momento, em que precisava olhar atentamente para o chão, encontrei uma flor amarelinha, única e sozinha, resistente no meio de um solo tão árido. Embora tendo chamado minha atenção, não me detive e continuei a descer para poder chegar rapidamente ao acampamento e, por fim, descansar.

Para minha surpresa, no local do acampamento, havia um campo coberto dessas pequenas flores amarelas. Meu descanso, então, foi deitar o corpo no chão e colher uma delas, guardando-a em um dos recipientes de vidro que havia levado. Pedi a uma pessoa do grupo que fotografasse essa coleta em um plano aberto, que permitisse uma vista ampla

da paisagem, e também num plano fechado, deixando à mostra apenas minhas mãos coletando a flor.

Nessa ação de coleta, existe uma junção entre alguns elementos que considero importantes: o território percorrido (que possui muitas marcas); minha relação física e afetiva com determinado lugar; uma atenção a coisas miúdas, pequenas, ínfimas, efêmeras, mas tão parte da paisagem quanto as imponentes montanhas que nos rodeavam; e a história de vários povos que andaram por ali, comunidades pré-hispânicas que possuem um vínculo milenar com aquele lugar. Embora esse elemento não apareça de maneira explícita nos trabalhos, eu não estava alheia a essa informação. Os *arrieros* que nos acompanhavam, por exemplo, eram todos descendentes desses povos, talvez, quéchuas. Sabendo disso e observando a intimidade e facilidade com que conquistavam aquelas montanhas, tão dolorosas para mim, percebo que nada de inóspito tem aquele lugar. É um território repleto de marcas deixadas no caminho e na paisagem. Aquelas montanhas, que são mineradas há séculos, foram totalmente esvaziadas. Pelo caminho, notei, em estradas distantes, a movimentação de caminhões e carros que ainda retiram matéria prima mineral dali.

No penúltimo dia de travessia (dia 9), chegamos mais cedo que de costume ao acampamento, localizado em um lugar espetacular: um longo e profundo vale às margens da *Laguna Solteracocha* e aos pés do nevado *Rondoy*. Em qualquer direção que olhássemos, era possível avistar montanhas enormes. Mais distantes, se encontravam alguns picos nevados e um lago de águas glaciares extraordinariamente azuis. No final do vale, se estendia uma geleira de alguns quilômetros de extensão. Estávamos acampados a uma distância de cerca de 5 km dessa lagoa.

Como havia tempo de sobra até escurecer, algumas pessoas de nosso grupo resolveram caminhar até o lago glacial, que fazia fronteira com a geleira, com o intuito de apreciar as pequenas e constantes avalanches que deslizavam montanha abaixo. Ao longo do caminho, encontramos currais de pedra construídos para abrigar as ovelhas que pastavam soltas.

Algumas caminhavam na parte mais alta da colina que margeava essa trilha, enquanto outras pastavam pelo caminho.

Ainda lenta, atenta e com o olhar voltado para o percurso, percebi que a lã das ovelhas ficava agarrada aos arbustos. E havia uma quantidade enorme dispersa no lugar. Resolvi catá-las. Naquele momento, o que me chamou a atenção não foi a resistência, como no caso da pequena flor amarela, mas sim o desprendimento, o espalhamento e aquilo que é deixado ao longo dos percursos. Assim, coletei pequenos chumaços de lã de ovelhas andinas, e fiz também alguns registros dessa ação.

É importante ressaltar a impossibilidade de se fazer um planejamento do que seria realizado como ação durante essa caminhada. Foi preciso a potência do encontro, do que aconteceu, daquilo que, de certa forma, me achou. “O espaço que percorre o caminhante”, escreve Tiberghien (2012, p. 170), “é um espaço atravessado por afetos”. Percorrer a pé, com atenção, ampliar, a cada passo dado, pequenos detalhes do caminho no mesmo grau de importância que as majestosas montanhas que rodeiam a paisagem, assim como direcionar o olhar para o que é mínimo e efêmero são realizações que estabelecem uma relação de afeto ao longo desse caminho. Observar tudo aquilo que compõe a paisagem, fragmentos de um lugar, substâncias que fazem parte de um território.

Talvez, a pausa para essa ação de coleta tenha se dado quando identifiquei elementos um pouco mais efêmeros e transitórios, mas que compõem também esse lugar. As montanhas, como testemunhas silenciosas de eras passadas, e as coisas cuja vida é breve, como acompanhantes dessa jornada, aquilo que está mais próximo da gente, do nosso tempo de existência.

O excessivo desgaste físico trouxe a necessidade do silêncio, o que, por sua vez, apurou minha atenção ao que aparentemente se escondia na paisagem, os pequenos detalhes, aquilo que, às vezes, se encontrava submerso, enterrado, de passagem.

Retomo, mais uma vez, os trabalhos de *land art* e os *earth works* e de como, em sua grande maioria, esses trabalhos marcaram expressivamente a paisagem. São grandes quantidades de



Figura 23 – Sarah Hallelujah. *Coletas em altitude sensível 2*, 2011. Fonte: acervo da autora

terra, pedra e areia que são movidas para outros lugares, ou no mesmo lugar. Há um desejo de modificar física e substancialmente a paisagem. Esses artistas tinham a intenção de construir (e construíram) marcas de grandes proporções. Em oposição, há artistas caminhanteres que interagem com o ambiente, mas sua passagem ou ação sobre a terra resulta em mapas, cartazes com palavras, fotografias ou vídeos, praticamente inexistente uma interação “violenta” com o território. Como exemplo, temos as fotografias de Richard Long, Hamish Fulton, os vídeos de Bas Jan Ader e Francis Alÿs, os mapas de Tim Robson, as imagens da cubana Ana Mendieta, que, segundo Jacopo Crivelli:

“...talvez seja a artista que mais claramente evidenciou, na série de *Silhuetas* do seu próprio corpo esculpidas ou desenhadas no território, com vários meios, mas sempre de maneira provisória, programaticamente efêmera, essa fusão, frequentemente considerada feminina, com a natureza.” (CRIVELLI, 2014, p. 56).

As minhas ações, realizadas no Peru, buscam estabelecer uma relação de intimidade com a terra, com aquilo que encontro no chão. As coletas são ínfimas, coisas muito pequenas e perecíveis, como a flor que já murchou e se tornou um tufo amarronzado faz muito tempo, e a lã que ainda permanece armazenada no pote de vidro. Eu poderia ter deixado por lá esses elementos, porque a intenção era mesmo interromper o fluxo da caminhada e pontuar aquele lugar, como um nó entre minha caminhada (enquanto linha em fluxo) e todas as outras linhas que constroem aquele lugar.

Esses recipientes guardam um pouco do lugar que atravessei – matéria, território, substância. São resquícios do que “sobrou” do trabalho, assim como as imagens que foram feitas. Itens que podem ser arquivados, guardados e que também podem ser colocados à mostra, em exposição, diferindo, assim, da noção de experiência, do momento vivido, do ponto no tempo e no espaço em que a ação aconteceu e que teve como testemunhas apenas o fotógrafo e as montanhas.



Figura 24 – Ana Mendieta. Sem título: série silhuetas, 1973. Fonte: museemagazine.com

E existe aquilo que não pode ser guardado, no caso, substâncias imateriais: o gesto, a ação, a relação com o espaço e seus elementos e ainda as sensações corporais que me levaram a operar: o cansaço, a debilidade, o frio, a necessidade de repouso, a altitude, a aridez do terreno, são “informações incorporadas” que constituem o repertório dessa travessia. Elementos que utilizo na construção de meu relato: o que vejo, o que sinto, o que incorporo, o que encontro e o que me acontece ajudam a entender e a fazer uma leitura de determinado lugar.

Quando fiz essas ações de coleta, nesses territórios de difícil acesso, pensei nelas como um “armazenamento simbólico” de um lugar atravessado, como se fosse possível, por meio de gestos corriqueiros, em uma paisagem grandiosa, vasta, imensa, criar outro espaço mais subjetivo, mais pessoal. Um convite para olhar as “coisas pequenas” que pisoteamos pelo caminho. Mudar o tempo do trajeto, fazer essas ações durante uma caminhada é potencializar o momento presente, estender o tempo de permanência em determinado lugar, alargar nossas percepções de tempo e espaço, talvez uma tentativa de viver o tempo das pessoas que lá habitam. Desacelerar o tempo da aventureira, da turista, da praticante de caminhadas, possibilita entender o tempo do outro, das pessoas que constroem aquela paisagem.

O trabalho *Fronteiras verticais*, do artista Cildo Meireles, foi idealizado inicialmente em 1969, em uma série intitulada *Arte física*, e colocado em prática somente em 2015, a convite da curadora Aracy Amaral e de Paulo Miyada, por ocasião do 34º Panorama da Arte Brasileira. O projeto consistiu na elevação da altitude do país em alguns centímetros, por meio de um pequeno pedaço de rocha chamada *kimberlito*, que foi colocado sobre outras rochas no Pico da Neblina (ponto mais alto do país com 2993,78 metros de altitude e que passou a ter 2993,79 metros). Esse projeto contou com a participação do fotógrafo Eduardo Fraipont (o artista não pôde ir até o local por conta das exigências físicas da viagem) e recebeu também o apoio da comunidade indígena yanomami, sem a qual o projeto não poderia ter sido realizado, já que o deslocamento se deu em seu território. Foi necessária a permissão da comunidade e de uma autorização da Funai (Fundação Nacional do Índio).

A expedição, que durou cerca de duas semanas, atravessou o tempo e o lugar do outro e criou um espaço comum durante essa travessia, um espaço construído por meio do encontro, construído também de acordos e negociações para que o território Yanomami pudesse ser percorrido pelo fotógrafo e sua equipe. Foi uma ação que exigiu planejamento e uma energia enorme para a concretização de um gesto tão simples e delicado. Esse trabalho apresenta múltiplas camadas e demanda um imenso “preparo” anterior à viagem para sua efetivação. Assim, eu me pergunto: onde trabalho existe? No território Yanomami? Nos desenhos do projeto, anteriores à caminhada? Nas negociações com esse povo, mediadas por instituições governamentais? Na ação de atravessamento do território indígena, suas matas, suas pedras e montanhas? Na ação em si de elevação da altitude do ponto mais alto do país? Nas fotografias dessa expedição? Esse trabalho alcança uma dimensão poética, estética e também política, a “obra de arte” acontece antes da sua efetiva execução, como projeto que demanda uma rede de relações e, posteriormente, a necessidade de um relato. Em uma entrevista concedida ao *canal curta*, o artista afirma que esse trabalho “pressupõe um grau de discrição, fazer algo discreto, uma ação miliminimalista.” (STRECKER; LUZ; MEIRELES, 2015) embora tenha necessitado de uma imensa logística nada “minimalista”, a alteração espacial que promove no pico da neblina acolhe uma transformação física e simbólica. Quando realizei as ações de coleta nos Andes, de certa forma alterei o espaço, uma transformação imperceptível para qualquer um, menos para mim. Diferente da preocupação geopolítica do trabalho de Cildo, minhas ações afetam um espaço muito mais sensível do que físico. Esse *adentramento* do território do outro, do território indígena, constitui uma experiência que se encontra tanto nos Andes como aqui no Brasil.

Não irei, no momento, me aprofundar nessa reflexão, mas é importante pontuar que, nas práticas de viagens “expedicionárias”, a ideia de “expedição” e também de “exploração”, como já citado anteriormente a figura do “artista explorador”, está muito atrelada à ideia de conquista, de “dominação”, e, portanto, de colonização. Por isso também me interessei pela



Figura 25 – Cildo Meireles, *Fronteiras verticais*, projeto *Arte física*, 2015. Fotografias de Eduardo Frainpot. Fonte: jornal Folha de São Paulo

ideia do “turista aprendiz” de Mário de Andrade (a qual abordarei mais na frente), que se considera incompleto, é nessa incompletude que a interpretação da experiência da viagem será construída. Enquanto eu proponho lentidão, *Fronteiras verticais* traz velocidade e uma enorme carga de força para sua materialização. Embora a intenção da obra seja extremamente sutil, sua concretização é extremamente potente, já que modica um marco geográfico de um país.

1.2.2 Para encontrar um lugar: rastros e rotas

A relação entre arte, viagem e deslocamento, em uma ação criadora que coloca o “corpo” do artista no mundo, proporciona um desafio e traz uma abundância de elementos e informações, ao mesmo tempo em que tudo é incerto. Esse artista se move na incerteza e no erro, opera a partir de suas experiências intelectuais, corporais e sensíveis. Precisa fazer escolhas diante de situações que impactam seu processo de criação e sua viagem. Lida no campo da experiência, da variabilidade, do acaso, do encontro, daquilo que lhe acontece enquanto durar seu deslocamento. Caminhar é construir continuamente o espaço. Enquanto se caminha, se habita provisoriamente um lugar, se constrói um espaço simbólico e narrativo. Caminhar é, ao mesmo tempo, contar e escrever uma história, segundo o escritor e cartógrafo inglês Tim Robson, que compara o pé no chão à caneta no papel.

As grandes travessias e migrações são um bom exemplo. O primeiro ser humano que se moveu sobre a terra traçou um percurso para si e para os que viriam depois, deixou rastros para caminhantes futuros. Antes da criação das cidades, ocupávamos o espaço por meio de

caminhadas erráticas, nômades e transumantes⁸. A ocupação e a posterior criação de lugares se davam pelo deslocamento de nossos corpos no espaço. As marcas que eram deixadas no território, à primeira vista efêmeras, também se mostravam concretas, se levarmos em consideração que, a partir desse ocupar e desocupar o terreno, foram sendo criadas rotas e caminhos. O arquiteto italiano Francesco Careri oferece considerações relevantes sobre a construção de um espaço simbólico na paisagem:

O caminhar, mesmo não sendo a construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e dos seus significados. A presença física do homem num espaço não mapeado – e o variar das percepções que daí ele recebe ao atravessá-lo – é uma forma de transformação da paisagem que, embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, conseqüentemente, o espaço em si, transformando-o em lugar. O caminhar produz lugares. (CARERI, 2013, p. 51)

O escritor, professor e fotógrafo porto-riquenho Eduardo Lalo (1960) escreve sobre a cidade e os espaços, sobre esses rastros, a marca do humano no espaço que ocupa. Ele nos fala a respeito da caminhada como a primeira forma de escrita, “uma escritura anterior à letra”, que já anunciava “o traçado vacilante das posteriores palavras escritas em linha reta; já era, para o dono dos pés que se afundavam nas pegadas, uma escritura do mundo no mundo.” (LALO, 2014, p. 36). O ser humano caminhando, ao mesmo tempo em que lê,

⁸ No livro *Walkscapes: a caminhada como prática estética* (2013), Francesco Careri considera importante determinar a diferença entre nômades e errantes. “Enquanto o percurso nômade está ligado aos deslocamentos cíclicos do gado durante a transumância, o errático está ligado às perseguições às presas pelo homem caçador-coletor da era paleolítica. Em geral, não é correto falar de nomadismo antes da revolução neolítica do sétimo milênio antes de cristo, estando o nomadismo e o assentamento ligados à nova utilização da terra, iniciada com a alteração climática subsequente à última glaciação. Enquanto o nomadismo se desenvolve sobre vastos espaços vazios, mas, de todo modo, conhecidos, e prevê um retorno, a errância desenvolve-se num espaço vazio ainda não mapeado e não tem metas definidas.” (CARERI, 2013, p. 50).

escreve no espaço à sua volta. No ensaio *Notícias do dilúvio*, Eduardo aproxima a caminhada de sua escrita para informar notícias do dilúvio:

O Dilúvio, que é a inundação suprema, apaga fogos, desmancha rastros, destrói túmulos, derruba d lmenes. A a o da água desfigura a paisagem e a deixa sem os rastros dos homens, sem sua primeira escritura-marca. O Dilúvio consiste, neste contexto mítico, em uma sorte de primeira escrita pautada, de catástrofe fundadora de todas as outras, e se torna um lugar em que morte e vida unem seus sentidos e, mediante um poder recém-chegado (o da água ou do império civilizado), extermina povos e memória. Por isso, certa prática de escritura, aquela que como a deriva do nômade vira as costas ao Templo e ao Estado, traz-nos notícias do Dilúvio e, ademais, preserva as sombras do que existiu antes. É o empenho em converter o caminho em feitura, o trajeto em relato, para construir a memória e o conhecimento. (LALO, 2014, p. 37)

O autor escreve sobre a importância de empreender uma busca das “marcas”. Os relatos são como marcas a serem rastreadas, mesmo após o dilúvio. Ele fala da importância de narrar coisas em vias de desaparecimento. Enquanto pegada deixada no chão, o caminhar   transforma o simbólica do espaço, enquanto o percurso consiste em indício de um primeiro traçado do espaço arquitetônico. Esse traçado   também falado. O percurso é seguido de sua narra o, e se d , assim, a constru o do relato. “Todo relato é um relato de viagem – uma prática do espaço...”, afirma Michel de Certeau (2014, p. 183).

Sair em rastreio é buscar algo que não se conhece, mas de que se tem uma ideia, na maioria das vezes adquirida e provocada através do relato do outro. Ou seja, algo foi contado do que se viu ou viveu, talvez, também do que se imaginou, por exemplo: atravessando a margem esquerda do rio, depois da floresta, há um lugar bom para que os animais possam pastar. Assim, o nômade vai em busca desse lugar, segue uma rota feita mais de palavras

do que de marcas. Contar sobre um lugar é produzir uma referência, um marco imaterial no espaço, como uma espécie de mapa contado. Contar sobre um espaço é produzir um lugar.

A “via dos cantos” ou “vias-cantigas”⁹ dos aborígenes é um exemplo significativo sobre caminhada e narrativa, sobre uma descrição e, ao mesmo tempo, uma construção física, lúdica e simbólica de um território, ao ser percorrido:

O barro desprende-se das suas pernas como a placenta solta de um recém-nascido. Então, como num primeiro vagido, cada antepassado abriu a boca e gritou: “Eu sou!”. E esse primeiro “Eu sou!”, esse primordial dar nome, foi considerado, desde então e para sempre, o dístico mais sagrado do Canto do Antepassado. Todo Homem do Tempo Antigo deu um passo com o pé esquerdo e gritou um segundo nome. Deu um passo com o pé direito e gritou um terceiro nome. Deu nome ao poço, aos canaviais, aos eucaliptos: voltou-se à direita e à esquerda, chamou todas as coisas à vida e, com os seus nomes, teceu versos. Os Homens do Tempo Antigo percorreram todo o mundo cantando; cantaram os rios e as cadeias de montanhas, as salinas e as dunas de areia. Em todos os pontos das suas pistas, deixaram uma esteira de música. Envolveram o mundo inteiro numa rede de canto; por fim, quando cantaram toda a Terra, sentiram-se cansados. Alguns se derrubaram no terreno, lá onde se encontravam. Outros se arrastaram para dentro das grutas. Outros ainda voltaram lentamente às suas Moradas Eternas, aos poços ancestrais que os tinham gerado. Todos voltaram para dentro. (CHATWIN *apud* CARERI, 2013, p. 48)

Os povos aborígenes australianos criaram uma espécie de mapa cantado, memorizando a paisagem por meio desses cantos. É um “sistema de percursos”. Todo o continente foi

⁹ Francesco Careri (2013, p. 44) fala sobre as vias dos cantos como o sistema de percursos cantados pelos aborígenes australianos, chamado de walkabout. Já Rebecca Solnit (2016, p. 125) chama tais vias de vias-cantigas e as identifica como um instrumento de navegação usado e criado por esses povos.

mapeado, unindo cantos, mitologias e geografia. Cada lugar tem seu próprio canto. Essa prática se constrói pelo uso lúdico, no lugar do jogo, do simbólico, do sagrado, que considera a caminhada como uma forma de construção, em uma dimensão material e imaterial, e que não necessariamente deixa uma marca física no território. É construída também pela ação transitória do corpo no mundo, pelo caminhar. É a ação de caminhar, a transmissão do relato e a construção do lugar como uma mesma coisa, uma cartografia, que se efetiva na prática em deslocamento, não recolhendo elementos a serem mapeados, mas inventando-os.

O mapa de cantos ou a paisagem cantada é a criação de uma rota imaterial. As marcas são as histórias cantadas. Canta-se o mundo para percorrê-lo. No texto *O hodológico* (2012), Gilles A. Tiberghien empreende um estudo das rotas e caminhos, a *hodologia*, assinalando sua relação com a arte contemporânea. Em suas palavras, “a hodologia se interessa pelas rotas, ruas e diferentes vias de comunicação: isso significa também que ela leva em conta aqueles que dela se servem.” (TIBERGHIEEN, 2012). O autor continua tentando estabelecer uma diferença entre rota e caminho, apontando que, se o caminho não for seguido por outras pessoas, jamais será uma rota:

Temos então uma oposição dialética entre rotas e caminhos. A rota, e os termos que são a ela aparentados, estão do lado da construção e da superfície percorrida, o caminho do lado do movimento e do processo. O caminho manifesta o uso; é algo que demanda tempo, ou mesmo uma certa lentidão [...] A hodologia então parece privilegiar mais o encaminhamento do que o caminho. É porque a abordagem artística é muito importante na maneira de perceber o mundo a partir das vias que o atravessam, na medida em que ela acentua a dimensão da experiência sensível e afetiva da caminhada. (TIBERGHIEEN, 2012, p. 163-164)

A rota se efetiva por meio da construção percorrida do espaço, um espaço que é continuamente construído e reconstruído pelos seus passantes, por marcas deixadas pelo caminho. É algo que já foi feito, algo que está no lugar do passado. Já o caminho sempre se refaz. Cada novo caminhante rastreia essas marcas e, assim, segue os passos de outra pessoa que passou por ali; este, por sua vez, também deixa suas marcas, e uma rota vai sendo criada, mais uma vez.

Para encontrar um lugar é um trabalho desenvolvido desde 2015, que consiste na geolocalização de pedras ganhadas, ou seja, pedras que ganhei de presente de várias pessoas em diferentes ocasiões. De posse do relato da pessoa, das informações acerca do lugar de origem e do modo como a pedra foi obtida, procuro a latitude e a longitude do lugar de onde ela foi recolhida, fazendo uso de ferramentas *on-line* de geolocalização. No começo, costumava colocar as imagens acompanhadas das coordenadas geográficas nas redes sociais, convidando as pessoas a realizarem uma busca virtual. Depois, fiz algumas impressões em pequenos cartões e os distribuí, desejando que as pessoas empreendessem sua busca como bem quisessem, pela *internet* ou pelas estradas.

Entendo que o traçado de uma rota pressupõe pontos de localização. As pedras ganhadas assumem uma função de marcador de um lugar, e a coordenada geográfica afirma isso, ao propor o movimento e, ao mesmo tempo, substituir as referências topográficas como forma de localização, ou seja, elas estão no lugar da rota. O caminho, por sua vez, não é reto. Apenas empreendendo uma viagem virtual se pode chegar a um ponto por uma reta. Para chegar ao lugar da pedra, é preciso percorrer caminhos, contornar lagos, escalar montanhas, atravessar vales, caminhar à beira do rio, pela praia, é preciso se colocar em movimento. Tiberghien (2012) aponta que, a diferenças entre rotas e caminhos, considerando em seu entendimento, que ambos são construções, porém, as rotas deixam marcas mais evidentes. Caminhar é buscar essas marcas. A rota pressupõe uma passagem constante, o deslocamento. Os caminhos, nesse caso, se encontram no lugar do desvio, da incerteza e da imaginação.



Alt. 0m, S 12°57'23", W 38°22'41"



Alt. 10m, S 8°48'54", W 13°15'26"



Alt. 56m, S 28°37'22", W 56°1'49"



Alt. 355m, S 9°16'26", W 40°19'25"



Alt. 5237m, S 10°17'50", W 76°58'58"



Alt. 378, S 12°53'14.711, W 41°19'7"

Figura 26 – Sarah Hallelujah. *Para encontrar um lugar – pedras ganhadas*, 2015-2020. Fonte: Acervo próprio.

Nessa perspectiva, a busca por marcas deixadas pelo caminho é uma ação de rastreio. Artistas que se voltam ao território, ao espaço, fazem um movimento de procura por caminhos já percorridos, mesmo que essa busca não esteja, de maneira explícita, em suas produções.

O artista inglês Richard Long, por exemplo, trabalha com esses rastros e marcas. Desenha seu caminhar na paisagem, propondo uma rota que só leva àquele exato local. As fotografias possibilitam a identificação de seu começo e seu fim. E, por mais efêmeras que tais marcas pareçam (e são), as imagens produzidas pelo artista sugerem o rastreio de marcas de um tempo em que o ser humano estava mais próximo à natureza, tempo em que habitávamos o caminho. Aparentemente inóspitos e isolados, tais lugares são marcados por seus pés. Seu trabalho artístico surge do deslocamento, de marcas provocadas pelo caminhar. Long esculpe linhas no chão, identificando uma rota, talvez, traçada por ele ou por outros que vieram antes dele.

As imagens anteriores, produzidas em anos diferentes, apontam uma transformação no modo como Long marca o chão. As linhas firmes e retas, “geometricamente” construídas das suas primeiras ações, vão cedendo lugar a linhas mais sinuosas, vacilantes, tornando-se semelhantes a caminhos, trilhas, marcas de uma possível rota. É como se essas marcas fossem caminhos feitos pela passagem recorrente de pessoas, “linhas de volta à vida”, que parecem identificar a presença humana. Na figura 29, especificamente, é possível perceber habitações ao fundo, o que revela que esses lugares não são tão inóspitos assim.

Em meu *rastreio*, há uma atenção ética e política: rastrear essas marcas porque, em sua grande maioria, são marcas atravessadas por formas de violência em relação à natureza, aos mais vulneráveis. Coisas foram e continuam sendo arrancadas da terra, como metais, prata e ouro.



Figura 27 – Richard Long. *A line and tracks in Bolivia*, 1981.

Fonte: <http://www.richardlong.org/>



Figura 28– Richard Long. *Brushed Path a line in Nepal – a 21*

days footpah walk, 1983. Fonte: <http://www.richardlong.org/>

Os *comedores de terra*¹⁰ retiram o direito de cultivar o solo. A violência deixa marcas no chão, na história, marcas por meio de imagens e narrativas. Desse modo, a marca que deixamos durante nossas travessias, além da dimensão estética, é também um compromisso ético e político?

Rastrear as marcas de dor, de coisas vivas em vias de desaparecimento, escavar a história, desenterrar e dar luz às narrativas minoritárias é trazer “notícias do dilúvio”, como fala Eduardo Lalo. Há de se pensar e refletir profundamente acerca das marcas que desejamos deixar para os rastreadores que virão e também das marcas que aí já se encontram:

A conclusão ou compreensão de que estamos vivendo uma era que pode ser identificada como Antropoceno deveria soar como um alarme nas nossas cabeças. Porque, se nós imprimimos no planeta Terra uma marca tão pesada que até caracteriza uma era, que pode permanecer mesmo depois de já não estarmos aqui... (KRENAK, 2019, p. 46)

Richard Long entendeu que deixar marcas é um gesto inevitável do humano. Alguns de seus trabalhos, realizados depois dos anos 2000, apresentam marcas cheias de vida. O artista produz imagens com a presença humana, marcas ainda de movimento, mas identificando que as fez. O território que percorre não é mais tão inóspito, como algumas das ações e fotografias produzidas em uma comunidade na Índia, em 2003 (Figura 30).

Esse texto não pretende ser um elogio à marca e nem à sua ausência. Apenas uma constatação de que deixamos marcas. Elas existem, fazem parte da vida e estão presentes no mundo de diferentes maneiras.

¹⁰ Aqui, faço referência a um termo usado por Davi Kopenawa sobre a invasão dos garimpeiros em terras Yanomami: “Começaram a revirar a terra como bandos de queixadas. Sujaram os rios com lamas amareladas e os enfumaçaram com a epidemia xawara de seus maquinários [...]. Mas entendi logo que os garimpeiros eram verdadeiros comedores de terra e que iam devastar tudo na floresta.” (KOPENAWA, 2015, p.217).

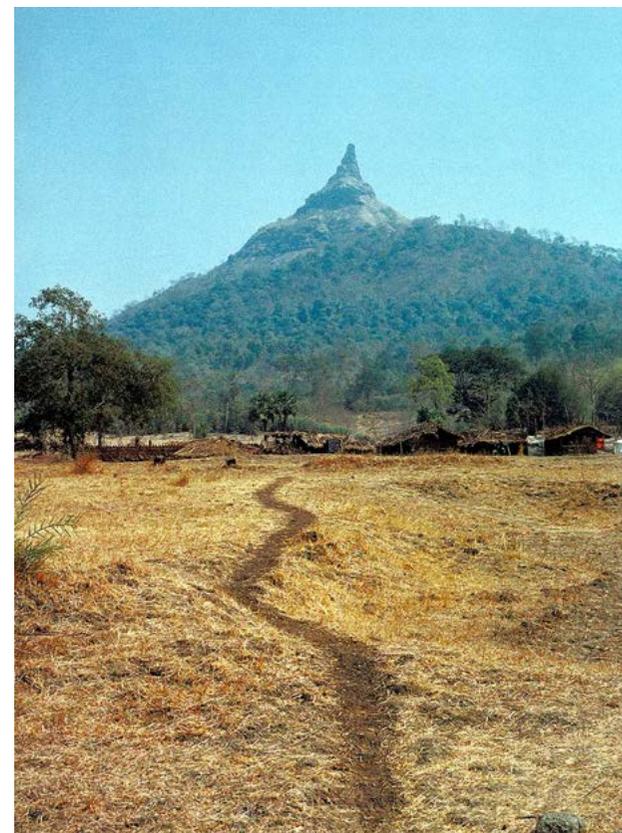


Figura 29 – Richard Long, *Mahalakshimi hill line* – waeli tribal land, Maharashtra, India, 2003. Fonte: <http://www.richardlong.org/>

Proponho que, por meio da caminhada, da ação de sair ao mundo, na dimensão da experiência do encontro, seja possível entender um pouco mais a nossa relação com as substâncias do mundo, a “matéria-chão”, as marcas que foram deixadas e aquelas que deixamos.

Quando caminho estou rastreando, mantendo-me aberta ao encontro, atenta às marcas nesse caminho, marcas de uma vida em convivência com o semiárido, não marcas, invisibilizações, marcas na história e nos documentos que o legitimam, marcas da intervenção do estado, marcas do trabalho coletivo e cooperativo. Essas marcas estão imersas na vida. A lentidão do andar a pé traz implicações, especificidades: é possível ver a terra, sentir o mundo, conversar com as substâncias de um território.

1.3 Viagem a duas: ações *Sempre Vivas* e *Ês urgente*

“Odeio as viagens e os exploradores”.
(Claude-Levi Strauss, *Tristes Trópicos*)

Sempre-vivas foi uma “ação em viagem” para a Bolívia, em setembro de 2014. Viagem realizada com uma amiga, Adriana Araújo, artista e professora de cerâmica do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Oeste Baiano (UFOB). Adriana é uma parceira das artes e uma amiga de longa data, e não era a primeira vez que viajávamos juntas e nem a primeira vez em que trabalhávamos juntas. Uma conhece bem os procedimentos da outra, e estávamos abertas a testar ao acaso, ou melhor, abertas à viagem. A ideia inicial era fazer uma ação que consistiria na distribuição de flores (*sempre-vivas*) aos passageiros do trem que sai de Puerto Quijarro com destino a Santa Cruz de La Sierra – conhecido como o “trem da morte”. A ação seria *Sempre-vivas no trem da morte*. Mas ela não ocorreu do modo



Figura 30 – Richard Long. *Walking and running, circle warli tribal land, Maharastra, Índia, 2003*. Fonte: <http://www.richardlong.org/>

como idealizamos. Chegando à estação, descobrimos que o trem só sairia para Santa Cruz de La Sierra no dia seguinte. Diante das opções entre perder um dia de viagem e irmos de ônibus em direção a Santa Cruz, optamos pela segunda.

Desejávamos entrar em viagem para que, ao longo do caminho, pudéssemos realizar algumas ações, pensando na produção de trabalhos artísticos sem nos preocuparmos muito qual seria o “formato” do relato, seu registro. Hoje, entendo que a viagem em si mesma foi uma ação em processo, que aconteceu desde o planejamento, a troca de *e-mails*. As decisões tomadas para traçar nosso roteiro, por exemplo, compunham um trajeto que já estava sendo percorrido. Ter “perdido” o trem foi o primeiro desvio, a primeira inflexão no caminho de muitas outras que ocorreriam ao longo da viagem.

Estávamos tão dispostas a dar e a produzir sentido durante essa viagem que, a todo o momento, realizávamos pequenos gestos poéticos, “performatizávamos” as experiências da viagem e fazíamos alguns registros em fotografia, vídeo e áudio. Muito material foi produzido para futuros trabalhos. Hoje, confesso que não sei onde eles estão, com exceção das fotografias e dos *e-mails* trocados. Reconheço essas ações como *pistas*, no sentido atribuído por Kastrup, ou seja, *signos de uma processualidade* que já estava em curso. Muito do que encontrávamos funcionava como disparador dessas ações, como pistas de entendimento e elaboração do sentido dessa viagem, acolhendo sempre o inesperado, o desvio, as situações de incômodo, etc.

La Paz é considerada a capital de maior altitude no mundo, e isso ficou evidente nos sintomas corporais que se manifestaram quando chegamos à cidade: enjoos e mal-estar decorrentes do ar rarefeito e da baixa oxigenação do sangue. Esse mal-estar físico me levou a considerar a viagem também como cura, alcançada por meio de muitos chás de coca. Desejamos, então, fazer um chá, sempre-vivas no deserto, *um chá no deserto*.

Em nosso roteiro, estava inserida a travessia do Salar de Uyuni (hoje, a maior reserva de lítio do mundo). Ressalto meu interesse pelos materiais, pelas substâncias que compõem os lugares, sobretudo, pelas matérias que constituem os territórios – o que venho a chamar



de *matéria-chão*. Por longos meses, sonhei encontrar esse deserto e, mais uma vez, o plano não saiu como havíamos imaginado. A travessia do Salar teria de necessariamente ser feita em um carro 4 x 4, e deveríamos permanecer dentro dele a maior parte do percurso. Atravessamos paisagens lindíssimas, de tirar o fôlego (um pouco mais do que a altitude já nos tirava), porém a relação com os espaços atravessados era muito rápida e, nas poucas paradas, ouvíamos sempre a frase: “*Saca la foto...*”. Tive a sensação de que a experiência da viagem era puramente visual e dada principalmente pela ideia de paisagem, pelo recorte feito através de uma fotografia. Por tais razões, não conseguimos, mais uma vez, realizar a ação que havíamos planejado, no caso, fazer e tomar um chá no deserto, o que justamente indicaria a experiência de um tempo um pouco mais dilatado. A ideia de parar para tomar um chá indica ter tempo para fazer isso. Seria um freio na velocidade da travessia.

Figuras 31 e 32 – Salar de Uyuni. Fonte: Sarah Hallelujah (2014)

Durante essa travessia, que durou três dias, passamos a noite em um pequeno hotel, cujas paredes e chão foram construídos com blocos de sal, dessa mesma matéria eram feitas a cama, os bancos, as mesas, os móveis de enfeite. Ou seja: tudo ali era salgado.

Tive a sensação de que todo aquele sal funcionou como um banho de sal grosso¹¹. Em compensação ao fato de não termos feito a ação com as flores no deserto de sal, passamos uma noite imersas nessa matéria, que adentrava por nossos poros, pele, nariz e boca. Envolvida por essa paisagem salgada, fiz algumas fotos, capturando detalhes desse lugar peculiar. À noite, um céu *salpicado* de estrelas e, na parede, um relógio sem pilha marcando um tempo parado.

As dificuldades que envolviam nossa comunicação, em um país de língua estrangeira, constituíram outro ponto marcante dessa viagem. Devo dizer que elas só não foram maiores porque nosso humilde “portunhol” nos permitia compreender alguma coisa, e buscávamos constantemente o auxílio de um pequeno dicionário de conversação para a tradução de expressões para nos fazermos entendidas, o que, às vezes, nos escapava. Havia uma tentativa constante em destacar a intersecção de mundos diferentes, ambos latino-americanos, porém, atravessados por uma muralha linguística instituída por colonizações diferentes.

As dificuldades que encontramos para nos comunicar naquela viagem motivaram a realização de outra série de ações que chamamos de *Ês urgente*. Registradas em fotografia, vídeo e áudio, tais ações consistiram na leitura de algumas frases desse dicionário para construções coloniais, sussurros dirigidos a muros de pedra, emitidos à beira do riacho, durante uma trilha, atravessando avenidas no meio do trânsito, percorrendo, de uma ponta a outra, a superlotada rodoviária de Santa Cruz de La Sierra e La Paz. Nessas ocasiões, repetíamos frases em castelhano e em português. Essa tentativa de tradução e entendimento era abafada pelo barulho acelerado de uma rodoviária nervosa, vozes que se confundiam ao gritar o destino final das viagens. Alguma dificuldade na comunicação nos instigou a falar

¹¹ Considerando o sal como elemento de limpeza do corpo sutil e do espírito, segundo as religiões de matrizes africanas.



Figuras 33, 34 e 35 – Hotel de Sal, Salar de Uyuni, Bolívia. Fonte: Sarah Hallelujah (2014)



com muros, plantas e pedras, para ninguém no meio de uma multidão, uma conversa de poucas respostas, mas cheia de informação. Na ausência de um retorno, tais tentativas de comunicação nos contavam sobre uma barreira colonizadora e tantas outras diferenças.

Esse relato busca indicar as *pistas da processualidade* de algo em construção, coisas que acontecem no interior da viagem, a importância dos encontros, a dimensão da experiência e também dos desvios como elementos na construção de sentido em uma “viagem poética”. Ir ao encontro de um território por meio da viagem nos traz substâncias de várias qualidades. É nesse encontro que o rastreio se interrompe e dá lugar a outro tipo de ação, de outra ordem, mas que faz parte da construção da viagem. É uma espécie de relação com um lugar, por meio da criação, a partir de suas diferentes substâncias (material, corporal, cultural).

Por meio de uma atenção aberta, flutuante, receptiva e implicada, entendo que esses elementos “coletados” – essas pistas – atuam e se relacionam com aquilo que, em nós, também parte em viagem, como, por exemplo, nossa visão de mundo. O rastreio não está

Figuras 36 e 37 – Adriana Araujo e Sarah Hallelujah. *Ês Urgente*, Santa Cruz de La Sierra. 2014. Fonte própria.

necessariamente mirando em uma única direção. A mira, nesse caso, não é algo estático. Ao contrário, se move. A atenção que rastreia percebe as marcas que foram deixadas no território e, de algum modo, nos força a desterritorializar esse olhar quando “as coisas” não saem como planejamos. Percebemos marcas profundas de um passado distante e, às vezes, marcas superficiais, ainda em processo.

A atenção que rastreia configura uma espécie de cartografia de substâncias de um território, e isso acontece ao longo do percurso, do deslocamento, da caminhada e da viagem. Mas, no meio de tudo isso, algo acontece quando surge uma saliência. Busca-se estabelecer uma relação, um diálogo com o espaço, com o caminho percorrido a partir dessa substância que chama minha atenção. O rastreio cessa, e um movimento de outra ordem se inicia.

Dessa “viagem poética”, nunca apresentamos seus relatos (fotos, vídeos e áudios permanecem em arquivo). Sempre foi um desejo criar algo a partir e além dessa experiência. Acho que nos faltou entender a própria viagem como processo de criação, em contínua construção. Mas algo aconteceu e foi criado no interior da viagem. Um invento da viagem, que ficou por lá mesmo. Lá permaneceu esse relato de uma trama tecida pelos caminhos.

Dessa forma, cada vez que a viagem é narrada, ela volta a acontecer. Foram muitas experiências vividas, sensações, emoções, entendimentos nem sempre partilhados. Os desacordos em algumas questões também fizeram parte dessa “viagem-processo-de-criação”. Como elaborar uma “viagem-processo” em um trabalho artístico? É preciso haver um subproduto de uma viagem com intenções poéticas? Produções artísticas, criadas a partir da experiência de uma viagem, seriam um tipo de relato de viagem? Essas são algumas das questões que me intrigam quando penso em minha pesquisa por meio da caminhada. Seria a viagem, assim como a caminhada, apenas fonte de inspiração ou elemento disparador?

1.3.1 Matéria-chão: viagem e invenção de lugar

Ao longo da viagem, uma trama é formada pelos caminhos percorridos, por encontros e pausas. Conexões se estabelecem. É na viagem que surge o “artista explorador” ou como já vimos, o “turista aprendiz”. É quando o artista se coloca em uma espécie de “desconforto”, buscando uma região ou situação de estranhamento, arrebatamento, que anseia pela novidade de lugares não percorridos e se dedica a criar a partir da incursão em outros territórios geográficos, para além do qual habita. Afasta-se do atelier e vai ao encontro do inesperado, de tudo que a viagem possa lhe trazer: elementos materiais, imagens, histórias ou documentos. Seu gesto artístico contém um viés exploratório, guiado, em grande parte, por um desejo pela imensidão dos espaços, em busca, na maioria das vezes, da *matéria-chão*, que ocupa um lugar *entre* o território e a imaginação. É nesse lugar *entre*, no meio do caminho, dentro da viagem, que muitas vezes o rastreio se interrompe e a matéria salta do chão.

Joga Sal Grosso #1 e #2 são duas performances elaboradas a partir de uma experiência que aconteceu dentro da viagem pela Bolívia – o encontro com o Salar de Uyuni e após o retorno dessa viagem. Nessa situação o que foi movido, além do meu corpo, durante a viagem, não foi a matéria sal em sua fisicalidade, mas sua pregnância. Coletei a “ideia” de sal e o que ele representava pra mim naquele momento, as relações que estabeleci com a matéria encontrada durante a viagem. A “coleta” não é só matéria apanhada nas mãos, mas a materialidade, que é feita de intensidades, daquilo que em mim desperta interesse, daquilo que incorporo durante o trajeto. A movência do “sentido do sal” é uma movência de sentido entre o que encontro em viagem e o levo em mim para a viagem.

Nesse caso, o relato acontece de outra forma, a *performance* com o sal é somente sobre algo ao longo da viagem, ou uma pontuação do lugar como aconteceu em trabalhos anteriores, que estão no lugar da criação de uma marca, as performances com o sal são relatos pela materialidade de um lugar. O que era, dentro da viagem, um gesto de transformação de um

território por meio da ação sobre ele, torna-se uma reinterpretação por meio das substâncias e elementos “coletados”, ou seja, essas coletas podem ser, também, imateriais.

Em sua pesquisa de doutorado, intitulada *Deslocamentos poéticos nos territórios de impermanência* (2013), o artista e professor Leonardo Ventapane¹² se identifica como um “artista explorador”, ele apresenta esse personagem “poético conceitual” que orienta sua prática por meio de “estratégias e procedimentos criadores voltados para imensidão”. Trata-se de uma “imensidão” sonhada ou geográfica, segundo o próprio artista, um lugar desconhecido:

O artista, enquanto atravessador de ‘imaginais’ poéticos nesse entremundos, desbravador de lugares fora dos mapas, fora do tempo, fora da lógica, “nos convida a medir a distância entre aquilo que vemos e aquilo que sonhamos”. Estrangeiro de distâncias oníricas, as quais explora fabulando, o artista encontra-se, muitas vezes, nos territórios do infinitamente próximo, mas já nos limites do desconhecido ou de um des-conhecimento... O artista-explorador é, portanto, conceito-imagem atualizado nas diferentes vivências fabulares em busca de uma intimidade profunda com o mundo e com o cosmo. (VENTAPANE, 2013, p. 164)

Nesse trecho, o artista identifica esse lugar “entre”, que se localiza na interceptação entre um território geográfico percorrido, real, e um espaço imaginado, um lugar “onírico” sonhado pelo artista, lugar, inclusive, que pode não ter sido visitado *in loco*. *Joga Sal Grosso* (2015), por exemplo, é um trabalho que está nesse “entre”. Essa série são construídas a partir do encontro com o sal em lugares diferentes. São duas performances que exploram os encontros dados

¹² Professor do curso de Comunicação Visual Design, do programa de Pós-graduação em Artes Visuais e do programa de Pós-graduação em Design da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Coordenador do BALEIA - Grupo de Pesquisa (CNPq), atua na interface arte-design.



Figuras 38, 39, 40 e 41 – Sarah Hallelujah. Sequência de *Joga sal grosso* #1. 2015. Fotos: Candyce Duarte

pela viagem: a expedição ao Salar de Uyuni, na Bolívia, e o posterior retorno à cidade de Juazeiro, na Bahia, quando encontro sal brotando entre o rejunte do azulejo no chão de minha casa, fenômeno que ocorre devido a composição salina do solo predominante nessa região.

Joga Sal Grosso #1 foi apresentada no encerramento da disciplina de Performance nas Artes Visuais, por mim ministrada na Univasf. Na ocasião, produzi, com os alunos, um Festival de Performance, com o intuito de apresentar as produções que desenvolvemos durante o semestre. A performance consistiu na distribuição de sal grosso em pequenos sacos de papel. Sentada em um espaço construído com esteiras de palha, atrás de uma mesinha de escritório, coletava o sal armazenado nas gavetas da escrivaninha e em um recipiente sobre a mesa e o colocava dentro de pequenos saquinhos de papel, fechando-os em seguida. Por fim, carimbava a frase *JOGA SAL GROSSO*, em um gesto burocrático.

A segunda *performance*, denominada *Joga Sal Grosso #2*, também aconteceu na Univasf, porém, durante o encerramento da *3ª Semana Universitária de Arte*, a SUA, um evento organizado e realizado pelos discentes do curso. Iniciei a *performance* deitada no saguão principal de um auditório de eventos, com roupas brancas e o corpo todo coberto de sal. Um convidado, o capoeirista Alecrim Juremeiro, tocava no berimbau o “toque de Angola”, toque da capoeira em que o mestre da roda chama para o jogo. Levanto-me e, fazendo alguns movimentos do jogo de capoeira angola – *cocorinha, queda de rim, parada de cabeça, rabo de arraia e aú* –, vou arremessando o sal para longe, ao alcance das pessoas que estavam por ali. Em ambas as performances, estou operando “entre” dois lugares: a experiência no deserto de sal, que encontrei na Bolívia, e a interpretação que fiz dessa experiência no Salar, mas com o sal que encontrei no chão de casa.

Esse trabalho é sobre a matéria que impregnou meu imaginário durante uma viagem – junção entre o se *deslocar* e o *habitar*, aquilo que me é íntimo e o que me é estranho, coletando não a substância mesma, mas sua materialidade, para compor uma ação em outro lugar, a partir de uma *matéria-chão*, coletando a ideia, um sentido e não necessariamente o material. Da experiência no deserto de sal, do posterior encontro com o sal no solo de minha casa e



Figuras 42, 43, 44 e 45 – Sarah Hallelujah. Sequência de *Joga Sal Grosso #2*, 2015. Fonte: Jason Ribeiro

sua distribuição, além de uma junção de experiências distintas, é reconstruir uma viagem, criar um relato, não por meio de um diário ou fotografias, mas pelo gesto performático de distribuir um território materializado no sal. Compreendo a produção dessas *performances* também como rastreios, indícios do que a matéria apresenta enquanto significado para mim, agenciando múltiplos sentidos a partir de um imaginário material. Nesse caso, o sal é a substância de um lugar.

Durante uma viagem, há muito desse olhar que rastreia sem saber o que encontrar, um olhar que absorve e armazena informações, um corpo que guarda experiências e busca entender o lugar que atravessa. Como uma sobreposição de camadas de experiências que podem constituir um relato, que não necessariamente nos conta uma história ou descreve uma sucessão de acontecimentos (de encontros), mas que apresenta criações a partir da experiência, considerando que todo tipo de relato é também uma criação.

Em *Novas Derivas* (2014), Jacopo Crivelli fala sobre a retomada do relato e o retorno da narrativa em algumas obras de arte contemporânea. Em suas palavras:

No caso das derivas, mais especificamente, o ato de andar, que, na maioria dos casos, não visa nenhum objetivo prático, até demanda alguma força de explicação: cria, por assim dizer, o espaço e a necessidade para um relato. Os vários meios que os artistas podem utilizar para transmitir a ação realizada ou, em alguns casos, apenas planejada, isto é, fotos, vídeos, anotações, objetos encontrados ou uma combinação disso tudo, nada mais são, de fato, que relatos, versões atualizadas de *topoi* literários como o conto de viagem ou de investigação. (CRIVELLI, 2014, p. 2-3)

O autor tece considerações sobre essas práticas artísticas, que envolvem principalmente caminhada e deriva, pontuando aproximações entre o universo artístico e literário, como se houvesse “uma ambição latente desse gênero à criação de uma narrativa” (CRIVELLI,

2014, p. 11). Assim, como abordaremos no próximo subcapítulo por meio da obra *O turista aprendiz*, de Mário de Andrade, e também retomaremos mais adiante, no capítulo dois, há uma potência do relato de viagens no campo da literatura relacionada aos deslocamentos. Nesta pesquisa, considero a produção de obras, de trabalhos artísticos posteriores a viagens como relatos, uma “pós-viagem”. Não se resumem a registros de algo que já aconteceu, mas existem como outra coisa que apenas é possível a partir daquilo que aconteceu. Seu sentido tem a ver com uma experiência individual, particular, mas que alcança o outro através do compartilhamento da possibilidade da invenção de outro lugar, o lugar “entre”.

O artista Leonardo Ventapane considera a produção de obras, seus relatos de viagem, como “imagens-limite”, que, a meu ver, já se encontram lá no território a serem rastreadas pelo viajante, localizadas entre o território e a imaginação:

Historicamente, expedições exploratórias são registradas por imagens-limite, que, mais do que documentar uma viagem, servem de pontos, *keyframes*, estrelas-guia para as fabulações sobreviventes dessas jornadas. Isso significa dizer que também as imagens trazem, em algum grau, os vestígios de adaptação a uma realidade oscilante e indescritível. (VENTAPANE, 2015, p. 165)

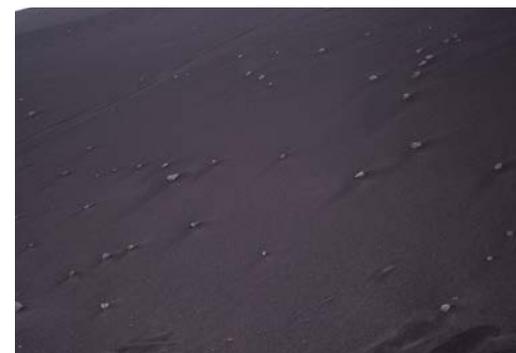
Todo relato de viagem é uma criação e contém certo grau de invenção. São “fabulações sobreviventes”. Para o “artista explorador”, esses registros e relatos servem de guia para a criação de imagens que sobrevivem ao fim da viagem e fazem com que a experiência, à primeira vista tão restrita ao viajante, adquira uma dimensão para além dessa experiência individual. Ela transborda a ideia convencional de relato. São capturas de uma realidade transitória, elementos elaborados de modo que possibilitem o compartilhamento da viagem, ao entregar ao mundo uma fabulação sobre o território percorrido.

Em *Nebulosas de Inverno* (2011), o artista age fisicamente sobre o território, mas inventa outro lugar. Ele sai em viagem ao Chile, rumo ao observatório astronômico localizado no deserto do Atacama. Desejava realizar um trabalho que tivesse relação com a ideia da navegação. Propôs uma navegação astronômica, guiando-se pelas estrelas. Por imprevistos encontrados na viagem, o artista, impossibilitado de visitar o observatório, é desviado do seu objetivo. Surge, assim, uma inflexão na viagem, uma curva no seu caminho.

Tendo como base a cidade de San Pedro de Atacama, Ventapane sai para observar as estrelas pelos arredores. Nas bordas do deserto, ele caminha olhando o céu e chutando terra, uma ação que dá origem ao trabalho que “sobrevive”, por meio de um vídeo e algumas imagens. O artista localiza essa ação na prática da caminhada estética, como linguagem mesmo. Eis sua consideração sobre o trabalho:

[...] bem no limite apagado pelo pó, entre a cidade e o deserto, caminhei de modo antinatural em um pequeno trecho entre a câmera e o único rio que corta a cidade, chutando repetidamente a terra do solo contra o vento, e sendo engolido, diversas vezes, por uma nuvem de poeira luminosa, reunindo meu corpo e o deserto em um mesmo sentido de cosmicidade [...]. Andar chutando a terra do chão, levantando poeira, é inventar outro lugar. (VENTAPANE, 2015, p. 166)

Identifico três características importantes da prática artística em viagem ou sobre um lugar, como é o caso desse trabalho de Leonardo Ventapane: a matéria que compõe o território percorrido, que vem a ser uma *matéria-chão*; a história de um lugar ou a sua “função”, seus



Figuras 46, 47 e 48 – Leonardo Ventapane. *Nebulosas de Inverno, Caminhadas*. Deambulações atacameñas com Carlos Murad, 2011. Fonte: <https://leonardoventapane.com.br/>

usos, no caso, o maior observatório astronômico do mundo ALMA¹³, e o desvio, o erro ou a inflexão, quando algo sai do planejado, e a eventualidade se impõe tornando-se também matéria para criação. Assim, há o encontro do artista com a terra do lugar, que, por estar em uma região desértica, possui características muito próprias em sua materialidade. Ela é extremamente seca, pulverizada e fina, um pó que se ergue facilmente do solo por meio de uma caminhada e se espalha formando essa nuvem de poeira, uma nebulosa. Envolvido pela paisagem em sua materialidade, ele a suspende do chão e cria sua “imagem-limite”, uma fabulação de lugar. Interrompido pelo acaso, o artista toma outro caminho e instaura sua poética incorporando os elementos dados pela experiência de lugar. A terra seca em pó serve para dar materialidade à sua ideia de observador de estrelas, mesmo sem elas o artista navega aparado pela causalidade (e não casualidade), não podemos nos esquecer que ele rastreia. Considero todos esses elementos como “substâncias” para criação do seu trabalho, matéria e espaço fazem parte de seu relato.

Da imprevisibilidade da viagem, daquilo que “não aconteceu”, surge o trabalho *Nebulosa de Inverno*. Rastreamento algo, tendo como alvo ou como pergunta aquilo que poderia ser trazido a partir da visita ao observatório, o artista vai a campo com uma atenção de rastreamento e seu alvo se move. Deseja viagem, deslocamento e pensa as estrelas como meio de navegação. Sua meta é movente, mas sua “pergunta” o acompanha, orienta e guia, permite que sua atenção rastreie marcas que estão além do planejado. Ela indica e sugere, ao seu “olhar-proposição”, fabular esse lugar de estrelas, uma infinidade delas, como grãos de areia no chão. Ao invés de orientarem uma viagem sem erros, elas surgem da errância nas margens do deserto, envolvem o artista e oferecem múltiplas direções. Qualquer direção é um caminho.

¹³ Atacama Large Millimeter/submillimeter Array (ALMA) é, atualmente, o maior radiotelescópio do mundo. Essa conquista é o resultado de uma associação internacional entre Europa (ESO), América do Norte (NRAO) e Leste Asiático (NAOJ), em colaboração com a República do Chile, para construir o observatório do “Universo Escuro”.

Disponível em: <https://www.almaobservatory.org/es/inicio/> – Acesso em 15 de novembro de 2020.

Em *Joga sal grosso*, inventei esse lugar entre o Salar e a casa, distribuindo sal para as pessoas, arremessando-o em direção a elas. Operei no deslocamento entre casa e viagem, entre ir e voltar. A possível limpeza espiritual, proporcionada pelo sal veio de uma ação exploradora, coletora, de uma frustração por uma operação artística não realizada (o chá no deserto) que fez surgir esse lugar *entre*, que absorve a matéria e a ideia de um lugar, salgar, “salar”, sarar e espalhar. Nesses casos, “o artista é universo de migrações sensíveis, cuja presença é mais do que um corpo: é um verbo, é uma ação, é um olhar-proposição” (VENTAPANE, 2015, p. 169).

1.4 Relatos em viagem *O turista aprendiz*

Em 1927, o poeta modernista Mário de Andrade (1893-1945) (Figuras 49 e 50) realizou uma viagem ao norte do Brasil, que ele intitulou, em um esboço para um futuro livro, de *Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia, e por Marajó até dizer chega – 1927*. No ano seguinte, de dezembro de 1928 até fevereiro de 1929, o escritor empreendeu outra viagem, agora pelo Nordeste do Brasil, relatada periodicamente ao jornal *Diário Nacional*, e que, junto com os arquivos da primeira viagem, recebeu o título de *O turista aprendiz – viagem etnográfica*.

A intenção de Mário de Andrade era fazer uma vasta pesquisa etnográfica¹⁴ em partes do território nacional que ainda não conhecia. A partir de 1924, essa busca por um Brasil desconhecido se manteve constante. A propósito, nesse mesmo ano, Mário e outros literatos e artistas que integraram o modernismo brasileiro saíram em viagem com destino ao sul de

¹⁴ “No decorrer de sua vida, irá aproveitando muitos elementos dessa pesquisa em artigos, ensaios e conferências. Entretanto, grande parte da documentação recolhida permanecerá inédita por muito tempo, pois o escritor pretendia divulgá-la em uma obra de fôlego sobre música e cultura popular, que receberia o nome de *Na pancada do ganzá*” (ANCONA, 2002, p. 21). Essa obra, assim como o livro *O turista Aprendiz*, foram lançados postumamente.



Figuras 49 e 50 – Mário de Andrade: *retrato e autorretrato*, 1927. Fonte: Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros, USP.



Figura 51 – Mário de Andrade. *Estrada dum Paraná ou Paranã*, 1927. Fonte: acervo do Instituto de Estudos Brasileiros, USP.

Minas Gerais, numa expedição intitulada pelo poeta como *Viagem de descoberta do Brasil*, um empreendimento que reafirmou a pesquisa estética desse grupo.

A viagem à Amazônia, segundo Telê Ancona (2002, p. 19), “foi claramente marcada pela preocupação etnográfica [...] procurando entender uma particularidade do Brasil através da observação da vida do povo”. Mas foi na viagem pelo Nordeste, por meio de sua correspondência com o *Jornal Diário Nacional*, nas crônicas já intituladas de *Turista aprendiz*, que Mário empregou a expressão “viagem etnográfica” para nomear sua expedição. Essas correspondências de um “cronista-narrador”, publicadas na forma de diário, evidenciam o processo na *obra-viagem* de Mário de Andrade. Ele compartilha essa experiência em construção com o leitor.

No caso d’O Turista Aprendiz, nos documentos do processo que, no dossiê dos manuscritos, culmina na datilografia que tanto descarta como atrai trechos de fases anteriores, mas que guarda hesitações e um balanço com perguntas implícitas, sinais claros de uma obra inacabada. Melhor dizendo: de uma obra em uma versão inteira, última, mas não final, golpeada pela morte repentina de Mário de Andrade, em 25 de fevereiro, 1945. (ANCONA, 2015, p. 32)

O título *O turista aprendiz* nos mostra certo conflito entre o fazer etnográfico e uma viagem turística. Prova disso é que, mais tarde, Mário de Andrade se autodenominou “anti-viajante”. Os relatos da viagem pela Amazônia costumam ser vistos como documentos mais confessionais. Ancona, inclusive, chama Mário de Andrade de “cronista-relator”, alegando que ele se deixa levar pela espontaneidade da criação. A narrativa da viagem possui a estrutura de diário, mas o caráter ficcional atravessa os relatos o tempo todo. Percebe-se o conflito que circunda o autor: ser cronista, turista ou etnógrafo. A seguir, reúno alguns trechos dos relatos de Mário de Andrade a respeito dessas viagens:

18 de maio – [...] não sei, quero resumir minhas impressões dessa viagem litorânea por nordeste e norte do Brasil, não consigo bem, estou um bocado aturdido, maravilhado, mas não sei [...]. Há uma espécie de sensação ficada da insuficiência, de sarapintação, que me estraga todo europeu cinzento e bem-arranjadinho que ainda tenho dentro de mim. Por enquanto, o que mais me parece é que tanto a natureza como a vida destes lugares foram feitos muito às pressas, com excesso de Castro Alves.

21 de maio – [...]. É incrível como vivo excitado, se vê que ainda não sei viajar, gozo demais, concordo demais, não saboreio bem a minha vida. Estas notas de diário são sínteses absurdas, apenas para uso pessoal, jogadas num anuáriozinho de bolso, me dado no Lóide Brasileiro, que só tem cinco linhas pra cada dia. As literalices são jogadas noutro caderninho em branco, em papéis de carta, costas de contas, margens de jornais, qualquer coisa serve. Jogadas. Sem o menor cuidado. Veremos o que se pode fazer disso em São Paulo.

7 de junho – Às vezes, a água do Amazonas se retira por detrás da embaúmas, e nos rincões do silêncio forma lagoas tão serenas que até o grito dos uapés afunda n'água. Pois é nessas lagoas que as vitórias régias vivem, calmas, tão calmas, cumprindo seu destino de flor. Feito bolas de caucho, engruvinhadas, espinhentas as folhas novas chofram do espelho imóvel, porém as adultas mais sábias, abrindo a placa redonda, se apoiam n'água e escondem nela a malvadeza dos espinhos.

2 de julho – [...] E principiou um dos crepúsculos mais imensos do mundo, é impossível descrever. Fez crepúsculo em toda a abóbada celeste, norte, sul, leste, oeste. Não se sabia para que lado o sol deitava, um céu todinho em rosa e ouro, depois lilá e azul, depois negro e encarnado se definindo com furor. Manaus a estibordo. As águas negras por baixo. Dava vontade de gritar, de morrer de amor, de esquecer tudo. Quando a intensidade do prazer foi tanta que não me permitiu mais gozar, fiquei com os olhos cheios de lágrimas.

5 de julho – Ainda é noite funda. Núcleo de um cometa no alto, em cima da proa. Parece que vai clarear mas logo bate um instante de escuridão intensa. Antes de qualquer prenúncio de claridade no céu, é o rio que principia a alvorada e se espreguiça num primeiro desejo de cor. Bate

um frio nítido. No aconchego morno e mais que úmido, positivamente molhado do noturno, sai brisando de uma volta do rio um ar quase gélido que esperta. Esperta os primeiros cochilos das cores apenas, nenhuma ave por enquanto... E então o horizonte principia existindo. É uma barra escura, dura, largada em volta, cercando a gente por igual, de todos os lados. Nenhuma evaporação... Tudo vem lento. Só a cor dá mesmo pra sair, se define com rapidez.

30 de julho – Oscilamos todos, uma sensação de enjoo de mar, são exatamente onze horas e cinquenta minutos, a Tucunaré encalhou! E principia, principiam os funcionários da lancha, os trabalhadores de desescalhe. Esvaziam-se as caldeiras para ver se a lancha boia, nada. E assim. O calor vai subindo, vai subindo. O céu está branco e reflete numa água totalmente branca, um branco feroz, desesperante, luminosíssimo, absurdo, que penetra pelos olhos, pelas narinas, poros, não se resiste, sinto que vou morrer, misericórdia! O melhor é ficar imóvel, nem falar. E a gente vai vivendo de uma outra vida, uma vida metálica, dura, sem entranhas. Não existo.

Mário de Andrade. *O turista aprendiz* (Viagem pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia, e por Marajó até dizer chega), 1927

Marc Augé, em seu livro *Por uma antropologia da mobilidade*, publicado em 2010, também parece achar importante refletir sobre a mobilidade do turista e do etnólogo. No capítulo *O escândalo do turismo*, o antropólogo francês esboça um paralelo entre esses dois personagens (o turista e o etnólogo), apontando o privilégio que ambos possuem de poder empreender viagens por prazer, ou viagens de estudo, ao contrário de milhares de pessoas no mundo que são forçadas a se deslocar por sobrevivência, são forçadas a emigrar. Em suas palavras:

Comparando o etnólogo ao turista, gostaria de tentar mostrar, em linhas gerais, por contraste, a originalidade da posição do etnólogo, sem para isso reduzir o turista à caricatura que lhe é fácil de fazer, porque, de fato, ele é constantemente caricatural, mas, sem dúvida, o turista não se reduz, como indivíduo, à imagem que faz de si mesmo. [...]. O que distingue verdadeiramente o etnólogo do turista é, sobretudo, seu método: a observação sistemática, solitária e prolongada. (AUGÉ, 2010, p. 73-74)

Talvez as viagens de Mario de Andrade se localizem em uma espécie de entre, *turista-entre-etnógrafo* – um lugar apresentado por Leonardo Ventapane como “o artista explorador”. O conflito entre ser etnógrafo-etnólogo¹⁵ *versus* turista que ronda esse viajante servirá também para entender a prática do artista que busca um território geográfico e cria, a partir dele, se interesse pela terra, pelo chão, pelos encontros e pelo deslocamento. Para Augé:

O turista não escreve, evidentemente, um estudo sobre as populações com as quais ele cruza, mas, às vezes, suas fotos, seus filmes e seus postais constituem, ao final, uma espécie de obra, ao menos um inventário de sua experiência. (AUGÉ, 2010, p. 77)

15 Entendo a Etnografia como estudo que trata de procedimentos realizados em qualquer sociedade, uma coleta de dados, a figura do etnógrafo como um pesquisador que sai a campo, e Etnologia como análise reflexiva e comparativa desses dados, mas ambos estudam a história da humanidade. O etnólogo se propõe a estudar fatos e documentos levantados pelo etnógrafo. Dentro do contexto dessa pesquisa, considero a alusão do “artista como etnógrafo e etnólogo”, que é o artista viajante, explorador. Segundo Tim Ingold (2017, p.327), “o objetivo da etnografia, assim como a compreendo, é produzir uma descrição – escrita, fílmica ou que faça uso de outro meio gráfico – da vida como ela é de fato vivida e experienciada pelas pessoas em dado lugar e em dado período. A boa etnografia é sensível, contextualmente matizada, ricamente detalhada e, acima de tudo, fiel àquilo que descreve... Sustento que a antropologia é uma investigação generosa, aberta, comparativa e crítica das condições e possibilidades da vida humana no mundo que habitamos. É generosa porque está atenta e responde ao que as outras pessoas fazem e dizem. Em nossas pesquisas, recebemos de bom grado o que nos é dado ao invés de procurarmos meios de, por subterfúgios, extrair o que não nos é dado, criando um esforço para devolver o que devemos aos outros no nosso processo de formação moral, intelectual e prático”.

O autor está se referindo a um turista um pouco mais interessado pelo lugar em que se move. A maioria, em sua opinião, possui uma “preocupação de testemunho que se reduz a alguns clichês narcisistas”. A viagem de Mário de Andrade, a princípio, era uma viagem turística, na qual tinha a companhia de D. Olívia Guedes Penteadó, sua sobrinha, e a filha da pintora Tarsila do Amaral. No seu diário, são comuns os relatos de almoços com prefeitos, políticos e pessoas importantes das cidades por onde esse grupo passou, evidenciando tratar-se de uma viagem feita por uma elite e que, portanto, traz também implicações para essa experiência. Mas, ao contrário do que nos traz Augé, seus escritos não compreendem anotações e registros de puro relato narcisista. Nos trechos de seus diários, são identificadas descrições das paisagens e das pessoas que encontra, num lirismo evidente, e também observações sobre vida e cultura que contribuíram imensamente para a construção de trabalhos futuros, como a célebre obra *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*¹⁶ (1928), publicada um ano depois da viagem em questão.

Volto a esse lugar *entre*, ocupado por Mário de Andrade em suas viagens. Seus relatos se localizam em um lugar entre a ficção e a realidade. São inventivos e, muitas vezes, a realidade se mistura com ficção. Em alguns trechos do livro, é difícil saber se o que está sendo relatado, de fato, ocorreu. O autor nos oferece nomes inventados, personalidades e tipos de pessoas. Inventa bicho, inventa planta, cria situações que se localizam *entre* o poético e a representação literal, o real e o ficcional. Traz impressões muito pessoais (é possível, inclusive, identificar seu estado de espírito), nos leva para uma Amazônia vivida e imaginada, que, talvez, só tenha existido dentro de sua experiência.

¹⁶ Essa viagem e todas as experiências vividas, sem esquecer suas anotações, constituem “o momento embrionário de Macunaíma e, ao realizar a viagem ao Amazonas, Mário estará conferindo dados, municiando-se dos elementos que, serão mais tarde, incorporados à rapsódia.” (IVONE, 2007, p. 74).

Pelo relato de sua viagem, percebemos que Mário de Andrade assume diferentes papéis, se mostrando como um turista, um etnólogo, um explorador. É um poeta paulista tentando se inventar ao longo desse percurso pelos rios da Amazônia. É interessante notar que Marc Augé, ao apresentar as diferenças e, portanto, definir a figura do etnólogo, afirma esse lugar *entre*, chamando-o de “entremeio”, para estabelecer uma conexão e tentar entender o outro, aquele que lhe é “estranho”:

Procurando um desenraizamento que não se limita à paisagem, ele mesmo submete sua identidade à prova dos outros. Ele viaja fora dele mesmo... Precisa inicialmente justificar e explicar sua presença, negociar seu estatuto de outro, de estrangeiro [...]. Nesse sentido, ele só pode começar a compreender os outros quando os outros reconhecem o lugar que ocupa. Ele não tem o estatuto de extraterritorialidade que confere ao turista [...]. Defronta-se, assim, com uma dupla exterioridade [...] e se coloca, dessa forma, numa espécie de entremeio cultural e psicológico que marca, de alguma maneira, o fim de sua viagem ou, antes, sua penúltima etapa, a última sendo a escrita. (AUGÉ, 2010, p. 75-76)

A obra de Mário de Andrade, como viagem ou como livro, seria essa espécie de “pós-viagem”, que compreende também o trabalho do etnólogo, composta por uma junção de tudo o que foi vivido e observado, seguida de uma reflexão profunda sobre esses documentos coletados e produzidos.

Os “documentos” desse processo, suas anotações, estão preservados junto com o Arquivo Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. O escritor fez uma primeira triagem de suas notas da viagem pelo Amazonas, em 1927. Apenas em 1942-43, se deu a produção de uma primeira versão datiloscrita e, depois, datilografada das duas viagens juntas, no caso, Amazônia e Nordeste brasileiro. A obra é composta de uma

transcrição de notas tomadas durante a viagem e de breves lembretes escritos nas próprias fotografias. O livro, publicado em 2002 e, depois, em 2015, é repleto dessas anotações em diário e das correspondências ao *Diário Nacional*.

Sobre o processo de criação, o autor faz as seguintes considerações no prefácio do livro *O turista aprendiz*, escrito tempos depois de realizar essas viagens:

Mais advertência que prefácio. Durante esta viagem pela Amazônia, muito resolvido a escrever um livro modernista, provavelmente mais resolvido a escrever que a viajar, tomei muitas notas como vai se ver. Notas rápidas, telegráficas muitas vezes. Algumas, porém, se alongaram mais pacientemente, sugeridas pelos descansos forçados do vaticano de fundo chato, vencendo difícil a torrente do rio. Mas quase tudo anotado, sem nenhuma intenção de obra-de-arte ainda, reservada pra elaborações futuras, nem com a menor intenção de dar a conhecer aos outros a terra viajada. E a elaboração definitiva nunca realizei. Fiz algumas tentativas, fiz. Mas parava logo no princípio, nem sabia bem por que, desagradado. Decerto já devia me desgostar naquele tempo o personalismo do que anotava. Se gostei e gozei muito pelo Amazonas, a verdade é que vivi metido comigo por todo esse caminho largo de água. Agora reúno aqui tudo, como estava nos cadernos e papéis soltos, ora mais, ora menos escritos. Fiz apenas alguma correção que se impôs, na cópia. O conjunto cheira a modernismo e envelheceu bem. Mas pro antiviagante que sou, viajando sempre machucado, alarmado, incompleto, sempre se inventando malquisto do ambiente estranho que percorre, a releitura destas notas abre sensações tão próximas e intensas que não consigo destruir o que preservo aqui. Paciência. (ANDRADE, 2015, p. 48)

É evidente, nessa fala, o impacto da experiência dessas viagens para o artista e para seu entendimento da implicação da ideia de uma “viagem-processo”, ou uma “viagem poética”,

até mesmo uma “viagem-obra”. A princípio, existe o desejo de fazer ou construir uma obra, o que não necessariamente quer dizer que haja sempre “a intenção de obra de arte”, como diz o autor. Vale considerar também aquilo que já chamei de “inflexão” – as curvas, os desvios, o inesperado – e como isso implica o processo de criação. O autor destacou que algumas notas foram mais demoradas por conta do navio, que sempre encalhava e, assim, permanecia durante horas. São anotações (escritas ou fotografadas) que, mesmo sem a menor intenção de constituir um relato descritivo da viagem, acabaram servindo para elaborações futuras.

O autor também assinala uma incapacidade de “formatar” ou “elaborar” uma obra de arte a partir dessa experiência da viagem, porque, afinal, ela já se deu, justamente enquanto experiência; foram encontros transformados em anotações e publicados no referido livro. E, por fim, a ideia de “anti-viajante” que nos apresenta a importância de seus sentimentos e sensações durante a viagem: “machucado, alarmado, incompleto...”, acolhendo o estranhamento em relação ao caminho que percorre. Quase tudo que lhe é estranho será substância para seus trabalhos futuros. Essas referências que foram coletadas, de alguma maneira, fizeram parte da composição de obras como *Macunaíma*, *Na pancada do Ganzá* e *O Clã Jabuti*, composições que vieram depois.

É preciso dizer, enfim, que o etnólogo, ao fim de sua primeira viagem, elabora um quadro de reflexões que, em seguida, servirá [...] e orientará seus estudos futuros, seja retornando ao mesmo campo, seja escolhendo outro bem diferente [...]. É uma espécie de viagem que prossegue [...]. O etnólogo se faz então antropólogo: ele alarga sua reflexão, mas ela se inscreve na continuidade de um percurso [...]. A reflexão antropológica aprofunda-se [...]. (AUGÉ, 2010, p. 78)

As aproximações e os distanciamentos de Mário de Andrade me fazem vê-lo não apenas como um etnólogo ou etnógrafo, mas como um “artista-viajante” ou um “artista-

explorador”. Ele fez várias tentativas de organização de suas anotações para publicação de seu livro, mas sempre as abandonou. *O turista aprendiz* se apresenta em forma de diário. Nas notas ali contidas, são percebidas as “literalices” e uma importante atenção ao inusitado, ao imprevisível. A forma de narrar do autor rastreia alguma coisa, mas essa coisa se move com a própria viagem. Esse “alvo etnográfico”, essa meta de “desgeograficar”, é o tempo todo atravessado pelo desvio e, talvez, pelo arrebatamento, pelo encanto por esse Brasil que, até então, Mário de Andrade desconhecia. Em uma carta enviada ao amigo Manuel Bandeira, o escritor faz a seguinte observação: “Além disso, viajando fico burro. A inteligência não reage, fica passiva, só recebendo, só recebendo. Não sei contar e, devido aos milhares de assuntos, não tenho assunto”.

A viagem e suas anotações (diário, fotografias, artigos publicados) não constituem uma análise, um estudo etnográfico, mas irão atravessar a maior parte de suas produções artísticas a partir do período da viagem até sua morte prematura.

Mário, dizíamos inicialmente, viaja pelas notas, pela marginalia, pelas retificações constantes feitas a si próprio, ao longo da viagem ao Norte. A anti-viagem seria, portanto, o acúmulo de informações, a visão não elitista da cultura brasileira, que vai se dissolvendo à medida em que o escritor toma contato com o real. E, nesse caso, o que viaja — aqui Mário — só poderá fazê-lo na condição de turista que aprende e não como mero contemplador ou receptor de impressões, como numa viagem de lazer. (IVONE, 2007, p. 74)

Esse turista aprendiz, viajante, explorador aprende e cria, ressignifica e inventa o lugar que percorre. Rastrear é considerar que tudo merece atenção, pois há uma disponibilidade para o encontro, para o imprevisível. Mas a atenção que rastreia está em sintonia constante com o problema que motivou a viagem. E isso é perceptível na obra de Mário de Andrade: o

que move a sua busca na viagem pelo Amazonas e pelo Nordeste é um interesse etnográfico. Essa obra, enquanto “viagem-processo-livro-processo”, estava ainda em formação até o ano da sua morte (1945). Possui uma estrutura fragmentária e aberta, composta por fotografias, publicações no jornal, relatos de experiências nas páginas dos seus diários. Por vezes, sua narrativa recorre à ficção e à inventividade, ao insólito e à emoção.

A viagem de Mário de Andrade é uma expedição formativa, uma viagem em busca de um Brasil profundo que ele desconhecia. Funcionando como uma coleta de experiências, de imagens, de histórias, de situações que irão participar de sua formação artística e intelectual e que aparecerão em algumas de suas obras de maneira direta, como nas referências a encontros específicos ocorridos na viagem, e outras que compõem sua multiplicidade e estarão indiretamente atravessando sua atuação artística e política no campo da gestão cultural.

Caminhada dos Umbuzeiros: uma caminhada entre pés de Umbu, histórias de um meteorito, águas barrentas e cantos de luta

Foi em 2016 que tomei conhecimento da existência da *Caminhada dos Umbuzeiros*. Na ocasião, estava sentada em uma mesa de bar, às margens do Rio São Francisco. Era noite e soprava uma brisa quente como em quase todos os dias desde que fui morar na cidade de Juazeiro, que fica ao norte da Bahia, onde o “Velho Chico” delimita a fronteira com o estado de Pernambuco. Fiquei bastante interessada na possibilidade de fazer uma caminhada pela caatinga. Não era de agora que as caminhadas me atraíam. Desde a adolescência, gostava de caminhar na natureza, no meio do mato, fazendo fogueira, comendo o suficiente, dormindo nas locas formadas por pedras, me sentindo tão infinitamente pequena e, ao mesmo tempo, parte de tudo, das montanhas, da floresta, das pedras, da areia da praia.

Mas naquele ano, 2016, não pude participar da caminhada (que já se encontrava em sua segunda edição). Fiquei decepcionada, mas alimentando o desejo por esse caminho. Enfim, em 2017, me organizei com bastante antecedência para fazê-lo.

Sáímos de Juazeiro por volta das 16h e chegamos à cidade de Uauá ainda de tardinha. Os cerca de 127 km que separam as duas localidades foram percorridos em aproximadamente uma hora e meia. A estrada se encontrava em péssimo estado. Além disso, os animais (sobretudo, bodes, pois a cidade de Uauá é conhecida como a “capital nacional do bode”) que pastam na beira das estradas daquela região exigiam uma atenção cuidadosa, percorri essa distância na companhia de alguns amigos. Mais tarde, soubemos que uma das tropas enviadas pelo exército brasileiro, para a destruição do Arraial do Belo Monte, durante a guerra de Canudos, percorreu esse mesmo trajeto, porém, a pé.

Fomos recebidos na casa de uma das organizadoras da caminhada, uma pessoa que já conhecia de outra visita que fiz à cidade. De lá, seguimos para o Espaço Cultural do artista Gildemar Sena, o Toque de Zabumba. Todos os caminhantes se juntaram em uma grande roda e, durante algumas horas, nos apresentamos. Cada caminhante falava de onde vinha e o que o havia motivado a estar ali, o que o movia a fazer a *Caminhada dos Umbuzeiros*.

É interessante notar que as verdadeiras apresentações são efetivadas durante o caminho, as aproximações acontecem pelo ritmo do passo de cada um. A caminhada coletiva tem essa característica: a conversa em deslocamento. Como o fluxo de um rio que carrega galhos ou folhas, a caminhada funciona assim, em um ritmo muito próprio de cada caminhante, que ora se aproxima de um, ora de outro, um ritmo dado pelo individual e pelo coletivo.

Mas os encontros também surgem pelo desejo, às vezes: você quer caminhar com determinada pessoa, então, você acelera ou desacelera o passo. Por vezes, formam-se grupos cujos integrantes permanecem caminhando o tempo todo juntos. Há pessoas que gostam de caminhar um pouco com todo mundo e conseguem alterar seu ritmo para poder “encostar” e acompanhar todos os caminhantes. Existem os que abrem caminho,

que mantêm um ritmo intenso e estão sempre na frente, e, naturalmente, os que estão mais atrás, fechando a trilha, e que mantêm o grupo unido. Cada um em seu ritmo, mas todos alinhavados para que ninguém fique para trás. E, assim, vão acontecendo encontros e as devidas apresentações, as conversas de passo, a cada passo dado.

No dia seguinte, 8 de abril, acordamos antes do nascer do sol. Fomos ao encontro do grupo que estava disperso, pois cada participante haviam pernoitado na casa de outras pessoas. Uma hospedagem solidária. Seguimos até um terreno baldio na cidade de Uauá, que, como explicou o professor Roberto Dantas, é “onde se situava a casa utilizada como bivaque da expedição, que foi comandada pelo Tenente Pires Ferreira, responsável pela primeira expedição rumo a Canudos, seguindo em direção à localidade de Alto Alegre”. Era um terreno vazio.

Nas paredes ao redor, podíamos perceber as linhas divisórias de uma casa que já não existia mais, um terreno vazio, cheio de histórias. As paredes de tijolos compõem a memória material de uma casa. Nesse caso, memórias de uma história demolida. Recordo de ter ficado consternada com esse ato de demolição, assim, já de início, vi se insinuarem os sucessivos apagamentos da Guerra de Canudos, que eu observaria ao longo do caminho. Permanecemos um tempo nesse local, escutando o professor narrar a história da primeira expedição do exército brasileiro e o primeiro confronto ocorrido na cidade de Uauá.

Soubemos, ali, que os conselheiristas, cientes da presença do exército enviado para destruir o arraial do Belo Monte, caminharam até a cidade de Uauá, munidos de seus instrumentos de trabalho, sobretudo, facões, enxadas, pás e paus. Saíram vitoriosos desse primeiro confronto. O trajeto da *Caminhada dos Umbuzeiros* tem como ponto de início o local onde se deu esse evento.

Com os primeiros raios de sol clareando o dia, pegamos a estrada de chão que seria nossa constante parceira ao longo desses dois dias. Estrada pisada por muitos pés, de gente e bicho, e, agora, também compactada pelas rodas que passam por ali. A motocicleta substituiu o jumento, o burro e o cavalo, e foi outra companheira desses dias de caminhada. Mas a estrada caminha com a gente, quase sem mudar. Observando a vegetação do semiárido, a caatinga, ela se altera de acordo com a geografia do terreno. Nas partes mais elevadas, ela fica mais rígida, seca, espinhosa e branca; nas partes mais baixas, se mostra mais úmida, porosa. Podemos encontrar a vida querendo brotar no meio do caminho. Em alguns momentos, ela é pedregosa, composta por uma grossa camada de cascalhos, colocados na estrada como forma de manutenção dos estragos feitos pela chuva, que, quando chega por ali, costuma ser torrencial, desce rasgando a terra. Os rios que mapeei pelo trajeto, que, naquela ocasião, estavam todos secos, em geral, se enchem e transbordam com a incidência desses temporais. Como se diz popularmente, eles sangram porque escapam, perdem o controle e vazam para além de seu curso.

Nossa primeira parada foi na casa de Seu Roque e de Dona Maria. Lá, fizemos o desjejum, que foi constituído por muitas frutas, queijo de cabra, café, o famoso pão de lenha de Uauá e uma saborosíssima umbuzada, bebida feita com o umbu, açúcar e leite de cabra, uma iguaria açucarada. Depois

de alimentados, nos reunimos no terreiro, em frente à residência, para conversar com Denise, presidente da *Coopercuc*¹, cooperativa de agricultura familiar formada prioritariamente por mulheres, as catadoras de umbu, que produzem doces da linha de produção “Graveteiro”, encontrados, atualmente, em quase todo o Brasil.

Denise contou um pouco sobre sua experiência na gestão desse coletivo, explicando a mudança que o cooperativismo fez em sua vida e na de várias famílias das regiões de Uauá, Canudos e Curaçá, na Bahia, ao se tornar um modo de subsistência. Esse momento de conversa me deixou entusiasmada, especialmente porque diferenciava aquela caminhada que se iniciava de outras que havia realizado. Logo percebi que a ideia não era atravessar um território considerando apenas a paisagem, recortá-lo como quem aprecia uma imagem. Ao contrário, a caminhada seria construída também por meio de seus pousos, pausas, repousos, momentos de encontro, do encontro com quem vive por ali, da conversa com essas pessoas, do conhecimento de um pedacinho das vidas desses habitantes da caatinga, os quais estão reescrevendo a história desse lugar. Na oportunidade, também ouviríamos outras narrativas que estão sendo construídas, inclusive, pela própria caminhada. Mas é preciso seguir. A caminhada ainda estava no começo. Faltavam quilômetros para andar a pé, e o sol começava a castigar.

Voltamos à estrada no meio da manhã. A cada minuto, o sol ficava mais alto, as sombras diminuía e o calor aumentava. O termômetro devia estar entre 38 e 39°C. É preciso beber bastante água, pois a desidratação se torna implacável já em poucas horas de caminhada, sob o sol quente. Havia um carro de apoio, que ficava indo e vindo, e cuidando para que as garrafas dos caminhantes se mantivessem sempre cheias. Seguimos por mais algumas horas e paramos às margens do Rio do Pires, um dos afluentes do Vaza-Barris, com o intuito de almoçar ali. Seu leito é bem largo, aproximadamente 20 metros. As margens são em declive, porém, altas, sinal de que a água, quando presente, deve correr forte por ali. Na ocasião, o rio estava vazio. E foi assim durante todo o trajeto da caminhada.

Atravessamos uma infinidade de leitos de rios secos, temporários, rios que não possuem nascentes, pois se formam a partir do volume das águas da chuva. Às vezes, permanecem assim por anos, secos, como estradas de uma areia fina e galhos acumulados, até quando chega o período das chuvas (“chuvas das águas”, como dizem por lá). Os rios enchem e correm numa velocidade surpreendente e devastadora, levando tudo o que encontram pelo caminho. Quando o Vaza Barris corre, é possível ouvir o barulho antes mesmo da água chegar, como o som de máquinas barulhentas e ruidosas. É a força devastadora da água que, mesmo em sua violência líquida, traz esperança, alegria e conforto ao povo de lá.

A água dos rios costuma ir embora com mesma rapidez com que chega, a menos que continue chovendo por dias ou até semanas. Mas a terra permanece úmida, germinando os grãos. A água é sugada pelas raízes, armazenada pelos cactos, e permite o abastecimento das cisternas, que, aliás,

¹ Informações extraídas do site <https://www.coopercuc.com.br/>. Acesso em dezembro de 2020

há pouco tempo, passaram a compor a paisagem de toda residência da região do semiárido, não apenas do baiano, mas também pernambucano, sergipano e paraibano, através do programa implementado pelo Governo Federal, na gestão do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva².

Seguimos em direção a nosso acampamento. O dia já ia embora. O céu estava pintado de rosa e os corpos cansados. Nosso pouso, mais um rio: o leito seco do Vaza-Barris. Era um enorme vão de areia, de margens altas escavadas pela água que. Foi a primeira vez que eu dormi dentro de um rio, no meio de um rio sem água.

Aquele pouso nas macias areias do Vaza-Barris, protegido por suas margens, era coberto por um chão de estrelas. Inúmeras delas, foram espaço de acolhimento para outro encontro: a troca entre os mais novos amigos que acabávamos de encontrar, depois de um dia de caminhada: esteiras no chão, fogueiras acesas, um rio salpicado de areia, estrelas e grupos de pessoas que se reuniam. Naquela noite calma, podíamos ouvir o murmurar de várias conversas próximas e distantes que compunham uma sinfonia de encontros sob a luz da lua, que pintava as nossas caras cansadas. Dormimos.

Dormindo sonhei com águas ligeiras e barrentas, galhos e mãos. No meio do sonho a luz forte da lua cheia mudou o cenário das coisas, e as águas se acalmaram. Havia um silêncio de vazio no ar, mas estávamos sob as águas tingidas pelo prateado da lua. Ela nos iluminava e mostrava algumas casas submersas, peixes nadavam e comiam umbu do pé. Em um determinado momento algumas mulheres saíam da casa, munidas de redes, e pescam peixes e umbus.

No dia seguinte, fomos acordados por um grande estouro, eram fogos de artifício espantavam nosso sono, anunciando a alvorada. Ainda era noite, mas o dia começava. Desmontamos nossas barracas e seguimos pela estrada. Por conta do horário, esses primeiros passos da manhã foram acompanhados por um cobertor de silêncio. Fazia frio, e os passarinhos começavam a despertar, assim como os gradativos “bons dias”, acompanhados de sorrisos cúmplices de uma manhã fria e sonolenta. Queríamos café.

Já no meio da manhã, com o sol alto e quente, nos sentamos em volta do “Umbuzeiro Santo”, o maior dos umbuzeiros que vimos pelo caminho. É curioso perceber que, nos tempos mais áridos, o único verde que se vê na mata da caatinga, além das cactáceas, é o umbuzeiro. Essa árvore, tão sagrada para os habitantes desse lugar, sua raiz é uma espécie de “batata” (*Spondias Tuberosa*, pertence à família das *anacardiáceas*) que acumula água, mantendo a árvore sempre verde. É uma árvore generosa, que oferece fruto e sombra.

² Mais informações sobre o programa em: <http://www.asabril.org.br/acoes/p1mc> e em <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-08/programa-que-levou-1-milhao-de-cisternas-ao-semiarido-brasileiro-e-premiado>.

Ali, sentados, escutamos o poeta BGG da Mata Virgem recitar alguns de seus versos. Ele nos falou sobre a Guerra de Canudos e Antônio Conselheiro e também sobre o meteorito do Bendegó, que caiu bem pertinho de onde estávamos e que se tornou conhecido, na região, como pedra Cuitá. Contou-nos que, depois que ela foi retirada e levada para o Rio de Janeiro, a região passou a sofrer com a seca. O poeta afirmou que a pedra cantava, pois dela saía um som.

Existe um encantamento envolvendo a história do meteorito do Bendegó. Como disse o poeta: “a pedra é um talismã”. É mais uma história de subtração, contada com dor e pesar, assim como a casa em Uauá, que falava da vitória do povo de Canudos, mas foi derrubada. Fala-se de uma vitória que aconteceu no local, a uma casa que não existe mais. Fala-se de uma pedra mágica que canta e traz chuva, que foi levada. Fala-se de uma comunidade de despossuídos, ex-escravos, indígenas e famintos que construíram uma cidade onde viviam 25 mil pessoas, mas ela foi destruída, queimada e, depois, submersa. São histórias de inúmeras subtrações efetuadas de maneira perversa, mas reexistem no relato e em documento. Identifico que o que é importante para as pessoas desse lugar se configura pela sua ausência.

Embaixo desse grande umbuzeiro, ouvimos histórias dolorosas, contadas por pessoas que pertencem àquele chão. Uma jovem atriz de 18 anos nos apresenta seu monólogo e leva todos às lágrimas. Ela encarna a história de Maria Domingas, uma menina que, após sua família ser capturada pelo exército brasileiro, teve seu pai assassinado em sua frente e seu corpo violado por muitas vezes, como ocorreu com várias meninas e mulheres do Belo Monte.

A árvore majestosa acolheu histórias do passado e do presente, sendo testemunha da construção de algo novo. Abrigou a sombra dessas dores e, com outra sombra, generosamente, nos cedeu um tempo prolongado de descanso, fugindo do sol e costurando afetos, parcerias e amizades que começavam.

Depois dessa intensa parada (que também é caminho), voltamos a uma caminhada ainda mais castigada pelo sol. Nossos corpos demonstravam a exaustão acumulada do dia anterior e, nos pés, surgiam bolhas que alteravam o ritmo de nossos passos. Nessa etapa, alguns tiraram as botas, outros passaram a caminhar de chinelo, outros apenas usando meia. Eu fui uma dessas pessoas e, ainda assim, era difícil caminhar.

Toda a atenção estava voltada para os pés doloridos. Caminhávamos cambaleantes, mas com atenção para não ter contato físico com a favela que, agora, tomava conta da vegetação catingueira. A favela é cravejada de espinhos e suas folhas possuem pequenos pelos que causam uma urticaria na pele. Justamente por isso, ninguém queria tocá-las. Uma estrada interminável, margeada por essa planta, cujo nome foi emprestado para denominar as comunidades formadas na cidade do Rio de Janeiro pelos ex-soldados que lutaram em Canudos. Ao retornarem, esses militares não obtiveram uma casa para morar, como havia sido prometido, o que significa que a Guerra de Canudos foi pelo direito à habitação, tanto dos famélicos, que se juntaram ao Beato Conselheiro, quanto dos soldados, em sua grande maioria pessoas que haviam sido escravizadas e, agora, lutavam pelo direito de ter um lugar.

Mais 11 km de caminhada e atravessamos o Vaza Barris, exatamente no ponto onde ele se encontra com o Açude do Cocorobó. Canudos se anunciava por meio das águas que a submergiram. Cruzamos a BR-116 para continuar pela estrada de chão com destino a Canudos Velho. Ainda existem 9 km para percorrer.

Logo que chegamos a Canudos Velho, nos dirigimos para as margens do açude, com suas águas volumosas. O açude estava cheio, e a ponte recoberta de água. Dessa vez, não conseguimos atravessar para ir até as ruínas da Igreja, reconstruída pelos sobreviventes que escaparam ao massacre, antes do cerco se formar sobre o arraial. Ficamos ali na beira. Alguns, mais animados, se banharam nessas águas turvas, que submergiram um levante de resistência popular contra a miséria, a fome, os coronéis e o poder usurpador do estado.

Em 2018, após minha primeira participação na *Caminhada dos Umbuzeiros*, passei a me envolver e a contribuir com a organização de evento. Éramos um grupo de amigos, de pessoas que se gostavam e desejavam trabalhar juntas para que a caminhada acontecesse, mesmo com todas as dificuldades logísticas e financeiras. Redigimos coletivamente um projeto e o submetemos ao calendário de apoio da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, porém não conseguimos nos classificar. Por isso, em geral, a caminhada acontece, fazendo-se uso de recursos financeiros vindos da inscrição dos caminhantes e da Prefeitura de Uauá, que apoia o evento. Nesse ano, foram mais de 80 caminhantes, sendo a metade composta de convidados e integrantes da comissão organizadora. A propósito essa comissão era dividida de acordo com as demandas do evento: cultura, alimentação, transporte, guias do caminho que estabeleciam as rotas, etc.

Apesar das dificuldades, passamos a nos reunir um dia por mês, com o intuito de planejar a realização da caminhada. As comissões foram divididas em polos – Juazeiro, Uauá e Euclides da Cunha – e eram compostas por membros da comissão organizadora que moravam nessas cidades. Como integrantes da comissão de Cultura, éramos responsáveis pelas apresentações culturais e intervenções que aconteceriam ao longo da caminhada.

Acrescentamos um dia a mais na caminhada: ao invés de começar na madrugada de um sábado, para chegar a Canudos no domingo, agora começaríamos na sexta à tarde, tendo, assim, duas noites de bivaque. Pelo fato de lecionar no horário da noite, não pude estar com os caminhantes desde o primeiro dia. Em Juazeiro, conheci uma caminhante que veio de Campinas, São Paulo, e ficou hospedada em minha casa. Dessa vez, a comissão que morava em Juazeiro e Petrolina também passou a acolher caminhantes. Fui encontrá-los no meio da manhã do sábado, já pelo caminho. Acordei bem cedo. A mochila, a barraca e tudo de que eu necessitaria já estava antecipadamente organizado. Tomei um rápido café da manhã e peguei a estrada. Uauá fica a aproximadamente 125 km de Juazeiro, um caminho que já havia feito outras vezes. Eu conhecia bem o trajeto. E, se existe uma coisa que me alegra é dirigir sozinha pelas estradas da Bahia. No caminho, passo por pequenos povoados, e a chegada em Uauá se anuncia quando avistamos suas pedras. A impressão é de que elas vão brotando do chão, aumentando gradativamente em quantidade e tamanho. A cidade de Uauá é conhecida como a terra dos pirilampos: “Uauá, terra da luz”, assim já ecoa seu nome. Palavra de origem tupi-guarani,

que significa “vagalume”. Uauá, além de luz, é conhecida nacionalmente como a “capital do bode”. Está localizada no sertão baiano, a 416 km de Salvador”, nos diz Indira Ferreira, turismóloga, filha dessa terra e uma das organizadoras da *Caminhada dos Umbuzeiros*.

Quando cheguei a Uauá, fui até a casa da família de Geisabel Lima, que também é gestora da caminhada e uma das idealizadoras. Fui recebida de forma muito amável por toda sua família. Eles preparavam o almoço que seria levado e servido aos caminhantes. Estava sendo feita uma quantidade enorme de paçoca de carne de bode, que é a carne desfiada, refogada em temperos diversos. Fizeram-me sentar à mesa e, em seguida, preparar um prato para mim. Almocei naquela casa cheia de pessoas que estavam ocupadíssimas nesse preparo. Percebi a capacidade da caminhada de mobilizar toda a família das pessoas envolvidas. Foi bonito ver que afeto, cuidado, acolhimento e carinho são também elementos imprescindíveis para a realização da *Caminhada*. Alguns minutos depois, o pai de Geisabel e eu saímos conduzindo o almoço até o encontro dos caminhantes.

Chegando lá, estavam todos já sentados, esperando o almoço. O encontro se deu no leito vazio do Rio do Pires. Um encontro muito feliz. Enfim, eu estava entre os caminhantes, sendo recebida com abraços e carinhos pelos amigos que não via já há algum tempo. Nessa parada, havia árvores altas e, portanto, sombra. Aliás, é um equívoco comum achar que a caatinga é sempre arbustiva. Existem muitas árvores de grande porte que compõem esse bioma, como a craibeira, o angico e a umburana de cambão.

Depois de algum tempo sentados nesse local, a professora, pesquisadora e amiga Lucinha Lodo falou a respeito de Canudos. E ficamos mais um tempo por ali. Depois, seguimos caminho. Para mim, a caminhada começava agora. Todos já muito cansados e eu animadíssima.

Essa caminhada foi bem diferente em relação àquela que havia realizado no ano anterior. Creio que, por fazer parte da organização, estava muito menos imersiva, atenta, concentrada nas experiências proporcionadas pelo caminho. Havia em mim uma preocupação e um cuidado com os caminhantes, o que me fez perceber indícios de insolação em alguns deles. Já fiz outras caminhadas mais longas e mais extremas que essa, mas caminhar na caatinga é penoso, pois o índice de evapotranspiração é imenso. Podemos notar isso na vegetação, que “aprendeu” a contornar esse problema: as folhas da maior parte das plantas são muito pequenas, ou, ao invés de folhas, algumas possuem espinhos. A mata se torna reduzida para não perder a pouca quantidade de água que retém. Os poucos arbustos verdes vão perdendo as folhas à medida que o período da seca avança. A caatinga perde sua cor e faz jus ao significado do seu nome: “caatinga” quer dizer mata branca.

Chegamos ao acampamento no Vaza Barris bem cedo, com o céu ainda bem claro. Fazia calor. Nesse ano, decidimos não acampar dentro do leito do rio, porque havia chovido há alguns dias e a água correu por ali. Por uma questão de segurança, montamos as barracas na margem superior, próximas ao barranco. Em seguida, fomos nos banhar em algumas poças de água que ainda restavam. Um banho morno e barrento, mas, ainda assim, um banho. O grupo se dividiu. Algumas pessoas e eu ficamos em uma poça de água, sob uma árvore cheia de flores cor de rosa. Elas eram miúdas e caíam sobre nós, pintando a água amarronzada.

Após esse frescor, duas amigas e eu saímos para caminhar rio abaixo. Notamos, então, que muita água havia passado. O leito do rio estava lotado de pequenas poças aqui e acolá. Galhos e mais galhos, que haviam sido arrastados pela força das águas, se amontoavam ao longo desse caminho. A paisagem era outra, não se assemelhando em nada com nosso seco acampamento do ano passado. Caminhávamos por esse rio seco, porém, salpicado de poças d'água. E, à medida que andávamos, o barro ia grudando mais nos pés. Uma crosta de lama se juntava pelo caminhar, pesava nosso andar. Carregamos a lama do Vaza Barris com os pés.

Mais uma vez, me pus a pensar no espetáculo que deveria ser essa enorme quantidade de água descendo o rio, roncando o silêncio da roça com força e violência, numa enxurrada que lava e leva a poeira seca dos dias sem chuva e escava barrancos nas margens. E aquele caminho de areia, mais uma vez, se faz rio. Em 2019, a caminhada foi interrompida por uma enxurrada. Nesse ano, não participei, já estava morando em Porto Alegre. Então, só ouvi os relatos e vi as imagens que me enviaram dos rios sangrando, escapando de suas margens e derramando para fora do leito. Isso me chamou atenção. É estranho considerar tudo que derrama como sangue, sem possuir uma alegoria de morte, vida que se esvai. Ao contrário, quando os rios sangram, é vida que vem, é o solo sendo umectado de maneira mais profunda e, dentro de alguns dias, a caatinga toda. A mata branca se fará verde e florida, irreconhecível. Cisternas cheias, solo pronto para o plantio do feijão, comida farta para a criação, a passarada em festa: canção, sofrê, cavachão.



CAPÍTULO 2

**A caminhada dos
Umbuzeiros e
como tocar o chão**

Tocar o chão é sobre aquilo que encontramos pelo caminho e nos toca, também quando o que tocamos deixa marcas no trajeto. Para tocar ou ser tocado, é preciso se colocar em movimento.

Se me coloco a caminhar em atenção de rastreio, é aquilo que me toca que encontro. Aquilo que vibra em mim vai ocupando meus pensamentos e reformulando minhas questões ao longo dessa experiência. Retornando aos estudos dos tipos de atenção necessários ao cartógrafo, em um trabalho de campo, Kastrup (2009, p. 39) ressalta que “a atenção tateia, explora cuidadosamente o que lhe afeta, sem produzir compreensão ou ação imediata”. Essa atenção tateante acolhe também aquilo que passa por um reconhecimento incorporado do território, tem a ver com as sensações corporais, com as ações, com os gestos e também com as emoções, os afetos.

A caminhada proporciona um olhar atento ao chão, uma atenção flutuante, em rastreio, daquilo em que minha atenção decide pousar. Aquilo que me toca e me afeta é também aquilo que gruda ou que irrompe o rastreio por sua força, seu tamanho ou sua violência. Como a grandiosidade física e simbólica de um meteorito e sua trabalhosa remoção, como as narrativas de retomada e o desejo de que esse meteorito seja transportado de volta pro sertão. Por um espinho tão diminuto, mas que insiste em me acompanhar, gruda na roupa e na mochila, perfura o calçado, se junta ao caminhante como forma de se espalhar. E também pela própria experiência da caminhada que, em forma de relato, está carregada de tudo isso, das experiências e incorporações que são atravessadas também pela minha subjetividade.

Essa experiência é sobre ganhar o chão por meio dos passos dados, guardar o território, coletar substâncias, incorporar compreensões táteis. Tais procedimentos se agregam, como modo, no fazer artístico posterior à caminhada, sobre o qual falarei mais adiante. Se a caminhada é uma prática estética e simbólica, que recolhe e deixa marcas, como ela se efetiva para a criação de espaços? Como, por meio de uma caminhada coletiva, é possível criar outra narrativa ou interpretação de um lugar? A compreensão do território percorrido

Entre o “eu” e o “espaço”, só há minha pele. Esta é um receptáculo, um porta-impressões do mundo ao redor que me esculpe. É, ao mesmo tempo, um campo de escavações de meu destino – este do tempo que me esculpe. É, por fim, uma escrita de minha carne, um conjunto de traços emitidos, desde o interior de meu crânio, por um pensamento inconsciente – pensamento que também me esculpe.

Georges Didi-Huberman

vai se construindo em camadas de incorporação: tocar o chão, deixar marcas, encontrar marcas, sentir o terreno...

O tato é uma modalidade sensorial cujos receptores estão espalhados por todo o corpo e que possui a qualidade de ser uma próxima-recepção, sendo seu campo perceptivo equivalente à zona de contato. Diferente da percepção tátil passiva, em que a estimulação é limitada ao tamanho do estímulo, a percepção háptica é formada por movimentos de exploração do campo perceptivo tátil, que visam construir um conhecimento dos objetos. (KASTRUP, 2009, p. 41)

Quando caminhamos, tocamos o mundo com os pés. A zona de contato é a superfície chão-pé. Considerando o tempo de uma caminhada no campo (na zona rural), realizando um percurso que se estende por horas a fio, nosso campo perceptível se amplia consideravelmente, em particular, quando se caminha pela caatinga: a luz, a aridez, a incidência solar nos tocam com toda sua materialidade. Elas têm peso.

A percepção háptica, daquilo que nos toca, acontece como uma sensação muito rápida, é preciso estar atento e disponível. Kastrup acredita que é a partir dessa sensação que o processo de seleção se inicia, uma seleção que acontece independentemente do interesse, funcionando muito mais pelo acaso, pelo encontro.

O que se destaca não é propriamente uma figura, mas uma rugosidade, um elemento heterogêneo. Trata-se aqui de uma rugosidade de origem exógena, pois o elemento perturbador provém do ambiente. Segundo a distinção estabelecida por Suely Rolnik (1999; 2006), a subjetividade do cartógrafo é afetada pelo mundo em sua dimensão de matéria-força e não na dimensão de matéria-forma. A atenção é tocada nesse nível, havendo um acionamento no nível das sensações, e não no nível das percepções ou representações de objetos. (KASTRUP, 2009, p. 42)

Por isso, a atenção de toque ou a percepção háptica têm a ver com a sensibilidade e a sensorialidade, não exatamente com um entendimento ou uma compreensão no nível intelectual, inicialmente. É também sobre a marca de que falei no Capítulo I, o que sentimos. E essa marca é aquilo que se destaca do comum, que escapa da homogeneidade. É também uma rugosidade, algo que sobressai no fluxo da caminhada, que interrompe, mesmo que brevemente, o ritmo de uma atenção flutuante. Esse elemento que se destaca, que nos toca, é imediatamente incorporado enquanto caminhamos. Não nos chama atenção a ponto de nos deter, analisar, elaborar, mas é absorvido pelo campo tátil perceptivo, porque ele é incorporado.

A atenção de uma artista que entra em um território é flutuante. Em viagem, ela rastreia, permitindo-se tocar sem se deter pelas rugosidades do caminho, elementos que despertaram meu interesse.

O gesto de pouso indica que a percepção, seja ela visual, auditiva ou outra, realiza uma parada e o campo se fecha, numa espécie de zoom. Um novo território se forma, o campo de observação se reconfigura. A atenção muda de escala. Segundo Vermersch (2002a), mudamos de janela atencional [...]. Há um gesto que delimita um centro mais pregnante, em torno do qual se organiza momentaneamente um campo, um horizonte, enfim, uma periferia. A janela constitui uma referência espacial, mas não se limita a isso. Significa, antes de tudo, uma referência ao problema dos limites e das fronteiras da mobilidade da atenção. A tônica do conceito é a dinâmica da atenção, visto que há mobilidade no seio de cada janela e também passagem de uma janela para outras, que coexistem com a primeira, embora com um modo diferente de presença. (KASTRUP, 2009, p. 43)

Esse gesto ou a atenção que pouso é uma parada na percepção, um direcionamento no campo focal. Não é necessariamente um foco que produz isolamento em um tema ou motivo,

elemento ou assunto, mas permite que todos os elementos atuem na construção, a partir da perspectiva de onde pousou essa atenção.

Há uma “mudança de escala”, um recorte, um tipo de seleção que não exclui todo o resto. Alguns elementos ficarão mais centralizados e outros mais periféricos, o que não elimina a possibilidade de movimento e troca entre eles. Mesmo fazendo esse recorte e focando em um aspecto ou elemento dado pelo território percorrido, que reconfigura o interesse, formando outra questão, com suas próprias especificidades, esse movimento faz parte de um todo e compõe o percurso por onde flutuou minha atenção.

Mas como fazer isso sem se perder? Sem sentir vertigem diante de uma infinidade de entradas e saídas? Como pousar em forças tão densas, como o encontro com o meteorito do Bendegó e a história de sua remoção, ou ainda o encontro com o cenário imaginário, material, físico e narrativo da cruel destruição do Arraial do Belo Monte?

De todas essas forças por onde flutuou minha atenção ao longo da caminhada, percebo que esses encontros aconteceram mais como uma “colisão” do que como “pousos”. Fazendo referência com a chegada de um meteoro na terra, que, ao impactar o chão, produz uma explosão, marca o terreno, movimenta o solo, deforma a matéria do chão e esparrama para todos os lados. A matéria do lugar é lançada para longe, gerando um vazio, que logo é preenchido por esse objeto vindo de longe, de fora, e que, portanto, nos é estranho, assim como meu corpo caminhante, que é de outro lugar.

A antropóloga norte-americana Daiana Taylor, em seu livro *O arquivo e o repertório – Performance e memória cultural nas Américas* (2013), estuda as diferentes contribuições do arquivo e do repertório para a construção e manutenção do conhecimento da humanidade. O primeiro seria constituído por todos os objetos ou tudo aquilo que pode ser armazenado, arquivado, enquanto o seguinte se refere às ações e gestos realizados com o corpo, por exemplo, as *performances* e os rituais, entre outras práticas corporais que produzem o que a autora chama de “conhecimento incorporado”.

A pretensão de Taylor é reexaminar a construção e a manutenção do que entendemos como conhecimento, e reestabelecer a construção desses saberes a partir de *performances* incorporadas, o que resultaria em uma mudança metodológica, já que seriam consideradas outras “ferramentas” ou outras formas de apreensão do conhecimento, que ampliariam essa noção. Também propõe uma fratura entre o arquivo, como material duradouro, digno de estudo, e o repertório, visto como algo efêmero, portanto, descartável. No meu entendimento, a caminhada é criação, e também apreensão de um conhecimento dado pelo simples ato de caminhar, de atravessar um território. Considerando essa premissa, ela pretende dar “voz” a toda sorte de saberes produzidos por povos não letrados, saberes expressados pelos corpos.

A tensão entre o que denomino arquivo e repertório tem sido frequentemente construída como existente entre a língua escrita e falada. O arquivo inclui textos escritos, mas não se limita a eles. O repertório contém *performances* verbais – canções, orações, discursos –, bem como práticas não verbais. A divisão entre escrito/oral, em um nível, capta a diferença entre arquivo/repertório que venho desenvolvendo nesse estudo, na medida em que os meios de transmissão diferem, como acontece também com as exigências de armazenamento e disseminação. O repertório, seja em termos de expressão verbal ou não verbal, transmite ações incorporadas reais. Assim, as tradições são armazenadas no corpo, por meio de vários métodos mnemônicos. (TAYLOR, 2013, p. 55)

Assim, o deslocamento corporal pelo território é essencial na produção de um entendimento sobre determinado lugar, já que ele proporciona uma incorporação desse lugar, permite experienciá-lo e sentir, no corpo, aquilo que o território pode trazer, enquanto material “analisável” numa interpretação posterior. Incorporo aquilo que me toca: seja a luz do sol do meio-dia, que extingue as sombras no chão, o espinho que gruda na roupa e nos

acompanha durante a caminhada, as histórias contadas sobre algumas violências sofridas, no passado, pelos habitantes do lugar. A propósito, tais violências deixaram marcas profundas na terra: um açude, sua lama, a ruína da tentativa de reconstrução da segunda Canudos, projéteis enterrados, ossos no chão.

Mas, partindo dessa mesma noção que Taylor apresenta, considero a própria *Caminhada dos Umbuzeiros* como uma nova elaboração sobre esse lugar, que atua no campo da corporeidade e transmissão desses saberes, por assim dizer, incorporados, criando um *repertório* nos corpos caminhantes. Não se trata do que vem a partir dela, posteriormente, mas a caminhada por ela mesma, em sua dimensão ritual, digamos, poética, estética, política. A *Caminhada dos Umbuzeiros* se efetiva enquanto marca coletiva e comunitária, capaz de construir um novo lugar. Ela reescreve uma narrativa de um lugar marcado por uma guerra e outras formas de destruição. A caminhada cria um espaço em um tempo específico. É um evento, algo que fica nos corpos, não apenas dos caminhantes, mas também dos habitantes do caminho, que se encontram envolvidos direta ou indiretamente com a caminhada

Caminhar é permitir que o que vai aparecendo pelo percurso se envolva em nossos pensamentos, num ritmo muito próprio, ritmo do passo dado. O tempo, o território, a paisagem, o pensamento, as experiências incorporadas vão sedimentando e construindo um caminho que é único para cada pessoa, ou seja, cada caminhante constrói seu próprio caminho e, assim, um novo lugar. O pensamento em uma caminhada (pensamento caminhante) se desenrola de maneira diferente, quando comparado aos pensamentos inertes.

Ao contrário do que se pode imaginar, a viagem a pé, a caminhada na caatinga não é cheia de surpresas e novidades. Na maior parte do tempo, ela é monótona, se arrasta pelo terreno. A paisagem é a mesma, e a mesma, durante muitas horas. Ela muda e se transforma tão gradativamente, que não percebemos. Quando nos damos conta, já estamos em outro lugar. Assim, miro o chão, prestando atenção nas miudezas do caminho, pedra, flor e espinho, e a paisagem vai se compondo de detalhes aparentemente banais, que poderiam

pertencer a qualquer outro lugar, mas estão ali e vão compondo a imensidão de sentido de uma travessia. Do que o olho rastreia e os pés tocam, a caminhada traz uma compreensão do mundo que começa pelo chão. O pensamento vagueia e, com o cansaço, a caminhada passa a ser automática, quase involuntária.

Em seu livro *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição* (2015), o antropólogo britânico Tim Ingold propõe uma “cultura no chão: o mundo percebido através dos pés”. O antropólogo britânico argumenta que a humanidade se construiu elogiando e valorizando as mãos, mas que, na verdade, é por meio dos pés que ocupamos e construímos o mundo, que aprendemos sobre ele.

Mas o meu primeiro e mais óbvio ponto consiste em que uma abordagem mais literalmente aterrada da percepção deveria ajudar a restaurar o lugar adequado do tato no equilíbrio dos sentidos. Pois é certamente através dos nossos pés, em contato com o chão (embora mediados pelo calçado), que estamos mais fundamentalmente e continuamente em contato como o nosso entorno [...]. Em geral, no entanto, estudos de percepção háptica têm-se centrado quase exclusivamente no tato manual. O desafio é descobrir propriedades especiais do tato podal que possam distingui-lo da modalidade manual. (INGOLD, 2015, p. 87)

O autor considera também a ideia de toque, durante o deslocamento a pé, e que não tem a ver somente com o contato da superfície do pé com o chão, mas também com o tempo de deslocamento, em se movimentar para perceber determinado objeto, em relação ao seu fundo, a relação com o todo. Mudar o ponto de observação é perceber um objeto a partir de perspectivas diferentes. Pelo movimento, se alteram a percepção e, por conseguinte, a compreensão.

No livro citado e também em *Líneas: uma breve estória* (2015), Ingold apresenta algumas abordagens sobre o deslocamento que ressoam nesta pesquisa, a começar pela diferença entre *deambular* e *transportar*, diferentes formas de deslocamento que especificam a caminhada que ocorre *ao longo de* e aquela *através de*. São diferentes formas de deslocamento que implicam formas distintas de ocupar, construir ou entender o espaço percorrido. O deambular “produz” o espaço por meio de uma sucessão de linhas de caminhos percorridos que formam uma malha. Pode-se dizer que ele está reformulando a ideia de espaço e lugar, para entender o mundo como uma construção constante, composta por fluxos de movimentos, e que a vida, as comunidades, a sociedade acontecem ao longo dessas linhas de deslocamento.

Penso que o deambular é o modo fundamental que os seres vivos, tanto animais como humanos, povoam a terra. E por povoar não me refiro a ocupar um lugar no mundo já preparado de antemão pelos que chegaram para residir ali. O “povoador” é mais quem participa de dentro do processo contínuo de vir ao mundo e quem, deixando um itinerário vital, contribui para formar essa trama e textura. Trata-se de linhas normalmente sinuosas e irregulares, mas firmemente entrelaçadas formando um forte tecido. (INGOLD, 2015, cap. 3, p. 25. Tradução nossa)

Percorrer o mundo e ocupá-lo por meio da caminhada é construir e efetivar a ideia de que um espaço é provisório, e o movimento de ocupar e desocupar é constante, portanto esses espaços estão sendo criados e dissolvidos ininterruptamente a partir das trilhas e caminhos tramados pelo movimento.

2.1 Relatos, ensaios, narrativas de corpo e lugar

Apresentei o relato da *Caminhada dos Umbuzeiros* antes de começar este capítulo, por entender que a experiência de uma caminhada, principalmente uma caminhada imersa na natureza, em espaços abertos, é algo tão profundamente pessoal e subjetivo, que, antes que ela possa se tornar qualquer outra coisa, um objeto artístico, uma imagem impressa que seja, antes de ressignificar uma caminhada ou uma viagem, ela é, em essência, uma experiência, e uma experiência pessoal (mesmo que seja feita coletivamente).

O relato, ou a narrativa é a primeira forma de compartilhamento dessa experiência, o que, por sua vez, produz novas experiências. É comum em caminhadas e viagens, como já foi dito, o compartilhamento da experiência por meio de relatos. Das muitas formas e possibilidades de relatos – falado, escrito ou por meio de imagens –, todos eles se efetivam através da construção mnemônica, um recordar para reconstruir o que foi vivenciado. Produzindo relatos um pouco mais elaborados, eles se configuram como narrativas, que também podem ser ficcionais. Por exemplo, em meu relato sobre a experiência da Caminhada dos Umbuzeiros, em dado momento, sinto a necessidade de misturar recordações, narrar um sonho que inventei ao descrever a experiência de dormir sobre o leito do rio seco, porque só a descrição literal desse lugar e dessa experiência não consegue dar conta do que foi vivido, foi preciso recorrer ao sonho, à fantasia. Recontar aquela experiência, tão marcante para mim, me impulsionou a inventar um sonho de peixes voadores sendo pescados por catadeiras de umbu. Sobre a produção de relatos ou a narrativização das práticas Michel de Certeau aponta:

“Essa narratividade seria um retorno à “Descrição” da época clássica? Há uma diferença que as separa, fundamental: no relato não se trata mais de ajustar-se o mais possível a uma “realidade” (uma operação técnica etc.) e dar credibilidade ao texto pelo “real” que exhibe. Ao contrário, a história narrada cria um espaço de ficção. Ela se afasta do ‘real’ [...]” (2014, p.142).

É bastante recorrente em práticas artísticas processuais, relacionais, situacionais, experienciais que se instalam no limiar do fazer artístico e dos “fazeres comuns”, o compartilhamento dessas experiências se caracterizam pelo relato, algo que traduza, identifique ou demarque essas práticas: uma foto, objetos, filmagens, relatos em imagens, pela escrita, ou pela voz. Mas há algumas dessas experiências em que encontramos dificuldades em chamá-las do que elas realmente são: “trabalhos de arte”. Consistem na experiência mesma, e o artista não deseja ou não pode transformá-la em outra coisa. É o caso de muitos trabalhos da dupla de artistas gaúchos André Severo e Maria Helena Bernardes, que, nos anos 2000, inauguraram o *Projeto Areal*. Segundo as palavras da artista:

André Severo e eu tomamos a decisão de criar Areal – momento de crise em relação à perspectiva de viver nossas vidas na condição de “artistas de exposição” e que nos levou a empreender uma mudança abrupta de direção; momento marcado por sentimentos conflitivos, entre a urgência de inaugurar uma nova forma de vida na condição de artistas e o temor de mergulhar em um processo que talvez nos levasse ao isolamento e à incomunicabilidade. (BERNARDES, 2011, p.19)

Talvez por esse temor de operar uma prática artística tão experiencial, que conduza ao extremo da individualidade e, portanto, da incomunicabilidade, esses trabalhos acabam gerando algum tipo de relato e, portanto, retornam aos espaços expositivos que tantas vezes desejaram abandonar. Os artistas antes citados estavam, naquele momento (fim da década de 90 e início dos anos 2000), vivendo algumas experiências que os levaram a refletir sobre diferentes formas de um “fazer artístico”. Essas reflexões partiram de uma ação realizada em 2002, nas águas do arroio Dilúvio, em Porto Alegre. Os artistas caminharam, nas margens e dentro desse rio que corta a cidade, por mais ou menos um mês. Em momento posterior a essa experiência, publicaram o ensaio *Encontro no intervalo: Dilúvio* (2011), o décimo livro da

série *Documento Areal*. A experiência, ação ou prática artística, que se deu dentro do leito do rio, pelos encontros, conversas, descobertas, gerou um relato posterior. Esse relato nasceu como uma outra coisa, a meu ver, não exatamente como resultado da experiência naquele local, mas como uma espécie de “tradução” ou “interpretação” daquilo que foi vivido. O relato, escrito em forma de ensaio, me parece algo de outra ordem, que está no lugar da recordação, da lembrança, da memória, mas também da construção. Talvez no lugar de uma certa invenção, pela forma narrativa utilizada, a escolha das palavras, a forma de escrever. Ele nos leva não a caminhar dentro do rio junto com os artistas, mas sobrevoar e vê-los de cima caminhando por lá. Para Certeau: “O relato não exprime uma prática. Não se contenta em dizer um movimento. Ele o *faz*.” (2014, p.144).

Entrar no Dilúvio requeria roupas certas, o que constatamos espetando um galho no lodo. Ele borbulhou por certo tempo e afundou, molemente, até a ponta. Mesmo a céu aberto, a paisagem do arroio só se revela para quem descer a ribanceira. Lá embaixo, o ar é iluminado e tudo é amplo. O som e o cheiro do esgoto sobem para as margens, mas, curiosamente, as interferências do alto não descem até a água. Junto à correnteza, só se ouve seu murmúrio suave; lá embaixo, fica-se mais ou menos isolado. A avenida desaparece¹.

O relato de um percurso em forma de narrativa nos conduz por outro caminho que não exatamente o que foi percorrido pelos artistas, mas um caminho da recordação, construído por memórias, lembranças, por evidências de encontros que provêm da subjetividade

¹ (BERNARDES; SEVERO, 2011, P.35)

de quem narra. A professora e pesquisadora argentina Leonora Arfuch no livro *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010) desenvolve uma “nova perspectiva teórica”, que busca compreender, integrar, sistematizar estudos sobre “gêneros discursivos” que concentram uma espécie de “narrativa vivencial”. Arfuch estabelece uma genealogia não apenas do gênero literário autobiográfico e biográfico, mas vai além e busca referências “ancestrais” que identificam um movimento sobre a escrita de si, e apresenta Rousseau como um dos primeiros a escrever dessa forma.

Tendo concebido, portanto, o projeto de descrever o estado habitual de minha alma na mais estranha condição em que jamais possa se encontrar um mortal, não vi maneira mais simples e mais segura de realizar esta empresa do que manter um registro fiel de minhas caminhadas solitárias e os devaneios que as preenchem quando deixo minha mente livre por inteiro e minhas ideias seguem suas inclinações, sem resistência e sem dificuldade. (ROUSSEAU, 2017, p. 16)

Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778) era bastante crítico à sua época, e seu livro *Os devaneios de um caminhante solitário* (1776) se configura como uma das primeiras práticas que relacionam o caminhar com o pensar². Seus devaneios são um exemplo de como a reflexão por meio da caminhada pode ser um exercício de digressão e, ao mesmo tempo, de criação, pois recordar e contar é também inventar. São elaborações de lembranças e da descrição

² “Se a literatura do caminhar filosófico começa com Rousseau, é porque ele foi um dos primeiros a julgar valer a pena registrar minuciosamente as circunstâncias de suas rumações. Se ele era um radical, seu ato de mais profundo radicalismo foi reavaliar o pessoal e o privado, para os quais a caminhada, a solidão e a natureza ofereciam condições favoráveis. Se ele inspirou revoluções – da imaginação e da cultura, bem como da organização política –, elas foram, para ele, simplesmente necessárias para derrubar os obstáculos a essa experiência. A força total de seu intelecto e seus argumentos mais convincentes foram investidos na causa de recuperar e perpetuar essas disposições de ânimo e condições de existência que ele descreve em *Devaneios do caminhante solitário*.” (SOLNIT, 2016, p.48)

minuciosa delas enquanto se percorre um caminho solitário, no campo, em meio à natureza, com afastado da sociedade.

Arfuch aponta a quebra do limiar entre o público e o privado, em que “... o relato da própria vida e a revelação do segredo pessoal operam como reação contra o avanço inquietante do público/pessoal, em termos de uma normatividade opressiva das condutas” (2010, p. 48). Observa também o surgimento de uma “voz autorreferencial”, que olha para seus encontros, experiências, observações, devaneios, e que transcende a ideia da escrita de si, e se torna compartilhável, destinada ao outro.

Identifico as produções dos artistas Maria Helena Bernardes e André Severo que tive acesso, pela série de livros *Documento Areal* e pelas ações *Areal* desenvolvidas pelos artistas juntos, separados e com outras pessoas como por exemplo: *Dilúvio* (2011); *Arranco: histórias de península e praia grande* (2009); *Consciência errante* (2004) e *A estrada que não sabe de nada* (2012) de Maria Helena e Ana Flávia Badisserotto. Nessa última, as artistas relatam suas vivências ao longo de algo mais que um ano, quando pactuaram que iriam juntas se encontrar para caminhar ou visitar algum lugar toda semana. Ao longo da narrativa, visitam diversos locais, mas a experiência de convívio se intensifica na cidade de Eldorado do Sul, onde estabelecem uma casa alugada como “base de trabalho”, constituem relações amigáveis de parceria e de “negócio”, com alguns moradores dessa cidade, como a criação de alguns póneis e um cavalo – a “fazendinha”, por exemplo.

Nessa quarta-feira, deixaríamos a cidade pela primeira vez, atravessando a ponte rumo à outra margem do Guaíba. O que nos excitava e desconcertava nessa pequena viagem era não saber o que buscaríamos em Eldorado do Sul. Animadas

pela sugestão de nossa amiga moradora da cidade, seguíamos confiantes de que algo promissor aguardava.

Minha amiga ocupava-se com o fluxo de automóveis que escoam da capital em direção ao litoral e à fronteira. Atravessamos a ponte móvel a noroeste de Porto Alegre, cruzamos sobre as ilhas.

Dirigir e olhar. A paisagem passa rápido demais. Enquanto andávamos a pé, as coisas e nós estávamos em sincronia. Hoje, tudo escapa correndo pela janela do carro. Tento absorver a paisagem sem desviar o foco da estrada. Um posto de gasolina retém meu olhar por um momento. Fixo brevemente a grande faixa vermelha e amarela da cobertura. As cores vivas já desbotam. A grama alta cresce onde deveriam estar bombas de combustível e veículos. Tento um último relance pelo espelho. O posto foge, como fogem as casas, as kombis, os barcos, as pontes, o motel, o outdoor de biscoito, o cavalo pastando na beira da estrada.³

Esse trecho, retirado da página 24 do livro *A estrada que não sabe de nada* – 11º livro da série *documento Areal* –, é o relato da primeira viagem das duas artistas para a cidade de Eldorado do Sul. Noto a ausência de um planejamento, a sujeição ao desconhecido, e o “desejo de exploradora”, que é ansiar por encontros e acontecimentos inusitados, próprios da vida e das viagens e explorações. Tais anseios são facilmente identificados nesse princípio de narrativa. No livro, podemos identificar as “duas vozes” indicadas pelo uso do itálico

3 Trechos retirados de BALDISSEROTO e BERNARDES, 2012, P. 24

em alguns trechos, mas não há referência a quem pertence cada um dos trechos. Nota-se a diferença na forma de escrita, na “voz narrativa”, e percebemos como o mesmo lugar, as mesmas relações, os mesmos eventos, pela forma como são relatados, são muito diferentes.

A situação de uma ação física realizada em um lugar específico, atravessada pela experiência, em combinação com um pensamento digressivo, para a produção de um relato, me faz pensar sobre a “veracidade” do relato. E não se trata de uma preferência entre o verdadeiro e o ficcional, mas um caminho para procurar entender as escolhas da forma e do que relatar e a forma narrativa, o que está intrinsecamente ligado à subjetividade de quem narra. Portanto, poderíamos dizer que todo relato é uma invenção? Qual a diferença entre narrar a experiência de uma caminhada e inventar parte dela? Tanto o relato como a narração também não são construções? Qual o parâmetro para considerar um relato como real ou inventado?

Contar a experiência de uma caminhada por meio da fala é uma coisa; escrever sobre ela é outra. Na construção da recordação da experiência, trago a descrição de lugares atravessados, o relevo, a vegetação, os encontros, as pessoas..., mas é recordando e narrando a consistência do chão que encontro, no meu relato, a potência poética para relatos futuros materializados em trabalhos artísticos. Penso na lama, nas pegadas, nas camadas que se formaram sob meus pés ao caminhar.

Assim, vou construindo meu chão, delineando o espaço percorrido por meio das palavras, e esse lugar, que não é Uauá nem Canudos, nem Juazeiro nem o Caratacá, mas o meu caminho, que se cruza com outros caminhos, outras vidas, assim como as linhas de Tim Ingold. Esses espaços vão tomando forma pelas minhas palavras, como se eu estivesse criando um novo lugar com as palavras escritas. O leitor ou leitora desse trabalho, que “acessarão” esse lugar pela descrição que faço dele, terão de confiar em mim e imaginar, com a minha ajuda, esse lugar de “caminhada na caatinga do semiárido baiano”, pois respondendo a minha própria pergunta: todo relato é também uma invenção.

Se caminhar é escrever uma história com os pés sobre o chão, uma história viva, então narrar essa caminhada é reviver essa história, ao mesmo tempo em que a transforma em memória. Será preciso escrever para não esquecer, mas escrever tira a espontaneidade do compartilhar pela palavra oral, pois se estabelece, aí, um outro tipo de experiência. A narração, ou autonarração (quando relatamos uma experiência pessoal), proporciona também a constituição da própria subjetividade, ao mesmo tempo que, em se tratando da experiência de lugar, funciona como modo de produção do sentido desse lugar, do encontro, das experiências. Ela recupera os rastros deixados pelo caminho por outros que por ali passaram, identifica as marcas e as ressignifica. O ato de narrar faz com que se coloque, no mesmo lugar, coisas aparentemente heterogêneas, e se dê sentido a elas. Mas narrar, ou relatar, além de uma construção, é também uma seleção: escolhemos aquilo que desejamos trazer ao relato, mesmo que essa “seleção” ocorra num nível quase inconsciente. É sobre aquilo que perturba o fluxo do caminho, que nos impacta enquanto potência afetiva, falarei mais no próximo bloco.

Sob a luz do sertão (um ensaio)

A *Caminhada dos Umbuzeiros* é um evento que ocorre anualmente e consiste em uma caminhada coletiva cujo percurso atinge 55km pela caatinga do semiárido baiano, partindo do município de Uauá até Canudos Velho. É uma experiência ao ar livre e de profundo contato com a natureza, aberta à participação de qualquer pessoa interessada. Atravessar esse pequeno trecho do semiárido é viver o sol intensamente, a seca e, às vezes, as rápidas transformações proporcionadas pela chuva. É levar espinhos que grudam na roupa, passar por currais nas comunidades de fundo e fecho de pasto⁴, evitar o contato com a favela, árvore cravejada de pequenos espinhos que causam ferimentos e urticária na pele, é passar por muitos leitos de rios temporariamente secos, colher umbu do pé e se ofuscar na luminosidade da região. De tudo isso é feita a *Caminhada dos Umbuzeiros*. É também construída de encontros, conversas com os gestores das cooperativas locais de catadoras de umbu, com os moradores do caminho, descendentes de conselheiristas do Belo Monte, pequenos agricultores, criadores de bode, poetas e artesãos da região. Opera como uma iniciativa coletiva de estímulo ao turismo de base comunitária.

Essa travessia foi idealizada, inicialmente, pelo Padre Marcos Peregrino, que desejava uma caminhada que chamasse a atenção para toda história de luta e resistência das pessoas que habitam essa região, no semiárido baiano. O nome, *Caminhada dos Umbuzeiros* faz referência a essa árvore tão importante para a subsistência das pessoas que vivem na região, levando também em consideração o deslocamento cotidiano das catadeiras de umbu, que, no período de janeiro a maio, costumam enveredar pela caatinga na colheita do fruto para vender nas feiras e à beira das estradas da região.

Para além de mostrar o sertão, a partir do umbuzeiro como entidade e presença que existe também como metáfora de vida e resistência nessas terras áridas, a caminhada promove uma experiência que atravessa a história do povo da caatinga:

A primeira caminhada saiu de uma utopia para realidade a partir da iniciativa do professor e escritor Sérgio Guerra, que viabilizou a concretização da tão sonhada expedição ao inseri-la na programação das atividades alusivas ao Centenário do Professor José Calazans, realizada pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), em agosto de 2015. Por esse fato, a caminhada aconteceu em agosto e não no período do umbu, como é previsto desde sua concepção. A segunda expedição foi realizada em abril de 2016, homenageando João de Regis, filho de conselheiristas, que contribuiu, ao longo do tempo, com vários depoimentos sobre a Guerra de Canudos e ajudou a aprofundar o resgate da verdadeira história de Canudos, a história dos vencidos, em detrimento da propalada e conhecida versão dos vencedores. (Sem autor, 2019, sem paginação)

⁴ O sistema fundo de pasto, de acordo com Marques (2016), se estabelece não por uma intencionalidade coletiva de definição de uma área de utilização comunitária, mas através de regime de uso comum das terras, e se desenvolve de acordo com a utilidade daquela porção do espaço para sobrevivência dos rebanhos de ovinos e caprinos e, por conseguinte, da própria família camponesa.

A realização desse caminho me possibilitou conhecer uma história que escapa às narrativas hegemônicas, tanto da guerra de Canudos quanto desse trecho da região nordestina. Trouxe, sem dúvidas, outro entendimento a respeito do semiárido para além de alguns estereótipos, mas também por eles, que, ao contrário de serem limitantes, são evidências de algumas disputas de narrativas, a exemplo do convívio com a seca, ao invés de seu combate.

Um caminho é feito também de tempo. Tempo de histórias que formam os lugares atravessados. Caminhar é entrar e sair de temporalidades, amanhecer, entardecer, anoitecer. Percursos compostos por luminosidades, incidências solares, possibilidades de miradas. A luz do sol revela o que está escondido entre penumbras, mas também cria sombras; no sertão ela ofusca e pode turvar aquilo que enxergamos.

Este ensaio é sobre e sob a luz do sertão. São registros superexpostos digitalmente de um lugar atravessado durante uma caminhada no semiárido baiano. Há, na imagem, uma cerca: ela delimita um curral vazio de porteiras abertas. Não é possível ver os animais que são criados ali e nem a quem ela pertence. Seria a cerca protagonista de uma paisagem desolada? A cerca de vara em pé delimita a presença humana, mesmo em sua ausência. O limite dado pela cerca não bloqueia a circulação da criação de caprinos nas comunidades de fundo de pasto; ela é parte da paisagem.

É também uma tentativa de jogar luz sobre as narrativas hegemônicas do semiárido nordestino, o que ora ofusca, forçando a vista a se acostumar com o clarão, ora ilumina fazendo com que histórias apagadas possam ter seus contornos redefinidos (a luz como ocultamento e como desvelamento). Há, também, brilhos e lampejos, uma memória que insiste em voltar e que precisa ser revista. Mas a luminosidade traz também as sombras que escondem e confundem os detalhes dessa história, criam texturas de uma tessitura embaralhada envolvendo galhos, espinhos, pedras e cercas.

Empreender uma observação sobre a incidência da luz em determinado lugar é ter atenção à passagem do *tempo pequeno*, o decorrer do dia. Caminhar no sertão da Bahia nos leva ao tempo dos “homens lentos”, como designa o geógrafo Milton Santos, o tempo das pessoas que um dia foram desprivilegiadas economicamente e de muitas que ainda são, o tempo dos camponeses, dos criadores de bode, das pessoas que vivem e trabalham na zona rural. É aquele tempo que se estende e que podemos vê-lo passar. Acordar antes dos primeiros raios de sol, ganhar quilômetros sem sol na cabeça. Mais tarde, caminhar com “sol a pino”, quando ele está no zênite e quase não percebemos as sombras do mundo. Mas não iremos falar agora sobre ela: deixaremos a sombra para mais tarde, quando irá se alongar e mudar a percepção do que enxergamos.

A luminosidade se modifica ao longo do dia, e isso foi amplamente observado pelos artistas impressionistas. Ela altera a percepção que possuímos de determinada paisagem. Estar em um lugar pela manhã e estar nesse mesmo lugar à tarde faz, desse lugar outro. Mas, efetivamente, o que muda com a luz? Talvez somente nossa percepção. Mas é justamente essa percepção que constrói as narrativas e as histórias que contamos. Caminhar no sertão é percorrer espaços construídos por luminosidades, apagamentos, brilhos e lampejos. Poderia falar também da luz da noite, do luar que tinge as coisas de prateado. Mas aí seria outro caminho. O que me interessa agora é a luz do sol, o calor que dela emana, como ela incide no semiárido nordestino, fazendo desse lugar um bioma único em todo planeta, a caatinga.

Nessa região, o sol potencializa o regime das secas, que podem durar anos. A natureza se protege diminuindo, em seu corpo, a superfície de evaporação: é espinhosa, reduzida, pouca. Sem o verde das folhas, a vegetação se faz caatinga, mata branca. A luz sobre esse emaranhado de pau seco produz sombras entramadas, e se criam texturas nessa trama de seca e sol. Emaranhada também é a relação do ser humano com esse território. O regime da seca produz “formas e conteúdo” (para usar um conceito do geógrafo Milton Santos), relações econômicas, sociais e políticas. Criam-se narrativas hegemônicas por meio de uma luz que potencializa o estio, e se cria a indústria da seca. Deseja-se combatê-la, ao contrário de conviver com ela.

Jogar luz nessas narrativas turvadas pelo tempo e conservadas até hoje nas gavetas da história é o que resta ao caminhante atento às luminosidades, aquele que enxerga o caminho com todos os seus desvios, que está focado em seus passos e também no chão que pisa. Que olha o outro e enxerga a vida brotando do terreno mais árido: a potência de vida adormecida em cada espinho e galho seco.

Há de existir a luz do olhar para reinterpretar o semiárido, para ouvir os que nunca puderam contar, para revelar o que estava encoberto entre penumbras ou ofuscado pelo excesso de luz, que penetra entre frestas, cercas, telhados e redefine contornos narrativos desse território. Das cercas dos grandes proprietários de terra às cercas que, de forma labiríntica, fazem parte dos contornos coletivos nas comunidades de fundo de pasto. Uma luz que opera muito mais pela escuta do que pela visão, para que possamos mirar de novo e enxergar diferente.

Ao mesmo tempo, o jogo de luz e sombra pode confundir o que é visto. Ao meio dia, não existe sombra no sertão: o sol a pino esconde suas rugosidades, a paisagem se torna lisa e iluminada, a vida se recolhe durante algumas horas. A sombra vai existir mínima, sendo abrigo e conforto, espaço de recolhimento e descanso para ressurgir mais tarde, alongando a forma dos objetos, criando uma grafia que embaralha os contornos: a pedra, a cerca, o galho e o espinho se tornam uma sombra só.

A luz que produz sombras, como escritas no chão, também as apaga, produz uma paisagem uniforme pelo ofuscamento, revelando um lugar sem contorno. O procedimento de apagamento pelo excesso de luz (de exposição à luz) irá adquirir um duplo sentido: de ofuscamento que oculta e de claridade que ilumina. Vela e desvela. Jogar luz sobre o sertão é um gesto essencialmente contraditório. É preciso que os olhos se acostumem com o ofuscamento causado pela luz solar que incide nessas paragens, até que a claridade mostre sua trama, galhos e mais galhos crescendo desordenadamente em direção ao solo, cada um desejando a sombra do outro. Nessa luta sem fim rumo ao chão, os galhos se entrelaçam e formam uma barreira de luz e sombra, um corpo único, coletivo.

Os lampejos de resistência no sertão são presenças constantes, impossíveis de conter, intermitentes, porém insistentes. Acendem e apagam, se mostram e se escondem, compondo uma história de confrontos e tentativas de apagamento. Consideramos a luz, em sua ambivalência, produtora de espaços e suas disputas.



Figura 52 – Início da Caminhada dos Umbuzeiros, Uáuá – Ba, 2017. Foto: Sarah Hallelujah

Figura 53 – Meu Umbuzeirinho. Caminhada dos Umbuzeiros, 2017. Foto: Sarah Hallelujah

Figura 54 – Tijolos pelo caminho. Caminhada dos Umbuzeiros, 2017. Foto: Sarah Hallelujah



Figura 55 – Conversa com Denise presidenta da Cooperativa de Catadoras de Umbu, 2017



Figura 56 – Detalhes no caminho. Caminhada dos Umbuzeiros, 2017. Foto: Sarah Hallelujah



Figura 57 - Algum trecho entre Uauá e Canudos Velho. Caminhada dos Umbuzeiros, 2017. Fotos: Sarah Hallelujah



Figura 58 – Caminhantes na curva do Caipã. Caminhada dos Umbuzeiro, 2017.

Figura 59 – Vegetação catingueira, Caminhada dos Umbuzeiros, 2017.

Figura 60 – Caminhantes no corredor do Alecrim cheiroso. Caminhada dos Umbuzeiros, 2018. Fotos: Sarah Hallelujah



Figura 61 – Sarah Hallelujah. *Ensaio sob a luz do sertão*, 2018. Fonte: acervo pessoal da autora.



Figura 62 – Sarah Hallelujah. *Cerca de vara em pé*, 2018. Fonte: acervo pessoal da autora.

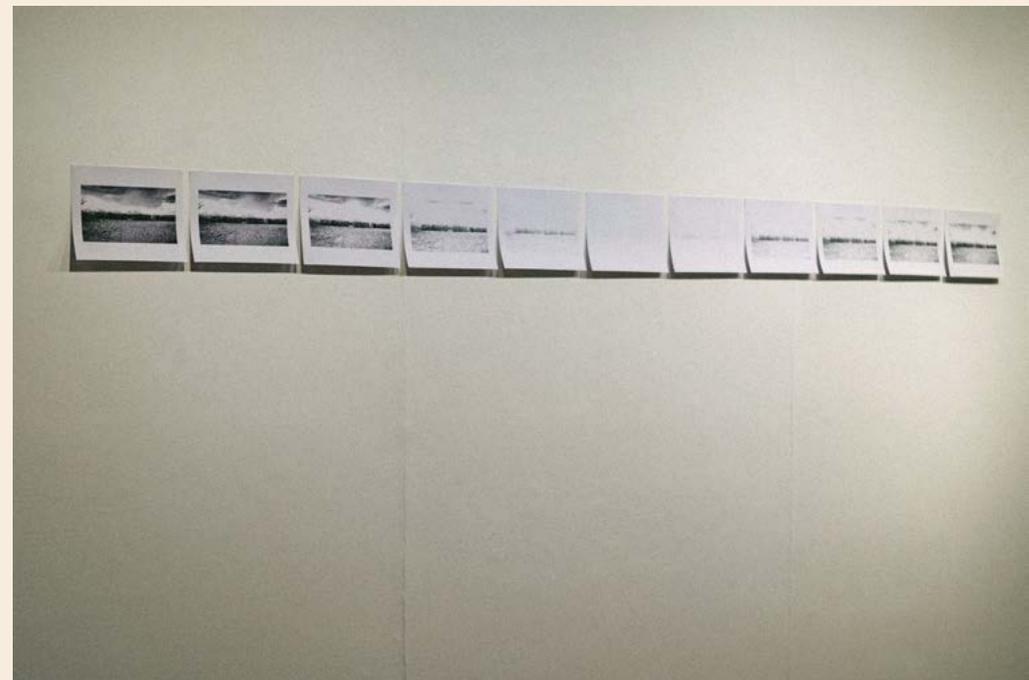


Figura 63 – Sarah Hallelujah. *Ensaio sob a luz do sertão*. Exposição coletiva *Ensaios*, organização e curadoria da Profa. Dra. Sandra Rey, março de 2020. Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS. Fonte: Mariane Rotter.

2.2 A pedra que veio do céu

Bendegó a pedra que veio do céu

BGG da Mata Virgem – poeta popular

A estrela do oriente
Soltando um raio de luz
Conduziu os três Reis Magos
A presença de Jesus
Que nasceu numa manjedoura
E morreu preso na cruz

A pedra é um talismã
Que o bom Jesus enviou
O poder da monarquia
A isso ignorou
Depois que levaram a pedra
O sertão esturricou

A pedra do Bendegó
Foi o aviso primeiro
Da chegada triunfal
Do profeta Conselheiro
A pedra caiu na fazenda
De Joaquim Mota Botelho

Levaram o meteorito
Para o Rio de Janeiro
Desrespeitando a história
E o povo do Conselheiro
Eu quero a pedra de volta
Reclama o catingueiro

Só o bode e o índio
Puderam presenciar
A queda do meteorito
Chamado pedra cuitá
No riacho Bendegó
Município de Uauá

Já convoquei Conselheiro
Carlos Prestes e Lampião
Recrutei todos os índios
Os vaqueiros do sertão
E para nos proteger
O glorioso São João

Afluente do Vaza Barris
Já contava minha vó
Que a pedra veio do céu
Pro riacho Bendegó
Que quando a pedra caiu
O sertão cobriu-se em pó

Outra guerra de canudos
Já está em andamento
Ninguém vota em eleição
Ninguém tira documento
Se não houver decisão
Ninguém anda de jumento

Por muito e muito tempo
A pedra foi estudada
A pedra é de ferro e níquel
Não tem ouro nem prata
Dizem que a pedra gemia
Que a pedra era encantada

Excelentíssimo presidente
Faça a autorização
Para a pedra voltar
Esse ano pro sertão
Se a pedra não voltar
Tá feito a revolução

Tentaram por sete vezes
Aquele pedra levar
Por sete vezes caiu
A pedra queria ficar
A pedra do Bendegó
Aquele pedra cuitá

E para acabar a guerra
Pra coisa ficar mió
Tome logo a decisão
Puxe a corda Arroche o nó
E devolva pro sertão
A pedra do Bendegó

Em uma pesquisa que investiga os deslocamentos, as rotas, as marcas sobre a terra e que está atenta ao chão, naturalmente encontramos pedras pelo caminho. Na *Caminhada dos Umbuzeiros*, encontrei uma muito especial e cheia de história, mas ela me chega pela sua ausência e pelas vozes que cantam, contam e reclamam seu retorno ao semiárido baiano. A pedra há muito foi embora de lá, foi levada numa empreitada épica digna de tantos outros contos. A pedra foi fragmentada, incendiada, arrastada e derrubada. Foi arrancada do chão e movida por carro de boi, foi colocada no trem, depois num navio. É uma pedra que anda.

Estou falando do meteorito do Bendegó, que hoje reside imóvel sobre um pedestal de mármore no Museu Nacional, na Quinta da Boa Vista no Rio de Janeiro. Antes disso ela se aquietou no semiárido baiano, e antes mais ainda, ela flutuava no espaço sem fim. Pensar no firmamento é, de imediato, reconhecer o sistema solar, seus planetas e nossa estrela maior, o sol. Mas, além deles, há uma centena de luas, milhares de asteroides e uma infinidade de cometas e corpos menores. Pensar no firmamento é ter de lidar com a imensidão desconhecida e, portanto, com a insignificância da nossa existência diminuta. Dessa infinidade de corpos celestes a flutuar, conhecemos os asteroides e os meteoroides. Quando entram na atmosfera passam a ser meteoros (as estrelas cadentes) e, quando chegam até o chão, mantendo parte da sua massa, são chamados de meteoritos⁵.

Esses pedaços, são fragmentos de algo que se desintegrou ao adentrar a atmosfera do nosso planeta, explodindo no céu e ferindo o chão. São também indícios de caminhos que se encontram, órbitas que se entrecruzaram, ou como os cientistas chamam: são “nodos da

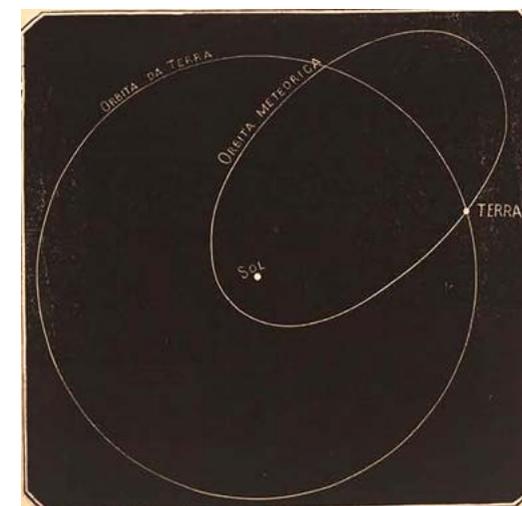


Figura 64 – Nodo da trajetória do Bendegó e a trajetória da Terra. Imagem retirada do Relatório sobre a remoção do meteorito Bendegó, José Carlos de Carvalho. Fonte: acervo público digital do Museu Nacional.

⁵ “Muitos asteroides possuem órbitas bastante excêntricas, passando próximo da Terra: são os NEOs ou NEAs – do inglês Near Earth Objects ou Near Earth Asteroids, (em português, objetos próximos da Terra ou asteroides próximos da Terra). Hoje já conhecemos mais de 10.000 NEOs sendo que mais de 1200 maiores que 1 km. A cada dia mais destes objetos são descobertos.” (Maria Elizabeth Zucolotto, *O alvo terra*, 2013/2014, p. 01.)

órbita”, os pontos de interseção entre duas trajetórias. Quando esses “nodos” acontecem, dizemos que eles “caem”, um meteorito caiu. Dizemos também: “recuperá-lo”. No Brasil, apenas 22 meteoritos foram recuperados. O significado de recuperar se associa ao de “reaver”. Acho estranho chamar assim algo que nunca foi exatamente “nosso”.

Em um artigo de 2014, *Os meteoritos e o conceito erodido do infinito*, Mayana Redin destaca vários aspectos de nossa relação com esses corpos celestes, que ultrapassam a dimensão positiva do interesse científico e adquirem *status* de monumento.

Sua relação com o infinito é existencial, no sentido mais dejetual e menos romântico da palavra. Nasce como ruína de um passado inacessível, interrompe uma continuidade, desestabiliza a ordem de um sistema, sai de sua órbita gravitacional e invade um espaço estrangeiro, transformando seu corpo e seu significado. É visto de longe como poeira cósmica, dejetivo de outros corpos celestes. Mas carregando a iminência do colapso e da destruição em seu evento de impacto, e também sendo uma “prova” do infinito, é posteriormente celebrado e protegido como um monumento, apesar de sua aparência muitas vezes desinteressante. Sua existência oscila entre o mistério do inacessível e a banalidade do cotidiano. (REDIN, 2014, p. 01)

O meteorito do Bendegó, que já foi o primeiro meteorito em tamanho do mundo, hoje ocupa a 16ª posição. É uma massa compacta de ferro e níquel, que pesa aproximadamente 5.260kg. Dizem que foi encontrado em 1784 por um garoto de 16 anos, Joaquim Mota Botelho, ou talvez, Bernardino, ou um senhor Domingos Mota Botelho, ou ainda Bernardo. As histórias de quando o Bendegó estava no sertão são muitas, e contadas até hoje pelos moradores desse lugar. Algumas dessas histórias podem ser escutadas no documentário *Cuitá, a pedra do Bendegó*⁶ (2000), de Marcelo Ribeiro. Fato é que, para as pessoas daquela redondeza, que

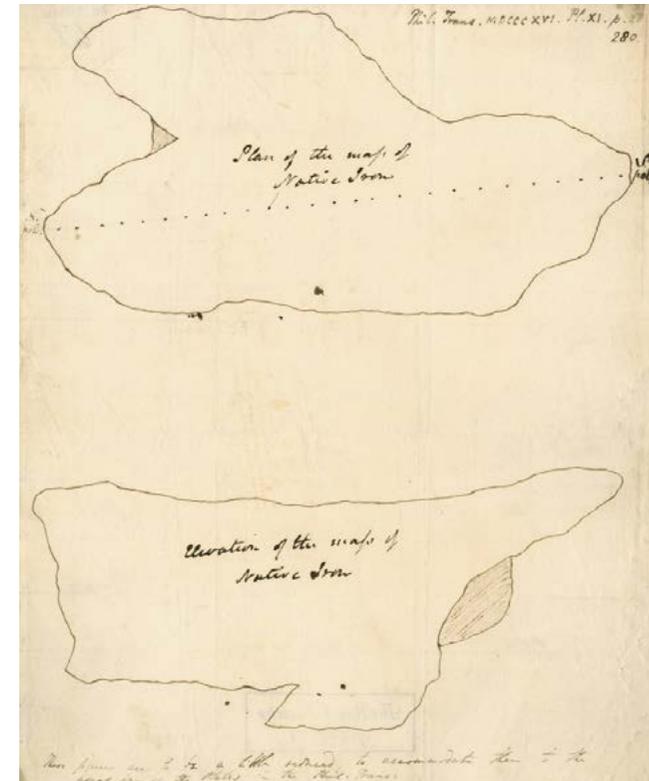


Figura 65 – Desenho do meteorito do Bendegó feito por Aristides Franklin Mornay em 1811. Fonte: www.jstore.org

⁶ No documentário, existem diversos depoimentos. Um deles, em especial, o de João de Régis, sobrevivente do massacre ao Belo Monte, será bastante citado no capítulo 3.

O documentário pode ser assistido através do link: <https://youtu.be/ZT5Ht-hD4y8?si=3LxNfBZEQGUeqRFV>

viviam em comunidades próximas onde o Bendegó caiu, a pedra era encantada, um talismã enviado dos céus. Toda sorte de bicho descansava próximo à pedra, a criação se aconchegava buscando alívio do calor do sertão, pois a pedra era fria.

Fato também é sua remoção, a pedra chega no dia 15 de junho de 1888, e é recebida pela princesa Isabel, no Rio de Janeiro. Mas, antes disso, há o relato de uma primeira tentativa de remoção pelo governador da Bahia, em fins de 1785, por interesse comercial (pela riqueza mineral da pedra), pois ainda não se tinha conhecimento de que se tratava de um meteorito. Pelo tamanho da “monstruosa pedra” e por sua forma pontiaguda, mesmo com o auxílio de uma carroça e, ao que consta, vinte juntas de bois de cada lado, ela não conseguiu ser movida. “Andou” cerca de cem metros. Entrando no leito seco do riacho Bendegó, a carroça empacou, e a empreitada foi abandonada. Muitos anos depois, em 17 de janeiro de 1811, um senhor inglês, A. F. Mornay, visitou a pedra com o seu “descobridor”, o Sr. Botelho. Encontrou-a ainda sobre o carro, em perfeito estado, o que lhe permitiu desenhá-la e tomar suas medidas. Ele fez uma descrição minuciosa do objeto, relatando que, na parte inferior, possuía uma grossa crosta de óxido. Com muita dificuldade, o Sr. Mornay conseguiu arrancar um pedaço da pedra e, posteriormente, o enviou para um amigo, também inglês e químico, que a identifica como um meteorito, publicando, em 1816, um artigo sobre ele.

A pedra é também visitada em 1820 por Carl Friedrich Philipp Von Martius e Johann Baptist Von Spix, que a encontram caída no leito do rio. Depois de muitas tentativas frustradas de remover alguns pedaços e fragmentos do meteorito, eles fazem uma fogueira e queimam a pedra durante vinte e quatro horas, conseguindo destacar vários fragmentos, sendo que o maior deles foi enviado ao Museu de Munique, na Alemanha.

As obras de extensão da Estrada de Ferro da Bahia estimularam Orville A. Derby, então responsável pelo setor de geologia do já então criado (1883) Museu Nacional, uma segunda tentativa de remoção. Designou, para isso, o Tenente José Carlos de Carvalho – que depois viria a receber o título Barão de Bendegó e atuou na guerra do Paraguai, com experiência



Figura 66 – Fragmentos do meteorito do Bendegó expostos no museu casa de vó Izabel, localizada dentro do Parque Estadual de Canudos. 2022. Foto: Candyce Duarte.

em transporte de grandes pesos – como responsável pela expedição, concretizada com o apoio da *Sociedade de Geographia do Rio de Janeiro* e inteiramente financiada pelo Visconde de Guahy (na época Barão de Guahy). Em um texto publicado em 2018 pela revista *Conccinitas*, Jezulino Braga destaca um aspecto interessante sobre o gigantesco empreendimento que foi o sequestro do Bendegó do sertão da Bahia:

Era comum que os grandes capitalistas do Império se aproximassem do Estado por meio de ações que levassem ao progresso da nação. Não bastava participar das sociedades científicas, mas se distinguir de alguma forma dentro destas associações marcadas por forte elitismo de seus membros.

As sociedades de ciência foram fundadas no Brasil no século XIX, acompanhando o mesmo movimento que acontecia na Europa. A publicação de artigos nestas sociedades objetivava dar conhecimento ao mundo sobre a estrutura geográfica do território brasileiro, uma vez que este conhecimento significava, também, a possibilidade de futuros investimentos de indústrias no país. Estas associações tiveram papel fundamental na consolidação do Estado Nacional, uma vez que assentaram as bases do progresso científico, rompendo com o passado colonial e incentivaram a ocupação do território, criando novas representações sobre a nação. (GUIMARÃES, apud JEZULINO, 2018, p. 152-153)

E assim, o meteorito entrou em movimento, mais uma vez. O Tenente José Carlos de Carvalho, com a ajuda de uma grande equipe, composta também por engenheiros, construiu um carro próprio para essa empreitada, de rodas sólidas para o terreno de chão quando era puxado por 10 a 12 juntas de bois, com outras rodas para as estradas de ferro. Passaram por uma montanha de 260 metros, dezenas de cursos d'água sem pontes, incluindo rios de mais

de 50 metros de vão. Percorreram 113 quilômetros em 126 dias, em uma marcha diária de 90 metros. Depois, seguiram pela estrada de Ferro que ligava o Rio São Francisco a Salvador.⁷

O meteorito Bendegó, cujo nodo de órbita colidiu com o sertão semiárido onde caminhamos, de pedra sagrada tornou-se talismã sequestrado, resto do resto, do firmamento e do sertão, onde deixou pedaços pra trás. De interesse científico, de *souvenir*, passou a ser exposto dentro do Museu como monumento. Mas monumento de que? Comemora o que? Recorda quem? Talvez um monumento à fragilidade humana, que nos lembre a imensidão para além do chão. Monumento cuja forma foi modelada pela dilapidação do seu deslocamento (pelo cosmo, pelo chão). As marcas em sua superfície rememoram uma antiguidade inalcançável, reminiscências de algo que pode ter sido chão, mas que está para além do chão. Por isso, cito Jezulino Braga mais uma vez, para reflexão:

As coleções dos museus ressoam as experiências dos sujeitos, revelando histórias que criam outras narrativas que estão silenciadas na exposição. O meteorito de Bendegó pode ser usado para debater forças culturais complexas e dinâmicas da região em que foi encontrado. Talvez seja possível inseri-lo em outras perspectivas expográficas que extrapolem sua natureza científica. Para tanto, é necessário que os museus investiguem suas coleções a partir de outros protocolos, mais sensíveis e menos racionais, revelando as tramas de um fragmento espacial que vive uma transmutação, de objeto sagrado a objeto museal, constituindo-se por meio de práticas, memórias e narrativas. (BRAGA, 2018, p. 162)

⁷ Informações retiradas do documento “Estudo sobre o meteorito de Bendegó”, escrito por Orville A. Derby, sem data, disponível no endereço: <https://minerva.ufrj.br/F/BET4VDVCNSKY1X8BTETFQHBVB3IS9LJHACBU2UTX7L7I8868X7-01324?func=short-rank&action=RANK&Wo1=Bendeg%C3%B3>

2.2.1. Para resistir: Bendegó – proposição para outros moveres

Todos os anos, ao findar a *Caminhada dos Umbuzeiros*, às margens do açude do Cocorobó tem-se feito uma confraternização. Nesse momento, de finalização e encerramento de uma experiência tão intensa e rica, geralmente acontece a apresentação da banda de Pífanos de Canudos e, logo em seguida, o compartilhamento da “Comenda do Alecrim Cheiroso”, um presente que a comissão organizadora entrega aos caminhantes, como uma lembrança, um *souvenir* dessa experiência que é caminhar pela caatinga. Na primeira caminhada que participei, recebi uma miniatura do Conselheiro, assentado sobre um pedacinho de madeira; de outra vez, recebi um estandarte em miniatura, com a logomarca da caminhada e o ano em que foi realizada. Em 2018, fui convidada para produzir algo para os caminhantes de 2019. A “Comenda do Alecrim Cheiroso” surgiu a partir da história de que as pessoas que iam visitar Canudos, no tempo do arraial, recebiam de presente um maço desse alecrim selvagem, muito típico da região. Assim, penso em fazer algo a partir das histórias que escutei em outras caminhadas.

Eis que acontece algo terrível, o Museu Nacional no Rio de Janeiro pega fogo na noite de 02 de setembro de 2018. Lembro que, quando circularam as notícias e as imagens do incêndio, a primeira coisa que pensei foi que só o meteorito do Bendegó resistiria às chamas. Esse fato ilustra o abandono e o descaso com as instituições culturais no Brasil e representa, infelizmente, o arruinamento da pesquisa, da ciência e da memória. A partir desse crime, diante da tamanha comoção nacional, bem como das imagens do meteorito chamuscado em meio à destruição, escolhi fazer um *bendegozinho* para presentear os caminhantes. O meteorito que foi retirado do sertão da Bahia e levado ao Museu Nacional, no Rio de Janeiro, se evidencia agora como uma metáfora de resistência.

O trabalho intitulado *Para resistir: Bendegó* foi concebido para atravessar essa noção de experiência e relato, a partir das histórias que envolvem o descobrimento e a posterior



Figura 67 – Meteorito do Bendegó após incêndio no Museu Nacional na Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro. 2018. Fonte: Jornal Folha de São Paulo

apropriação dessa pedra⁸ (conhecida na região como a pedra Cuitá ou pedra Quilá) por parte do império: a história “oficial” que foi publicada em um relatório (1888) e a história oral recitada por poetas cordelistas, moradores da região.

O trabalho consistiu na confecção de cem réplicas em miniatura do meteorito do Bendegó (apelidadas de “bendegozinhos”) e sua posterior distribuição entre as pessoas que participaram da *V Caminhada dos Umbuzeiros* (Uauá – Canudos, BA), em 2019. Essas réplicas foram produzidas com o auxílio de três formas em gesso. Como seriam muitas peças – uma para cada caminhante, comissão organizadora e moradores do caminho – teriam de ser produzidas, pelo menos, cem peças modeladas em argila e queimadas. Inicialmente, modelei uma miniatura um pouco maior que as outras, como uma experiência. Depois, fiz mais duas modelagens um pouco menores que a primeira. Dessas, fiz três formas de duas partes cada. A réplica do meteorito foi acompanhada de um cartão com o seguinte texto:

8 De acordo com Carvalho (2011), “o meteorito Bendegó, uma massa de ferro e níquel com 5,360 kg, é o maior exemplar da coleção brasileira e detentor de uma rica história de contribuições à ciência meteorítica. Sua descoberta em 1784, no sertão da Bahia, sua épica remoção para o Museu Nacional (Rio de Janeiro), no final do século XIX, e sua participação em estudos que estabeleceram a classificação química dos meteoritos metálicos, na década de 1970, credenciam esse visitante espacial a reafirmar, junto à comunidade geológica brasileira, a importância dessas amostras extraterrestres, que são autênticos arquivos repletos de informações sobre o que ocorreu nos primórdios do sistema solar e nos processos de diferenciação química dos planetas e asteroides.” (Carvalho *et al.*, *O Meteorito Bendegó: história, mineralogia e classificação química*. 2011, p. 141)

O poeta BGG nos diz: “a pedra é um talismã”, assim como essa réplica do meteorito de Bendegó, ou como era chamada no sertão, pedra Cuitá. Foi feita em argila e queimada para ser um talismã, manufaturada uma por uma, modelada por mãos sonhadoras para ser guardada, tocada, cuidada, acolhida entre outras mãos que também possam sonhar. Uma rocha que viajou pela imensidão do firmamento, se aquietou nesse canto de pedras na caatinga. Lá, ela cantava. Foi levada do seu canto para repousar em um mistério sólido no Museu Nacional, no Rio de Janeiro. Aquele mesmo que ardeu em uma noite sem memória, quando tudo foi destruído e só a pedra ficou, inerte, densa, inteira, mostrando ao mundo o que é resistência.

Esse bendegozinho retorna como metáfora, símbolo e convite, réplicas que estão sendo disseminadas para que continuem a atravessar tantos outros lugares e nos façam lembrar esse caminho, dos encontros, do sol, da caatinga que é nossa existência e nos faz resistência, da história que foi modelada nesse percurso e que pode ser re-modelada criando outras, das pessoas que vivem nesse trajeto e são rocha que nos fazem pensar nas múltiplas formas de re-existir.

Técnica: argila preta queimada a 1100°C

Produção: Candyce Duarte, Flavia Gilly, Nally Maria, Sarah Hallelujah, Violeta Pavão



Figura 68 – Sarah Hallelujah. Peças em cerâmica para a ação: *Para resistir Bendegó*. 2019. Fonte: Acervo da autora.



Figuras 69 e 70 – Sarah Hallelujah. Confeção das peças para a ação: *Para resistir Bendegó*. 2019. Fonte: Acervo da autora.

O espalhamento entre os caminhantes de uma réplica em miniatura do meteorito do Bendegó funciona como uma espécie de “retorno” do meteorito, entendendo que, por tantas narrativas que reclamam a apropriação do meteorito pelo império, ele se “materializa” por suas histórias, pela própria ausência, talvez. Não pretendo “romantizar” o saque, mas entender que sua captura materializa outro tipo de existência, que se manifesta pelo relato, pelo canto, pela poesia, entendendo a natureza “meteorítica” como algo em movimento e transformação. No documentário *Cuitá, a pedra do Bendegó*, já citado anteriormente, uma senhora chamada Albertina Canário, na época com mais de cem anos nos diz:

Ela caiu bem no meio do rio, que eram duas, uma essa que foi tinha ouro, mas era pouco, e mais era bronze, metal e ciência, tá entendendo?! E a outra feita de ouro, só ouro, caiu do outro lado, virada pra outra... (RIBEIRO, 2000, 00:15).

O documentário possui diversos relatos, de histórias sobre a pedra e da sua captura. “Aquela pedrona monstruosa pedra” – diz João de Régis – “era encantada, ela não queria ir embora, não queria ser levada e se derrubou no leito do rio. A pedra se enterrou, e cada vez que tentavam levantá-la, ela se enterrava mais ainda, porque ela queria ficar.” Nos diz D. Albertina: “Ela soltava um gemido e assombrava o povo.”

Recordo que, quando estava construindo a réplica do Bendegó, uma amiga, companheira da caminhada, viu o modelo do *bendegozinho* e notou a ausência do pedestal em que ele fica montado no Museu Nacional. Achei curioso que o pensamento dela fosse, de imediato, para a característica expositiva e imóvel que deram ao Bendegó. Afinal, a ideia era fazer uma réplica em miniatura do meteorito, e não sua posição expositiva. Era retirá-lo simbolicamente de seu “canto” museográfico, levá-lo de volta ao sertão e, assim, possibilitar sua movência por meio dos caminhantes.

A intenção não era reproduzir um Bendegó estático, como um troféu ou um monumento. Imaginava, ao contrário, um meteorito em circulação. Portanto, redimensiono sua forma, como objeto colocado em movência por outros corpos caminhantes. Uma ação propositiva e coletiva, que acontece no interior da viagem. Também como um apontamento dentro da caminhada, uma ação, algo “coletado” e posto em movimento. Uma proposição para o outro mover.

Com a “disseminação” desse objeto que reproduz, em miniatura, o meteorito do Bendegó, imagino, por conta de sua distribuição e, portanto, sua movência, que se efetive uma construção de narrativas coletivas, várias narrativas. Afinal, cada um terá uma relação com esse objeto, uma história pra contar, um relato a fazer sobre o pequeno “meteorito” em suas mãos, de onde ele veio, e por onde andou, e assim, se produzam outros relatos, porque esse é também um gesto coletivo, o de receber e carregar o *bendegozinho*. Por sua dimensão (diminuta), a ideia do meteorito do Bendegó é colocada em movimento.

Para iniciar o processo de modelagem da réplica em miniatura do Bendegó, e sua posterior reprodução, fui em busca de imagens na internet, e me deparei com uma infinidade delas, inclusive com fotografias da época de sua remoção para o Rio de Janeiro. Encontrei desenhos, diversos estudos e dois documentos bem importantes para a produção do trabalho que abordarei a seguir.

Após mergulhar nesse universo de imagens sobre o meteorito do Bendegó disponível na rede web, recordo que, no Museu de Geologia da Universidade Federal da Bahia, em Salvador, há uma réplica em fibra de vidro e em tamanho real do meteorito, alguns outros pequenos corpos celestes de tamanho reduzido, fósseis de diversos peixes e moluscos além de uma infinidade de rochas ornamentais. É um museu pouco visitado, embora bastante interessante. Fui até ele com minha máquina fotográfica tentar registrar os mais diferentes ângulos da cópia da pedra que veio do céu.



Figura 71 e 72 – Meteorito do Bendegó, exposto no Museu Nacional, na Quinta da Boa Vista, antes do incêndio. Fonte: Museu Nacional

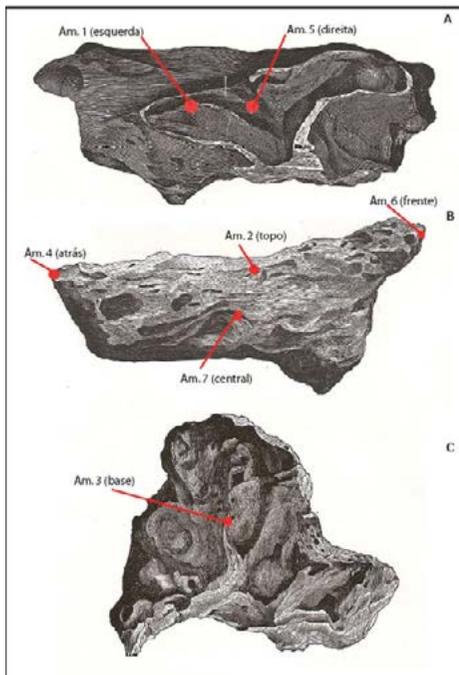


Figura 75 – Réplica do meteorito Bendegó. Museu de Geologia da UFBA. Fonte própria.

Figuras 73 e 74 – SPIX & MARTIUS. Viagem pelo Brasil (1817). São Paulo: Departamento de Cultura, 1940, p.72. Acervo digital Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

Essas miniaturas foram distribuídas entre os caminhantes, colocadas em deslocamento, o que me faz pensar em ciclos de repouso e movimento, desde o firmamento, passando por sua queda no sertão da Bahia até seu posterior transporte, com destino ao Rio de Janeiro. O deslocamento como uma força narrativa impulsionada pelos corpos caminhantes – seja transportando (no caso, o “bendegozinho”) ou atravessando outros territórios – constitui uma construção coletiva em movimento da história desse meteorito, evocando um relato plural a partir da experiência de cada um. Retomando a ideia da narrativa dos habitantes da região, que diziam ser ela encantada, trata-se de lhe devolver o *status* de talismã. O transporte da réplica para cem lugares diferentes contesta sua apropriação e remoção. Agora, simbolicamente, ela retorna como identidade desse lugar no semiárido baiano, Uauá e Canudos.

Considerando a monumentalidade simbólica dos meteoritos, sua apropriação e deslocamento, se instalam alguns dos trabalhos dos argentinos Guillermo Faivovich e Nicolás Goldberg, em um projeto de longa duração, o *Guia Campo del Cielo*. O projeto envolve palestras, fotografias, vídeos, instalações, entre outras formas. Campo del Cielo (Campo do Céu) é uma vasta planície ao norte da Argentina, que compreende 20 mil quilômetros quadrados, o Chaco (também uma região de semiárido) e que, há aproximadamente quatro mil anos atrás, foi alvejada por uma chuva de meteoritos. Lá estão alguns dos maiores exemplares de sideritos do mundo: Gancedo e El Chaco. Desenvolvem uma investigação sobre o impacto cultural dos meteoritos de Campo del Cielo, através de estudo, reconstrução e reinterpretação de sua história visual e escrita, identificando problemas históricos e contemporâneos.

O interesse dos artistas por esses corpos celestes surge quando foram a um museu em Buenos Aires e viram um meteorito cirurgicamente cortado. Trata-se do Taco, encontrado em 1960 pelo físico norte-americano Bill Cassidy, que o deslocou para os Estados Unidos, o dividiu ao meio, ficando a porção maior no Smithsonian em Washington, e a outra parte foi enviada de volta à Argentina. A dupla de artistas foi atrás dessas informações e conseguiu apoio de um museu em Frankfurt para expô-los em uma mostra de arte em 2010, “Meteorit



Figura 76 – Guillermo Faivovich e Nicolás Goldberg. El Taco, 2010. Fonte: <https://estlaurent.wordpress.com/page/25/>

el Taco”, retirados do Campo del Cielo e separados por quarenta e cinco anos. Apresentaram também em forma de publicação o livro *Campo del Cielo Meteorites – Vol. 1: El Taco e El Chaco: v.2 : Campo del Cielo Meteorites* (Documenta 13), que apresenta uma infinidade de documentos, fotografias e informações sobre a trajetória do meteorito, desde o universo até a galeria onde estava exposto junto com sua outra metade e um espaço vazio entre elas.

Em 2012, foram convidados para participar da DOCUMENTA (13), uma das maiores e mais conhecidas exposições de arte contemporânea que acontece na cidade de Kassel, na Alemanha, desde 1955. Dessa vez, a ideia era mover o terceiro maior e mais pesado (30.800kg) meteorito do mundo, o Chaco, da península argentina Campo del Cielo até Kassel. Os artistas e a organização do evento conseguiram mobilizar toda logística necessária para empreender essa viagem meteorítica, transporte, autorizações, etc. Mas foram surpreendidos pela reclamação de uma comunidade indígena da região de El Chaco, que alegava a sacralidade da pedra, e sua remoção foi cancelada. A partir dessa impossibilidade, os artistas instalaram, no lugar onde ficaria o meteorito, uma placa de ferro com sua forma, sua silhueta, e, no guia expositivo, uma foto do Campo del Cielo com a imagem do meteorito subtraída.

De certa forma, os artistas colocaram o meteorito em movimento, quando empreenderam uma jornada burocrática com a intenção de levá-lo à Europa. O bloco de ferro no gramado talvez fosse a reminiscência da “passagem” do meteorito por lá. O folheto, com a sua imagem ausente também foi posto em movimento, quando distribuído para os visitantes da exposição. Graziela Speranza, em um artigo publicado na revista *Carbono*, expõe a dimensão simbólica que o trabalho possui, mesmo sem ter “acontecido” pela fisicalidade do meteorito, que não empreendeu exatamente a viagem idealizada pelos artistas, mas viajou de outras formas, se manifestou pela sua ausência, talvez com mais peso e mais intensidade do que se estivesse ali, em Kassel, fisicamente.

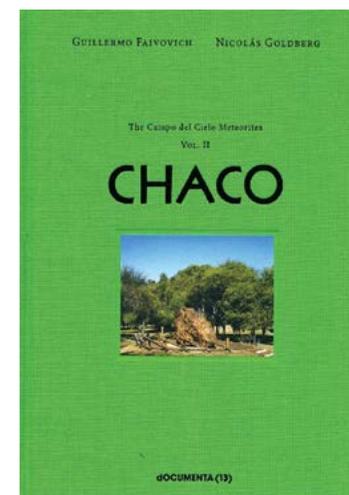
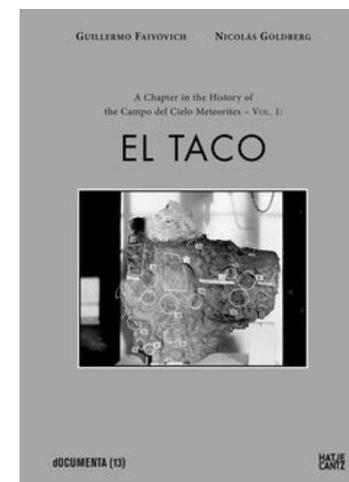


Figuras 77 e 78 – Guillermo Faivovich e Nicolás Goldberg . A ausência de El Chaco na dOCUMENTA (13) em Kassel, 2012. Fonte: <http://revistacarbono.com/artigos/05el-chaco-faivovich-goldberg-graciela-speranza/>

O paradoxo temporal, entretanto, havia mudado de signo. Se desandando a longa trajetória de um meteorito a ciência pode reconstruir um capítulo do passado remoto do universo, a viagem nunca realizada de El Chaco, por sua vez, falava do presente da arte, da cultura e da política, revelando uma complexa trama de consensos e dissensos que a rocha cósmica conseguiu iluminar sem se deslocar um milímetro do seu humilde pedestal no Parque Provincial. (SPERANZA, 2012, p. 04)

Empreender um deslocamento sem se mover, mas pelas elaborações de movimentos possíveis, os artistas procederam a uma série de investigações e proposições artísticas a partir do seu encontro com o Campo del Cielo e os meteoritos que lá repousam. Da impossibilidade de uma movência, e também antes dela, permitiu que os artistas empreendessem uma jornada em buscas de informações sobre Campo del Cielo e as rochas cósmicas que caíram por lá. Escreveram artigos, livros, trabalharam com desenho, fotografia, entrevistas..., iniciaram uma investigação sobre esse lugar, parte dessa investigação pode ser encontrada nos dois livros mencionados anteriormente.

Eu, por exemplo, nunca estive fisicamente com o meteorito do Bendegó, apenas com sua réplica, que inclusive me pareceu bastante distinta da materialidade ferrosa do Bendegó. Mas estive no lugar de onde ele foi retirado, escutei as histórias de sua captura, segurei em minhas mãos os estilhaços que ainda existem por lá. Meu encontro com o meteorito do Bendegó se deu pela sua ausência. *Para resistir Bendegó* opera em uma lógica contrária à dos artistas Guillermo e Nicolás. Pelo encontro com a monumentalidade meteorítica, eles empreenderam uma série de pesquisas e ações para movê-lo a um espaço expositivo. Eu, pelo encontro com a ausência do meteorito do Bendegó, identificada nas vozes que reclamam o seu retorno, empreendo uma pesquisa da sua forma, que atravessa os documentos históricos que atestam a sua captura, “retiro” sua imagem e sua ideia do museu, também do arquivo, como veremos a seguir, buscando devolvê-lo, de alguma forma, ao sertão caatingueiro, e responder, de alguma forma, à essas vozes que cantam o seu retorno.

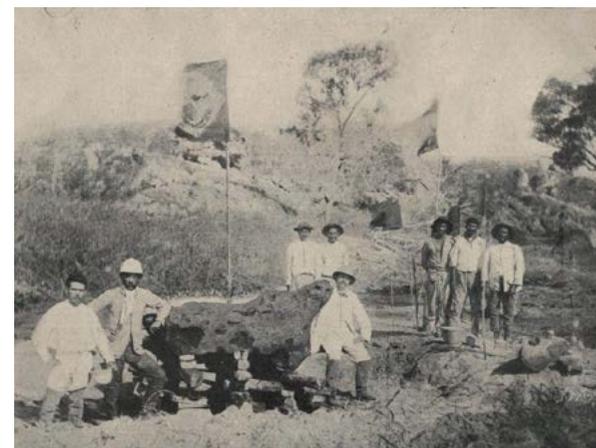


Figuras 79 e 80 – Guillermo Faivovich e Nicolás Goldberg. Publicações *Campo del Cielo meteorites* vol.1 e vol.2, 2010 e 2012 respectivamente. Fonte: <https://d13.documenta.de/#/panorama/>

2.2.2. Desarquivando em *Elaborações para o retorno da pedra Cuitá*

Ao longo da pesquisa para a produção da réplica em miniatura do meteorito Bendegó, encontrei dois documentos que integravam o acervo material do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista. São eles o “*Relatório apresentado ao Ministério da Agricultura comércio e obras públicas e à Sociedade de Geographia do Rio de Janeiro sobre a remoção do meteorito do Bendegó do sertão da província da Bahia para o Museu Nacional*, redigido por José Carlos de Carvalho, *ex-oficial da Marinha de Guerra Nacional*, em 1888”, e o *Estudo sobre o meteorito do Bendegó*, escrito por Orville A. Derby, ambos disponíveis na internet. Encontro nesse material anexos que compreendem fotografias do processo de remoção do meteorito do lugar onde ele estava, no riacho Bendegó; o projeto do carrilhão que o transportou; estudos da sua forma e composição; bem como o histórico desde sua descoberta em 1784 até sua remoção cem anos depois.

A partir da leitura desse material – um material que atesta e efetiva, via documentação, a remoção ou subtração do Bendegó do sertão da Bahia –, e dos relatos cantados sobre sua ausência durante a *Caminhada dos Umbuzeiros*, estabeleço protocolos de procedimento (remoção e subtração) para trabalhar com esses documentos. Inicialmente, faço uma impressão caseira de ambos os arquivos, e, utilizando duas imagens distintas do meteorito encontrada nessas páginas, procedo a uma subtração da forma do meteorito do Bendegó em todas as páginas dos documentos, tanto do relatório da remoção quanto do estudo do meteorito. Recorto a mesma imagem em todas as páginas dos. Outro procedimento realizado foi o apagamento. Selecionei as páginas onde havia diferentes imagens do meteorito e apaguei o texto dessas páginas. Esse, ao contrário do outro foi um procedimento digital, feito em programa de edição de imagem. A partir dessas primeiras experiências, vários outros procedimentos foram realizados. Com as páginas vazadas e com a forma do meteorito que foi retirada delas, fiz algumas colagens e diversas fotografias, de todos esses procedimentos e, e os intitulei como *Elaborações para o retorno da pedra Cuitá* (2018–2019). Essas “elaborações” são tentativas de



Figuras 81 e 82 – Meteorito Bendegó caído no riacho Bendegó e homens pousado ao lado do corpo celeste quando da sua remoção, entre eles o engenheiro responsável José Carlos de Carvalho, 1888. Autoria desconhecida. Fonte: Acervo Museu Nacional.

problematizar a captura, o sequestro o roubo, a remoção do meteorito do sertão da Bahia, cujos detalhes da logística está tão bem documentados nesses relatórios.

Ainda utilizando algumas páginas que possuíam imagens das diversas faces do meteorito – as mesmas que tiveram o texto apagado –, dessa vez, subtraí essas imagens, vazei fisicamente o papel e as coleí sobre fotografias antigas do processo de remoção do meteorito no sertão da Bahia, e também sobre fotografias feitas por mim, durante a *Caminhada dos Umbuzeiros*.

Inicialmente, idealizava publicar essas “elaborações” em formato de livro, depois, esses elementos foram montados em uma instalação, como veremos a seguir, o que permitiu que eu percebesse esse trabalho como um processo de construção constante, pois sempre poderão ser acrescentadas à ele novas “elaborações”. Localizo esse trabalho, antes de qualquer coisa, pela via da manipulação desses arquivos, e, por isso, denomino “Elaborações” os diversos modos e possibilidades de construir a partir desses dois documentos. O primeiro deles se inicia com o “desarquivo”: localizá-los e baixar no computador e, assim, iniciar as elaborações. É um trabalho que existe pelo “elaborar”, toda vez que esses arquivos são manipulados, ele é reativado.

Esse trabalho foi apresentado na exposição/2º Simpósio Internacional de Pesquisa em Arte *Intervindo, Migrando e se (des)localizando*, em uma mostra coletiva intitulada *Rotas/Rutas*, que aconteceu no Centro Cultural Érico Veríssimo, em Porto Alegre, no período de 20 de novembro a 23 de dezembro de 2019, tendo como curadoras as professoras Cláudia Zanatta (UFRGS), Mayra Huerta Jimenéz (UABC, México) e Rosa Blanca (UFSM). Para essa exposição, me ofereceram um móvel, uma espécie de “gabinete”, um mostruário de madeira protegido com um tampo de vidro onde eu poderia expor meu trabalho. Montei uma instalação composta por essas *Elaborações*. Dentro do gabinete de vidro ficavam as colagens das páginas do relatório sobre fotografias, os apagamentos impressos em um papel cartão já bastante envelhecido, uma réplica em miniatura do meteorito acondicionado em uma pequena caixa preta, uma página contendo uma localização geográfica com latitude e longitude, uma poesia de BGG



Figura 83 – Sarah Hallelujah. *Elaborações para o retorno da pedra Cuitá*, 2019. Fonte: Acervo da artista.



Figura 84 – Sarah Hallelujah. *Elaborações para o retorno da pedra Cuitá*, 2019.



Figura 85 – Sarah Hallelujah. *Elaborações para o retorno da pedra Cuitá*, (detalhe). 2019. Fonte: Acervo da autora.

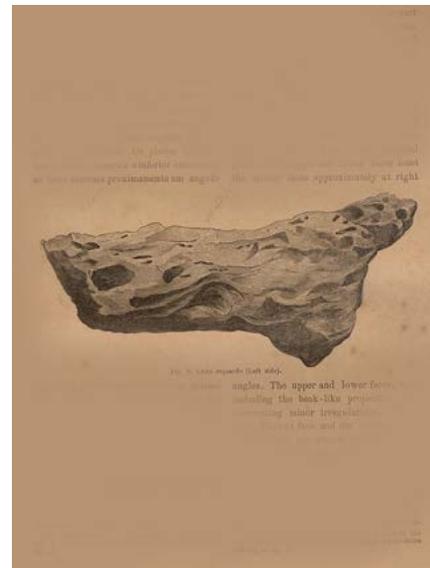
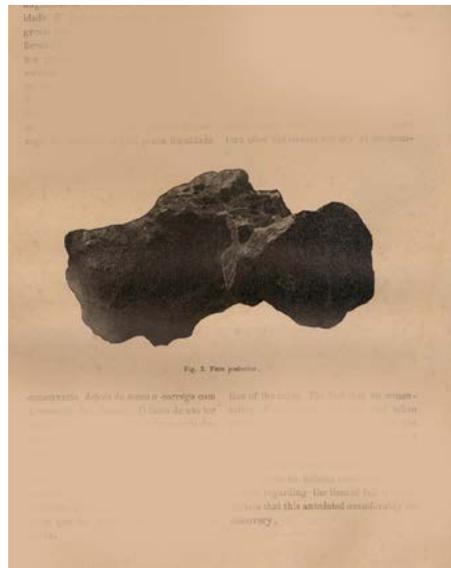
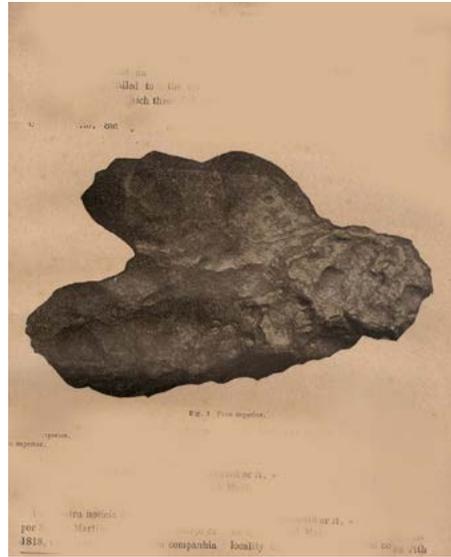


Figura 86 – Sarah Hallelujuh. *Elaborações pra o retorno da pedra Cuitá*, 2019. Fonte própria

parte achatada posterior da face superior, cortaria esta projecção, que pôde ser chamada o bico, e definiria o que se pôde considerar como o corpo da massa.

O corpo assim definido pôde ser descrito como um largo paralelepípedo chanfrado em todos os angulos verticaes, com uma indentação angular profunda no meio da face posterior e uma projecção angular correspondente na frente. Os planos horizontaes das faces superior e inferior encontram as faces lateraes proxímadamente em angulo

plane extendon from the nat posterior part of the upper face would cut off this projection, which may be called the beak, and define what may be considered as the body portion of the mass.

The body as above defined may be described as a broad parallelepipedon beveled on all the vertical angles and with a deep angular indentation in the middle of the posterior face and a corresponding angular projection in front. The horizontal planes of the upper and lower faces meet the lateral faces approximately at right



Fig. 2. Lado esquerdo (Left side).

recto. As faces superior e inferior, mesmo incluindo o bico, mas fazendo abstracção das irregularidades menores, são quasi paralelas. A face cortada e a face natural correspondente são quasi exactamente paralelas e proxímadamente rectangulares. A face natural removida pelo côrte era um tanto irregular, apresentando junto ao meio uma larga e rasa depressão em forma de sellim e tendo as margens superior e inferior fortemente chanfradas (1); não obstante, no

angles. The upper and lower faces, even including the beak-like projection, are, discounting minor irregularities, subparallel. The cut face and the corresponding natural face are almost exactly parallel and are approximately rectangular. The natural face removed by cutting was somewhat irregular with a low broad saddle-like indentation near the middle and with strongly beveled upper and lower margins (1); still, on the whole it was sub-

(1) A parte cortada é vista na margem superior da fig. 1, na inferior da fig. 2 e mais claramente na fig. 5.

(1) The portion removed by cutting is seen in the upper part of fig. 1 and lower part of fig. 2 and more clearly in fig. 5.

de tres pés da superficie do terreno, sendo por toda parte chata e horizontal, salvo n'um ponto onde tinha sido quebrada na occasião da remoção. Vallos feitos perpendicularmente com 2 a 3 metros de comprimento n'uma direcção e de 1 a 2 na outra, não mostraram a terminação desta camada, que se estendia assim além das margens do meteorito. Onde jazia a massa, a

surface and everywhere flat and horizontal, except at one point where it had been broken on the occasion of the removal. Trenches dug at right angles, 2 to 3 yards long in one direction and 1 to 2 yards in the other, failed to show the termination of this bed which thus extended beyond the margins of the meteorite. The bed was about 1 foot thick where the mass had

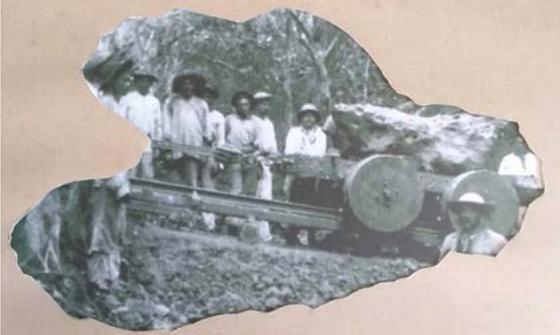


Fig. 1. Face superior.

mada tinha a espessura de cerca de 1 pé; porém n'uma extremidade do vallo maior, a espessura não excedia de tres polegadas. « Quasi que o mesmo cascalho solto se apresenta embaixo da camada e em cima.»

lain, but at one end of the longer trench not over 3 inches. « Nearly the same loose gravel appears underneath the bed as over it. »

Uma outra noticia do meteorito foi dada por Spix e Martius (2), que, em Março de 1818, visitaram a localidade em companhia

Another account of the meteorite is given by Spix and Martius (2) who visited the locality in March, 1818 in company with

s. E' provavel, porém, que este processo não fosse uniforme, e que depois da secção de uma certa espessura de crosta primeiros annos depois da queda, elle esse de capa protectora e o progresso oxidação fosse muito mais vagaroso. Tambem possível que a oxidação fosse rápida na camada argillosa do logar queda do que no leito arenoso do c

table however that this was not the case and that after the formation of a certain thickness of crust in the first years after the fall, this would serve as a protection and oxidation would go on much slower. It is possible also that on the clayey bed of the place of fall oxidation would be more rapid than in the sandy bed of the Badagó creek which would retain but little moisture after the stream ran dry at the cess-



Fig. 3. Vão posterior.

servaria depois de secco o correjo com cessação das chuvas. O facto de não ter sido cimentação da terra subjacente durante os 70 annos, mais ou menos, que a sa jazeu no leito do correjo, indica que condições para a oxidação foram bastante grentes das do logar da queda. Enfim, quanto não se possa formar opinião nitiva sobre o tempo da queda, parece que foi bastante anterior á desco-

tion of the rains. The fact that no cementation of the underlying earth had taken place during the 70 years more or less that the mass lay in the stream bed indicates that the conditions for oxidation were quite different from those at the place of fall. In short while no definite conclusion can be drawn regarding the time of fall it seems certain that this antedated considerably the discovery.

obter uma unica amostra, depois de martelar um dia inteiro. « Quebrando estes pedacões, observámos não sómente a estrutura crystallina, mas tambem que em certas partes do interior havia uma especie de planos do diviso conchoidal (Muscheliger Abnönungsfäche), que suggerem

whole days hammering we had not secured a single specimen. » « By the breaking off of these pieces, we noticed, not only the crystalline structure of the whole mass, but also the circumstance that in certain parts, in the interior, a sort of conchoidal separation planes (muscheliger Abnönungsfäche)



Fig. 5. Vão interior.

a hypothese de ter tido lugar uma fusão superficial e uma reunião mais intima de partes originalmente menos ligadas entre si. Aqui e alli, ao longo destas divisoes, apresentam-se pequenas massas de pyrito magnetico; fóra disto, porém, a massa não mostra nem crysolita, tio frequente em massas meteoricas, nem qualquer outro

appeared, which suggest the hypothesis that a superficial fusion and more intimate reunion of originally less closely joined parts had taken place. Along these divisions appear, here and there, small masses of magnetic pyrites, but aside from this the mass shows neither crysolite, which is so frequently found in meteorites,

Figura 87 – Sarah Hallelujah. Elaborações para o retorno da pedra Cuitá, 2019. Fonte: acervo pessoal da autora

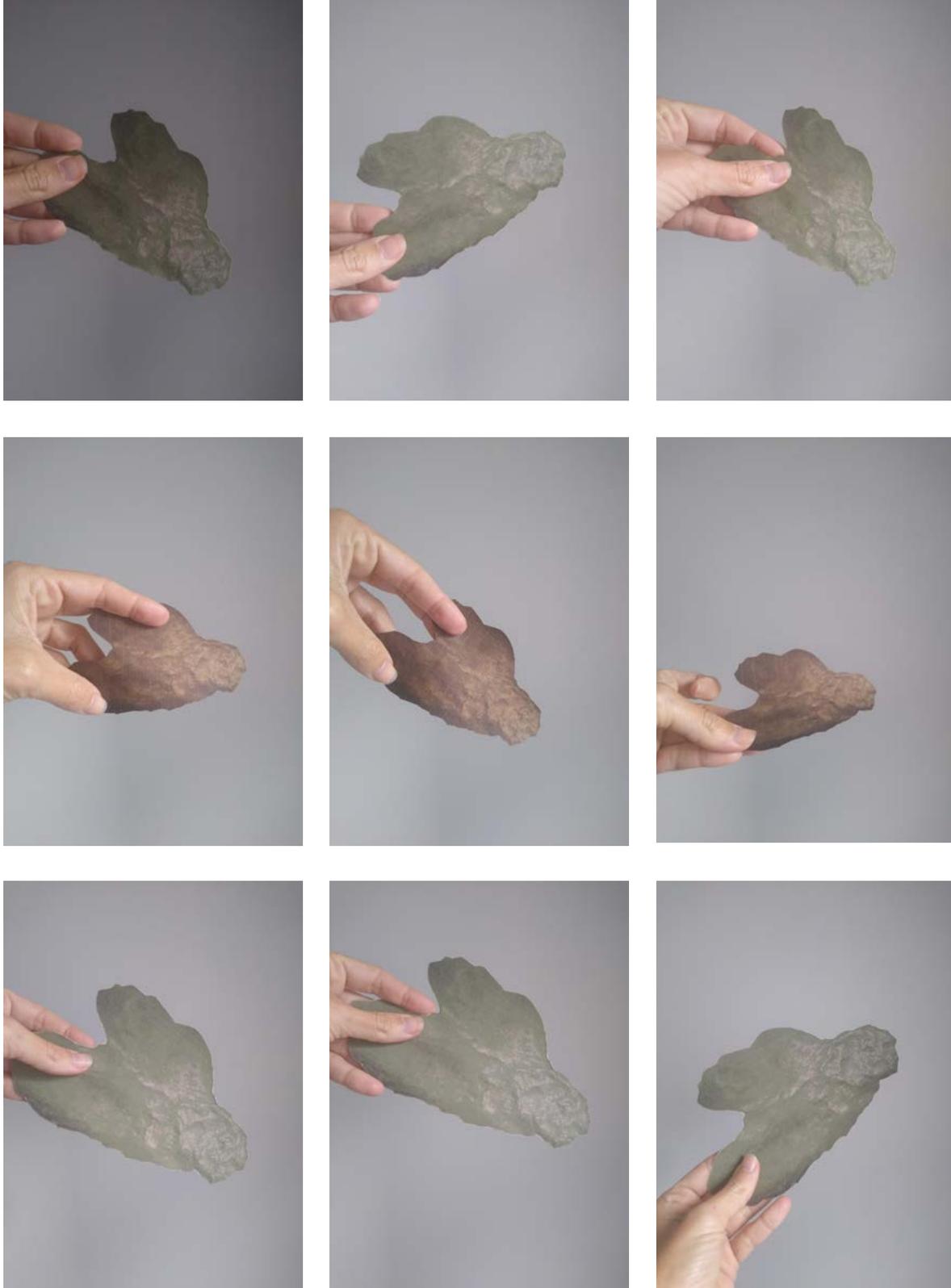


Figura 88 – Sarah Hallelujah.
*Elaborações para o retorno da pedra
Cuitá, 2019. Fonte: acervo da autora.*

da Mata Virgem (que abre esse subcapítulo) e uma fotografia da caatinga. Sobre o tampo de vidro estava um abaixo-assinado (também encontrado na internet) disponível para que as pessoas assinassem, que requisitava a devolução do meteorito do Bendegó para o seu local de origem, no sertão da Bahia, e ambos os documentos que dispararam essas *elaborações*, o relatório de remoção do Bendegó e o estudo feito por Orville Derby, ambos vazados. Estavam expostos de modo que os visitantes da exposição pudessem manipulá-los e até tentar lê-los.

Pretendi sobrepor uma série de camadas desses “documentos históricos”, misturar esses tempos, mirar o passado com eventos do presente. Cortar, subtrair, apagar, remontar e embaralhar constituem procedimentos que possibilitaram a “remontagem” da “narrativa oficial” da remoção do Bendegó. Criar minha narrativa da experiência nesse lugar geográfico e também histórico.

As histórias desse lugar atravessado – o massacre ao arraial do Belo Monte (que aprofundaremos no capítulo três) e a remoção do Bendegó – se efetivaram como histórias da atuação do poder do estado na transição do que, segundo algumas dessas narrativas “hegemônicas”, consideram como uma “monarquia decadente e arcaica” para uma “República moderna e progressista”. Depois, a construção do Açude de Cocorobó, em 1951, que fez submergir as ruínas da segunda Canudos, reconstruída pelos sobreviventes, termina por funcionar como um apagamento de seus rastros. Todos esses exemplos, são formas de violência sobre um lugar, alguns documentos evidenciam histórias de múltiplos ocultamentos de modos de existência. Trabalhar com a manipulação desses arquivos, e produzir novos arquivos é operar na margem da incerteza que, e talvez, aponte para possibilidades de outras narrativas. Enquanto não conseguimos que o meteorito do Bendegó retorne ao semiárido baiano, e seja “exposto” no lugar que caiu, assim com *El Chaco* na Argentina e ou o *Hoba* na Namíbia, seguimos tentando movê-lo de outras maneiras.

2.3 A forma do caminho que se move

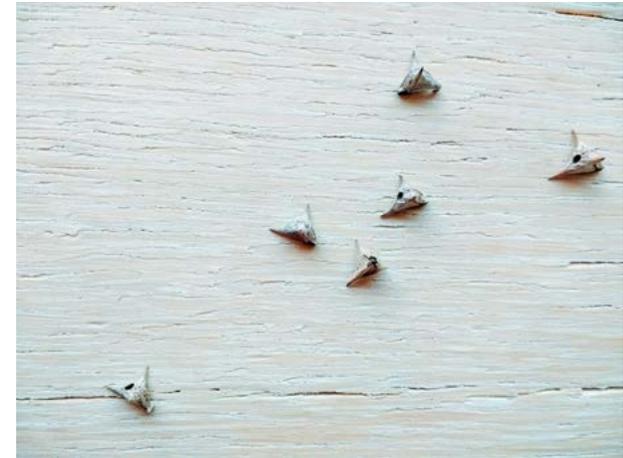
A partir da ideia desenvolvida anteriormente, de que o espaço é construído por percursos diversos, e da ideia da “cultura de chão” de Tim Ingold, que apresenta um mundo percebido (e feito) através dos pés, eu defendo a ideia de que atravessar um determinado lugar é conhecê-lo pelo corpo todo. O que desponta no meu caminho e me atravessa, vem junto comigo. Seja física ou imaterialmente, é parte desse chão.

Os espinhos cabeça de boi, conhecidos também como carrapicho cabeça de veado, ou carrapicho de carneiro, na agricultura, são considerados ervas daninhas. Para religiões de matrizes africanas são plantas para apaziguar os ânimos da guerra. No meu caminho, foi planta que grudou e veio junto. Eles foram “coletados” involuntariamente durante a caminhada, grudaram em minha roupa, nos sapatos e na mochila.

É uma planta comum na região de Juazeiro e seu entorno, planta rasteira de tamanho muito reduzido. Sua semente, que é um carrapicho, mede, no máximo 0,5 cm quando muito. Possui um formato de tetraedro, com três pontas bem protuberantes, às vezes em formato de gancho, que se prendem nas roupas, sapatos, nos pelos dos animais. A sua forma é a essência de sua natureza movente. Esse espinho desenvolveu, em sua biomorfologia, uma estratégia de deslocamento, um meio de se espalhar.

Pego lentes de aumento para estudar melhor sua forma. Alguns deles possuem um buraco na parte “superior”, a base do tetraedro, e, por esse furo, conseguimos ver que há um vazio por dentro: é um espinho oco. Tenho vontade de ampliá-los.

Assim como as incorporações, o espinho vem junto meio sem querer e chama atenção por sua forma, uma cabeça de boi. Seria essa a forma do espaço que percorri? É possível atribuir uma forma ao espaço? Uma forma construída de caminhos percorridos, percursos tramados que dessem volume ao espaço, forma e função. Uma forma instituída pela ação. Território de fronteiras moventes, estabelecidas pelo caminhar, que pudessem se alargar ou se estreitar de acordo com a necessidade de ganhar chão, seguir em frente ou de recuar.



Figuras 89 e 90 – Espinho cabeça de boi trazidos da caminhada, 2018. Foto: Sarah Hallelujah

Ingold alega que “O espaço é nada, e porque é nada não pode absolutamente ser habitado.” (p. 215). Argumenta que o conceito de “espaço” é abstrato e rarefeito, e defende a ideia de “habitar” o mundo, em fluxo, em movimento, sempre percorrendo as linhas de vida.

Minha objeção é que vidas são vividas não dentro de lugares, mas através, em torno, para e de lugares, de e para locais em outros lugares (INGOLD, 2000a:229). Eu uso o termo *peregrinar* para descrever a experiência corporificada deste movimento de perambulação. É como peregrinos, portanto, que os seres humanos habitam a terra (INGOLD, 2007a: 75-84). Mas, do mesmo modo, a existência humana não é fundamentalmente *situada*, como Christopher Tilley (2004:25) o afirma, mas *situante*. Ela desdobra-se não em lugares, mas ao longo de caminhos. Prosseguindo ao longo de um caminho, cada habitante deixa uma trilha. Onde habitantes se encontram, trilhas são entrelaçadas, conforme a vida de cada um vincula-se à de outro. Cada entrelaçamento é um nó, e, quanto mais essas linhas vitais estão entrelaçadas, maior é a densidade do nó. (INGOLD, 2015, p. 219)

O carrapicho rasteja no chão, ele se desloca através do corpo de algum organismo vivo, é levado ao movimento pelo outro. Belo exemplo da caatinga, que insiste em brotar vida pelo espalhamento. Sua forma, pronta para agarrar e permanecer viva, é alegoria da resistência inerente ao movimento, a caatinga em fluxo. O espinho, emblema da aridez no semiárido, só deseja permanecer vivo, porque, na verdade, ele é semente. Suas pontas afiadas não estão ali apenas como tática de defesa, mas como meio de movência, para poder brotar em outro lugar. E o que vem comigo não é o que escolho colher, nem onde repousa meu olhar. É aquilo que me atravessa e insiste em caminhar junto.

2.3.1 Espinhos de Chão

Acompanhada pelo espinho, percebo que ele me possui, e não o contrário. Distante de terras semiáridas, me encontro no extremo sul do país, já morando em Porto Alegre para cursar as disciplinas obrigatórias do doutorado. O ano é 2018. Cercada pelas paredes de prédios, dentro de um apartamento, me confronto com esse parceiro espinho e estabeleço um diálogo acompanhado pela experimentação em múltiplas linguagens: fotografo, desenho, modelo em argila, fotografo de novo, performo, fotografo mais uma vez, amplio...

Faço modelagens de espinhos com a matéria onde ele estava inicialmente, no chão de terra, reproduzo sua forma na argila. Matéria sobre a qual me debruço há muito tempo, construindo variados objetos e pelo ensino da cerâmica na universidade. Matéria que me é íntima, mas que sempre tem algo a acrescentar.

Amplio a forma do espinho em argila, tentando, ao máximo, me aproximar de sua representação. Nunca consigo. Continuo tentando. Perdi a conta de quantas peças foram modeladas, fragmentadas, gerando outras tantas peças, talvez umas oito ou dez peças inteiras de tamanhos variados e outros tantos fragmentos (peças abertas). Do desejo de “reproduzir” o espinho, é feita uma alteração em sua escala: o espinho cabeça de boi é ampliado, pois não conseguiria modelá-lo do tamanho “real”. Também não me interessava. Há uma potência da forma. Então, é feito um ajuste para intensificar a forma, intensificar também seu sentido, um ajuste em sua dimensão simbólica: algo pequeno e incômodo se torna grande e visível. Espinho-semente (carrapicho), agora de barro, com a matéria do chão.

Seria essa a forma do espaço percorrido? Seria esse gesto de modelar, de reproduzir o espinho, uma tentativa de dar forma a um espaço incômodo, um lugar semiárido muitas e muitas vezes estigmatizado como espaço da seca, da sede, da fome? Seria a escolha do espinho uma alegoria à aridez do sertão?

Em *Ser Crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*, Georges Didi-Huberman apresenta uma reflexão sobre a escultura para além de sua objetualidade, afirmando-a enquanto espacialidade. Traz, como a principal referência desse ensaio, algumas obras do artista italiano Giuseppe Penone (1947). Propõe a imagem-ideia do crânio, para pensar o espaço “vazio” e as diversas possibilidades de existência e formação do espaço. Utiliza, como título principal e subtítulos das partes desse ensaio, a ideia de “vir a ser”, pelo verbo “ser” (*être*), identificando, assim, uma ação, um “devir”. Na parte “ser caracol”, ele diz:

Conseqüentemente o espaço da nossa visibilidade familiar se distorce e se transforma em um lugar literalmente aberto, lugar escancarado, lugar construído por imprevisibilidades e desafios do senso comum. (HUBERMAN, 2009, p. 27)

Ele está se referindo às transformações estéticas ocorridas no período do Renascimento – confrontando as experiências de desenho anatômico de Albert Dürer e Leonardo da Vinci – com o advento de uma teorização das formas, dos estudos anatômicos e a conquista da perspectiva. Não seria essa “imprevisibilidade” uma característica dos trabalhos do escultor, para fazer nascer a forma, investigar as possibilidades, buscar pelos indícios de um caminho percorrido pela mão?

Percebo que o espinho de barro me convida à ação. Ele quer movimento, exploração. Ele exige ato. No primeiro deles, na ampliação, o espinho deseja sair de sua existência diminuta: ele quer existir maior, grande e de barro. Modelo esses espinhos com argila, matéria que sempre remete ao chão, e busco dar forma ao espaço percorrido com a terra.

Para produzir objetos cerâmicos inteiros, é preciso “ocá-los”, ou esvaziá-los. Para efetivar essa exigência da técnica, é preciso fragmentar a peça. Desmembrada de sua inteireza, inicia-se o processo de buscar o vazio, o oco da forma, “...escavar para trazer a luz” (HUBERMAN, 2009, p. 32). Impossível não lembrar da ideia de “escavação do inconsciente”, da psicanálise,

quando pensamos no gesto de escavação. No estudo sobre buscar a forma do espinho pela *matéria-chão*, essa metáfora arqueológica me serve a partir da ideia de que o espinho é uma alegoria, por sua forma e matéria, do lugar atravessado e de uma espécie de “investigação” desse lugar. Então, a fragmentação é uma tentativa de conhecer por dentro. Dessas partes cheias de barro, passo a extrair a *matéria-chão*, encontro outras formas além daquela que me encontrou. O espinho “traz à luz” outras formas, outras possibilidades de existência. Segundo Penone, em Didi-Huberman (2009, p. 47) o “processo que tende a criar formas”.

Fazer uma escultura é, frequentemente, fazer um objeto, talhar um material, modelá-lo ou moldá-lo, etc., depois “acabá-lo”, apresentá-lo, expô-lo ao público. Mas é, sobretudo, no olhar de Penone, entregar-se à dinâmica intrínseca dos processos de formação, das morfogêneses físicas, na qual algumas polaridades seculares do pensamento estético – a arte e a natureza, a *technè* e a *tuchè*, o orgânico e o geométrico – vêm recalçadas, ou melhor sutilmente reatadas, devolvidas a sua inseparabilidade nativa. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 48)

Nesse trecho, Didi-Huberman está pensando sobre a obra *Essere fiume*, 1981-1998 (*Ser rio*) de Giuseppe Penone. A obra é composta por duas pedras relativamente iguais, uma retirada de um rio na região do Trento, na Itália, e a outra feita pelo artista. Na descrição técnica, ele as indica como: pedra do rio e pedra da pedreira. O que o autor quer dizer aqui é que Penone pensa a escultura como um processo de lapidação da forma, assim como acontece na natureza. Uma demora milênios ou centenas de anos, e a outra algum tempo despendido em atelier. É um entendimento anacrônico da forma, de dar forma. “Como a escultura esculpe o tempo?”. Penone afirma que ser escultor é “ser rio” e isso tem a ver com o processo de buscar a forma na própria matéria, um “vir a ser” acompanhando o caminho das mãos. Eu me pergunto: como esculpir um lugar?



Figura 91 – Giuseppe Penone. *Essere fiume* (ser rio), 1981 – 1998. Fonte: website do artista



Figura 92 – Sarah Hallelujah. *Espinhos*. 2018 – 2022. Na exposição *Tudo muito rente ao chão*, A galeria, Salvador – Bahia. Foto: Péricles Mendes.



Figuras 93 e 94 – Sarah Hallelujah. Espinho, 2022. Ângulos diferentes da mesma peça. Foto: Péricles Mendes.



Figuras 95 e 96 – Sarah Hallelujah. Espinho cabeça de boi, 2022. Ângulos diferentes da mesma peça. Foto: Péricles Mendes.

Para o processo de “ocagem”, necessário à técnica cerâmica, é preciso fragmentar a peça para esvaziá-la. Escolho os modos de fragmentação, o lugar onde vou efetuar o corte, de modo que eu consiga esvaziar as peças sem precisar fazer outros cortes, que ela fique firme e se sustente quando estiver sem a massa interna e de um modo que eu consiga colar todas as partes para que fique uma peça única novamente. É na necessidade do procedimento de esvaziamento que a forma é fragmentada – fragmentação para esvaziamento. Me interessa deixar ver o vazio e acentuar o processo. O esvaziamento conduz um manusear no “interior” da forma, um processo de acabamento. É preciso cuidar da parte de dentro e da parte de fora. Escavo, tiro o excesso, aliso e reparo. Surge outra peça (outras peças), e não quero mais unir as partes. Elas me agradam e funcionam muito bem enquanto fragmento. De uma peça em forma de espinho, inteira, agora tenho três ou quatro “peças prontas”. Fragmentadas, elas não sustentam mais a ideia de interior e exterior. Elas convidam à manipulação, à mobilidade.

Da ampliação, da fragmentação e do esvaziamento da forma *espicular* nascem outras formas, outras peças: três objetos que se permitem devassados. Dentro e fora não mais existem. Correndo toda a superfície do objeto, ele é pura continuidade, e a pele polida do barro, ainda úmido, convida ao toque. Fragmentada para intensificar a parte interna. Ela é um pedaço.

...a forma extraída do material será pensada como resultado de uma exploração, de uma escavação. E esta, por sua vez, como uma dialética do substrato, do vazio e da carne que escava [...]. É então, para Penone, fazer uma escavação. É fazer a anamnese do material onde afundou a mão: o que a mão extrai do material não é outra coisa que uma forma presente onde aglutinaram-se, inscritos, todos os *tempos do lugar* singular que constituem o material, de onde ele extrai seu “estado nascente”. Para o escultor, então, a memória é uma qualidade própria do material mesmo: *a matéria é memória*. (DIDI - HUBERMAN, 2009, p. 55)

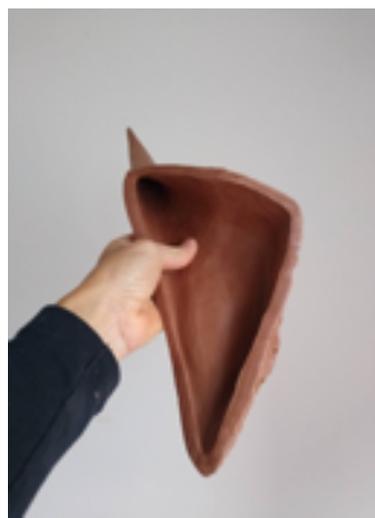


Figura 97 – Sarah Hallelujah, Sem título, 2020. Acervo pessoal

Poderíamos considerar esses fragmentos de espinhos de cerâmica justamente a partir da ideia de uma caminhada, uma viagem, uma exploração território adentro? A superfície da peça continua ininterruptamente, dentro e fora. A peça aberta é caminho.

Explorar a forma pela matéria, uma exploração direcionada pelas particularidades do material. Um espinho feito de barro, que precisa ser “esvaziado” de sua matéria mesma, exigindo a fabricação do vazio. Literalmente, uma escavação abrindo uma forma no chão. Constato que essa “anamnese do material” feita por Penone, segundo Didi-Huberman, correlacionando com meu trabalho, nada mais é do que modelar a memória de um chão percorrido no barro, pela forma de um espinho.

2.3.2 Ação fundiária – ampliar, fragmentar, empunhar

Chamei de *Ação fundiária* uma série de fotografias da manipulação de objetos de cerâmica e de barro ainda cru (os espinhos). Durante o processo de modelagem, como foi explanado anteriormente, fui levada pela forma a ampliá-la, fragmentá-la, esvaziá-la, compondo uma relação da forma do espinho com sua posterior reprodução em barro, bem como com os gestos de manipulação durante feitura do objeto, e também depois. Por entender esses objetos enquanto continuidade – sobre a qual falei anteriormente –, sem parte de cima ou de baixo, dentro ou fora, superior ou inferior, eles me convidavam à manipulação, desejavam ser tocados, segurados, empunhados, uma continuidade também do gesto além da feitura da forma.

Esse “convite” à manipulação convidava-me também a viajar no tempo, a uma memória quase esquecida do ano 2000, em uma viagem à Itália. De muitas visitas à museus e galerias conheci a escultura greco-romana do período helenístico do século I a.C., conhecida como *Spinario* ou o *Menino com Espinho*, ou ainda *Fedele (Fedelino)*. Existem muitas reproduções dessa escultura, várias delas. Acredita-se que a mais antiga está no *Musei dei Capitoli*, em

Roma, em bronze, e outra na *Galeria dei Uffizi*, em Firenze, essa de mármore. Pude contemplar presencialmente ambas esculturas. A primeira talvez seja um dos poucos bronzes romanos que ainda existem. As outras são de mármore, inúmeras reproduções. Das esculturas da Antiguidade Clássica, essa foi uma das mais populares no Renascimento, reproduzida por diversos artistas e aprendizes. O gesto de esculpir a pedra ou modelar e reproduzir em metal fez nascer, desses materiais, um gesto banal: um garoto, sentado sobre uma rocha, retira um espinho do pé. Não é possível enxergar o espinho. Não me recordo se ele existe mesmo (como parte da obra). Mas, pelo gesto do garoto, o espinho nos chega como uma sugestão. Sugere também uma caminhada com os pés no chão, descalço, a percorrer um caminho interrompido pelo corpo estranho que atravessou sua pele. Ele está sendo retirado, o espinho é também um incômodo. O gesto aqui é uma insinuação. Refere-se a algo que está ou estava ali, no pé do garoto, embora não possamos ver.

No texto de Vilém Flusser (1920–1991), *Esboço para uma introdução a uma teoria geral dos gestos*, no livro *Gestos* (2014), encontro algumas ideias que me levam a pensar sobre esse gesto enquanto sugestão ou insinuação. O autor apresenta a possibilidade de desenvolver uma teoria sobre os gestos mínimos, aparentemente banais, como insinuações ou sugestões gestuais, bem como gestos poéticos. Para ele, gesto é comunicação, e não necessariamente comunica “verdades”, pois o gesto contém, em si, uma dubiedade. Assim, segundo Flusser, “Gesto é movimento no qual se articula uma liberdade, a fim de se revelar ou de se velar para o outro.” (p. 17). Ele aponta para a inclusão do “outro”, do receptor, nessa teoria, como aquele que vê, que percebe o gesto. Mas afirma que os “Movimentos satisfatoriamente explicáveis não são gestos, por não articularem a liberdade”. O gesto do menino tirando o espinho do pé é “satisfatoriamente explicável”, ao mesmo tempo que é uma insinuação. Portanto, amplia uma liberdade de interpretação, evocando a ideia de gesto teorizada por Flusser.

Manipulando esses objetos de barro, durante sua feitura, o liso da peça, sua temperatura e forma sugerem uma relação entre pele, corpo e objeto. O espinho do chão, que sugeriu



Figura 98 – *Spinário*. Autoria desconhecida. Escultura em bronze, 74cm, exposta no Museu do Capitólio, Roma. Fonte: https://www.museicapitolini.org/it/percorsi/percorsi_per_sale/appartamento_dei_conservatori/sala_dei_trionfi/spinario

Figura 99 – Escultura de mármore, 84cm, em exposição da galeria dei Uffizi. Fonte: <https://www.uffizi.it/gli-uffizi/>. Ambas páginas acessadas em 23 de dezembro de 2022.

alterações em sua forma, demandou também o movimento, a experimentação, os seus usos: buscar o que existe em seu interior, investigar sua forma, brincar com ela, experimentá-lo em minhas mãos. Flusser nos diz, na parte *O gesto de fazer*: “...os gestos manuais modelam o pensamento abstrato.” (p. 82).

Porque as mãos são entes curiosos no significado estrito do termo. Incompreensível os provoca a procurar compreendê-lo mais que outro objeto. Os atrai. E de fato tal volta constante das mãos para os objetos incompreensíveis a fim de brincarem com eles até descobrir-lhes o típico e o comparável, acaba geralmente sucedendo. Destarte, as mãos ampliam constantemente o terreno do compreendido, e empurram constantemente o terreno do incompreensível rumo ao horizonte. E tal horizonte fascina precisamente porque provoca as mãos para brincar com ele. (FLUSSER, 2014, p. 85)

Penso que essa forma dos espinhos – fragmentos abertos e também os inteiros – existem para serem pegadas, manipuladas, porque não funcionam quando observadas de uma única perspectiva. A continuidade das superfícies convida ao toque, e, parafraseando o autor, elas “ampliam o terreno do compreendido”, trazem informações pelo toque e se conformam às mãos, transformando-se em outra coisa, em muitas coisas. Então, ainda disposta a experimentar usos e gestos dessas formas, seguro-as com a mão e faço fotografias, produzo ensaios fotográficos com alguns desses objetos. Objetos para serem usados? Ferramentas? Instrumentos? Com as peças em minhas mãos, em meus braços, gestualizo, performatizo. A curiosidade das mãos, faz com que se amplie o significado da forma. Desejo evidenciar as relações com o objeto e, para isso, faço várias fotografias de três objetos diferentes sendo segurados por minha própria mão.

Dessas experimentações fotográficas caseiras surge uma imagem que me leva, mais uma vez, ao lugar percorrido. Uma fotografia em preto e branco, onde podemos identificar

uma mão que segura um objeto, o empunha como se segurasse uma arma ou uma espécie de ferramenta – esse é o gesto. Se retirássemos o objeto de barro entre as mãos, o espaço vazio que ficaria insinuaria o gesto de empunhar uma arma. A ponta virada para a pessoa que empunha, que é a mesma que faz a foto, a ponta desse objeto difícil de reconhecer está fora de foco. Com a fotografia em preto e branco, é difícil também identificar o material de que esse objeto é feito: madeira, gesso, cimento, argila? Já a mão, a textura da pele e a marca de um arranhão estão ressaltadas na imagem. O vazio da mão é preenchido com esse objeto.

Porque o que observamos é que as mãos procuram, doravante, impor determinada forma sobre o objeto compreendido. Por certo, a origem de tal forma não é observável no gesto. Pré-existe ao gesto, o “transcende”. Mas há outros gestos nos quais a origem da forma pode ser observada e o próprio gesto observado dará, em certos casos, origem a nova forma [...].

O que observamos no gesto é a tentativa das mãos de imprimir determinada forma sobre o objeto compreendido, isto é, de forçar o objeto dentro da forma. (FLUSSER, 2014, p. 86)

Denominei essa primeira imagem de *Ação fundiária nº 1: empunhar* (2019). A forma é uma reprodução em barro e ampliada de um espinho encontrado na Caminhada dos Umbuzeiros. Isso é inegável, mas, em minhas mãos, ela sugere uma outra forma, que precisa ser empunhada. As texturas, na imagem, se misturam: o barro da peça, as linhas da mão.

A outra ação se constitui de duas fotografias – a mesma imagem, só que espelhadas de modo a uma apontar em direção a outra. Também em branco e preto, a mão segura uma peça, um fragmento. Seu título é *Ação fundiária nº 2: fragmentar* (2019) O objeto espicular fragmentado se assemelha com a ponta de uma lança, também um tipo de arma, setas que apontam na direção delas mesmas.



Figura 100 – Sarah Hallelujah. *Ação Fundiária nº 1: Empunhar*, 2019, pigmento mineral sobre papel baryta fosco 310g, 60 x 40 cm.

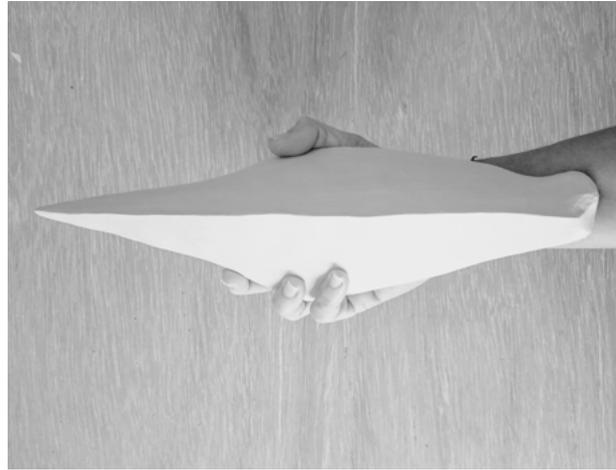
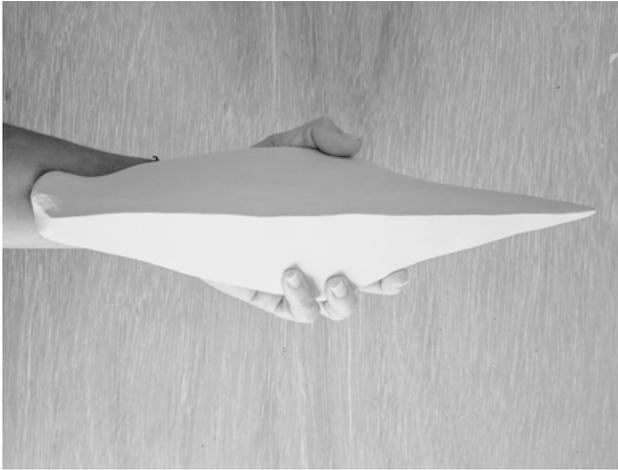


Figura 101 – Sarah Hallelujah. *Ação Fundiária*
nº 2: fragmentar, 2019.

Figura 102 – Sarah Hallelujah. *Ação Fundiária*
nº 3: ampliar, 2020.



A última sequência de imagens da série *Ação fundiária* é composta por três fotografias, também em preto e branco. Dessa vez, além da mão e do braço há a presença do torso: um corpo feminino, que segura uma peça de argila. Eu a chamo de *Ação fundiária nº 3: ampliar* (2020). A ação agora é segurar uma peça ainda maior e, por isso, talvez, curiosamente difícil de identificar, pois o objeto espinho está maior, foi ampliado tanto, que se distanciou da ideia de um espinho que possa perfurar algo, atravessar a pele ou os sapatos, grudar no pelo de algum animal para se mover.

O gesto também é de acolher entre os braços essa forma ampliada, o que exige mais força para sustentar esse corpo que cresceu. Por esses registros, eu me pergunto: é o corpo que dá forma à peça, ou a peça que dá forma ao gesto? Segurar para acolher, ou para não deixar cair? Muitas são as formas de amparar um objeto. Há um corpo feminino que acolhe com força e suavidade. É possível imaginar qual a textura do objeto, e sua temperatura? Pele, corpo, forma, material se complementam para investigar as possibilidades de uma busca pela forma do espaço. É uma questão de tato e de toque.

Essa série de fotografias em preto e branco me despertam a curiosidade para além da busca pela forma, mas da sua função, no sentido de experimentar possibilidades de uso. Por isso, também é uma *Ação fundiária*, porque é relativa ao agrário, ao uso da terra, ao direito à terra, à luta pelo direito à terra. O gesto é de coletar, recolher, guardar, modelar, vazar, esvaziar, fragmentar, ampliar. Por trás do gesto de modelar, sempre existe uma mão.

Tal dialética entre matéria bruta e as mãos pode ser o gesto de “entendimento”. Pelo entendimento se revela, para as mãos, a estrutura interna do objeto, mas também a própria aptidão das mãos com relação ao objeto. [...]. Destarte, podem surgir formas “novas”, isto é, perturbações provocadas em formas “velhas” pela resistência de objetos profundamente entendidos. Tal modificação de formas por mãos que não cedem à resistência do objeto, mas a incorporam na forma, pode ser chamado o

gesto “criativo”. Nele podemos observar, concretamente, como as formas nascem. (FLUSSER, 2014. p. 88- 91)

A busca de um “entendimento” entre a matéria bruta e as mãos oportunizou o aumento em sua dimensão, potencializar sua forma e, em seguida, fragmentá-la, tocá-la. A partir disso, há o “portar” espinhos, “empunhar” espinhos, evidenciando o gesto formador, transformador e seus usos.

Se o espinho é feito de terra e uma alegoria à forma do espaço, então a manipulação da peça, o ato de fazer espinhos e sua manipulação, para fins fotográficos, poderiam fazer referência à ação do ser humano sobre a terra? Seriam ações fundiárias?

As mesmas mãos que modelam e dão forma à matéria chã acolhem, entre si, entre os braços, a forma que agora orienta o gesto. São experimentações de uso do espinho, uso da forma, uso do espaço, sua função. Uma ação que remete ao uso, à incompletude do objeto cerâmico, da escultura sozinha. Ela convida a mão, convida o gesto, a manipulação, a experimentação.

Essa série de fotografias com os espinhos tem a ver com aquilo que, de alguma forma, recolhemos pelo caminho. Tem a ver também com as experiências incorporadas, as incorporações, e com o uso do espaço, sua forma e sua função.

Inclui os gestos empreendidos no fazer: caminhar, olhar, abaixar, coletar, colher, modelar, segurar, dar forma a algo ou a algum lugar, performar... É a resignificação do espaço, da forma do espaço, dos usos que fazemos dele. Os subtítulos dos trabalhos em verbo – *empunhar*, *fragmentar*, *ampliar* – acentuam uma ideia de processos de formação, de construção da forma escultórica, da possibilidade de uso, do espaço percorrido como construção contínua.

2.3.3 Fragmento do caminho

Em uma folha branca de papel A3, flutua uma imagem fotográfica de cores saturadas. A fotografia é ocupada por um grande pedaço de terra, o chão, mais que a metade do perímetro da imagem. Chão e céu estão separados por uma cerca, e, no canto direito, menos protagonista, há uma casa na qual, se olharmos com cuidado, poderemos identificar a presença de uma pessoa sentada sobre um banco. Identificamos um telhado de duas grandes águas, muito comuns naquela região. Se apurarmos mais ainda o olhar, poderemos ver o encalhamento rente ao telhado, que irá transportar a água colhida diretamente para a cisterna, a qual, por sua vez, é escondida pela cerca de vara em pé. Há também um filete de verde de uma caatinga umedecida flutuando entre o chão e o céu. Na parte superior, o céu embranquecido se confunde com o papel. Essa imagem foi manipulada digitalmente. Aumentei a exposição jogando mais luz na imagem, até que o céu ficasse branco, estourado, e que os brancos do chão fossem acesos. Depois, potencializei a cor, saturando a imagem, de modo que o chão pudesse saltar. Além da imagem, que flutua sobre o papel branco, flutua também, sobre uma prateleira em suspensão, uma peça de cerâmica em formato de espinho, uma parte dele, um fragmento.

O trabalho descrito chama-se *Fragmento de Chão* (2022) e participou da exposição coletiva *Pule Antes de Olhar*, elaborada pela turma 11 do doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, aconteceu no Atelier das Pedras em Porto Alegre em abril de 2022.

Essa fotografia foi feita em 2017, durante a *Caminhada dos Umbuzeiros*, um registro em movimento, durante a passagem, ao longo do caminho, em frente à casa de alguém. Durante esses três dias de caminhada, fiz diversas fotografias enquanto caminhávamos. Também nos momentos de “parada”, gosto de fazer fotos: quando paramos para lanchar e para conhecer as pessoas das comunidades que participam também da caminhada. São pessoas que nos acolhem e que partilham, em um breve momento, com os caminhantes, sua experiência de viver no semiárido baiano.



Figura 103 – Registro de algum lugar ao longo da Caminhada dos Umbuzeiros, 2017. Foto: Sarah Hallelujah

Essa imagem foi feita em um desses momentos de passagem. A escolha da fotografia, dentre outras tantas, se deve a dois elementos que chamaram minha atenção: a cerca e o chão. A cerca aparece também no *Ensaio sob a luz do sertão* (2019), em que realizei o mesmo procedimento de apagamento da imagem pela exposição, aumentando, por meio de um programa de edição de imagem, a luz à qual a foto foi exposta. A cerca foi um dos últimos elementos a desaparecer totalmente.

No semiárido, as cercas, ao contrário de serem fronteiras que delimitam propriedades, são, na verdade, demarcações de um espaço comum, quintais compartilhados das comunidades de fundo e fecho de pasto. Elas sempre me despertaram interesse, pela sua estética: gravetos e mourões alinhados e montados de maneira intercalada formando uma trama tão resistente quando frágil. Fragmentada, ela não se manteria de pé; emaranhada, ela se mantém coesa, mesmo que cedendo aos poucos em direção ao chão.

Comparo esse emaranhado à uma espécie de trama que forma e sustenta o “corpo coletivo” de que são feitas essas comunidades. Pessoas que vivem no semiárido, cujos antepassados, em sua grande maioria, viveram também no sertão, e que, por tantos anos, têm sido forçados a se desterrar de seu próprio chão. Durante a *Caminhada dos Umbuzeiros* fico sabendo que coletivos de camponeses, pessoas que habitam essa região, têm se “apropriado” do termo semiárido, que se refere a uma condição climática, mas que vêm servindo para identificar e designar o semiárido a partir de outro paradigma, o de convivência com essas condições climáticas, geográficas e também políticas.

O clima quente e o bioma único têm sido descritos e narrados, há muito tempo, como hostilidades que impossibilitam a vida por lá, como discutiremos no próximo capítulo. O historiador Rondinely Gomes Medeiros, no Colóquio Internacional *Os mil nomes de Gaia: do antropoceno à idade da Terra*, que aconteceu em 2014, no texto de sua apresentação, *Mundo quase árido*, aborda os modos de coexistência, em substituição à ideia de resistência, dessas comunidades do semiárido, em que o *experimental* é verbo recorrente, como “experimentação

de modos múltiplos e recíprocos...” de convivência para ampliar sua forma de existir, apesar do projeto colonizador.

Para continuar na pista dessa oposição feroz, convém tentar estabelecer um campo ao qual tais experimentações se opõem. Chamemo-lo, para contemplá-lo em sua vastidão conceitual, de *projeto colonial*, considerando, com isso, aquele agenciamento político que caracteriza a faixa de ações que, para ficarmos no caso do semiárido brasileiro, vai das entradas e da conquista do século XVII até a recente imposição da transposição do Rio São Francisco e que obedecem ao princípio legislador da determinação unilateral, antropocêntrica do espaço: no semiárido, o projeto colonial – o fundamento axiológico do mercado e de sua governamentalidade – baseia-se na *pretensão política de ocupação do espaço para determinar materialmente e de forma unidirecional a constituição da paisagem. Dada a frequência de sua aparição nas narrativas do sertão, de fato é de paisagem que a colonização quer tratar.* (MEDEIROS, 2014, p. 02-03)

Se é pela terra que os espaços vêm sendo tomados, alterados, modificados, é também pela terra que se faz a iminência de uma revolução. Na ausência da tão sonhada reforma agrária, as comunidades do semiárido resistem às “tentativas de domesticação das forças do solo”, elaborando outras estratégias “terranas” – aperfeiçoando métodos de coleta e armazenamento de água da chuva, ou, como escutei por lá, aprendendo a “plantar água”⁹, selecionando e armazenando sementes crioulas, entre tantas outras práticas. É pela terra

⁹ Técnica bastante utilizada pelos permacultores, que consiste em integrar o plantio, a formação do solo e do clima do modo que a água se acumule. Para isso é preciso se aproveitar as curvas de nível do terreno, o cultivo de árvores no entorno das nascentes, a cobertura permanente do solo, a construção de canais de irrigação integrados com usos como tanques de peixes, hortas circulares em mandala, rega por capilaridade e a infiltração de toda a água que será recolhida, finalmente, no lençol freático e que, depois de filtrada, naturalmente, pela terra, ressurgirá em rios, córregos e poços. Informações retiradas de <https://www.greenmebrasil.com/>

também que caminhamos, que chegamos a essas comunidades para trocar, escutar, aprender, ressignificar.

Quando busquei dar forma de espinho à terra, fragmentá-la, fui atravessada também por todas essas informações incorporadas durante a Caminhada. A peça de cerâmica foi modelada a partir da forma dos espinhos que grudaram no sapato e em minhas roupas, na mochila que carregava. Então eles não foram exatamente coletados, mas foram transportados, deslocados, vieram comigo de dentro do espaço percorrido para fora dele. Ao mover esses espinhos, mesmo de maneira involuntária, eu movo parte desse território, um fragmento desse lugar que percorri. Retomo, mais uma vez, Didi-Huberman, para pensar essa ideia da modelagem do chão, que leva em consideração os povos que habitam esse caminho:

Mas o escultor investe todos os sentidos do tempo. Escavar não é unicamente abrir a terra para tirar dela coisas mortas há muito tempo. É também manejar, na terra aberta – lavrada, “laborada”, como se dizia antigamente –, uma passagem para as formas com memória de seu devir, de seu nascimento e crescimento futuros. (DIDI-HUBERMAN, p. 56)

Por isso, me interesso por eles, pelos espinhos que vieram do chão. A terra “laborada” a que se refere o autor tem a ver com a palavra italiana *lavoro* (trabalho), do latim *laborare*, com a ideia de labor com a terra – a terra laborada ou lavrada. Assim, passo a manipulá-los de muitas formas: coletá-los e guardá-los em uma pequena caixa de fósforos e, depois, fotografá-los sobre fundo branco.

Quando fotografei esses espinhos pela primeira vez - não os de barro, os carrapichos que grudaram em minhas roupas - a luz que entrou pela janela, no instante da fotografia, ampliou a sombra desses espinhos tão diminutos, como se a ampliasse também sua forma e expandisse seus contornos. Depois, ampliei esse espinho no barro. A argila foi o meio

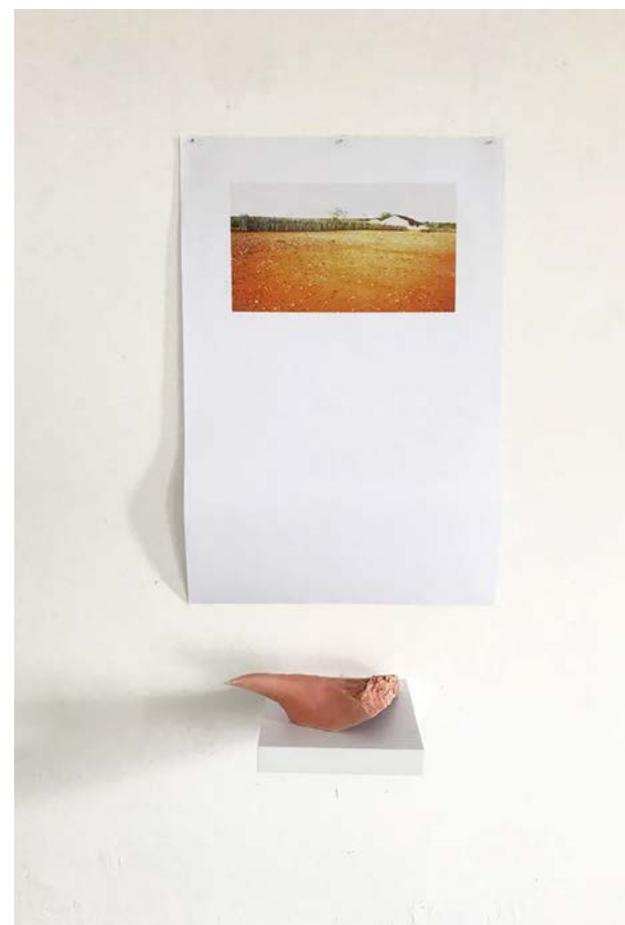


Figura 104 – Sarah Hallelujah, *Fragmento de chão*, 2022, peça de cerâmica sobre prateleira de madeira e fotografia impressa em papel sulfite 300g, dimensões variadas. Exposição coletiva *Pule antes de olhar*, no atelier das Pedras em Porto Alegre – RS. Foto: Mariane Rotter

para alterar sua dimensão. Para ser visto e percebermos sua forma de cabeça de boi, é preciso o aumento da imagem e da forma. Fragmentando o objeto de barro para ocá-lo, como já expliquei anteriormente, percebo outras possibilidades de forma. São formas abertas que surgem, nas quais a ideia de dentro e fora se confundem. Essas aberturas da forma espinho, em barro, são formas receptivas: eu abri o espinho para aumentar suas possibilidades de existência.

Desse modo, *Fragmento de chão* (2017–2022) compreende encontros com as substâncias de um lugar atravessado. Nesse trajeto, vasculho o que foi deixado pelo caminho, marcas no chão e na história, marcas também de ausência, daquilo que foi retirado. Manipulo a imagem coletada e o espinho transportado, intensifico aquilo que me parece apontar para a história do chão que eu piso, amplio a imagem e a forma, apago pela exposição, saturo a cor do chão, fragmento. A ideia é de uma imagem e uma peça de cerâmica flutuando no espaço vazio. Esse “sertão” é só um pedaço, aberto, saturado, devassado, marcado, aberto para que se percebam as outras possibilidades. Sim, porque ali é só um pedaço, um fragmento. Porque o semiárido é um “emaranhado de processos”: é um processo social, que envolve também vegetação, clima, arte, sol, seca, chuva, subsistência. Rodinelly denomina as pessoas que vivem lá de “experimentadores do semiárido”

As experiências no Semiárido são armas no combate ao combate à seca. Contra a paisagística colonial, a interação selvagem – porque é disso que se trata na irrupção do sertão, de armar-se contra a violência unilateral do colonizador, por meio do próprio agenciamento do colonizador, isto é, aliando-se sorratamente com os outros elementos daquilo que o colonizador chama de paisagem – até mesmo pedras, como de costume [...]. E contra o combate à seca que supõe poder barrar as interrupções, a operação é de deixar fluir as intermitências. (MEDEIROS, 2014, p. 12)

Imagem e objetos são colocados juntos em confronto e diálogo: o chão saltou para fora da imagem. A paisagem é algo flutuante e modelável, se intensifica pelos processos coletivos. A relação entre caminhada, imagem, manipulação da imagem, criação de um objeto de cerâmica a partir da forma de um espinho coletado durante a caminhada são tentativas de nos aproximar do chão, no sentido literal, a partir da matéria e da cor e, em um sentido mais amplo, como forma de investigação de um território pelas suas substâncias e também pelas suas ausências.

CAPÍTULO 3

Uma linguagem de chão



Me interesse por coisas da terra (também da água e do ar). Penso no chão como noção que funda esta pesquisa – aquilo que encontro no chão, o chão como materialidade e relação –, um espaço em construção, em movimento, que disponibiliza matérias e sofre a ação do ser humano que nele caminha, habita e o cultiva. Fornece substâncias de vários tipos: histórias sobre as muitas formas de vida que ocuparam esse mesmo chão, fricções, marcas de caminhos, rotas, percursos, e a aparente imobilidade de alguns minerais, pedra, areia, argila, água, elementos do espaço em diálogo com a vida. O chão guarda memórias de um tempo geológico, um tempo ancestral, também de um tempo cósmico, que nos chega pelos raios solares, partículas do infinito, de pedras, como os meteoritos por exemplo, que talvez nunca tenham sido chão. O chão pisado guarda a memória do tempo dos humanos.

A ideia de uma *materialidade* do chão, presente em grande parte de minha produção artística, me levou a pensar sobre os lugares aos quais elas pertencem ou pertenceram, em sua proveniência. Durante a pesquisa de mestrado, me debrucei sobre as relações entre minha prática artística, a natureza e os lugares, entendendo que tudo está em movimento, em constante mutação. Portanto, o efêmero se tornou a noção principal daquela pesquisa, em que estudei sobre práticas artísticas “imateriais”, ou que levassem à imaterialidade e, portanto, ao desaparecimento do objeto artístico.

Buscar a materialidade de “lugares específicos” me levou a encontrar também outro tipo de substância, que não é só matéria (terra, argila, pedras e água), são *substâncias* de ordem social, histórica, que se desenrolam ou se desenrolaram em lugares específicos, composto por matérias e dinâmicas também específicas. Há uma *realidade geográfica* que se apresenta; há a dimensão das relações e disputas em sociedade pela posse e uso da terra; há também dimensões de tensionamento e lutas para além da terra, há o levante; para além da água, há a sede e a fome; para além das pedras, há a mineração. E tudo isso me atravessa quando percorro determinado território.

A quase-aridez é a imaginação política do sertão, seu ato de desobediência civil, anunciado pelas montanhas que impressionaram o jornalista de guerra Euclides da Cunha, ao modo dessa ameaça anunciada nas pedras que cercam o Rio de Janeiro. A quase-aridez é o levante anarquista e a resistência criativa que se expressam nas interações entrecortadas dos entes do sertão: chuvas que não se sabe quando voltam, rios que a qualquer momento vão secar, árvores que se despem de suas folhas para não morrer; inconstância da terra selvagem que indica, de forma indócil, um mundo porvir, mas que, como misteriosamente sabia o Guimarães Rosa, está em toda parte.

Rondinely Gomes Medeiros

A ideia de refletir sobre a existência de uma *linguagem de chão* se deu por identificar uma particularidade em meu trabalho, que brota por uma “experiência geográfica”, que se interessa pelos lugares que percorre por um viés poético e investigativo.

Assim como identifico essa particularidade no trabalho de outros artistas, que se articulam, por assim dizer, a partir de três eixos centrais: primeiro pelas viagens, caminhadas entre outras formas de deslocamento; segundo por sua materialidade, como o interesse e possivelmente a coleta de elementos diversos, como terra, pedras, sementes, areia, água e etc.; e terceiro por uma atitude “investigativa” sobre determinado lugar que envolve não só a busca pela *materialidade*, mas que pode se dar através de fotografias antigas, livros escritos sobre o lugar, documentos, objetos arqueológicos (entre outros), narrativas, histórias orais, dinâmicas econômicas e sociais. Esses elementos fazem parte do espaço, o identifica, como, por exemplo, a construção de obras monumentais, fronteiras demarcadas, conflitos, etc.

A partir de tudo isso, há um procedimento de resignificação do lugar, da experiência, dessas coletas, que serão agenciadas subjetivamente pelo artista que se interessa pelas “coisas chãs”.

“... a experiência geográfica, tão profunda e tão simples, convida o homem a dar à realidade geográfica um tipo de animação e de fisionomia em que ele revê sua experiência humana, interior ou social.” (DARDEL, 2015, p. 06).

Em uma produção artística do que eu venho a chamar de *linguagem de chão*, os trabalhos se aproximam muito da noção de *topofilia* desenvolvida pelo geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan, a partir de Gaston Bachelard, que seria o estudo de um lugar a partir de laços afetivos (e simbólicos) com o meio ambiente. O sentido geográfico de lugar se dá, então, pela experiência, que varia de pessoa pra pessoa.

Um autor referência para os estudos de Yi-Fu Tuan, e que também me ajuda a pensar sobre uma *linguagem de chão* por meio da noção de *geograficidade*, é professor e geógrafo francês Eric Dardel, apresentada no livro *O homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*, publicado em 1952. Essa obra foi escrita em meio a um cenário científico em que prevaleciam ideias neopositivistas e quantitativistas. Dardel decide levar em consideração aspectos fenomenológicos e existencialistas para pensar a geografia, dialogando, sobretudo, com o trabalho de Martin Heidegger e Gaston Bachelard.

Em sua escrita, o autor, se utiliza de uma linguagem poética e cheia de metáforas, talvez por isso, seu livro tenha ficado “esquecido” como referência no campo geográfico/científico por cerca de 20 anos. Foi retomado na década de 70 por geógrafos, na América do Norte, e contribuiu imensamente para os fundamentos da geografia humanista. A obra de Dardel é talvez um dos únicos exemplos de uma geografia existencialista e influenciou pesquisas que se debruçavam sobre a diferença entre espaço e lugar, problemática recorrente desde então entre os principais pensadores e pensadoras da geografia humanista. Nesse livro, Dardel apresenta ideias que colocam em questão a geografia como uma disciplina somente científica, questionando, assim, o conhecimento geográfico de uma maneira geral. Ele apresenta uma interpretação da geografia a partir da existência humana.

A ideia de *geograficidade* parte do princípio de que a ação de “decifrar” a terra a partir dos seus elementos, exige estar atento ao que vem do “chão”, e esse “estar atento” atravessa a experiência individual, ou seja, é também subjetiva, ele assegura que: “Não se trata, inicialmente, de um atlas aberto diante de seus olhos, é um apelo que vem do solo, da onda, da floresta, uma oportunidade ou uma recusa, um poder, uma presença.” (DARDEL, 2015, p. 02). Trata-se da relação que se estabelece com determinado lugar, da experiência física que, por sua vez, produz uma experiência também tátil. Interessa compreender a relação entre a *materialidade* e o *humano*: o encontro entre as pessoas e a terra, os pés e o chão, as mãos e o que brota da terra.

Ele opunha ao espaço geométrico, abstrato, o espaço geográfico, com todas as suas implicações sobre a nossa existência e o nosso destino. [...], definia o espaço, fenomenologicamente, como a conjunção de distâncias e de direções que, tendo como referência o corpo e o suporte onde ele se instala, constituiria um espaço primitivo. A partir deste se constituiriam categorias espaciais como a de lugar e a de paisagem, por exemplo. (HOLZER, 2008, p. 141).

Dardel intitula essas relações de “eventos geográficos”, uma condição que se impõe pelo que ele também intitula de “realidade geográfica”. É um vínculo de afeto e intimidade entre o meio, o espaço concreto e real, uma *geograficidade*. Essas relações, que podem ser teóricas, práticas, afetivas e simbólicas, definem uma *geograficidade*. A noção de *geograficidade* vem também da consideração de uma relação experiencial e existencial entre o humano e a terra. A geografia seria, então, a própria existência. Assim, pesquisar determinado lugar a partir da experiência é uma prática também ontológica. Investigar a relação entre a existência humana, em sua condição terrestre, e entender a existência como uma realidade telúrica.

Considerando a linguagem como forma de comunicação, e as linguagens, nas artes visuais, como o meio que o artista utiliza pra se comunicar, uma *linguagem de chão* apresenta o lugar como agente dessa comunicação. O chão orienta essa linguagem, e nos dá os elementos, as dinâmicas, as substâncias, e nos fornece recursos, instrumentos e motivos para criação. Esse chão pode ser de terra, de lama, de água e de histórias (orais ou documentadas). Esse chão pode ser também uma comunidade, tão profundamente ligada à terra que constitui a própria terra, seja ela formada por nômades, andarilhos ou peregrinos – povos desejosos de devolver a vida ao mundo. Para citar o próprio Dardel:

Na fronteira entre o mundo material, onde se insere a atividade humana, e o mundo imaginário, abrindo seu conteúdo simbólico à liberdade do espírito, nós

reencontramos aqui uma geografia interior, primitiva, em que a espacialidade original e a mobilidade profunda do homem designam as direções, traçam os caminhos para um outro mundo; a leveza se liberta dos pensadores para se elevar aos cumes. A geografia não implica somente o reconhecimento da realidade em sua materialidade, ela se conquista como técnica de *irrealização*, sobre a própria realidade. (DARDEL, 2015, p. 05)

Desse modo, considero a produção artística a partir de uma experiência territorial, geográfica, partindo de um lugar específico, como uma *linguagem de chão*. Abrindo possibilidades de “realizações geográficas” para pensar o lugar, suas belezas e suas dores, considerando o pensamento artístico geográfico a partir de uma *geograficidade*, daquilo que o lugar nos “concede” e o que construímos a partir dele. Produções que abarcam desde práticas caminhantes, viagens, deslocamentos em territórios específicos, até trabalhos que envolvem principalmente registros em fotografia, vídeo, relatos escritos, bem como uma espécie de “amontoados” de diversos elementos “coletados” no território, ou que, de alguma forma, remetem ao lugar, me ajudam também a pensar uma *linguagem de chão*. É comum, nessas práticas, procedimentos artísticos com minerais: pedras, terra, rochas, metais, entre os elementos mais comuns, que, por vezes, são transportados para espaços expositivos. Não tão comum assim é encontrar, dentro dessas práticas artísticas, um viés investigativo, que envolve a procura por outros elementos, outras *substâncias*, que estão além de sua fisicalidade, mas abarcam uma *materialidade*, dedicando também uma atenção às dinâmicas sociais dentro do território em questão. E aqui estou falando sobre a história do lugar, sua economia, suas especificidades políticas como os território e suas fronteiras, o acesso ao uso da terra ou da água, operações de disputa, de luta, acontecimentos emblemáticos que marcaram sua identidade como lugar, etc.

Além do interesse em produzir trabalhos *in loco*, sobre o chão, ou a partir dele, por coletas, alguns desses trabalhos se ocupam das muitas instâncias e camadas que compõem

determinado lugar. Operando, antes de qualquer coisa, pelo viés investigativo, onde as substâncias que citei anteriormente são questionadas, colocadas em confronto. Assim, apresento como referência, o trabalho do artista mexicano Miguel Fernandez de Castro, que nasceu na cidade de Hermosillo, capital do estado de Sonora, no México, a 200 km da fronteira com os Estados Unidos. Desde os primeiros trabalhos, como, por exemplo, na série *Fin del Camino*, apresentada no Museu de Sonora no México (2011), sua obra trata de questões que emergem de investigações sobre o deserto de Sonora, mais precisamente sobre as cidades de Caborca e Altar. Esse trabalho é composto por diversas imagens apropriadas do *Google Earth*, onde o artista identifica caminhos no deserto que terminam de forma abrupta.

Seu trabalho consiste, principalmente, em projetos de longo prazo, que envolvem produções escritas, vídeo e fotografia, deslocamentos entre o passado e o presente do deserto de Sonora, como tema principal. Ele se volta para ideias que giram em torno das possibilidades da linguagem geológica como conceito, fenômenos como erosão, sedimentação, acumulação, etc. Em seguida, ele os define em relação aos processos de circulação e deslocamentos de mercadorias e pessoas no nordeste do México (na fronteira com os Estados Unidos). Considerando a *realidade geográfica* desse território, o artista trabalha por meio de diversas substâncias “colhidas” no lugar. Para ele, o deserto nunca é um espaço vazio, tampouco somente uma mera paisagem. Ele vai além da representação do deserto como um recurso estético. Suas imagens possibilitam enxergar esse território como um espaço cheio de coisas e de relações, espaço em contante formação e transformação, que segue dinâmicas determinadas e instituídas por esses mesmos processos.

Na exposição *Caborca* (2018), o artista apresentou uma grande instalação audiovisual, onde foram projetados diversos vídeos realizados entre os anos de 2014 e 2018. Esses vídeos foram fragmentados e apresentados em distintas telas, identificadas como: *pó*, *cercas*, *lacunas*, *pedras* e *montes*. Havia pontos de convergência na paisagem projetada, como alegorias geológicas do deslocamento de materiais e mercadorias (muitas vezes ilegais) dentro desse



Figuras 105 – Miguel Fernandez de Castro. *Fin del Camino*, 2013. Fonte: <https://www.arte-sur.org/artists/miguel-fernandez-2/>

território. A “fragmentação” que Miguel apresenta – seja na imagem, em sua apresentação expográfica, seja na multiplicidade de “temas” ou tensões que atravessam sua pesquisa sobre o deserto de Sonora – constitui característica marcante de uma *linguagem de chão*. Porque, às vezes, é preciso fragmentar para entender por que o espaço geográfico e sua *realidade geográfica* são fragmentários mesmo.

Em minha pesquisa, ao caminhar pelo semiárido e ser atravessada por ele, encontro uma multiplicidade de elementos que venho a chamar de *substâncias*: os encontros com as comunidades de fundo e fecho de pasto, os relatos sobre a ausência do meteorito Bendegó e sobre a Guerra de Canudos, as trilhas feitas pelos conselheiristas, os espinhos cabeça de boi e o açude do Cocorobó. É da “realidade geográfica” ser fragmentária. Assim, essa fragmentação não tem o intuito de dividir, mas talvez de identificar as múltiplas *substâncias* que chegam até nós quando experimentamos a *realidade geográfica* de determinado lugar, ou melhor, quando essa *realidade geográfica* é vivida. Esses lugares vêm sendo fragmentados há muito tempo, mas por forças de outra ordem que não aquelas que desejam entendê-lo, experienciá-lo, cultivá-lo coletivamente, não por forças poéticas. A fragmentação *colonial* de que Rodinely fala é a fragmentação para dividir e enfraquecer.

A mineração e o tráfico são para o artista mexicano como forças geológicas. A poeira não é metáfora, mas uma alegoria muito mais ligada à noção da existência física da matéria em movimento, em decomposição, separação ou fragmentação, uma matéria movente, fácil de se espalhar. Por sua possibilidade de movimento, de ultrapassar barreiras, a matéria se faz substância interpretativa.

O filósofo Jan-Marc Besse, em seu livro *Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*, a partir de sua interpretação sobre uma *geografia fenomenológica* proposta por Dardel, afirma que o intuito não é que o “o sentido oculto do lugar” se revele, mas como, “no contato com os lugares, as significações “pegam”. Esses elementos minerais e sociais que compõem as dinâmicas espaciais do deserto de Sonora, para além dos *devaneios da matéria* propostos por



Figuras 106 e 107 – Miguel Fernandez Castro, *Exposição Caborca*, 2018. Vídeo-projeções em telas de dimensões variadas. Fonte: <https://www.miguelfernandezdecastro.com/caborca>

Gaston Bachelard e retomados por Dardel, essa *materialidade terrestre* estica as possibilidades de sentido do espaço geográfico:

... não está fechada nela mesma, na indiferença simples de uma pura facticidade, porque ela é fundamentalmente *fisionomia*, porque ela manifesta direções de sentidos numa consistência própria, em suma, porque ela excede sua pura facticidade e se apresenta irredutivelmente carregada de qualidades. (BESSE, 2014, p. 89)

No vídeo *Pó/kbrk* (2018), de Miguel Fernandez de Castro, a imagem está sempre em movimento. Uma paisagem que passa pela janela de um carro: a estrada se alongando; o carro se afastando; imagens de pequenas minerações; homens que revolvem a terra em busca de ouro na superfície; terrenos com carros abandonados, talvez desmanches; muito pó sendo dispersado no ar, “nublando” a paisagem.

Uma nuvem de terra, areia e refugo de mineração, que nos obstrui a visão, encoberta o que está, de fato, acontecendo por ali. A matéria está sempre em movimento, sendo revolvida por mãos humanas e por máquinas. Há uma porção de terra que escapa – talvez nos escape também o que acontece naquele lugar – e se espalha pelo território. Segundo o artista:

Além do desgaste a erosão enquanto transporte de matéria, de partículas que se deslocam por múltiplos fluxos e eventualmente atuam em uma superfície. A erosão geológica são partículas imperceptíveis que exercem efeitos visíveis por meio do vento ou a chuva. O importante é que a matéria resultante de certo desgaste residual, ou filtrado, ou desprendido, o fragmento quase imperceptível se desloca por sua vez e atua sobre outra superfície quase simultaneamente [...]. A matéria pequena – o fragmento, o pó, circula mais facilmente [...] a matéria circula melhor erosionada. (CASTRO, 2015, p. 02)



Figuras 108 e 109 – Miguel Fernandes de Castro, *Bisagra (dunas Imperiales)*, 2016. E *Doble muro (No hay dónde esconderse en campo abierto)*, 2020. Fonte: <https://www.revistadelauniversidad.mx>

Ao considerar a erosão como alegoria para a circulação de mercadorias no território de Caborca – aquilo que, de alguma forma, se move, se desloca ou é deslocado, também aquilo que se desprende –, o artista busca evidenciar o que escapa, um excedente que não se aproveita, “a perda sem benéfico, o gasto sem contrapartida, certa impotência dessa lógica de produtividade.” (CASTRO, 2015, p. 02). Aquilo que está fragmentado nesse lugar investigado, inclusive o entendimento que se construiu desse lugar, é colocado em evidência por uma fragmentação fotográfica, que é também “temática”, material. Isso demonstra que, assim como um espaço é heterogeneo, o espaço geográfico, o espaço praticado, é uma multiplicidade.

O artista está imerso nesse território, se desloca por ele, filma, fotografa, coleta, entende esse lugar a partir de sua *geograficidade*. Como ele vive e está fisicamente se relacionando com o lugar, o artista atravessa esse espaço considerando uma multiplicidade de “elementos”: a microfragmentação representada pela areia e sua potência (natureza) de circulação; os resquícios da violência do tráfico de drogas e outras “perturbações” que identifica e nos apresenta, suspendendo do chão memórias e histórias do lugar, por meio de livros, publicações antigas e objetos achados no chão, como cartuchos de armas de fogo e ossadas.

Em *Uma superficie, um buraco em uma superficie*, de 2019, Miguel nos apresenta uma fotografia aérea onde mal conseguimos discernir os elementos da imagem: buracos e arbustos, pessoas e animais. Trata-se de um registro de covas no deserto de Sonora. Em outubro de 2019 o Coletivo Madres Buscadoras de Sonora conseguiu encontrar 58 corpos em covas clandestinas espalhadas pelo deserto, próximas ao distrito de Puerto Peñasco, em Sonora. Cada sepultura continha vários corpos enterrados entre 2011 e 2019. A dificuldade de encontrar esses sepultamentos se deve ao fato de a paisagem ser muito parecida por quilômetros, mas esses achados se devem justamente por se aprender a diferenciar tudo que, à primeira vista, parece ser igual e homogêneo.



Figura 110 – Miguel Fernandes de Castro, *Ladrillera*, 2017.
Fonte: <https://www.revistadelauniversidad.mx>



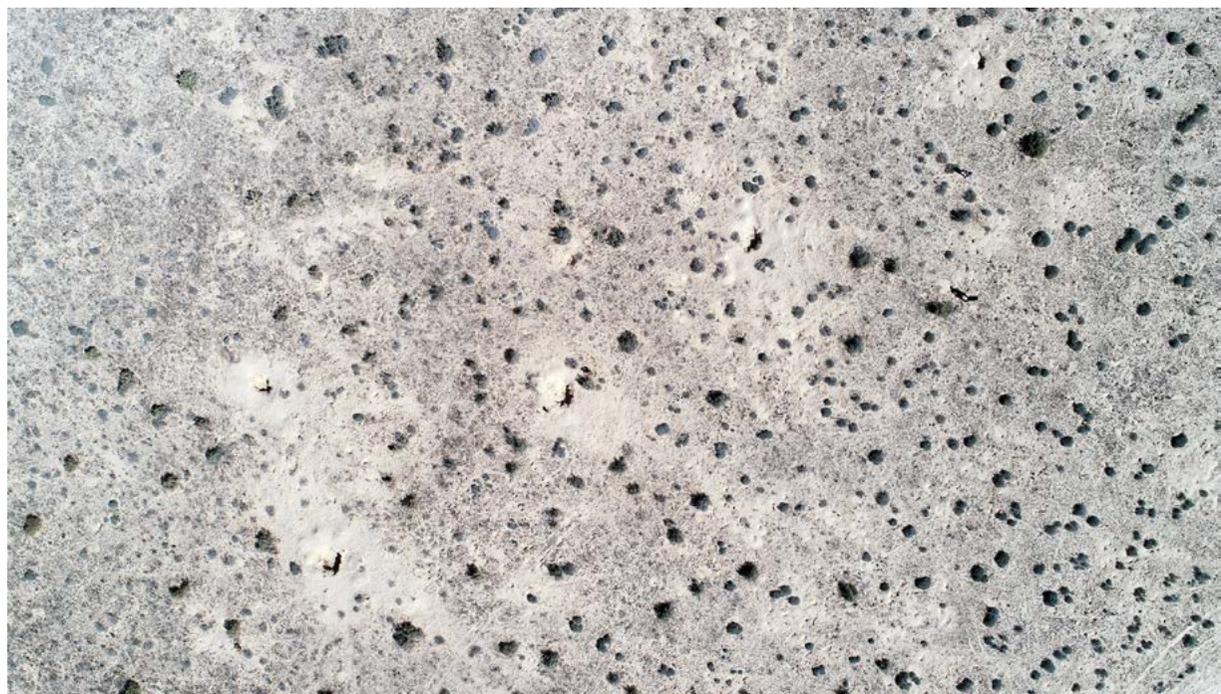
Figura 111 – Miguel Fernandez de Castro, *Frame do vídeo Pó/Kbrk*, apresentado na exposição *Caborca*, 2014-2018. Galeria Emma Molina, México. Fonte: <https://terremoto.mx/unsettled-limits-and-domais>

Ao interrogar o chão, conseguimos discernir a homogeneização aparente da paisagem, perceber o que estava “escondido”, o que é invisível ou foi invisibilizado, submerso ou soterrado, talvez aquilo que não queremos ver. Ao escavar o chão, muitas vezes encontramos histórias de tensão e de violências, o passado (ou o presente) de uma história que preferíamos deixar submersa ou enterrada. O atravessamento físico e sensível de um espaço geográfico faz emergir substâncias que foram deixadas para trás, em processo de erosão ou de esquecimento.

O lugar em sua *materialidade*, as dinâmicas históricas e sociais são como a morfologia da terra: emanam do chão, se sedimentam, formam estratos. Ao percorrer determinado lugar, empreendemos uma leitura desse chão, por meio de alegorias como a erosão e a lama (como veremos adiante), ou a marca no chão para traduzir determinado território. Trata-se de criar a partir de uma “geografia interior”, a partir da *geograficidade* do lugar, como se fosse estabelecida uma relação, e se procedesse uma leitura do que está escrito no chão.

Assim, este capítulo se constrói a partir da imaginação material que surge do atravessamento de um espaço geográfico, levando em consideração sua *geograficidade*. Uma multiplicidade de questões é levantada do chão, questões de “ordem territorial”, e que, às vezes, se apresentam de forma fragmentada. Ao longo de todo o texto, busquei trazer diversos elementos que fizeram parte dessa caminhada, a *Caminhada dos Umbuzeiros*, e também de outras viagens realizadas antes de entrar no semiárido baiano. Agora, apresento o encontro com o açude do Cocorobó e a lama assentada em seu fundo, que me ajudam a interpretar o encontro com a história do massacre ao Belo Monte, a guerra de Canudos. Essa experiência de movência, coleta, e ressignificação de tudo isso irá compor o que venho a chamar de uma *linguagem de chão*.

Figura 112 – Miguel Fernandez de Castro. *Una superficie una fosa en una superficie*, 2019. Fonte: <https://www.miguelfernandezdecastro.com/a-surface-in-a-hole>



3.1 Criar camadas por pegadas, *Tudo muito rente ao chão*

Na exposição intitulada *Tudo muito rente ao chão*, com a curadoria de Uriel Bezerra que aconteceu em outubro de 2022, na *A galeria do Ativa Atelier Livre*, em Salvador (espaço gerido e gestado pela artista e arte educadora Lanussi Pasquali), apresento seis obras em diversas linguagens produzidas ao longo da pesquisa de doutorado, de 2018 à 2022. Trabalhei com “substâncias” trazidas por meio da *Caminhada dos Umbuzeiros*, mas, principalmente, a partir do encontro com o açude do Cocorobó e de tudo consegui puxar de dentro dele: as histórias do massacre ao arraial do Belo Monte e a sua lama, utilizada na produção de alguns trabalhos. Trouxe também para essa exposição aquilo que se convencionou chamar de “narrativa oficial” e mais conhecida, apresentada nos livros escolares, narradas por inúmeros cineastas, narrativa presente no livro *Os sertões* de Euclides da Cunha, bem como as fotografias de Flávio de Barros, que retratam o cerco do exército ao arraial nos seus últimos dias. Imaginar os eventos traumáticos que ocorreram naquele lugar e acessar a memória que sobreviveu pelos

Figuras 113, 114 e 115 – Vistas da exposição *Tudo muito rente ao chão*, 2022. A galeria, Ativa Atelier Livre, Salvador – Ba. Fotos: Péricles Mendes





Figuras 116 e 117 – Vistas da exposição *Tudo muito rente ao chão*, 2022. A galeria, Ativa Atelier Livre, Salvador – Ba. Fotos: Péricles Mendes

espólios ali deixados me afetou imensamente. O encontro com o açude, sua água, sua lama, a ruína, uma história submersa e as narrativas oficiais sobre esse evento foram elementos agregadores para pensar essa exposição.

Sempre fui atraída pelos museus e seus objetos antigos: “lugares históricos”, ruínas, edifícios de outras épocas, sítios arqueológicos, etc. A caminhada do ser humano sobre a terra me fascina, me interessa procurar as marcas que foram deixadas no chão. Fico imaginando a vida acontecendo naquele local, pessoas passando, conversas, afazeres cotidianos. Ao chegar às margens do açude, nas proximidades do local¹ onde existiu a comunidade liderada por Antônio Conselheiro, me senti impedida desse devaneio imaginativo, de ingressar nessa máquina do tempo mental que existe em mim. Encontrei o lugar submerso pelas águas do açude do Cocorobó. Impossibilitada de empreender uma viagem nessa máquina do tempo, me vi construindo outro tipo de “máquina do tempo”, pelas camadas e marcas que fui encontrando. Tempos embaralhados: relatos de uma vida vivida às margens do rio Vaza-Barris,

¹ Pesquisas arqueológica iniciadas em 1986 e aprofundadas de 1997 a 1999, descritas no relatório Arqueologia e Reconstituição Monumental do Parque Estadual de Canudos, publicado em 2002, indicam diversas ocupações naquela região, anteriores ao arraial fundado por Antônio Conselheiro, habitadas por diversos grupos indígenas. Os povos Kariri, Caimbé e Massacará já habitavam e circulavam pelas redondezas, ocupando as margens do rio Vaza-Barris. É sabido, também por relatos orais, coletados e trazidos para esse relatório, que muitos indígenas se mudaram para o arraial do Belo Monte ajudaram em sua formação e, no período da guerra, em sua defesa. Há relatos de uma rua no arraial que se chamava rua dos Caboclos, indicando a ocupação por esses grupos. Essa pesquisa foi realizada durante um período em que as águas do açude estiveram muito baixas, o que permitiu o estudo da ocupação dessa região, identificando antigas sedes de fazenda, casebres e antigos engenhos, pelo encontro com cacos de cerâmica, louça, vidro e até uma moeda. Muito do que se encontra provém da Canudos nova, reconstruída depois da guerra e continuamente ocupada até 1969, quando a cidade foi submersa pelas águas do Vaza-Barris, para o enchimento do Açude de Cocorobó. Segundo esse relatório: “O conjunto de informações reunidas pela equipe de pesquisa histórica conduziu com considerável precisão à identificação da área nuclear do arraial, onde estariam situadas as estruturas de maior porte e expressão, no caso, as igrejas de Santo Antônio e do Bom Jesus, destruídas em virtude do conflito de 1897 e atualmente mascaradas pelo lodo depositado no fundo do açude” (p. 89). E também: “O cruzamento das informações do cadastro de campo com as informações aéreas e o levantamento topográfico propiciou o desenvolvimento de uma cartografia precisa da área central do arraial e da cidade de Canudos, indicando os prováveis pontos de sobreposição e interpolação das sucessivas fases de ocupação do sítio ao longo do tempo.” (ZANETTINI, 2002, p. 91)

sua destruição pelo exército com seu aparato de guerra, a posterior reconstrução quando alguns sobreviventes retornaram e voltaram a erigir uma igreja e edificar novamente uma cidade, até sua posterior inundação. Ao mesmo tempo, as ruínas dessa mesma igreja emergem insistentes em meio às águas do açude nos períodos de estiagem, e com ela também os ecos quase desaparecidos de tempos anteriores à ocupação dos conselheiristas, a presença de povos indígenas que ocuparam essas paragens e tiveram participação efetiva no funcionamento do arraial do Belo Monte e, posteriormente, na guerra de Canudos. Camadas de leituras de um determinado lugar são evidências da impermanência e da incompletude dos processos de existência, da vida humana, dos materiais, da própria Terra em transformação.

Visitei a cidade de Canudos quatro vezes. A primeira em 2017, quando findamos a *Caminhada dos Umbuzeiros* às margens do açude. Depois, duas vezes no ano seguinte, em 2018, primeiro em uma aula de campo com meus alunos do Núcleo Temático *lugares sociais da arte*, e um mês depois, em mais uma edição da *Caminhada dos Umbuzeiros*. Dessa vez, a baixa das águas permitiu que chegássemos bem mais perto das ruínas do que chegamos em 2017, impedidos pela cheia do açude. Foi quando fiz a fotografia *Ruína*, parte da obra *Eu procurei o chão e ele estava sob as águas* (2018–2022). E agora, recentemente, no final do mês de agosto de 2022, estive mais uma vez com os pés nas águas do Cocorobó para coletar argila e fazer algumas imagens em vídeo.

Quando fui em aula de campo, levei os estudantes para visitar o Parque Estadual de Canudos, gerido pela Universidade Estadual da Bahia, a UNEB, um *Campus* avançado. O Parque compreende o que se convencionou chamar de “cercanias de Canudos”. É uma área de preservação criada em 1997. Lá, visitamos diversos sítios históricos e arqueológicos: o *Vale da Morte* onde eram sepultados os soldados mortos em confronto, o *Vale da Degola*, onde os jagunços presos eram assassinados, e o *Alto do Mário (Maio)*, onde dizem morreu o Coronel Antônio Moreira César, comandante da terceira expedição.

Na visita ao parque é bastante perceptível essa sobreposição de tempos históricos. O parque possui uma narrativa dada pelos sítios históricos, pelo chão e o que encontramos soterrados e pela vegetação caatingueira. Outra história é contada (e escrita) ao se caminhar por aquele terreno pedregoso, com uma formação rochosa em lascas. Nas palavras de Eric Dardel, “a terra é um texto a decifrar”, e caminhar sobre ela é ler com os pés, ao mesmo tempo em que se escreve outra história, se constrói outro caminho. Olhando para o chão com mais atenção, no *Vale da Morte*, identificamos, com certa repulsa, ossos humanos que brotam e se confundem com o solo². Mais na frente, no *Alto da Favela*, onde foi estrategicamente instalada a “matadeira”, metralhadora utilizada para dar fim, de uma vez por todas, à resistência dos conselheiristas. Nesse local, assim como no *Alto do Mário*, com um suave movimento dos dedos sobre a terra, é possível encontrar balas dessa arma. Esses projeteis de chumbo são encontrados aos montes por toda a região. Visitamos também um lugar que hoje é chamado de *Outeiros das Marias*, onde foram instalados grande painéis de vidro com fragmentos da famosa fotografia de Flávio de Barros, que ficou conhecida como *As prisioneiras*.

Ao revisitar minhas memórias dessa incursão ao parque estadual de Canudos, rever as fotografias que fiz nesse dia, depois pesquisar no acervo digital disponibilizado pelo Instituto Moreira Salles as fotografias de Flávio de Barros, bem como o encontro com o açude do Cocorobó, suas águas, sua lama e a ruína que ora se esconde ora aparece, me volto irremediavelmente para a visita que o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman fez a Auschwitz-Birkenau, em julho de 2011.

Em 2003, ele escreveu o livro *Imagens apesar de Tudo*, em que analisa quatro fotografias tiradas nas redondezas do crematório V de Birkenau por um judeu grego que fazia parte

² Na mesma pesquisa citada anteriormente, em outra nota, foram relatadas a exumação de três ossadas; outras identificadas não foram extraídas por contingências da própria pesquisa. Nota-se: “Juntamente com os ossos, foram recuperados restos de tecido, uma fivela, e botões de massa e metal. Estes últimos são decorados com uma lira, indicando que provavelmente o soldado pertencia ao corpo de músicos do regimento.” (ZANETTINI, 2002 p. 136)



Figura 118 – Flávio de Barros. *400 jagunços presos*.
Pertencem ao acervo Museu da República. Imagens recuperadas digitalmente pelo Instituto Moreira Sales.
Fonte: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br>

do *soderkomandu*. Após oito anos, ele decidiu visitar o lugar onde essas fotos foram feitas. A partir dessa experiência, das fotografias que fez durante sua visita ao local e da coleta de três cascas de árvore, Didi-Huberman escreveu *Cascas*, um texto em formato de ensaio, também visual, pelas fotografias que apresenta, que é também um relato emocionante dessa experiência. Uma análise profunda, densa e, ao mesmo tempo, sensível de um evento e um lugar extremamente traumático e que “...pode ser lido como uma carta. Carta às gerações futuras, destinadas a interrogar os modos de construção da memória [...]. Em *Cascas*, Didi-Huberman torna mais evidente do que nunca que a imagem não é um ícone, uma representação, documento ou prova de verdade, mas um ato coletivo e um gesto sempre político, ancorados num verdadeiro trabalho do olhar.” nos diz Ilana Feldman na orelha do livro da edição brasileira (2017). Nesse ensaio, segundo Ilana, o autor se coloca à caminhar, atento as “coisas chãs”, e esse olhar rastreia e se prende, fisgado por algo que encontra, algo que espeta a continuidade do andar.

No Parque Estadual de Canudos, a formação rochosa do chão é em lascas, um tipo de rocha que parece brotar verticalmente do solo. Segundo Euclides da Cunha, “um solo perturbado”. O major A. Constantino Nery, integrante da Segunda Coluna da quarta Expedição e talvez um dos primeiros a descrever o arraial do Belo Monte, em 18 de julho de 1897, apresenta um relato também sobre as características do solo:

Com todo o terreno circunvizinho em um raio de mais de duas léguas, o de Canudos é todo de origem plutônica, de camadas estratificadas. As rochas, entre as quais notamos as ardósias, malacachetas, quartzos e granitos de todas as cores, afloram ou emergem do solo em arestas vivas, folheadas e de cutelo. (ZANETTINI, 2002, p. 106)

Minha impressão, era de que o chão estava se soltando como páginas velhas de um livro costurado com linhas já desgastadas pelo tempo. As páginas que se soltam podem ser lidas isoladamente: a ordem se confunde e se embaralha. Essas pedras, em formato de lâminas, são como páginas da terra. Então, fazendo referências às “cascas” das árvores de bétula colhidas por Didi-Huberman em sua visita à *Birkenau*³, as minhas “cascas” poderiam ser essas rochas em lascas que querem se soltar do terreno em que caminham. São parte do chão, um dos muitos estratos que formam esse terreno. Ao contrário do autor, eu não arranquei essas lascas para trazer comigo: elas se soltaram do chão, pelo meu andar, e lá mesmo ficaram, chacoalhando pelo terreno ao sabor dos passos dados outrora por soldados, habitantes do Belo Monte, indígenas que por ali passaram, atualmente por pesquisadores, turistas que arrastam essas pedras remexendo a história no chão.

Caminhar pelo Parque Estadual de Canudos é levantar a história do chão. Durante a visita fiz algumas fotos, é uma caminhada patrimonial, considerando que o parque é um museu a céu aberto. Seguimos para o *Alto da favela*, encontramos o cruzeiro que ficava em frente à antiga igreja do Bom Jesus, a igreja velha no arraial do Belo Monte que foi retirado antes que as águas do açude tomasse o local por completo. A estrutura construída para instalar o cruzeiro se assemelha à antiga estrutura que ficava em frente à igreja. Além do cruzeiro, há uma espécie de balcão com um mapa das cercanias de Canudos, pintado sobre azulejos e, mais na frente, um painel de vidro com a primeira caricatura do Conselheiro publicada nos jornais. Ao fundo, podemos ver o açude, imenso, e, quase imperceptível, a ruína da igreja da segunda Canudos e as serras que arroteiam esse “anfiteatro”, palco de um conflito dos mais absurdos da história do Brasil, assim como outros tantos.

³ Nesse ensaio, *Cascas*, Didi-Huberman nos traz a informação do significado de *Birkenau*: é “*Birkn*” “bosque de bétulas”, *Birkenwald* [...]. Na palavra *Birkenau*, a terminação *au* designa literalmente a pradaria onde crescem as bétulas, sendo, portanto, uma palavra para o lugar como tal.” (DIDI - HUBERMAN, 2017, P. 11)



Figuras 119 e 120 – Formação rochosa no Parque Estadual de Canudos, Canudos – Bahia. 2018. Fonte própria.

Em outra pequena elevação no terreno encontramos uma série de painéis de vidro. Ocupam esses painéis imagens diversas, retratos, fotografias de mulheres de tempos distintos. Fragmentada, a famosa fotografia de Flávio de Barros, conhecida como “As prisioneiras”, que, pelo tamanho da ampliação, permite ver com mais clareza as feições dessas mulheres, crianças e homens, todos mortos. Seus rostos entristecidos, cansados e famélicos nos infligem uma profunda dor, e a sensação de injustiça nos atravessa.

A transparência do vidro e das impressões, possibilita que as fotografias sejam atravessadas pela paisagem, as serras, as águas do açude, a caatinga esverdeada e florida. Essa sobreposição, de imagem e lugar, de repente, me reconforta. São camadas da história de um lugar, ontem e hoje, e me levam em uma viagem de ir e vir do passado ao presente, da vida pulsando em continuidade, e de como, em Canudos, esses tempos estão visivelmente sobrepostos. Quando já estávamos indo embora, surgiu, do “meio do mato”, do interior da caatinga, um senhor pequeno, magro, de pele castigada pelo sol. O nosso guia o cumprimentou, e eu perguntei a ele quem era aquele senhor caminhando pelas veredas do parque, com seu gibão de couro, chapéu e facão embainhado na cintura. O guia me respondeu: “Meu pai!”

E me disse que ele passa o dia todo andando pela caatinga, pelos caminhos do parque, que são também “suas” terras, terra de todos, tangendo a criação de bodes. Nosso guia é Paulo de Régis, neto de João Reginaldo de Matos, conhecido por todos como Sr. João de Régis nascido em 12 de junho de 1907, um dos mais conhecidos “herdeiros vivos” de Canudos, filho de um sobrevivente e que já foi citado nesse texto quando falávamos do Bendegó, “aquela pedrona, monstruosa pedra”. No período em que foram realizadas as escavações arqueológicas no Parque Estadual de Canudos, ele foi um dos que contribuíram com a pesquisa, para a identificação de localidades e construções da época do Belo Monte. Segue seu relato transcrito para o Relatório Arqueologia e Reconstituição Monumental do Parque Estadual de Canudos (ZANETTINI, 2002, P. 139):



Figura 121 – Registro da vista do açude do Cocorobó desde o Alto da Favela, sítio histórico localizado dentro do Parque Estadual de Canudos, Canudos – Bahia, 2018. Foto: Sarah Hallelujah

A minha profissão antigamente era trabalhar na roça, plantar milho, feijão, lavoura. Depois, tinha uma tropinha de jegue, apanhava, plantava alho, cebola, ia vender na Ribeira do Pombal, que lá dava muito dinheiro e ainda carregava de milho, feijão, farinha, vinha vender aqui, era isso. Meus pais viram e participaram da Guerra. Minha mãe era filha daqui de Canudos, o meu pai chama Manuel Santana e minha avó chamava Zefa Maria de Jesus. Meu pai era de Mirandela, meu pai não tinha parentesco com índio. O pessoal vindo aqui pra Canudos, aí eles vieram, mas, no final, da família de meu pai, morreram quase todos, escapou muito poucos. Agora, da família de minha mãe, que era os mesmos proprietários daqui, morreram dois tios meus, José e o outro que se chamava Norberto. E as mulheres, essas, morreu uma, assim mesmo, foi morrer em Alagoinhas, porque a salvaguarda de meu pai ter escapado, Canudos já estava esgotada, porque só tinha a estrada de Uauá aberta. Então, um dia, ele se viu para morrer de fome, aí, meu avô convidou meu pai e um tio meu, de nome Odilon, para ir procurar o que comer. Aí, eles saíram e, quando voltaram, tinham fechado a estrada. Aí os soldados deram uns tiros neles, mas eles correram, desceram numa baixa e escaparam. Se eles não sai pra procurar o que comer, eles tinham morrido como os outros. Aí, os que ficaram quando eles fecharam, eles levaram para o Vale da Morte. Sr. Lelis Piedade, deu um salvo-conduto, pois minha família, ficou seis meses em Alagoinhas. Depois que ela melhorou, ela voltou. Elas, sabendo que os maridos não tinham morrido todos, elas chegaram aqui e se encontraram. Eles retornaram com seis meses depois da guerra. E vieram morar nas Umburanas. Quando elas chegaram, já não tinha mais ossos.

Esse relato, assim como as pedras soltas no chão de Canudos, compõe também camadas sobrepostas da história, distintas temporalidades que são atravessadas por elas mesmas, que



Figuras 122, 123 e 124 – Painéis com a fragmentação da foto conhecida como *As Prisioneiras*. Flávio de Barros, 2018. Fonte própria.

se soltam com o caminhar dos pés, e vão sendo empurradas pelo andar do pai de Paulo de Régis, bem como de tantos outros moradores de Canudos. Habitantes que voltaram depois da guerra, também trabalhadores que vieram para a construção do açude, como podemos identificar no relato da atriz e escritora Conceição Senna (1947 – 2020) que ainda menina foi morar em Canudos e escreveu o livro *A menina, a guerra e as almas* (2010, P. 21):

Toda essa história da perna, do carneirinho, foi logo que chegamos em Canudos e morávamos na vila, enquanto lá na parte mais alta estavam construindo o acampamento com as casinhas de madeira e, mais longe, o acampamento dos operários. Cheguei a Canudos quando estava completando quatro anos de idade, em fins de 1942.

Nesse tempo aí na vila íamos conhecendo e crescendo juntos às pessoas do lugar, que eram na sua maioria descendentes dos “jagunços” do Santo Conselheiro. Havia também alguns sobreviventes da Guerra de Canudos, pessoas velhas, com mais de sessenta anos.

Essas “lascas”, pedaços soltos de histórias do/no chão, fazem parte dos estratos desse solo, assim como a água, a lama fazem parte do açude, e também as imagens fotográficas de Flávio de Barros, a narrativa de Euclides da Cunha, a construção da barragem para encher o açude, e tantos outros relatos desconhecidos ou escondidos nas veredas do sertão baiano.

Caminhar por esses lugares leva o meu pensamento ao chão, seja pelo solo e como se deu sua formação, seja pelas dinâmicas de vida que se instauraram sobre ele. Chão que sofreu ação da enxada para o cultivo, mesmo em terras tão áridas, semiáridas. Chão que foi pisado por esses e por outros, mais antigos talvez. Chão que absorveu o sangue derramado e que conserva até hoje entre suas camadas as marcas de um conflito pelo direito à terra.

3.1.1 Estudo sobre o erro – o arquivo e a lama

Durante a *Caminhada dos Umbuzeiros*, escuto múltiplos relatos sobre o massacre ao Belo Monte e seu modo de vida, a violência sofrida, a resistência ao cerco do exército, e percebo nesses relatos o desejo de modelar outra história pra si. O encontro com essas histórias, sobre o massacre ao arraial se soma ao encontro com a argila do açude do Cocorobó e com a ruína da igreja da segunda Canudos, reconstruída pelos sobreviventes, que desejavam recriar seu antigo modo de vida. Buscando mais *substâncias*, continuo a caminhada por Belo Monte, dessa vez pela leitura do livro *Os sertões* de Euclides da Cunha. Sua narrativa deixou explícita a inviabilização da possibilidade de existência do arraial, mesmo tendo denunciado o massacre ao final do seu relato, no último capítulo intitulado de “A guerra”. Percorrendo as páginas do livro encontro as imagens de Flávio de Barros, muitas delas propositadamente encenadas, criando leituras que engrandecem o exército brasileiro.

Encontrar com o açude do Cocorobó, depois de 55 km de caminhada sob o sol do sertão da Bahia, é um convite ao mergulho. Entrando no lago, meus pés encontram o chão, a lama pegajosa, depositada no fundo por 130 anos, pelos ventos e a força das águas, formando uma argila fina e compactada, lama pegajosa que passava entre os dedos, num terreno instável... São meus pés que primeiro identificam esse material e despertam, em mim, um desejo de modelagem. Em seguida mergulho e colho com as mãos a lama do açude. Essa lama macia é uma argila de moléculas bastante finas, que sofreram diversas formas de ação do tempo e foram “quebradas” ao longo dos anos. Por ser muito fina e escorregadia, ela é considerada uma argila muito plástica, que tem alto índice de contração durante a secagem e a queima. Com ela construí uma placa de teste (para ver o quanto encolheria) medindo 10 cm e a identifiquei como “argila do açude do Cocorobó”. durante a queima, essa placa se partiu, bem como todas as peças que modelei com ela.



Figura 125 – Registro de uma placa de teste de contração da argila do açude do Cocorobó. Fonte própria.



Figura 126 – Sarah Hallelujah. *Estudo sobre o erro* na exposição *Tudo muito rente ao chão*, 2020-2021. Exposição *Tudo muito rente ao Chão* (2022). Foto: Péricles Mendes.

Chama minha atenção a relação do aspecto físico-químico do material com a história do lugar onde foi retirado: a lama do lugar onde um dia foi o arraial do Belo Monte é uma lama bastante fina, composta pelo imaginário da guerra, feita das cinzas das casas queimadas, do barro escorrido de suas paredes, decomposição de vida e morte. Mexer na lama do açude de Cocorobó foi interrogar o que está instituído, reaver essa história, descobrir a ruína de Canudos. Do atravessamento físico e sensível de um território emergiu um *material analisável*, uma substância, que pode ser elaborada, manipulada, para produzir entendimentos outros de um lugar. Substâncias de vários tipos, mas, principalmente, os materiais minerais me ajudam a articular o interesse pela história desse levante, que aconteceu no semiárido em 1893, interesse movido pela ideia central de movimento e transformação, entendendo não só a vida, mas a existência de todas as coisas em (e como) fluxo.

O trabalho *Estudo sobre o erro* (2021), como o título indica, compreende estudos a partir de um trabalho que ainda estava em processo de elaboração, agora já finalizado, desenvolvido

durante a residência artística virtual *F(r)icções cartografias em tempos de crise*⁴ promovida pelo *Intervalo Fórum de Arte*⁵ vinculado ao Programa de Pós Graduação da Escola de Belas Artes da UFBA, sob orientação das artistas e professoras Inês Link e Lia Krucken, que aconteceu durante o ano de 2020.

O processo de estudo e experimentação parte da ideia de uma errância por documentos que por muito tempo constituíram a “narrativa hegemônica” da guerra de Canudos, o massacre ao Belo Monte. Investigo a possibilidade da errância se efetivar, além do atravessamento físico de um território, também pela manipulação sobre esses “documentos históricos” da guerra de Canudos: o livro *Os Sertões* de Euclides da Cunha e as fotografias de Flávio de Barros.

Os dois documentos (as fotografias e o livro) se efetivam como produção de uma verdade encenada. Criaram um apagamento e uma estigmatização da vida vivida no arraial dos conselheiristas e também de seu extermínio. Ao imprimir essas imagens em casa, a impressora deu erro, e esse erro produziu “fantasmagorias” do que já era assombrado. Evidenciou manchas, borrões, resíduos de uma história mal contada. A impressão errada fez gritar o ruído.

Tensionando essas imagens, submeto-as ao chão, coloco sobre algumas imagens a argila retirada do açude do Cocorobó, que submergiu a segunda Canudos. Desse barro que guarda a memória de uma guerra, modelei projéteis e os transformei em cerâmica – balas que parecem dedos, *falanges*, sobrepostas às falanges que destruíram o arraial. Desse estudo de sobreposições de camadas, fotografias antigas impressas com erro, argila do açude, projéteis em cerâmica feitos com essa mesma argila, realizei uma série de fotografias e, depois, acrescentei a elas, sobre um fundo branco, trechos do livro de Euclides da Cunha, colocando os arquivos em diálogo, entendendo também a própria argila coletada como algo “arquivável”.

⁴ <https://friccoesecartografias.wordpress.com/>

⁵ <https://forumdearteintervalo.wordpress.com/about/>

Mas, num momento em que proliferam negacionismos históricos irresponsáveis, que questionam desde o holocausto até o golpe militar de 1964 aqui no Brasil, trabalhar com noções como *re/escritura* e colocar em debate documentos e arquivos sobre determinado evento demandam a necessária cautela e o devido cuidado. Já bastante popularizado, o termo “negacionismo”, que se alastrou durante o séc. XX, é utilizado para denominar pessoas e práticas que defendiam (e defendem), por exemplo, a ideia de que o extermínio em massa dos judeus teria sido, na verdade, uma farsa histórica conduzida por interesses econômicos. Essas pessoas, com o intuito de legitimar suas “teses” no meio intelectual, afirmam se tratar de “revisionismos históricos”.

Esse aspecto nos sugere, portanto, que o negacionismo histórico pode ser pensado como um mosaico de falas, práticas e representações mobilizadas com o objetivo de legitimar certas leituras dos nossos passados sensíveis – sobretudo de suas violências, seus extermínios e dominação dos mais vulneráveis. (VALIM; AVELAR; BEVERNAGE, 2021, p.15)

Assim, pretende-se colocar todos esses arquivos em diálogo me valendo do conceito de história como algo “vivo, em construção”, e das considerações trazidas por Walter Benjamin nas famosas teses (18 no total) *Sobre o conceito de história* que foram publicadas após sua morte em 1940. Trata-se de uma visão crítica sobre nosso discurso a respeito da história, que está intimamente ligada a uma prática política e também com as formas de narrar. Benjamin irá criticar, refletir e confrontar duas maneiras antagônicas de escrever a história: a historiografia progressista, que aponta para um futuro que se transforma inevitavelmente, como em uma marcha; e a historiografia burguesa, ou o historicismo, que aponta para uma imagem eterna (ou congelada) do passado. Ele defende a tese (ou as teses, não só nesses escritos, como em outros) de que o historiador deve constituir uma *experiência* com o passado. E esse será um

conceito central na filosofia Benjaminiana: a dimensão da experiência e, conseqüentemente, da narração, ou seja, de como essa experiência é contada, compartilhada.

A ideia de experiência e narração é fundamental nesta pesquisa, já que a maior parte da elaboração de vários trabalhos aqui apresentados vem a partir da *experiência* de uma Caminhada, em que são “narradas” e compartilhadas histórias sobre o arraial do Belo Monte. As experiências do lugar, do convívio, da escuta, e da relação com a matéria se somam para construção de um olhar, ou de uma reconstrução desse olhar, para determinado momento histórico. Em sua tese 14, Benjamin diz que “A história é um objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo, homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”. (p. 230). Esses “agoras”, que encontrei ao visitar o Parque Estadual de Canudos e na lama do açude do Cocorobó, são trazidos para compor o trabalho *Estudo sobre o erro*, construído com as fotografias antigas, trechos de uma obra cultural emblemática, a lama que descansa no fundo do açude e a posterior transformação dela em cerâmica. Benjamin sustenta que o historicismo, se apoia na concepção de um “tempo homogêneo e vazio”, um tempo cronológico e linear. Um caminho reto, sem erro, sem desvio, sem parênteses.

O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas para no tempo e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente aquele presente em que ele mesmo escreve a história. O historicista apresenta a imagem “eterna” do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única. Ele deixa a outros a tarefa de esgotar no bordel do historicismo, com a meretriz “era uma vez”. Ele fica senhor das suas forças, suficientemente viril para fazer saltar pelos ares o *continuum* da história. (Benjamin, 1985, p. 230)

Benjamin apresenta também a noção de montagem, criando uma correlação entre a narrativa no cinema, que contém cortes e acréscimos, para pensar a narrativa historiográfica,

uma espécie de “colagem de tempos e memórias”. Segundo Priscila Arantes, “Assim como o montador edita, corta, interrompe o *continuum* fílmico, o historiador reescreve a história: implode o *continuum* da história da dominação e abre espaço para o tempo do agora e da revolução.” (2015, p. 60)

O fotógrafo baiano Flávio de Barros, “solidificou” a história do massacre com suas imagens da guerra, as únicas conhecidas até então. Três delas foram utilizadas por Euclides, na primeira edição de *Os sertões*. Como Euclides, Flávio de Barros esteve em Canudos em 1897, já no cerco final do confronto, na última expedição enviada pelo exército brasileiro. As fotografias de guerra, naquela época e ainda hoje, entendidas como “registro e documento da expressão da verdade”, nos chegam como vozes que foram caladas. Fantasmas não falam, mas nos assombram. Selecciono, para este trabalho, seis imagens do fotógrafo: três delas são registros do corpo militar do exército, coronéis e soldados, duas apresentam a paisagem catiungueira, onde se pode ver, bem ao fundo, algumas casas do arraial, e uma da igreja nova (que estava em construção) e que foi destruída pela pesada artilharia do exército.

Muito já se sabe sobre a encenação construída, em grande parte das 70 fotografias feitas por Flávio, cujo objetivo era mostrar o exército salvador e cuidadoso em meio à barbárie.

Figuras 127, 128, 129 e 130 – 7º Batalhão de Infantaria nas trincheiras; 16º Batalhão de Infantaria; 12º Batalhão de Infantaria na trincheira; Vista parcial de Canudos ao Sul, todas as imagens são do ano de 1897, Flávio de Barros. Pertencem ao acervo Museu da República. Imagens recuperadas digitalmente pelo Instituto Moreira Sales. Fonte: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br>





Os soldados dormiram em armas



Desapareceram, por fim.



A terra protetora dava aos vencidos o último reduto.

Mas os jagunços não recuaram.



O martírio secular da Terra...

Era o fim.

Figuras 131, 132, 133, 134, 135 e 136 – Sarah Hallelujah. *Estudo sobre o erro*, 2020 – 2022. Impressão em pigmento mineral sobre canson Aquarelle rag 310g. 33 x 38 cm cada imagem.

Movimento, então, o que identifico como as “narrativas hegemônicas”, as posiciono como novos “sujeitos”, passíveis de encenação, estabelecendo uma espécie de diálogo por camadas que se sobrepõem. Experimento conciliar os tempos com a lama do Cocorobó “petrificada” em cerâmica, na forma de projéteis (que se assemelham às falanges dos dedos) sobrepostos às falanges de soldados, petrificados até hoje como agentes do estado republicano e utilizados para a manutenção do latifúndio. Confronto também a imagem e a palavra à terra, um punhado de terra colocado sobre a fotografia da paisagem sertaneja com habitações ao fundo. Em um movimento que faço com o papel, suspendo essa terra – um *levante* que permite que a imagem fotográfica mostre chão sobre chão, terra sobre terra. Por fim, tomo, mais uma vez, as palavras de Walter Benjamin:

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. “A verdade nunca nos escapará.” – essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela. (BENJAMIN, 1985, p. 224)

Isso posto, pensar, problematizar e submeter ao chão esses arquivos e documentos é abrir o diálogo e considerar que a “história” está para além desses arquivos e documentos, como algo fixo, imóvel e petrificado. E considerar a lama, o chão, a terra, a poeira, os corpos e os relatos, como o de João de Régis por exemplo, também como arquivos, é julgar a história como algo vivo, que está em movimento e em construção. Mas – me valendo de um compromisso ético, político e também estético – apresento a lama, como camada de solo e que é também argila (é chão) e também a água, pensando em características de maleabilidade, fluidez, conformação, etc., alegorias possíveis e dispostas a operar uma re/escritura histórica confrontando matéria e imagem.

3.1.1.1 Reavendo narrativas – Belo Monte, uma digressão

Esta pesquisa, movida por histórias escutadas na Caminhada dos Umbuzeiros e pelo interesse sobre a famosa Guerra de Canudos, me levou, inevitavelmente, ao livro de Euclides da Cunha, o qual, conseqüentemente, me levou também às fotografias de Flávio de Barros, que ilustraram a publicação na sua primeira edição (1902). Empreendo uma espécie de pós-viagem, pela manipulação de arquivos, narrativas e substâncias, na movência de significados entre matéria e imagem.

O livro de Euclides da Cunha, *Os sertões*, é obra prima da literatura brasileira, imenso em volume, profundidade e riqueza de informações, bem como em intensidade e importância dos acontecimentos que relata. Mas o livro não é uma narrativa sobre a vida no arraial do Belo Monte (como o Conselheiro passou a chamar o povoado que edificou), e sim um relato de sua destruição, a história da aniquilação de pessoas, entre elas indígenas, ex-escravos, sertanejos, despossuídos da terra, que ali encontraram, às margens do rio Vaza-Barris e reconfortados pelas palavras do Conselheiro, uma oportunidade de bem viver.

Depois de muito peregrinar pelo interior da Bahia e de Sergipe (principalmente), Antônio Vicente Mendes Maciel, o Antônio Conselheiro, se estabeleceu, em 1893, em uma pequena comunidade conhecida como Canudos, e pessoas de diversos lugares foram chegando para se estabelecer nesse local, que passa a ser chamado de Belo Monte.

A partir do curso *on-line* produzido pelo canal *Paz e Bem* e *TV 247*, “Canudos – O Belo Monte de Antônio Conselheiro”, ministrado pelo professor e pesquisador Pedro Lima Vasconcellos, da Universidade Federal de Alagoas, apresento algumas considerações sobre a vida e a morte do arraial do Belo Monte, a figura de Antônio Conselheiro e o impacto do livro *Os sertões* de Euclides da Cunha no imaginário nacional sobre o sertão e, especificamente, sobre a guerra de Canudos.

É evidente que, no Brasil, há uma disputa de narrativas no consciente histórico nacional. Assim, se faz importante revisar o relato euclidiano sobre o assunto. Entre tantos autores que tiveram esse objetivo, está o professor, pesquisador e folclorista José Calasans, fundador do Núcleo Sertão no Centro de Estudos Baianos da Universidade Federal da Bahia. Entre seus trabalhos publicados, alguns se tornaram essenciais para que as histórias de Canudos e de Antônio Conselheiro fossem entendidas para além da narrativa de Euclides da Cunha. São eles: *Euclides da Cunha e Siqueira de Menezes* (1957); *No tempo de Antônio Conselheiro* (1959); *Antônio Conselheiro e a escravidão* (1968); *Antônio Conselheiro, construtor de igrejas e cemitérios* (1973); *Canudos: origem e desenvolvimento de um arraial messiânico* (1974); *Quase biografia de jagunços* (1986); e *Cartografia de Canudos* (1997).

José Calasans assegura que a guerra ao Belo Monte foi contra “uma população miserável e desassistida, a expressão repetida de algo que acontece sempre: “...o Brasil oficial, caricato, burlesco, arrogante, que destrói o Brasil real de sua gente simples, esperançosa, generosa”. Canudos era um vilarejo à beira do rio Vaza-Barris e, inicialmente, tinha cerca de 200 habitantes. Próximo à sede de algumas fazendas e engenhos de cana de açúcar, se assentava numa “terra de ninguém”, abandonada por seus “legítimos” herdeiros⁶.

Em seu livro, Euclides impõe uma interpretação sobre a inviabilidade de Belo Monte. Igreja e estado se unem para inviabilizar o processo de instauração de um projeto popular. Euclides se reportava ao “Estadão”, antes mesmo de ir a Canudos. Canudos foi destruído pela palavra, antes da bala. O contrário podemos ver neste relato:

⁶ “A maioria das terras do sertão baiano permanecia nas mãos dos herdeiros do clã Garcia D’Ávila. Durante o século XIX, a política imperial acabou por colocar mais terras à venda nas regiões do tabuleiro e do sertão [...]. De qualquer forma, não existia uma vigilância efetiva sobre a terra, sendo que a principal forma de consegui-la era através de sua posse direta, que podia mudar radicalmente ao longo dos anos[...]. Era, indubitavelmente, segundo as fontes textuais, a continuação do processo de abandono e desinteresse por parte dos proprietários sempre ausentes.” (ZANETTINI, 2002, p. 100 e 102)

Recordações moço, grande era o Canudos do meu tempo. Quem tinha roça tratava de roça na beira do rio, quem tinha gado tratava do gado, quem tinha mulher e filhos, tratava da mulher e dos filhos, quem gostava de reza ia rezar. De tudo se tratava por que a nenhum pertencia e era de todos, pequenos e grandes na regra ensinada pelo peregrino. (Canudos 2 - Como a pesquisa aborda Conselheiro e Canudos desde 1950, 2019,16:14)

Há um marco que se configura na mudança de paradigma da forma como se entende o Conselheiro: é a transcrição de um caderno de anotações que ele mantinha. Há, na comunidade acadêmica pesquisadora de Canudos e dos Conselheiristas, um impacto pela evidência de que ele era um homem letrado. Nessas anotações, traz citações de Santo Agostinho, por exemplo. Escreveu apontamentos onde é possível identificar suas ideias religiosas. Esses cadernos sobreviveram à guerra, intitulados de *Antônio Conselheiro, por ele mesmo*, e foram publicados por Pedro Lima Vasconcellos (2017). Eles permitiram que o Conselheiro fosse enxergado de forma mais generosa, já que Euclides soterrou, com sua narrativa, uma faceta intelectual totalmente desconhecida de Antônio Conselheiro.

A narrativa sobre Canudos foi construída principalmente pela imprensa. Assim, Belo Monte virou um mau exemplo. Mas, tratavam-se de pessoas muito pobres que buscaram reinventar seu cotidiano – a lógica do arraial foi pensada livre das instituições (coronel, governo, igreja). Desenvolviavam cinco atividades básicas: plantavam, colhiam, criavam, edificavam e rezavam. Nas atividades relativas à sobrevivência material, o fruto do trabalho tinha uma tripla destinação: alimentar famílias, os doentes, idosos, inválidos; comerciar ou trocar nas feiras locais; comunitarização dos resultados. Essas pessoas também edificavam casas, igrejas e cemitérios.

Ao contrário, Euclides da Cunha nos apresenta uma cidade caótica. Descreve casas construídas sem traçado, traduzindo esse fato em seu livro como “aquela loucura coletiva”, ou se referindo a uma “*urbe sinistra*”. Mas o que se sabe, por outros relatos, é que a cidade

tinha o seu “traçado” muito próximo de seu modo de vida, coletivo e compartilhado. A cidade do Belo Monte seguia uma outra lógica, que é a lógica encontrada ainda hoje no sertão, que são as comunidades de fundo e fecho de pasto – as casas têm um quintal comum, partilham o mesmo espaço para que as criações possam circular.

A história do sertão é também história das comunidades de fundo e fecho de pasto. Tais grupos sociais constituem um sistema de ocupação coletiva das terras que, dentre os diversos elementos específicos de suas trajetórias históricas, trazem como traços característicos: a forte relação de compadrio; a herança cultural indígena; a presente tradição negra africana; a preservação da memória dos antepassados; a livre utilização das áreas pelos membros da comunidade; e a relação harmoniosa com o meio ambiente. (CARVALHO, 2019, p. 135)

O fanatismo messiânico apresentado pela narrativa euclidiana é por demais exagerado, nos diz o Prof. Pedro Lima Vasconcelos: “eles exerciam uma religiosidade popular, um catolicismo sem padre, um catolicismo santeiro, um catolicismo também sincrético, dado pela população de descendentes de africanos e indígenas” – o povo Kiriri, por exemplo, que vivia no arraial, apesar de ser um povo nômade. Também por isso, o poder da igreja católica teve papel preponderante para a destruição do arraial, com a alegação de que as ações que ali aconteciam se desviavam da verdadeira doutrina católica. Foi a aliança entre a igreja e o Estado perpetraram o massacre ao Belo Monte:

... o arcebispo da Bahia envia dois capuchinhos italianos frei João Evangelista de Monte Marciano e Caetano de Leo e o padre da cidade de Cumbe, Vicente Sabino dos Santos. com a tarefa de investigar as atividades religiosas da comunidade do arraial de Canudos. De volta a Salvador, um dos capuchinhos, frei Marciano,

escreve um relatório sugerindo intervenção do governo, com o argumento que os canudenses não queriam pagar impostos nem obedecer à Igreja católica oficial. (COSTA, 2017, p.12)

O relatório assinado pelo arcebispo cumpriu o papel de unificar o sentimento da opinião pública sobre o Belo Monte e, segundo diversos pesquisadores, selar sua condenação. Euclides descreve, em seu livro, que, nessa missão, o frei amaldiçoou o arraial. O autor reconhece, de imediato, um vínculo de “responsabilidade” do Frei para a efetivação da guerra. Trata-se de uma aliança sendo refeita entre a Igreja e o Estado, já que, com a Proclamação da República, essa relação havia ficado substancialmente abalada. Inclusive, Basílio Pereira, que ajudou o Frei a escrever o relatório, era irmão do vice-presidente da república (Vitorino Pereira). Desde 1882, o clero, representado pelo Arcebispo da Bahia, desejava “calar” o Conselheiro, que tinha uma imagem de herege e subversivo. A igreja já estava impaciente para que essa guerra acontecesse. Os argumentos eram de que, no Belo Monte, se realizavam práticas religiosas hereges. Frei João só tem palavras de condenação: “ousada resistência e hostilidade ao governo institucional [...] um estado no estado.”. Falava-se de fanatismo e anarquia, nas palavras do Frei: “superstição” e “idolatria”, como uma desqualificação da mística popular, ou da prática religiosa popular (mestiça). Tratava-se de um conflito entre a experiência religiosa e os limites estreitos estabelecidos pela religião – pela institucionalidade religiosa da igreja católica. Assim, depois do relatório, a alta cúpula da igreja católica foi incisiva: Canudos é inviável.

O professor Pedro Lima Vasconcellos argumenta que Belo Monte foi uma invenção “biblada”: vozes marcadas pelo texto bíblico. Nesse ajuntamento de pessoas, há uma analogia à fuga dos judeus do Egito, acompanhando Moisés. Era uma fuga da seca, de uma condição de precariedade, dos coronéis, dos barões, de uma igreja que não olhava para o povo. Naquele lugar, encontraram espaços geográficos com significados bíblicos: o Vaza-Barris, como o Nilo, e a serra do Cocorobó, como o monte Sinai. Lá, as únicas regras dos peregrinos eram

fundadas nos dez mandamentos. Sobre o Belo Monte se dizia: “barrancos de cuscuz de milho, rios de leite, pedras de pão” – uma referência à Canã bíblica, a terra que derrama leite e mel.

Transformado em um personagem caricato, Antônio Vicente Mendes Maciel nasceu em 1830, em Quixeramobim, no Ceará. Antes de ser considerado “o beato endiabrado”, há três momentos importantes na trajetória de Conselheiro. Ele aprendeu a ler ainda criança e se tornou um ávido leitor. Saiu trabalhando de fazenda em fazenda como rábula (espécie de advogado sem formação) e, em outros lugares, como professor, ou seja, era uma figura letrada, sabia ler e escrever. Na segunda metade da vida, assume um modo de vida de caráter itinerante: percorre o sertão pregando trechos bíblicos, dando “conselhos”, restaurando igrejas e cemitérios, e só irá se fixar no Belo Monte. Antes disso conhece uma artesã – “Joana Imaginária” –, tem um filho com ela. Ele já havia tido filhos em outro casamento. Mais ou menos em 1870, com 40 anos, se perde notícia dele e, quando reaparece, é já na figura do Beato, que é a pessoa que sabe puxar a reza, que lidera a reza e chama o povo para comunhão. Começa também a fazer sermões, a dar conselhos.

Nesse tempo de peregrinação, o Conselheiro se ocupava de apanhar pedras pela estrada e edificar igrejas, consertar açudes, restaurar cemitérios. Entre algumas das igrejas edificadas por ele, está a igreja de “São Francisco das Chagas” no sertão do Canindé. O pesquisador José Calasans, no livro *Cartografia de Canudos*, relata uma série de obras atribuídas ao Conselheiro, dezenove no total, entre elas doze igrejas.⁷ Na terceira etapa de sua vida, ele se estabelece em Canudos e a transforma em Belo Monte. Torna-se um líder, construtor, organizador, planejador, orador, fiscalizador.

⁷ “...o cadastramento realizado pelo IPAC Bahia, um dos trabalhos do gênero de maior vulto em todo país, traz informações e o levantamento métrico arquitetônico sobre três delas: a atual matriz de Bom Jesus, em Crisópolis, a Capela do Senhor do Bonfim, em Chorrochó, e a capela de Santa Cruz, do cemitério de Cícero Dantas [...]. O Antônio Vicente arquiteto continha, em sua concepção, elementos adaptados herdados da estética jesuítica e franciscana, tendo, durante a fase itinerante do movimento, conhecido dezenas de edifícios, desde o litoral até Sergipe.” (ZANETTINI, 2002, p.111)



Figura 137 – Registro da visita à Canudos, na imagem uma escultura de Antônio Conselheiro e ao fundo o Museu Histórico de Canudos, mantido por dois moradores de Alto Alegre. 2018. Foto: Sarah Hallelujah

Mas a interpretação de Euclides da Cunha teve um imenso impacto na cultura brasileira. Ele acompanhou a quarta expedição contra o arraial de Canudos, embarcando junto com o ministro da guerra em 3 de agosto de 1897.

Como correspondente do jornal *O Estado de São Paulo*, Euclides escreve e envia 31 reportagens e 62 telegramas sobre a guerra de Canudos, com defesa dos valores associados à república, dos soldados e do exército e com críticas aos conselheiristas que num primeiro momento são vistos como bárbaros, primitivos, ignorantes e atrasados. A guerra é uma luta da República contra sertanejos monarquistas fanáticos. As reportagens terminam com o bordão: *A república é imortal*. (COSTA, 2017, p. 74)

Ele ilustra a imagem de um Brasil atrasado, como se vivessem em uma indiferença mórbida pelo futuro. Nos artigos, deixa clara a sua posição, se reportando como se estivesse em Canudos, sem estar lá. Chama a população do Belo Monte de “legião invisível e intangível de demônios” – o próprio povo brasileiro parece ser obstáculo para o Brasil não se desenvolver, era a Vendeia brasileira (faz essa afirmação em artigo publicado em 1897 intitulado *A nossa Vendeia*).

Mas, em seu diário, onde registra cotidianamente a expedição, Euclides já demonstra que Canudos não era exatamente monarquista. *Os Sertões* é publicado só em setembro de 1902. Percebe-se que, ao longo da expedição, já a caminho de Canudos, ao longo da viagem, Euclides vai se dando conta da brutalidade do exército contra uma população brasileira que vivia (e vive) em péssimas condições. É como se ele conseguisse enxergar o levante, ou melhor, o que se deu ali, de uma outra forma, a partir de uma perspectiva *rente ao chão*, um olhar e um sentir em deslocamento, a partir da sua experiência do lugar. No último capítulo do livro, ele denuncia a brutalidade do exército, mas nunca abriu mão de explicar que o Belo Monte era inviável, já que o Brasil precisava “avançar” em direção ao progresso. Euclides era

positivista, lia autores modernos, antirreligiosos. Não é um livro contraditório, possui uma espinha dorsal. No Cap. 04 da parte II – O homem – caracteriza a população brasileira, até o sertão, o sertanejo em geral. Traça o perfil de Antônio Conselheiro: “... sombrio, anacoreta, misticismo feroz e extravagante, bufão arrebatado, gnóstico, louco alienado...”. Ou seja, o povo sertanejo, com seu modo de vida, era o oposto do progresso, algo que precisava ser extirpado.

Utilizou expressões destinadas a caracterizar o Conselheiro como impróprio, como agente do retrocesso, que arrastava milhares de pessoas pobres e ignorantes. Para ele, a República cometeu uma brutalidade, mas que era necessária. Euclides omitiu que, em Belo Monte, havia escolas, para criar uma narrativa de que lá só havia pessoas ignorantes. A figura de Antônio Conselheiro chega ao século XXI caricaturada: não se estudam seus testamentos, seus relatos, seus manuscritos e suas construções.

Por tudo isso, confrontar os documentos que se efetivaram como a narrativa “principal” da guerra de Canudos é revisitar a história, mas considerando a terra, o chão, a lama, os elementos que estão para além do visual, principalmente aquilo que pode ser sentido, ser incorporado como princípio para a construção de outro entendimento de um lugar e das disputas que se deram sobre aquele chão.

Os sertões se tornou uma marca impossível de ser ignorada nos estudos literários, O livro é lido e pesquisado tanto em si mesmo, como obra de literatura, na sua cadência interna, quanto como documento da investida sobre Canudos, mostrando a força política que tal empreendimento discursivo teve e tem até hoje. Desse ponto de vista, *Os sertões* é um elemento vivo e em disputa, embora parte substantiva da empresa operada pelo autor e pela própria obra tenha sido paradoxalmente a de petrificar e congelar o tempo, o episódio que narra e seus sujeitos. (BARROS, 2019. p.19)

Considero tanto o livro de Euclides da Cunha como as fotografias de Flávio de Barros como marcas de um lugar e de um tempo, marcas que podemos enxergar quando atravessamos esse

trecho do semiárido onde ocorreram alguns desses confrontos, onde as tropas de soldados e conselheiristas marcaram seus caminhos no chão. Essas marcas estão presentes no lugar, ao mesmo tempo em que não estão. Quando a impressão das fotografias de Flávio de Barros sai com erro, são marcas de tinta, manchas que me chamam a atenção. Esses ruídos na imagem funcionam, como designa Benjamin, “escovar a história a contrapelo”.

3.1.2 Como *Levantar a história com o chão*

Dou continuidade a uma espécie de errância a partir da leitura e manipulação do livro *Os Sertões* de Euclides da Cunha (entendendo o livro também enquanto objeto), errância atravessada pelo imaginário sertanejo apresentado por ele e pelas minhas próprias experiências das caminhadas realizadas, também da minha mudança do litoral para o sertão em 2013. Desde essa época, aproximadamente, me acompanha (também durante a mudança para Porto Alegre) uma publicação de bolso desse mesmo livro, edição que pertenceu a minha mãe, faz parte da coleção Clássicos Brasileiros da Edições de Ouro, publicado em 1967.

Pelo tempo de uso – e pelo volume do livro (554 precisamente) – suas páginas começaram a se desprender. Era, até então, a única publicação de *Os sertões* que eu tinha em mãos. Passei a ver esse livro enquanto objeto e matéria: as páginas continuavam a se desprender e eu a tentar, inutilmente, reorganizá-las de volta ao livro, buscando a ordem das páginas, tentando recoloca-las no “lugar certo”. Cuidado vão, pois as páginas continuaram a se soltar e a cair... Penso que desejam sair do livro e embaralhar a história. Recordo das pedras que se soltam do chão no Parque Estadual de Canudos, que se deslocam pelo caminhar. Agora, as páginas desse livro serão manipuladas, movidas pelas mãos, e não serão necessariamente lidas. Mas, segundo o professor e pesquisador Paulo Silveira:

A página é matéria plasmável por sua interação positiva com o texto e a imagem, e também porque é rasgada, furada, colada, feita, desfeita ou refeita, por mutilação ou reciclagem. A página que, às vezes, não passa de uma remissão, uma menção, uma possibilidade. Ela não deve ser confundida com uma folha solta de papel. Ela guarda consigo os sinais de ser parte de um todo. A página, como a estamos apresentando aqui, é a menor unidade possível do suporte livro. (SILVEIRA, 2008, p. 23)

Dentre algumas que se desprenderam, escolho quatro delas: as páginas 48, 50, 51 e 54. Tratam-se de páginas do primeiro capítulo do livro, *A Terra*. Nessa parte, Euclides, como um viajante naturalista, buscou fazer uma descrição minuciosa e detalhada do relevo, da vegetação, da formação geológica e do clima da região. A partir da leitura dessas páginas, procedo com colagens de materiais que tenham ligação com as informações que as páginas apresentam. Sobreponho alguns elementos recorrentes no imaginário trazido por essa leitura: o chão, por meio de uma lasca de lajota do chão de minha casa, a lama, ou argila que utilizo para produzir uma tinta terrosa avermelhada e pintar as palavras de uma página. E em outra, queimo a folha de papel até fazer um furo na página, recolho a cinza e colo ao lado do texto queimado.

Ainda dialogando com Silveira: “Separada dele, ou a obra se ressentirá em sua totalidade, ou, quem sabe, eles (o volume e a página) instaurarão um outro discurso.” (p. 24). É esse “outro discurso” que me interessa: abrir a possibilidade de interpretações possíveis por meio da disputa (ou diálogo) entre página (e conteúdo escrito) e matéria. Esse capítulo, *A Terra*, é dividido em cinco subpartes. As páginas que recolhi para fazer essas operações e interferências se soltaram da quinta parte: *V Uma categoria geográfica que Hegel não citou. Como se faz um deserto. Como se extingue o deserto. O martírio secular da terra.*



Figura 138 – Sarah Hallelujah. *Levantar a história com o chão*, 2022. Páginas de livro, terra, cerâmica e fuligem, 31,5 x 40 cm cada parte. Vista da exposição *Tudo muito rente ao chão*, A galeria, Salvador – Bahia. Foto: Péricles Mendes.

Hegel delineou três categoria geográficas como elementos fundamentais colaborando com outros no reagir sobre o homem, criando diferenciações étnicas: as estepes de vegetação tolhiça, ou vastas planícies áridas; os vales férteis, profusamente irrigados; os litorais e as ilhas. (CUNHA em GALVÃO, 2016, p. 54)

Esse subcapítulo possui algo menos que onze páginas, onde o autor desenrola uma explicação que considera o “homem”, sobretudo o sertanejo e o indígena, como corresponsável pela aridez da paisagem e a escassez da vegetação, alegando que, por uma prática de trabalho com a terra, oriunda desses povos originários, em que predominava a queimada, a terra foi se degradando e fez-se então o deserto:

Esqueçamo-nos, todavia, de um agente geológico notável – o homem. Este, de fato, não raro reage brutalmente sobre a terra e entre nós, nomeadamente, assumiu, em todo o decorrer da História, o papel de um terrível fazedor de desertos.

Começou isto por um desastroso legado indígena.

Na agricultura primitiva dos selvícolas era instrumento fundamental – o fogo. (Cunha, em Galvão, 2016, p. 62)

Esse trecho foi extraído da primeira página dessa sequência e o denomino de “o chão”. Colei, ao lado da página (também colada sobre um papel branco), um pequeno pedaço de lajota, fragmento de barro queimado do piso velho de minha casa, em Salvador.

Euclides continua a apresentar as modulações na paisagem dadas pelo “homem”. Molda uma paisagem climática e descreve nosso bioma único, a caatinga: *as famílias vegetais que surgiam subsecutivamente, no terreno calcinado, eram sempre de tipos arbustivos enfezados. Ao longo de todo esse capítulo, é interessante notar as descrições do relevo, da vegetação e do clima, caracterizados como emoções humanas: braveza convulsiva da caatinga brancacenta;*

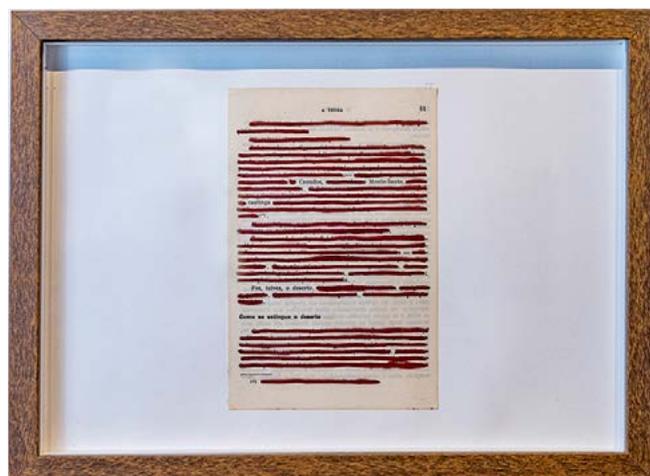
colinas nuas, envoltas pelos mandacarus despidos e tristes; traço melancólico da paisagem; aspecto atormentado da paisagem; várzeas deprimidas; natureza torturada; da flora agonizante etc. Eric Dardel sugere que esse *vocabulário afetivo* da relação do ser humano com a natureza, na dimensão da experiência, adquire uma dimensão qualificadora:

Se a geografia oferece à imaginação e à sensibilidade, até em seus voos mais livres, o socorro de suas evocações terrestres, carregadas de valores terrestres (*terriennes*), marinhos ou atmosféricos, também, sempre espontaneamente, a experiência geográfica, tão profunda e tão simples, convida o homem a dar à realidade geográfica um tipo de animação e de fisionomia em que ele revê sua experiência humana, interior ou social. (Dardel, 2015, p. 06)

No capítulo “A Terra”, o vocabulário afetivo de Euclides está cheio de adjetivos que “qualificam”, às vezes positiva e outras negativamente, o lugar e a vegetação que ali se instala, fazendo, dessa experiência, a possibilidade da construção de um paralelo entre a terra e o homem.

Em outra página, com uma mistura de terra e cola, pinto quase todas as palavras que compõem o texto, deixando à vista somente algumas delas: o nome do capítulo “A terra”, “Canudos”, “Monte Santo”, “caatinga”. A frase que conclui um dos subcapítulos – “Fez, talvez, o deserto” – e o início do subcapítulo seguinte – “Como se estingue o deserto”. E ainda, uma pontuação que indica uma nota de rodapé “(*)” impossível de se ler, como em toda página. Deixei à leitura o que indica uma dúvida, possibilidade ou incerteza, e me parecem indagações: Como se faz um deserto? Como se extingue o deserto?

Ao longo do texto, Euclides constrói um argumento ao mesmo tempo científico e poético, em que explica de que maneira ele – o deserto – foi feito: a localização e inclinação do planeta Terra, as regiões desérticas espalhadas pelo mundo, os agentes de intempéries, e



Figuras 139, 140 e 141 – Sarah Hallelujah. *Levantar a história com o chão*, 2022. Páginas de livro, terra, cerâmica e fuligem, 31,5 x 40 cm cada parte. Foto: Péricles Mendes.

a mão devastadora do humano. Além do indígena, cita também o colonizador e o sertanista como corresponsáveis pela “bruteza” da terra, sugerindo, talvez, a dificuldade ou até a impossibilidade de lá a vida se manifestar: “... não fixam o homem à terra”, ou ainda, “... e o sertão de todo se apropriou à vida” (Cunha em Galvão, 2016, p. 53 e 59).

O pesquisador Marco Antonio Tomasoni concorda que esse manejo inadequado foi prejudicial à terra dos “sertões do Brasil”, mas ressalta que: “...o *martírio secular da terra* é profundamente ligado aos “sesmados”, espaços territoriais concentrados nas mãos de poucos (formando latifúndios).” (TOMASONI, em BARROS, 2019, p. 21).

E por fim a cinza, numa página que contém marcas do fogo, um pedaço de fuligem da própria página queimada, colado ao papel. Mesmo nessa cinza enegrecida, ainda é possível ler “A terra”. *Levantar a história com o chão* é se apropriar de uma descrição pormenorizada do sertão semiárido, em um livro que irá narrar a destruição de uma comunidade que convivia com a seca, ou com o regime intermitente das chuvas. Como se estingue o “deserto” ou as pessoas que inventaram um modo de vida da região semiárida? Problematizar esse determinismo científico-positivista de Euclides da Cunha é colocar em negociação a interpretação e a dimensão estético-social que sua obra terá no entendimento de uma determinada região, condenando sua possibilidade de existir de outra forma, “repetir pra diferir” como sugere Priscila Arantes a partir da ideia de *re/escritura*.

Ficou registrado, em um imaginário nacional, esse sertão carregado de um “vocabulário afetivo”, numa ação qualificadora da paisagem e, portanto, do bioma catingueiro, e pelas dificuldades extremas ou impossibilidades de a vida humana se instaurar em um ambiente com essas condições. Sobre a “petrificação” do sertão como um lugar de atraso, e Canudos, portanto, como inviável desde sempre, Joana Barros categoricamente afirma:

Canudos e os conselheiristas são uma figuração do atraso, do Outro, de quem a modernização brasileira terá de se ocupar – seja civilizando através da docilização dos corpos rebeldes que, adestrados se tornaram parte constitutiva necessária para a reprodução do capital como trabalhadores urbanos; seja massacrando concretamente milhares de subversivos por meio do Exército e de suas campanhas. (BARROS, 2019, p. 31)

O título do trabalho, *Levantar a história com o chão*, faz uma alusão à ideia de “levantes”, que não foram poucos na história do Brasil. Então, pela força de guerra exercida pelo Exército brasileiro, podemos entender Canudos como um levante? Assim como esses homens e mulheres sublevaram-se do chão, proponho, então, levantar a história *com* o chão, esse mesmo chão que encontro por meio das caminhadas. E, como incita Walter Benjamin na sua tese 6 sobre o conceito de história,

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo [...]. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 1985, p. 224)

3.1.3 Do Vaza-Barris ao Cocorobó

No Vaza-Barris passou água, passou, passou, passou

No Vaza-Barris passou água, passou, passou, passou

É água ligeira, é água barrenta

Descamba e não volta mais.

Água dos Tapuyas do povo da vida

A correnteza que vai levar

Não teve aproveitamento

Foi e deslizou como o vento

E foi bater no mar

No Vaza-Barris passou água, passou, passou, passou

No Vaza-Barris passou água, passou, passou, passou

É água que desce das cabeceiras

Faz curva e cachoeira

No Cocorobó vai se entrincheirar

As águas do Vaza-Barris

Que alimentou a rebeldia

De um beato que dizia

Que o sertão vai virar mar

Que o sertão vai virar mar

No Vaza-Barris passou água, passou, passou, passou

No Vaza-Barris passou água, passou, passou, passou

Cláudio Barris

Ao longo da *Caminhada dos Umbuzeiros*, somos acompanhados, em muitos momentos, por um personagem perene dessa história: o rio Vaza-Barris. E em umas de suas muitas canções, o cantor e compositor uauáense Cláudio Barris, que também nos acompanhou ao longo da *Caminhada dos Umbuzeiros*, canta o rio e a história do curso de suas águas, uma presença e uma substância poética que contribui também para construção desta pesquisa. O rio Vaza-Barris nasce no sopé da Serra dos Macacos, na cidade de Uauá, e se estende por 450 quilômetros, atravessando Bahia e Sergipe, até desaguar no mar. Rio essencial para a construção do arraial do Belo Monte, naquela época, e, até os dias de hoje, para a comunidade de Canudos.

Margeamos o Vaza-Barris durante trechos da caminhada, atravessamos e dormimos dentro de seu leito seco. Sim, nas areias do fundo do Vaza-Barris passamos uma noite. Me enche de encanto pensar e descrever essa experiência: eu dormi sob o rio ou sobre o rio? Pela carência de sua matéria definidora, ele deixa de ser um curso d'água e passa a ser um caminho de areia, leito acolhedor, que exige atenção, trincheira natural. Podemos, então, nos banhar em suas águas imaginárias e dormir no seu leito. Assim, seco a maior parte do tempo, o Vaza-Barris é estrada, é caminho.

E, como disse o poeta, quando suas águas passam, “*é água ligeira, é água barrenta*”. Passam com tamanha violência, que arrastam tudo que estiver pela frente. E, de longe, é possível escutar o barulho das águas chegando. Elas passam e, em seguida, resta somente o material trazido pela torrente: galhos, pedras e algumas poças de água e lama, formando piscinas lamacentas, onde é possível se refrescar do calor da Caminhada. Quando andamos pelo leito do rio, após a passagem de suas águas, marcamos o chão com nossas pegadas. A lama que gruda sob os pés, criando camadas de barro e areia por meio de nossos passos, deixa também uma marca no chão, que irá secar, se solidificar e permanecer, mas só até a passagem de outras águas que virão. Até que outros caminhem por ali, sobre a lama, deixando outras pegadas, mais uma vez.

Os leitos dos rios secos foram utilizados pelo Exército como grandes canais que levaram à ocupação e ao controle do campo de guerra. Conduziram os soldados e toda estrutura móvel da campanha de Canudos e serviram de abrigo e proteção ao deslocamento das tropas. Entretanto, o conhecimento profundo do local se deu aos conselheiristas alguma vantagem nas três expedições que antecederam a batalha final do conflito. O Exército utilizou estratégias bélicas modernas de conhecimento, ocupação e controle, que lhe serviram para construir uma verdadeira cidadela de guerra ao redor de Canudos. Posicionados no alto do Morro da Favela, os soldados da República cercaram o arraial do Belo Monte. (BARROS, PIETRO, MARINHO, 2019, p. 14)

Na exposição *Tudo muito rente ao Chão* (2022), um dos trabalhos apresentados *As marcas de intermitência* (2022), é produzido por três partes distintas. Uma fotografia de Flávio de Barros, que retrata soldados acampados no leito seco do rio Vaza-Barris, a qual foi sobreposta a uma placa de cerâmica terracota, partida bem em cima do nome do rio, que foi carimbado enquanto a argila ainda estava úmida. Em seguida e logo abaixo dessa primeira parte, ampliei o mapa das cercanias de Canudos, segundo planta elaborada pela chefia da Comissão de Engenharia do Exército durante a 4ª expedição⁸. Me aproprio desse mapa e realço o percurso do Vaza-Barris com a argila que coletei no açude do Cocorobó; é também uma marcação. E a parte seguinte: logo abaixo do mapa, presa perpendicularmente à parede, está uma placa feita de argila branca, arqueada durante a queima, onde está carimbada a palavra Cocorobó.

Ainda interessada em proceder à construção de uma interpretação do lugar por meio do “diálogo” entre arquivos e entendendo que esses arquivos compõem algumas das camadas de um lugar, busco inquirir aos documentos sobre parte da história de um lugar com o seu próprio

⁸ In: Almeida, Cícero Antônio F. de. *Canudos: imagens da guerra*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores; Museu da República, 1997, p. 10.

chão, marcando os nomes dos lugares no barro. Também aqui, a ideia é considerar “arquivo” como tudo aquilo que pode ser guardado, ou seja, arquivado, inclusive a matéria-prima proveniente do chão, entendendo o arquivo como algo vivo, passível de outras reinterpretações e leituras. Alterando o contexto, a apresentação, a situação, podemos gerar, a partir de documentos históricos arquivados, outras leituras e, assim, problematizar narrativas oficiais. Retomando e trazendo mais uma vez as palavras de Priscila Arantes: “... somos levados a perceber o quanto ideias como documentos e passado devem ser vistas como forças vivas e potentes para a construção e o entendimento da história de nossa cultura.” (2015, p. 86)

Há, na primeira parte do trabalho, uma notória sobreposição de camadas: a fotografia antiga – arquivo digitalizado, disponível na rede e acessível a todos – sob uma placa de cerâmica como o nome Vaza-Barris carimbado em sua superfície enquanto a argila ainda estava maleável. Indiscutivelmente, associamos o nome escrito na placa ao lugar retratado na imagem fotográfica, sem ao menos questionar a veracidade da imagem e da referência feita pela placa: trata-se de uma reencenação, considerando esses arquivos, sejam textos, imagens, o a própria terra como *forças-vivas*.

No mapa que compõem esse trabalho, também um “documento histórico”, outro arquivo disponibilizado pela rede web e presente em algumas publicações sobre a guerra de Canudos, pintei o trecho do rio Vaza-Barris com a lama do açude do Cocorobó, que coletei quando estive em Canudos em agosto de 2022.

A dúvida sobre a veracidade da proveniência do material (a lama do Cocorobó) por parte do espectador me interessa, porque convida a problematizar também a ideia de arquivo como documento histórico que atesta uma verdade histórica. Incluindo a terra, o chão como arquivo e arquivável porque guarda a história no chão, contesta aquilo que habitualmente costumamos atribuir como documentos “factuais”.

... embaralhando as fronteiras entre realidade e ficção, parece que o fio condutor dessas poéticas é o de repetir a história de outra maneira, como uma forma de abertura para outras narrativas e interpretações possíveis: re/escritura. A “obra” aqui é sempre vista como um arquivo aberto a outras possíveis interpretações, a outras vozes, que se acumulam e se sobrepõem em cada reencenação; em cada repetição diferente. (ARANTES, 2015, p. 123)

A argila do Cocorobó e meu relato sobre sua coleta determinam, simplesmente, o ponto de vista de quem narra, e, portanto, sua experiência. Mesmo os registros fotográficos, seriam de situações “reais” ou encenações? Barro daqui ou barro de lá? A lama como uma alegoria, uma *matéria-chão*. São substâncias que foram “deixadas” para trás na construção de uma “narrativa hegemônica” da guerra de Canudos. A lama que encontrei no Cocorobó é, então, apresentada não só para “amolecer” os “documentos históricos oficiais”, mas para trazê-los de volta à vida e convidá-los à ação pela sua maleabilidade e aderência. A argila é um suporte que “aceita” a marca do carimbo dos nomes, do rio e do açude (Vaza – Barris e Cocorobó). Esse trabalho, composto por partes sequenciais, expressa uma ideia de tempo, como uma ampulheta, e o que corre por ela é uma ideia de rio. Mas, por Euclides, entende-se o Vaza-Barris quase como um rio malfazejo:

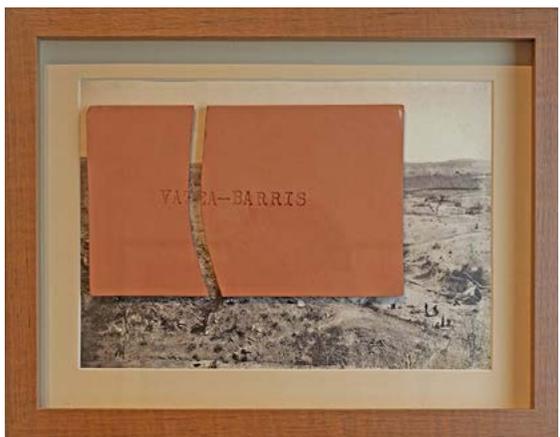
Este é um rio sem afluentes. Falta-lhe conformidade com o declive da terra. Os seus pequenos tributários, o Bendegó e Caraibas, volvendo águas transitórias, dentro dos leitos rudemente escavados, não traduzem as depressões do solo. Têm a existência fugitiva das estações chuvosas. São, antes, canais de esgotamento, abertos a esmo pelos enxurros – ou correntes velozes que, adstritas aos relevos topográficos mais próximos, estão, não raro, em desarmonia com as disposições orográficas gerais. São rios que sobem. Enchem-se de súbito; transbordam; reprofundam os leitos,

anulando o obstáculo do declive geral do solo; rolam para alguns dias para o rio principal; e desaparecem, volvendo ao primitivo aspecto de valos em torcicolos, cheios de pedra, e secos. (CUNHA em GALVÃO, 2016, p. 34)

O rio é uma imagem ou palavra recorrente para “conjuguar a eternidade”, como nos diz Guimarães Rosa. Não só ele, mas também outros escritores entendem esse constante passar das águas como uma referência ao tempo que não cessa de escorrer. Mas o Vaza-Barris, na altura de Uauá e Canudos, é um rio intermitente. Depois, pelos seus afluentes, segue um curso mais constante, até desaguar no litoral de Sergipe. Essa intermitência me interessa, e também a velocidade destruidora que ressoa como um motor quando suas águas passam, até se “entrincheirarem” no Cocorobó, citando, mais uma vez, o poeta Cláudio Barris.

Algumas significações da palavra “intermitente”: o que interrompe e se inicia novamente; o que recomeça por intervalos; com interrupções, intervalos; sem continuidade. Então, podemos, mais uma vez, fazer do rio uma analogia ao tempo, por sua “existência fugitiva” e fugaz, como coloca Euclides da Cunha. Esse “tempo histórico” é contado em pedaços, “recomeça por intervalos”, assim como no trabalho *Marcas de Intermitência*, fragmentado, e também as narrativas sobre o massacre ao Belo Monte. O rio, é tempo e substância que trago para *re-escrever* essa história, apontando a sua “existência não fugitiva”, mas preponderante na vida e na morte de Belo Monte. Represado, o rio ajudará a formar o açude do Cocorobó – sobre o qual falaremos mais na frente, por meio de outros trabalhos. Essas águas serão agentes do esquecimento, *oblívios*.

Também por isso, o rio me ajuda a pensar o chão sem água, me possibilita ver e deixar pegadas após a vazante de suas águas. De um Vaza-Barris tomado e feito de trincheira, a placa de cerâmica partida ao meio, cuja junção faz lembrar o desenho de um rio, deixa escapar a imagem feita por Flávio de Barros: o rio agora é acampamento, estrada, um rio como estrutura de guerra. Mas, entendendo o arquivo como algo aberto, objeto de ação –



Figuras 142, 143 e 144 – Sarah Hallelujah. *Marcas de intermitência*, 2022. Fotografia de Flávio de Barros, mapa das cercanias de Canudos e placas de cerâmica, dimensões variadas. Foto: Péricles Mendes.

que se arquiva e se desarquiva – a água, sua matéria, é movente, e não só a água que um dia passou por ali e continua a passar, deixando para trás a lama da história, aquela que escorrega, que é fluída e maleável.

Não por acaso, Benjamin critica a visão modernista da história entendida como continuidade linear, mas nem por isso defende seu fim. Aponta para a necessidade de uma **re/escritura** da história [...]. O conceito de **re/escritura**, tal como proposto nesta pesquisa, incorpora, portanto, o princípio da repetição diferente. Repetir diferente significa exatamente compreender a noção de uma escritura que, para além da noção de identidade e da ideia de uma pretensa representação mimética do passado, é vista como uma ação de produção da diferença. (ARANTES, 2015, p. 33 e 34)

A artista mexicana Tania Candia (1974) possui uma pesquisa interdisciplinar. Seus trabalhos são marcados pela intersecção entre linguagens, mas, principalmente, sua prática artística é atravessada por encontros, “coletas”, por achados que se dão através de processos de pesquisa “não acadêmica”, em diversos territórios. Depois, essas investigações são “traduzidas” e materializadas de formas bastantes variadas. O trabalho *Cuenca* foi realizado a partir de um mapa antigo, a “Carte des environs de la ville de Mexic”, feito por Jakob Van Der Schley e Jacques Nicolas Bellin em 1858. O trabalho parte da representação dos rios do Vale do México, identificados nesse mapa, que compreendem diversos afluentes desaparecidos desde então. A peça é uma escultura de cerâmica instalada sobre o chão, de forma que os visitantes podem atravessar, pisar e caminhar sobre ela. Simboliza a hidrografia desses rios, que eram amplos e abundantes, mas que foram sendo subtraídos de diversas maneiras durante a colonização, como parte de uma estratégia de dessecação com o intuito de controle territorial.



Figura 145 e 146 – Tania Candia. *Cuenca*. Placas em cerâmica, 7,32 X 6,10 cm. Fonte: <https://taniacandiani.com/work/cuenca/>

A cartografia, modelada nas placas de cerâmica, ao mesmo tempo que evidencia o desaparecimento dos rios (porque vazadas), permite que a água da chuva seja coletada por esses espaços vazios, trazendo simbolicamente os rios de volta à vida. A elaboração desse trabalho transita também entre temporalidades: da imagem de uma bacia hidrográfica que não mais existe, mas nos convoca a rememorar uma violência colonial ao mesmo tempo que aponta para uma prática de *re/escritura*.

Assim como a lama, que corre pelo desenho do rio no mapa que compõe o trabalho *Marcas de intermitência*, destacando sua geomorfologia, que por sua vez nos ajuda a identificar como o rio “abraçava” o arraial. Não é um braço, mas um abraço de rio. O povoado guiado por Antônio Conselheiro se instala nesse abraço, em formato de ferradura, que irriga e proporciona uma espécie de “crescente fértil” no sertão semiárido baiano. Assim como esse rio que corre por lá, o Vaza-Barris, a existência de Canudos também foi intermitente, e sua história é contada em pedaços: o povoado que construiu o arraial do Belo Monte, sua posterior destruição, em seguida a “re-existência” quando da reconstrução pelas pessoas que tinham ido embora antes do cerco final, depois mais uma destruição pelas águas do açude. E agora, outra Canudos, aquela dos trabalhadores que passaram a viver ali durante e depois da construção da represa. São “tempos saturados de agora”, segundo Walter Benjamin. *Agoras* que existem em torno desse rio-tempo, o Vaza-Barris. Tempo que escorre da fotografia de Flávio de Barros, pelo leito do rio, no mapa feito por militares, até ser apanhado pelo Cocorobó. A placa de cerâmica marcada como o nome do açude, Cocorobó, está virada para colher esse tempo que não cessa de fluir, mesmo que por pedaços.

3.2 Água também é chão

A primeira parte do livro *Os Sertões* se chama *A Terra*. No subcapítulo anterior, apresentei alguns trechos dessa parte do livro no trabalho intitulado *Levantar a história com o chão*. Trouxe também algumas reflexões sobre o chão de Canudos e o encontro com a terra em forma de lascas que se soltam do chão onde hoje fica o Parque Estadual de Canudos. Depois, fiz referência ao encontro com o “lodo”, a lama do fundo do açude do Cocorobó, uma argila que convida ao devaneio material, pelas mãos que recolheram e modelaram essa argila e pelos pés que caminhou sobre ela deixando pegadas no caminho. Todas essas camadas constituem estratos do solo da região onde se formou o arraial do Belo Monte, formam também estratos simbólicos de diferentes tempos sobrepostos naquele local. Outra camada simbólica e material é o rio que ora se enche, ora se esvazia, o Vaza-Barris, e a intermitência que nega sua condição de rio para alguns, mas, para outros, se apresenta manifesta como estrada, trincheira, ou se revela do leito seco, um leito sereno para dormir sob as estrelas.

O Vaza-Barris, que se faz caminho quando seco, é também caminho das águas nos períodos de chuva. O chão se faz água, irrompe, corre, leva, move-se em sua substância, na maior parte do ano escassa, agora abundante. O rio “sangra”, escapa alargando as margens para fora, redefinindo seus contornos, umedecendo o chão seco carente de água, para ser retido na barragem do Cocorobó, formando um açude, um chão de água. Agora água também é chão.



Figura 147 – Registro de pegadas da travessia de trecho do rio Vaza-Barris durante a Caminhada dos Umbuzeiros, 2018. Foto: Sarah Hallelujah

Figura 148 – Travessia de um trecho do rio Vaza-Barris em cheia histórica durante a Caminhada dos Umbuzeiros de 2019. Foto: Pollyana Melo

3.2.1. Levante, para ver em perspectiva

Por todos os lados, as pessoas se sublevam: potências. Mas por todos os lados, também, constroem barragens: poderes. Ou, então, protegem-se no topo das falésias, de onde acreditam poder dominar o mar. As barragens e as falésias parecem ter sido erguidas para conter o movimento de algo que se levanta a partir de baixo e ameaça a ordem das coisas no alto.

George Didi-Huberman

Retomando uma das muitas caminhadas que fiz com estudantes matriculados na disciplina *Núcleo Temático⁹ – Lugares Sociais da Arte*, no módulo que ministrei, *Caminhada como prática estética e metodologia de criação*, na UNIVASF (2017 – 2018), fizemos uma visita à cidade de Canudos. Estava conosco também o professor e coordenador desse NT, Prof. Dr. Elson de Assis Rabelo. Nessa visita-aula, caminhada e experiência de campo, fomos ao Parque Estadual de Canudos, lugar onde encontramos elementos, resquícios de trincheiras e acampamentos militares que foram instalados com o objetivo de fazer cerco ao arraial do Belo Monte. Depois dessa caminhada ao longo do Parque, seguimos para a Serra do Cocorobó, dessa vez uma caminhada em campo mesmo, sem contar com o aparato turístico e explicativo que o Parque nos oferece. Impossibilitados de visitar o verdadeiro sítio histórico onde um dia houve o arraial, que jaz submerso, pegamos uma trilha para subir um morro e nos encaminhamos ao alto do cruzeiro, na Serra do Cocorobó, que margeia o lago.

⁹ Componente curricular obrigatório, os NTs são direcionados aos discentes dos cursos de graduação presenciais e à distância e do Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária (Pronera), ofertados na Univasf. Seu objetivo é promover a interdisciplinaridade, através da participação de estudantes e professores de áreas distintas, possibilitando olhares diferentes sobre questões diversas. <https://portais.univasf.edu.br/>

O açude do Cocorobó é a estrutura que represa as águas do rio Vaza-Barris, responsável pela inundação da “segunda Canudos” reconstruída pelos sobreviventes do massacre ao Belo Monte, os conselheiristas, poucos anos depois do fim da guerra. Vale dizer que o antigo povoamento, próximo ao Belo Monte, e a Fazenda Canudos se chamavam Cocorobó.

O açude foi resultado do decreto presidencial de Getúlio Vargas que, com um horizonte desenvolvimentista e republicano semelhante ao que dera origem à guerra de Canudos quase meio século antes, apagava aquilo que restava da memória concreta conselheirista para dar lugar a um dos elementos mais controversos do semiárido nordestino: a água. Muita água. (MARINHO, VERDI, CARVALHO em BARROS, 2019, p.179)

As obras de barramento do Vaza-Barris começaram em 1951 e terminaram em 1967, quando se deu início ao enchimento do espelho d'água, que, ao contrário do que previam, encheu muito rápido exigindo que pessoas fossem deslocadas às pressas e até retiradas à força de suas casas. A construção e a gestão do açude ficaram sob a responsabilidade do que hoje conhecemos como DNOCS (Departamento Nacional de Obras Contra as Secas). Esses dezesseis anos de operações de engenharia civil moveram uma quantidade substancial de trabalhadores para a região, e se criou uma outra cidade para a construção dessa imensa obra. A grande maioria dessas pessoas passaram a viver por ali e transformaram aquele chão, a ser inundado, em seu próprio chão: tomaram para si as histórias e as memórias daquele lugar. Havia um ar de progresso naqueles anos, e as temporalidades se misturaram.

10 “Hoje, o açude cobre uma área de aproximadamente 2,4 mil hectares e tem a capacidade para armazenar em torno de 245 milhões de metros cúbicos de água. A altura máxima da barragem, e também do açude, é de 33,5 metros. Segundo o DNOCS, o que motivou a construção foi a seca, a necessidade do abastecimento de água, o que transformou o Cocorobó em uma espécie de oásis no sertão.” (Marinho, Verdi, Carvalho, 2019, p. 181)

Nossa caminhada começou por uma estrada de chão, onde estacionamos o ônibus da Universidade, e seguimos a pé. Ela é margeada por plantações de coqueiros e bananais. Há plantações por todo perímetro irrigado, bananas a perder de vista. Tudo nesse trecho é verde e indica umidade. Mesmo ainda sem vê-lo, sabíamos que o açude estava próximo. Caminhamos demoradamente por essa estrada e, antes de avistar o lago, conseguimos ver o canal de irrigação. Fico pensando a quem pertence essa água e as terras próximas ao canal. Quem efetivamente tem acesso às águas do Cocorobó para o cultivo? São questões levantadas pela caminhada e que trazem indícios de que podemos considerar a água também como lugar em disputa, como recurso e potência, como *matéria-chão*.

Quando chegamos nas margens do açude, caminhamos sobre a barragem – uma parede que faz com que a água fique represada e se acumule. Passamos por essa parede (que é uma estrada) de contenção. No meio dessa parede-estrada, há uma estação de captação de água. Provavelmente é essa estação que bombeia as águas do Cocorobó para os canais de irrigação. O portão que liga a parede da barragem até a estação por uma passarela estava aberto e conseguimos entrar. É uma construção curiosa: lembra um elevador e, de certa forma, o é – um elevador para levantar a água do lago, as mesmas águas que submergiram o arraial do Belo Monte. Agora, as águas que aqui se levantam são as águas do progresso, as mesmas águas que alagaram a memória de um levante, quando os habitantes de Canudos se sublevaram em uma luta coletiva.

A violência por trás da construção do Açude do Cocorobó se inicia com a retirada à força dos canudenses que lá resistiam, e segue na negação da história da resistência – não uma, mas duas vezes, marcada na sedutora paisagem do espelho d'água. (MARINHO, VERDI, CARVALHO, 2019, p. 183)



Figura 149 e 150 – Registros da vista do Açude do Cocorobó, Serra do Cocorobó e do canal de irrigação, 2018. Foto: Sarah Hallelujah

Desenhadas nas pedras que fundam a barragem, percebemos uma marca de água acima do nível em que ela realmente estava, sinal de que o lago enche muito mais do que o nível que estávamos vendo. Seguimos o caminho de volta para a trilha e atravessamos uma construção em concreto gigantesca, que é o vertedouro, ou o local de escape das águas quando a barragem enche além de seu limite. Serve para controlar o nível e a vazão das águas (no caso das usinas) nos açudes, como é o caso, para que a água não transborde mesmo. Depois de atravessar o vertedouro, seguimos caminhando. Agora já na trilha, nos colocamos a subir o morro: vamos levantar...

Ao entrar na trilha, notamos que atravessava-mos uma pequena comunidade, ainda em Canudos, mas distante do centro. Tanto a trilha, a estrada, quanto as casas são um só lugar: um quintal comum. Voltaremos a ele, e por ele. Alguns minutos de caminhada (talvez horas?), subimos por uma trilha ligeiramente íngreme, feita de cascalhos de diversos tamanhos, pedras soltas que rolam pra baixo quando caminhamos, o que nos exigia atenção. Mas fácil é se distrair com a vista do açude que, a cada momento, se torna maior, digo, passamos a ter uma maior dimensão de sua imensidão. Eis que nos damos conta que a profecia do Conselheiro se realiza:



Figura 151 e 152 – Vistas do açude do Cocorobó do alto da Serra homônima, 2018. Foto: Sarah Hallelujah

Diante da visão do alto, o açude realmente vira um mar no meio da caatinga, suas águas azul-esverdeadas, que refletem o céu e se espalham em todas as reentrâncias daquela terra, ocupa a paisagem como em um recipiente, se esparrama até onde a vista alcança: o entorno esverdeado e um levante submerso. Assim se opera, por meio da caminhada, uma mudança de perspectiva: nos “levantamos” pela paisagem para pensar sobre esse levante que permanece presente principalmente pelo livro de Euclides e pela construção do açude – um modo de recordar as duas formas de aniquilamento. O relato da guerra e a imagem da água, da inundação, na sua imensidão, parecem justificar ambas as formas de apagamento de uma comunidade e de um modo de vida. Afinal, água é o bem mais precioso nessa região.

Quer forma mais requintada de apagar uma história de luta pela terra do que pela palavra, a partir de uma obra prima da literatura brasileira, e pela abundância de água em pleno semiárido baiano? Não há como contrariar ou criticar o advento da água. A justificativa da obra “faraônica” vem pela escassez do recurso, e a narrativa da superação da seca reforça a ideia dessa obra como única alternativa. Há, aí, uma operação de silenciamento pela disponibilidade do que antes era intermitente, escasso. O regime das secas ou das chuvas havia de ser negado, mesmo sabendo da existência de diversos modos de se viver no sertão que não somente no perímetro irrigado. As comunidades de fundo e fecho de pasto, por exemplo, funcionam a partir de uma outra lógica, como já foi dito anteriormente. A proposição é o “convívio”¹¹ com a seca, e não o seu “combate”. E não é por outro motivo que justo ali floresceu uma comunidade de espoliados às margens do Vaza-Barris.

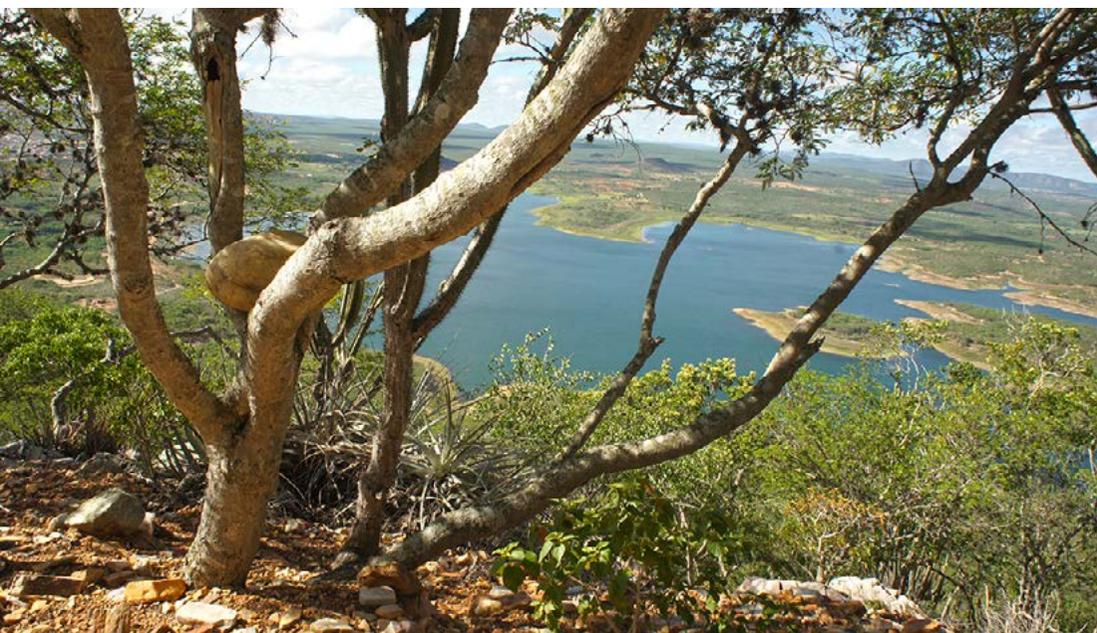
¹¹ Após a COP-3, que aconteceu em Recife, em novembro de 1999, a ASA (Articulação do Semiárido Brasileiro) construiu um documento, a Declaração do Semiárido. Nesse documento, apresentam a proposta de uma convivência com a seca, e não o seu combate, pautado em dois principais eixos: “a conservação, uso sustentável e recomposição ambiental dos recursos naturais do semiárido” e “a quebra do monopólio de acesso à terra, água e outros meios de produção.” Os seis pontos principais são: conviver com as secas, orientar os investimentos, fortalecer a sociedade, incluir mulheres e jovens, cuidar dos recursos naturais e buscar meios de financiamento adequado. Para saber mais e ler o documento na íntegra acessar: <https://www.asabrasil.org.br/>

A mudança de perspectiva trazida pelo caminhar produz modos de ver diversos da visão proporcionada pela imobilidade. Vendo de cima, podemos perceber também que o perímetro irrigado é muito pequeno se pensarmos a monumentalidade da operação de esquecimento que se efetivou por ali.

Transversais nessa dinâmica, água e memória são dois elementos presentes tanto no combate quanto na convivência, simultaneamente, porém de maneira essencialmente distinta: a ausência e, conseqüentemente, a necessidade de água fundamentam o discurso hegemônico de que a seca precisa ser combatida com políticas públicas e estratégias de desenvolvimento regional, enquanto o modo de vida sertanejo se reproduz a partir da convivência com as condições naturais do semiárido. A memória, por outro lado, faz-se perceptível frente ao tecnicismo e à violência do processo de modernização capitalista, enquanto que na convivência, ela é encarnada de modo presente, vívida, fundamentando as possibilidades de permanência no lugar, a própria reprodução de modo de vida e a constituição dos sujeitos. (Marinho, Verdi, Carvalho, 2019, p. 184 e 185)

Assim como na narrativa euclidiana, houve com a construção do açude, uma operação imensa de apagamento e afogamento. As justificativas para que essas ações fossem empreendidas nos chegam com tamanha “razoabilidade”, que é preciso, mais uma vez empreender uma mudança de perspectiva, subir a *Serra do Cocorobó*. Mudar a perspectiva é olhar rente ao chão ou sobre as águas. Ter uma visão panorâmica não é somente figura de linguagem: é levantar a história do chão, subir o morro que inspirou o Conselheiro a nomear a comunidade, o *Belo Monte*.

Nos acompanham também, durante a subida, a árida flora da caatinga, com seus mandacarus, facheiros e xique-xiques enfeitando nosso caminho. Às vezes, surgem algumas árvores um pouco maiores do que a vegetação arbustiva. Um pé de *Umbura* talvez, nos dá sombra por alguns minutos, para que possamos nos hidratar e contemplar a paisagem.



Um pouco antes de chegar ao cume da serra, ao mirante do Cruzeiro, me deparo com uma situação curiosa: em uma dessas poucas árvores que encontramos pela trilha, está muito bem encaixada, entre seus galhos, uma pedra, relativamente grande, e bastante pesada, eu imagino. Ela não se parece muito com as pedras soltas que estão espalhadas pela trilha. Essas, na maioria dos casos, estão facetadas, como se tivessem sido cortadas. A pedra cuidadosamente acondicionada entre os galhos é arredondada, como um seixo rolado, de grandes dimensões. Me pergunto quem e porque colocou aquela pedra sobre a árvore. Qual a intenção, o que se pretendia? Será que essa pedra foi trazida desde a cidade, do começo da trilha? Será uma promessa que foi paga?

Faço algumas fotografias dessa pedra acondicionada cuidadosamente entre um galho e outro da árvore, uma pedra grande, pesada, levantada do chão para ocupar o espaço aéreo. Para estar lá, ela foi necessariamente levantada por alguém.

Figuras 153 e 154 - Sarah Hallelujah. *Levantes*, 2019.
Fonte própria.

Me coloco novamente a pensar na ideia de *levante*, enquanto ação de se levantar. A pedra como lembrança desse levante, nos convidando a recordar de uma onda de pessoas que se levantaram não só para lutar contra um poder ou governo instituído, mas para defender sua terra, seu modo de vida.

No ensaio *Ondas, torrentes e barricadas* (2019), Didi-Huberman vai falar sobre os levantes como ondas que se formam com tamanha força e energia, que se elevam da superfície enquanto potência de tomada de poder e revolução. Ele fala dos levantes na América Latina (em especial, o movimento zapatista) e que esses movimentos, assim como as ondas, se formam por uma junção de energia e movimento, e explodem. Há momentos de latência, de espera, mas assim como o mar, essa agitação popular nunca tem fim: “Há maré alta e maré baixa, tempestades e períodos de calmaria.” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 123). Eu fico mais uma vez pensando na pedra em cima da árvore e como ela foi parar lá. Uma potência que se anuncia, uma nova onda por vir? Uma pedra pronta para ser lançada?

É justamente nesse ponto que a onda se forma. Trata-se de uma composição de forças: a injustiça inscrita na dolência se sobrepõe à injustiça ou dor ligadas ao pedido ignorado. Uma nova dor por cima da reclamação formal registrada no caderno de queixas. (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 119)

Impossível também não recordar imediatamente, pela similaridade das instalações escultóricas do artista italiano Giuseppe Penone, *Idée de Pietra*.

Idée di Pietra (*Ideias de Pedra*), consiste em uma série de instalações montadas em vários lugares, em diferentes situações. São esculturas de árvores de bronze, em grande escala, cujos galhos sustentam uma ou mais pedras.

Idée di Pietra – Olmo (2008) e *Idée di Pietra – Ciliegio* (2011) foram ambas exibidas posteriormente na exposição dedicada a Penone, no Castelo de Versalhes, em 2013. Como os



Figuras 155 e 156 – Giuseppe Penone. *Idée di Pietra* – *Olmo*, 2018 e *Idée di Pietra – Ciliegio*, 2011. Bronze e pedras, dimensões variadas. Fonte: site do artista.

títulos sugerem, essas esculturas únicas são modeladas a partir de uma árvore de olmo (*olmo*) e uma cerejeira (*ciliegio*). Nessa série, o artista aborda noções como gravidade, equilíbrio e escala, bem como ideias sobre o natural e o artificial, tema recorrente na obra do artista.

O percurso das obras que exponho em Firenze é um percurso que nasce através das considerações sobre o lugar. Não se pode entrar em um lugar sem se buscar entender a natureza do lugar, sem procurar entender o espaço que tenho a intenção de ocupar. (PENONE, em vídeo de divulgação da exposição *Perspectiva Vegetal*, Firenze, 2014, tradução minha)

Idée di Pietra envolve uma imensa mobilização de forças para sua montagem, devido ao peso das pedras e o tamanho (e também o peso) das árvores reproduzidas em bronze. Os detalhes do tronco da árvore são de uma assombrosa semelhança com o real. As pedras, escolhidas pelo artista em um rio na região do Piemonte, são apoiadas entre os galhos, sugerindo uma imprecisão quanto à sua origem. Como essas pedras podem ser sustentadas acima de nossas cabeças? Serão também “falsas” as pedras? Esse trabalho de Penone, bem como a pedra levantada sobre o Cocorobó, me levam a refletir sobre esforço e exatidão, sobre o desejo de “mover montanhas”, levantar pedras morro acima, levantar o chão mais uma vez, ao mesmo tempo que me trazem uma sensação de leveza, dando a impressão de estarem tão justas e adequadas ali no alto, um esforço leve... Essa série de Penone indica um embate entre o que é artificial e o natural, entre o peso e a leveza, sinalizando uma resistência à gravidade, que puxa para baixo.

Assim, voltando a nossa caminhada pela serra do Cocorobó, começamos a descer, a retornar rumo ao chão.

Retornamos pelo mesmo lugar por onde começamos a trilha. Passamos mais uma vez no quintal de alguém. Penso nessa e em outras comunidades pelas quais passei durante a

Caminhada dos Umbuzeiros, comunidades que produzem sem irrigação, sob o sol forte e de solo alaranjado, nas áreas de sequeiro, no meio da caatinga, no modo de vida em equilíbrio entre natureza e comunidade, meio ambiente e ser humano. Recordo a variedade de seus cultivos: quiabo, aipim, abobora, inhame, feijão de corda, criação de bode, palma, infinitos pés de umbu, em contraste com a monotonia do perímetro irrigado preenchido pela monocultura.

Subir a serra e ver o açude de cima nos apresentou uma perspectiva diferente sobre as águas do Cocorobó. Construído com o intuito de superar os problemas hídricos do semiárido, pela sua imensidão de espelho d'água, reflete a imagem que deseja, obstruindo a nossa percepção das pequenas veredas que existem e se anunciam do nosso lado. Desse modo, *invisibilizam-se as respostas à seca que emergem do próprio sertão.*

O que emerge nessa perspectiva, fortemente edificada pelo tecnicismo, é uma ausência de controle comum sobre os destinos de um espaço e dos sujeitos que o produzem, ou seja, sobre sua soberania. (MARINHO, VERDI, CARVALHO, 2019, p. 185)

Importa buscar equilíbrio para que se possa viver e produzir formas alternativas que venham de dentro, do chão e da convivência com o lugar, para que o artificial, que é produzido pelo outro, o outro de fora, não precise sustentar os sujeitos da terra.

Enquanto não for deles, por eles, as ondas (ou pedras) continuarão a se levantar. Para Didi-Huberman, um verdadeiro “organismo” dos levantes é a barricada: “... ela é uma montagem constante de objetos heteróclitos formando um dispositivo que, por sua vez, são eles mesmos sempre passíveis de alteração.” (2019, p.131). Na etimologia da palavra, segundo o autor, barricada é um “amontoado de barris” [barriques], curiosa coincidência da sua origem, que aponta também para o Vaza-Barris, rio que serviu de barricada e trincheira, que perpetrou a vida no arraial do Belo Monte e, posteriormente, a construção do açude do Cocorobó.

E ainda outra coincidência se apresenta. Belo Monte é nome também da barragem construída no rio Xingu, mais uma destruição de modos de vida em nome da máquina do progresso que não pode parar. Barragens são construídas e também se rompem submergindo vida e memória, como em Mariana e Brumadinho, barragens de lama tóxica.

Mas, mesmo diante de histórias de inundações, alagamentos, apagamentos, que possamos manter viva uma centelha de esperança dada pela vida que insiste e existe em locais mais áridos.

... que a perda é, ainda, levante. Que o luto já é movimento, considerando que nele brilha ainda – como barulho surdo ou ruído – o desejo da liberdade, do qual esse texto o seria (mesmo se escrito sob o signo do não poder) a onda de potência. [...] Assim, cada página desse livro seria capaz de formar uma minúscula barricada – bastante frágil, é verdade, mas tão profusa e sempre multiplicável até se tornar realmente espessa – que vai, por sua vez, convocar barricadas do futuro [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2019, p.142)

Por isso, importa trazer, além das “perdas”, as pedras, as águas, a lama como alegorias desse levante, entendendo que esses elementos estão “vivos”, em movimento e passíveis de transformação. Quando Penone produz a réplica com perfeição de uma árvore em bronze, depois a enterra no chão, como se estivesse verdadeiramente plantada, ele nos oferece a dúvida entre o que é “natural” e aquilo que é feito. Depois, ele suspende, nos galhos dessas árvores, pedras imensas, reais, e nos oferece, agora, a possibilidade de compreender que os limites entre o que nos é dado e aquilo que fazemos pode estar em como agenciamos os elementos – sejam artificiais ou naturais – que nos chegam às mãos, ou aos pés.

3.2.2 *Eu procurei o chão e ele estava sob as águas*

Eu procurei o chão e ele estava sob as águas (2022) é um trabalho composto por três partes: *Eu procurei o chão e ele estava sob as águas* que dá nome ao conjunto, *Cocorobó e Ruína*. O primeiro é um pano de algodão medindo 140 x 145 cm, que foi submerso, algumas vezes, no açude do Cocorobó, da última vez que estive em Canudos, em agosto de 2022 – experiência que relatarei mais adiante – e depois foi armazenado junto com a lama coletada no açude para que incorporasse a cor marrom escura dessa argila, e o tecido “envelhecesse” em contato com o barro e a umidade proveniente dele. Depois, nesse mesmo tecido, escrevi com a lama coletada no açude a frase que o intitula: “Eu procurei o chão e ele estava sob as águas”.

Apesar da simplicidade assertiva da frase, a escolha de escrevê-la centralizada lhe traz uma aparência emblemática. O encontro com o açude do Cocorobó e a minha impressão sobre esse encontro virou uma espécie de bandeira, porque, ao chegar pela primeira vez em Canudos (2017), eu desejava ver o chão onde aconteceu esse levante, empreender uma viagem no tempo por meio de um sítio histórico. Mas ele estava submerso, nem à ruína consegui chegar. Por conta das fortes chuvas, as águas se levantaram e cobriram a ponte que dá acesso ao que, em algumas épocas do ano, é chão de terra e capim.

Ao mesmo tempo, parece contraditória essa frase, já que, afinal, eu vim do chão, caminhando por ele. Acontece que, quando se chega ao fim de uma caminhada, onde, a todo momento a memória do arraial do Belo Monte e dos conselheiristas é retomada, a impressão que se tem é a de que, em algum momento, iremos nos deparar com o arraial. Mas, ao invés disso, é a água que nos recebe, uma água turva, que parece encobrir apenas um pequeno espaço daquele terreno. Ali, na beira do lago, não conseguimos nos dar conta da imensidão do açude do Cocorobó.

Em 2018, mais uma vez ao findar a Caminhada dos Umbuzeiros, a água já não estava tão alta e permitiu que atravessássemos a ponte e conseguíssemos chegar bem próximo às



Figuras 157 e 158 – Sarah Hallelujah. *Eu procurei o chão e ele estava sob as águas*, 2011 e detalhe do mesmo trabalho. Escrita com a lama do açude do Cocorobó sobre tecido de algodão, 1,40 x 1,45 m. Foto: Péricles Mendes.

ruínas da igreja da segunda Canudos. Não resisti ao calor e entrei na água. Pude mergulhar nas águas do açude e levantar esse chão com as mãos. Foi quando conheci a textura da lama do Cocorobó: fina, macia, pegajosa, compactada, espalhada por toda margem até onde nossos pés vacilantes alcançavam, dentro da água barrenta. Não conseguíamos ver o fundo, mas podíamos senti-lo.

Em agosto de 2022, estive em Canudos mais uma vez. Fui até a beira do açude e fiz uma coleta considerável de barro para produzir esses trabalhos em tecido, que contêm, em sua *materialidade*, aquele lugar. Um, fala da condição e da frustração do primeiro encontro: *eu procurei o chão e ele estava sob as águas*. O outro, impregnado por grossas camadas de lama, com exceção do seu nome, *Cocorobó*, reitera, com o peso e a fragilidade dessa argila escura, a sua origem.

Cocorobó é um trabalho extremamente frágil e, no meu entender, é também um trabalho “vivo”, porque se transforma pelo movimento. A argila seca, mesmo misturada com cola branca, se quebra e proporciona o aparecimento de rachaduras por toda sua extensão. E isso me interessa: é o chão se abrindo aos poucos, é a matéria em transformação. Essa “vida”, contida mesmo nos materiais minerais, expande o que entendemos por vida, dando lugar à possibilidade de que a existência das coisas esteja no lugar do fluxo, da eterna transformação.

Mas *Cocorobó* é uma toponímia, na verdade é um *hidrônimo* (nome próprio dos corpos de água), o nome de um lugar. Mas é também pano coberto de argila, que escurece e racha pelo enrijecimento, após a secagem. É um lugar específico, terra que deseja deixar de ser lama de fundo e voltar a ser chão pra gente pisar, plantar, caminhar, edificar. A lama que contém em si o passado, entra em contato com o presente.

Dessa vez, procurando o chão, eu o encontro com minhas mãos, sob as águas. Viajo até Canudos para coletar a argila do açude, e por esse encontro satisfatório reafirmo o encontro com o lugar pela escrita de seu nome. A lama é chão, é lugar e também, é memória e está impregnada de vida. Para fazer esse trabalho, depois de coletar a argila, esperei que ela



Figura 159 – Sarah Hallelujah,
*Eu procurei o chão e ele estava
sob as águas – Cocorobó*, 2022.
Pintura com a lama do açude
do Cocorobó sobre lona de
algodão, 2,25 x 1,25m. Foto:
Péricles Mendes.

secasse naturalmente formando torrões de dimensões variadas. Após a secagem, quebrei até praticamente virar um pó, terra. Ao fazer esse processo de moagem, identifiquei inúmeras conchinhas que vieram junto com a argila coletada, pedaços de cochas que podem ser vistas também grudadas nas ruínas, quando não estão submersas. Ao moer tudo junto, inclusive essas conchinhas, a terra fica brilhante, fazendo com que a tinta brilhe em contato com a luz (impossível de ver pela fotografia). Durante a pintura, o tecido umedecido gruda no chão. Só quando a argila seca ele toma a forma que deseja, criando sua própria topografia.

A terceira parte do trabalho é uma fotografia, *Ruína*, feita em 2018, quando encontrei com o Cocorobó pela segunda vez, entrei no açude e fiz a primeira coleta desse barro.

A fotografia em preto e branco mostra, além da ruína despontando de dentro d'água, parte da paisagem que circunda o lago em plena caatinga. O açude cheio, os arcos da ruína parcialmente submersa, que deixa ver alguma coisa de sua edificação: grandes blocos de pedra e tijolinhos de cerâmica. Percebe-se, também, um reboco que cobria essa estrutura. No horizonte, podemos ver a margem, talvez coberta de uma vegetação rasteira e algumas árvores. Um terço da imagem é céu, coberto de nuvens, embora faça sol.

Nomear a fotografia de uma ruína de *Ruína* é reiterar sua existência como tal, e também pontuar a ideia de que ruína é processo. As coisas não são ruínas, mas estão em ruínas – é um vir a ser. Nesse caso, continuarão a ser até mais nada sobrar. Ruína é a desconstituição de um “monumento”, a própria ruína como monumento, ou anti-monumento, o que evidencia o processo constante de esfacelamento. Algo que já existiu em sua pujança – no caso como lugar sagrado e de culto – e, em nome do “progresso”, passou a se *arruinar*.

E tudo volta a ser lama.

Trazer a materialidade de um lugar por meio da coleta de terra, ou de outros elementos, e se apropriar dessas substâncias para criação artística são procedimentos que podemos identificar também em quase toda a obra da artista americana Michelle Stuart (Califórnia,



Figura 160 e 161 – Sarah Hallelujah, detalhe da obra *Eu procurei o chão e ele estava sob as águas* – Cocorobó, 2019. Foto: Péricles Mendes.



Figura 162– Sarah Hallelujah, *Eu procurei o chão e ele estava sob as águas – Ruína*, 2018. Pigmento mineral sobre canson edition etching rag 310g, 44 x 80cm.

1933). Ela trabalha, desde a década de 1960, com questões referentes ao lugar e à sua materialidade. É considerada uma artista da *Land art*, mas diferente da maioria dos artistas desse movimento, não desenvolveu projetos que envolviam imensos deslocamentos de terra na paisagem. Sua prática com a terra é mais sutil, mas nem por isso menos potente.

Michelle Stuart não apenas “incorporou a terra em seus desenhos”, mas também “trouxe o desenho para a paisagem”. A superfície do papel está coberta de marcas que a artista fez, colocando este sobre o chão e esfregando lápis e grafite sobre ele. Essa técnica – a *frottage* – será recorrente em vários outros trabalhos em que a artista buscou marcar o papel com o chão, como se quisesse registrar o tempo e os estratos presentes no terreno e nas paredes rochosas.

A artista trabalha utilizando a terra como matéria e dignificado para indicar o lugar e o tempo geológico. Evidencia as camadas de estratificação da terra como camadas da história, dando a ver essas camadas como provas da passagem geológica do tempo, apresentando diferentes tipos de cores e minerais: “é uma paisagem do tempo. Você está olhando para a história da terra.” Ela reinventou o *frottage* surrealista, trabalhando com e sobre a terra.

Para Stuart, o “chão” é o cerne da questão. Viajar é um tema crucial para a realização de seus trabalhos, e seus *frottages* são, muitas vezes, fricções diretas da terra em locais onde ela passou algum tempo. A superfície do papel torna-se bastante saturada com as marcas do chão, e com a própria matéria coletada de um determinado lugar, incorporada diretamente na folha *in loco*, ou transportada para seu estúdio para ser trabalhada posteriormente.

Michelle se interessa pela *materialidade* do lugar. Percebo alguns pontos em seu trabalho que me interessam: a viagem e, portanto, sua experiência em determinado local; a coleta de elementos desse local, que, na maioria das vezes, são materiais minerais; a *frottage*, que nada mais é do que um decalque do chão do lugar, impressões das marcas do tempo na terra; e as “manchas”, que são a pregnância da matéria, do pigmento mineral coletado, em seguida aplicado a suportes variados. Uma questão recorrente em seu trabalho é: “Como melhor conhecer um lugar do que conhecer a terra de um lugar?”



Figura 163 e 164 – Michelle Stuart na pedreira Tomkins Cove, e em seu atelier em 1977.

Fonte: <https://michellestuartstudio.com/>

Michelle Stuart trabalhou amplamente a partir de suas experiências com lugares específicos. Ela mergulha na cultura, na história e na arqueologia de diferentes regiões, marcando o início de uma longa preocupação com as marcas humanas na paisagem. Em trabalhos posteriores, suas coletas de terra para a produção de alguns trabalhos se assemelham a camadas de solo argiloso. Podemos considerar que também, em sua obra, há uma espécie de investigação territorial por meio da matéria coletada, já que extrai material de um contexto para resolvê-lo em outro.

Por muitos anos vem coletando terra e outros minerais em suas viagens, os leva de volta para o estúdio e se coloca a moer esses torrões de pedra, rocha e terra sobre o papel, para contaminá-los com o tom natural de terra. “Ela reduz montanhas a grãos de areia”, escreveu Lucy Lippard sobre o seu trabalho, e cria um verdadeiro acervo da terra quando arquiva essas coletas, fotografias e outros elementos que traz consigo. Inicialmente, Stuart começou fazendo caixas de terra. Desejava capturar a terra, pensar sobre a superfície da terra ao fazer os decalques da terra com a própria terra, efetivando uma fricção com o chão, sem necessariamente mover quantidades enormes de pedras e solo do terreno.

Seus trabalhos, que são esses papéis com decalques do chão ou impregnados pela matéria, são pendurados na parede e se desenrolam sobre o piso da galeria. Há um senso de continuidade e, por extensão, de narratividade de um lugar pela matéria, como, por exemplo, em *Sayreville Strata Quartet*, de 1976, um agrupamento de quatro *frottages*, cujas gradações ocre visualizam camadas de terra na pedreira homônima de Nova Jersey.

Em *El Florido*, 1978-79, há um par de *frottages* que pendem da parede. Stuart moeu tão vigorosamente grafite (de uma pedreira na Guatemala) no papel, que os dois elementos parecem ter se fundido alquimicamente, formando uma superfície resplandecente, que confere um brilho metálico. Esse conjunto de trabalhos, tanto as *frottages* como a pregnância de papel e tecido com terras de determinados lugares, me remete ao trabalho *Cocorobó* que compõe a obra *Eu procurei o chão e ele estava sob as águas*, que possui semelhanças e diferenças.

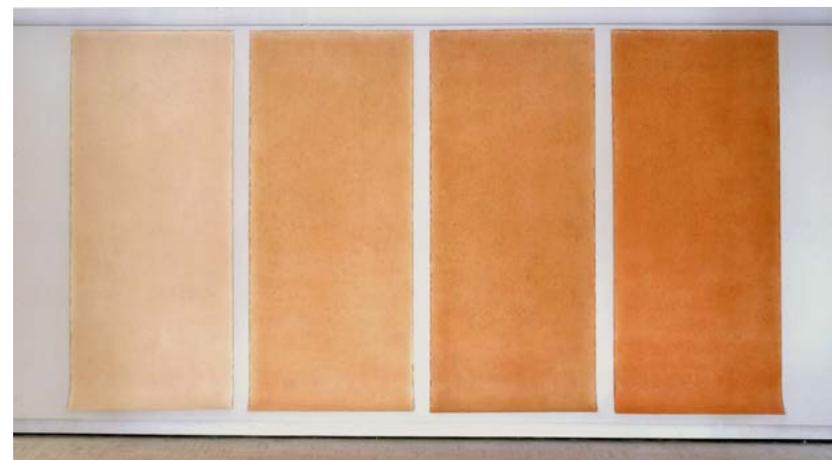


Figura 165 – Michelle Stuart, *Sayreville Strata Quartet*, 1979. Terra de diferentes estratos e camadas de Sayreville, Nova Jersey, Estados Unidos, 144 x 280cm. Fonte: site da artista.

Mas, acima de tudo, denota a importância do lugar de onde a matéria provém. Matéria e lugar são primordiais para a existência do trabalho. Independentemente da superfície que ocupem, substâncias coletadas em lugares variados são colecionadas e arquivadas pela artista, que busca fazer referência à sua localização nos títulos dos trabalhos, cada trabalho é intitulado com o nome do lugar onde a matéria utilizada para produzi-lo foi coletada. Em minha pesquisa a terra, ou melhor, a lama, se faz também como elemento essencial para se pensar Canudos. Existe uma relação alegórica com o material, já que suas características e aspectos físico-químicos se referem também, além da sua localização geográfica, à uma abordagem de manuseio, a matéria em questão, a lama, é grudenta, maleável, escorregadia, sujeita à conformação.

Encontrei alguns relatos que falam sobre o arraial do Belo Monte como uma cidade feita de barro. O correspondente da *Gazeta de Notícias*, Flávio Nunes, se refere ao arraial como “... um aldeamento de barro, eis que são as casas de Canudos.” Ou ainda o já citado Tenente-Coronel José de Siqueira Menezes, que participou da quarta expedição como correspondente do jornal *O País*: “...cobre-se de sem-número de casinhas avermelhadas, confundindo-se em cor, o teto e as paredes toscas...”. O arraial de Canudos tinha a cor da própria terra em que foi erguido, confundindo-se com o chão. A lama do Cocorobó é coisa viva e se atualiza no tempo para além dos eventos traumáticos que ela encobriu: edificou moradias e velou memórias de uma comunidade.

Apesar da imensa obra de ocultamento, *a água, a lama e a ruína* são vestígios do passado, arquivos de uma história em busca de uma nova escritura, talvez sugerindo um outro tipo de levante, outro modo de se levantar. São *forças vivas e potentes* que sinalizam a história como algo em construção constante, algo maleável, modelável, algo em via de tomar outras formas.



Figura 166 – Michelle Stuart, *El Florido*, 1978 – 79. Terra de pedra de grafite perto de El Florido na Guatemala, 262,9 x 152,4 cm cada. Fonte: <https://www.galerieelong.com/>



Figura 167 – Vista de parte do trabalho *eu procurei o chão e ele estava sob as águas*, 2018 – 2022, na exposição *Tudo muito rente ao chão* na A galeria, Salvador – Bahia. Foto: Péricles Mendes.

Percebo nas distintas partes que compõem o trabalho, cada uma carregada com suas respectivas potências significantes. Juntas, *Eu procurei o chão e ele estava sob as águas*, *Cocorobó* e *Ruína* possuem uma ligação que se atualiza para pensar esse chão: Canudos e sua história recente (o levante), mais recente (a inundação pelo açude) e ainda mais recente (a caminhada para se chegar a essas memórias).

Pensar minha produção artística a partir da experiência da caminhada e o encontro com o Cocorobó por meio de camadas, evidencia os fragmentos desse processo, os estratos, como falei anteriormente. Em *Eu procurei o chão e ele estava sob as águas*, a água, nessa frase de constatação, assume condição de barreira, apresenta a impossibilidade de encontrar com o chão, mas, ao mesmo tempo, ela me convida ao mergulho, porque esse chão está sob as águas.

E é entrando nas águas do *Cocorobó* que eu encontro o chão, o excesso dele, aliás, ele é lama. Impregnada ao tecido, quando seca modela uma espécie de topografia no pano. Constato uma incapacidade de controlar o “desejo” do chão: ele se contrai, enruga, abre gretas, rachaduras, se quebra, como se a lama do Cocorobó tivesse vida própria, manifestando resultados tectônicos ou erosivos sobre o tecido coberto por ela. É a matéria em transformação. Em *Ruína*, é a camada de tempo sobre todos esses processos: a constituição de uma comunidade que tinha como modo de vida a partilha, sua aniquilação, a tentativa de reconstrução, seu afogamento. *Ruína* indica, também, o ser humano como agente de transformação do relevo, a criação de marcas e o apagamento delas.

Em meio à paisagem caatingueira, se destaca, na foto, além da ruína, a água. Depois de quilômetros de caminhada em estrada de chão e trilhas, a chegada às margens do açude do Cocorobó é a primeira vez que encontramos água ao longo da Caminhada dos Umbuzeiros. Essa mesma água que arruinou a edificação, submergiu um sítio histórico, desponta, pelo seu movimento de cheias e vazantes, um sentimento contraditório. Afinal, poder ver a ruína na sua inteireza é sinal de período de seca e escassez de água.

Considerações moventes – de perto, de longe ou remando pelo Cocorobó

Há muito tempo, tem sido habitual dividir o trabalho de pesquisa em introdução, desenvolvimento e conclusão (agora, usa-se a expressão “considerações finais”). Mas, se considero a pesquisa como fluxo, que se estabelece ao longo de uma caminhada, uma viagem, é difícil identificar o seu “início” e o seu “fim”. Convido-os, então, a pensar na imagem de um rio: que tem sua nascente, seu percurso e sua foz. Mas a água que nasce não brota do nada – ela vem de um lençol freático, de um rio subterrâneo –, sua origem se espalha por debaixo da terra. Depois que “nasce” em campos alagadiços, olhos d’água, fontes entre pedras, um riacho ou um rio segue seu curso, e se soma a outros rios e tornam-se ainda maiores. E, mesmo quando é barrado, represado, transformado em açude, escorre até sua foz, geralmente no mar. E lá não é o seu fim: o rio se dissolve em água salgada, vira imensidão, transporta nutrientes e dá passagem a uma infinidade de seres. A partir dessa imagem, compreendendo a pesquisa como caminhada e viagem, e que ambas “modalidades” de movência pressupõem também um “início” e um “fim”, considero também sua natureza movente, em fluxo. Nesse processo de criação, as “pontas” se juntam, às vezes se bifurcam e se juntam mais uma vez. É uma viagem que não termina, porque há sempre algo a ser estudado quando se atravessa um território, existem os erros que transformam a viagem, as inflexões no caminho, os atalhos e desvios que ocasionalmente a encurtam ou a encompridam.

Assim, teve-se por objetivo, nesta pesquisa, empreender caminhadas em um pequeno trecho do semiárido baiano, como prática estética, metodologia de criação e estratégia de *remodelagem* e *re/escritura* das narrativas hegemônicas desse lugar. Por meio da produção de relatos, construídos a partir de substâncias dadas pela travessia, das experiências incorporadas

e dos encontros, buscou-se uma reinterpretação do lugar, levando em conta, principalmente, a ideia de *chão*.

Observo que as caminhadas ativam sensações, percepções, outras compreensões do espaço, e que o meu corpo caminhante produz marcas no caminho, marcas de passagem, bem como identifica marcas de outros que já passaram por ali, marcas no chão e marcas na história “oficial”. Partiu-se da hipótese de que esse corpo caminhante, que está acompanhado por outras pessoas, que se cansa, que questiona, que sente o terreno por onde anda, que se afeta com os encontros, poderia, assim, criar outra narrativa de lugar. Resignificar o espaço e os atores sociais que o constituem, alargando a leitura hegemônica sobre o semiárido baiano, mais precisamente sobre a região de Canudos – Bahia.

Considerarei a própria caminhada como tática de *re/escritura*, como apropriação de um lugar – pois, caminhar, é ocupar e desocupar territórios, alargar suas fronteiras, incorporar os espaços – e esses repertórios de deslocamentos possibilitam a invenção de outras narrativas. Possibilitam uma produção artística a partir dessas experiências, que são pessoais e subjetivas, e se configuraram como um relato de minha experiência de caminhada. A premissa, aqui, é a de que existiriam narrativas já agregadas ao lugar e que seriam dadas pela narrativa criada pela história oficial. A ação de caminhar vai gerar uma narrativa dessa experiência em si, a despeito da narrativa oficial, e em favor de uma visão poética desse caminhar.

Ao longo dessa pesquisa, comecei caminhante, depois viajante, talvez turista. E depois de fazer a *Caminhada dos Umbuzeiros*, rememorando e estudando essa travessia de longe, pelas fotografias, coletas, identificando aquilo que me tocou, fui “geógrafa” utilizando, para isso, o conceito de geograficidade de Eric Dardel. Depois, me vi “historiadora”, valendo-me das teses sobre história de Walter Benjamin. Vasculhando arquivos que contassem a história da guerra de Canudos e do meteorito Bendegó, disponíveis na internet, encontrei documentos antigos que foram digitalizados, relatórios, fotografias do século XIX, e me senti um pouco arquivista. Mas me inventei “desarquivista”, e, ao mesmo tempo, arquivava

outras “substâncias”, espinhos e lama, e incorporava outras tantas, como a luz, o calor, a aridez, a sede e o cansaço, tendo como referência o conceito de repertório de Diana Taylor.

Estruturei a tese com a retomada de antigos processos, trazendo trabalhos que foram construídos através de ações com a matéria. Mas ficaria insuficiente dizer que foi a busca pela proveniência da matéria que me levou aos “espaços rurais”, aos ambientes abertos, ou o contrário. Talvez a gênese desta pesquisa se instaure quando, pela materialidade, busco fazer uma série de ações que resultam, de alguma forma, em uma *desmaterialização da obra de arte*. Por isso, apresento trabalhos “preambulares” que desenvolvi durante o mestrado. Apresento o caminhar como arte, ou como forma de conhecer lugares remotos, de difícil acesso. Essa prática me levou a considerar e identificar, o percurso como formador de espaço pelo movimento, uma trama de caminhos que, somados ao meu, formavam esse lugar poético e artístico que procurava.

Encontro um ponto de virada no meu fazer e pensar artístico não exatamente por meio de um trabalho, mas em uma experiência de lugar. Em 2011, logo após a defesa do mestrado, viajo para a Vila de Igatu, distrito de Andaraí, na Chapada Diamantina (Bahia). Faço uma caminhada até uma gruta, ou melhor, uma “gruna”, que é uma espécie de gruta feita pelo ser humano e não por processos naturais. Esse lugar é minerado desde o século XVIII, e de lá foram retiradas pedras, pepitas de ouro (dizem) e diamantes. Agora, encontramos uma barreira imensa de uma argila bastante branca, puríssima.

Recordo de me deparar com a dúvida em registrar ou não aquela coleta de argila. Estava dentro da terra, literalmente, em meio ao breu iluminado por algumas velas e uma pequena lanterna que possibilitava entrar no buraco onde havia o barro branco. O barro que peguei era muito pouco, mal enchia uma mão. A partir dessa experiência, me deparei com muitas das questões que me levaram a experimentar a caminhada como forma de arte e de criar a partir das experiências de deslocamento.

Mas é na ação *Amor de Pemba e rio* que identifico a convergência de diversos interesses

relativos à movência no meu trabalho: a viagem, a relação entre matéria e materialidade, a ideia de substância, que faz mais sentido pra mim, já que a coleta que faço não é só uma matéria, a argila, o bastão de pemba, mas também sua história, seu uso nas religiões de matrizes africanas na Bahia, bem como ter comprado ela em Luanda, experiências que tiveram implicação na construção do trabalho.

Cada lugar que atravessei me trouxe especificidades. A forma como me desloquei – andando, de carro, sozinha, com outras pessoas, com uma amiga – trouxe implicações na interpretação desses lugares. É impossível estabelecer *a priori* o que irei elaborar ao longo de uma viagem, ou depois dela. Por isso, considero os trabalhos produzidos a partir dessas experiências moventes como relatos. A experiência é retomada ao se contar uma história, e assim se constrói um relato e a interpretação de um lugar. Tim Ingold apresenta uma reflexão que considero importante para explicar essa ideia:

Trata-se de um mundo em movimento e devir, no qual qualquer coisa – capturada em lugar e momento determinados – envolve dentro da sua constituição a história das relações que a trouxeram até aí. Em um mundo assim, podemos compreender a natureza das coisas apenas assistindo as suas relações, ou em outras palavras, contando suas histórias.

Pois as coisas deste mundo são as suas histórias, identificadas não por atributos fixos, mas pelas suas trajetórias de movimento em um campo de relações em desdobramento. Cada uma é o foco de uma narrativa em curso. No mundo narrativo, portanto, como já vimos [...], as coisas não existem, elas ocorrem. (INGOLD, 2015, p. 236)

Se as “coisas desse mundo” não são fixas, mas histórias em movimento, percebi, ao caminhar pelo semiárido, que essa caminhada escreve uma história do campo, no campo. É diferente de caminhar na cidade, por exemplo. Manifestam-se outras narrativas, outras reflexões, outras problematizações. Me deparo com a luta pelo direito de habitar a terra: se deseja assentamento, e não deslocamento. A caminhada no campo se afasta da ideia

de deriva e errância: a caminhada por lá é outra. Deseja atravessamento, se efetiva como uma prática ocupatória, mesmo que provisoriamente: se desocupa um lugar para ocupar outro mais à frente. A movência por lá é luta, é marcha. As marcas deixadas pelo caminho são pegadas que foram apagadas sucessivamente, mas mesmo as chuvas no semiárido não apagarão essas histórias de luta e resistência.

A experiência de caminhar pelo sertão semiárido me permitiu constatar que a *Caminhada dos Umbuzeiros* funciona como um dispositivo emancipador, poético, que dá voz às multiplicidades que compõem esse lugar. Participar desse acontecimento foi construir minha interpretação e meu relato desse lugar e dos encontros que se deram ao longo da travessia, escutar outras vozes, incorporar percepções hápticas.

Percebo que o contexto que vivenciei durante os anos de pesquisa como, morar no Rio Grande do Sul para cursar as disciplinas obrigatórias do doutorado, longe do meu “objeto de estudo”, me levou a práticas artísticas diferentes daquelas com as quais estava habituada. Minhas experimentações se deram no lugar da mesa de trabalho. Manipulei matérias mais íntimas, como a argila, na criação de algumas peças para cerâmica e também manipulei outras matérias não tão íntimas, como papel, tesoura, cola e impressões. Pelo fato de estar distante do “lugar sertão semiárido”, longe das caminhadas na caatinga, do laboratório de cerâmica em que trabalho na UNIVASF, pondero que esse contexto, e depois o isolamento decorrente da pandemia de Covid-19, conferiram efeitos em muitos dos trabalhos aqui apresentados.

As manipulações nos relatórios sobre o meteorito do Bendegó, e as impressões com erro das fotografias de Flávio de Barros proporcionaram resultados que seriam outros se eu não estivesse tão longe de casa, do sertão, e trancada em um apartamento no frio do sul. Assim, aproveitei esse momento de distância do sertão para rever imagens arquivadas no computador, manipulá-las digitalmente, recortar, colar, ir em busca de arquivos, documentos históricos, reler *Os Sertões*, mexer nas fotografias de Flávio de Barros, que documentou a fase final da campanha de Canudos. São arquivos que contam histórias de eventos que constituem

a substância do território caminhado, rugosidades que toquei durante o trajeto entre Uauá e Canudos Velho.

Desse modo, mesmo a caminhada “parada”, dentro de casa, sobre a mesa, está sujeita à trajetória de movimento, como “ocorrências”. Segundo Tim Ingold, há um entrelaçamento das linhas da vida. Da caminhada realizada por mim, e da caminhada-viagem-expedição realizada por Euclides da Cunha e Flávio de Barros, por José Carlos de Carvalho, que escreveu o relatório e operacionalizou a remoção do meteorito, por Orville Derby que, colhendo relatos, escreveu um estudo sobre a pedra Cuitá. “As pessoas são conhecidas e reconhecidas pelas trilhas que deixam atrás de si...” afirma Ingold (2015, p.121). Identifico, nesta pesquisa, essas “trilhas” na qualidade de “marcas”. E serão essas marcas, as experiências e o encontros com elas, que irão constituir uma *linguagem de chão*.

Para desenvolver essa noção, empreguei a lama encontrada no fundo do açude do Cocorobó em sua materialidade e significado como alegoria do massacre ao arraial do Belo Monte: a incorporação dessa experiência de colocar o pé na lama, como se eu pudesse “ler” a história com os pés. O entrecruzamento de tudo o que foi construído a partir da experiência de lugar – quaisquer que fossem as substâncias, materiais ou imateriais, arquivos ou repertórios, narrativas hegemônicas e relatos coletados pelo caminho – formam uma *linguagem de chão*.

A mais recente viagem que fiz a Canudos foi para coletar essa lama, o barro do Cocorobó. Lá fiz algumas fotografias e vídeos, coletando a argila e remando no açude. As fotografias e o vídeo não foram levados para a exposição *Tudo muito rente ao chão*, por já considerá-los um outro caminho dentro desse percurso-pesquisa. Um braço de rio, digamos, uma curva que retorna e encontra o começo, como falei inicialmente sobre a pesquisa movente, que leva o “fim” de volta ao “começo” até essas “pontas” se encontrarem.

Todas as ações realizadas em Canudos (2022), foram pensadas e voltadas ao registro. Contei com o auxílio da amiga e ex-aluna Candyce Duarte, que fez algumas fotografias e todas as imagens em vídeo. Fomos de carro de Petrolina (PE) a Canudos (BA) e pernoitamos

em uma pousada que foi sede dos engenheiros do DNOCS quando da construção da represa. Na manhã seguinte, acordamos bem cedo e fomos nos encontrar com o guia Paulo de Régis e seguimos em direção ao açude do Cocorobó.

Foi preciso colocar não só os pés, mas também as mãos na lama. Com as águas do Cocorobó agora bem baixas, pude caminhar pelo solo instável e enchi um balde com a lama do açude, do lado da ruína. Vestia uma calça e uma blusa preta. Estava focada não só na coleta, mas na produção das imagens. Fizemos os registros em vídeo e, até o momento da escrita deste texto, as imagens ainda não foram editadas.

O que chamei de Ação Cocorobó aconteceu por três gestos: coletar o barro, soltar páginas do livro *Os sertões* ao vento, para que caíssem no açude, e remar sobre as águas do Cocorobó. Acredito que esse último trabalho resume e fecha (voltando ao início) esta pesquisa sobre uma caminhada e seus encontros. Através de uma viagem a Canudos, em agosto de 2022, realizo uma ação de coleta da matéria que instituo para representar um evento traumático; em seguida uma ação de abandono em que solto ao vento o que considero como a “narrativa hegemônica” sobre esse lugar (o livro *Os sertões*), e uma ação de deslocamento, que agora se dá não por terra, mas sobre as águas, remando.

A coleta da lama do Cocorobó foi necessária para produzir alguns trabalhos da exposição *Tudo muito rente ao chão*. Essa matéria, a lama, é compreendida enquanto substância daquele lugar, porque é matéria mnemônica, guarda, em suas partículas, histórias desse chão. Seja da vida construída no arraial do Belo Monte e suas casas de barro, seja daquilo que chega ao açude, percorrendo a região, transportado pelo rio Vaza-Barris, que atravessa as comunidades desse trecho do semiárido. Retomando a ideia de Tim Ingold, de *trazer as coisas de volta à vida*, a lama do Cocorobó é memória porque constitui evidência de um fluxo circulatório do que já foi, como matéria, objeto, casas, paredes, corpos abatidos em uma guerra fratricida, e como possibilidade de voltar a ser, coletada e utilizada como tinta, como argila para fins cerâmicos, matéria aberta a esse fluxo da vida no mundo.

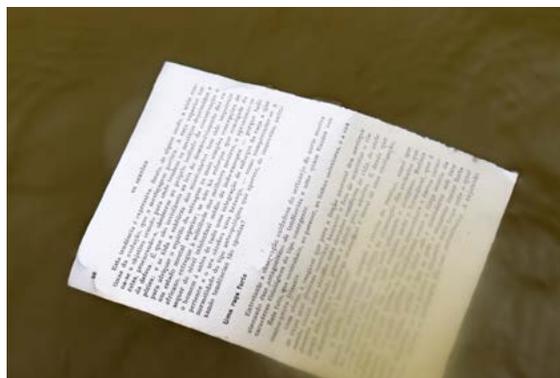


Figura 168 – Sarah Hallelujah, Ação Cocorobó – desfolhar, 2022. Foto: Candyce Duarte e Sarah Hallelujah.

O espalhamento das páginas do livro de Euclides ao vento, para que caíssem nas águas do açude, vem ainda dessa necessidade de mexer na história pelos seus documentos, mas também pela minha experiência no lugar. Confrontar temporalidades, acordar fantasmas, e deixar que as águas do açude traguem, dessa vez, as palavras enquanto monumento “da história oficial” que inviabilizou a vida no Belo Monte.

Por fim, a última ação foi remar no açude. Peguei emprestado um dos barquinhos que encontramos na beira do lago, um barco a remo, estilo catraia de pouco calado, em que se rema para trás: a direção que o barco segue é a das nossas costas, e não da nossa frente. Penso que, simbolicamente, essa forma de deslocamento tem muito a ver com a busca por outra história do lugar, também com a ideia de escavação. Quando remamos em uma catraia, ao contrário de se remar em um caiaque por exemplo, vemos, na nossa frente, a paisagem se distanciar, e não se aproximar.

Remar no Cocorobó era uma vontade que me acompanhou por esses anos de pesquisa. Desde que fui morar às margens do rio São Francisco, “virei” remadora. Sempre gostei de caiaque, e já tinha remado nas águas da Baía de Todos os Santos e do rio Paraguaçu. Mas em Juazeiro (BA), fiz dessa atividade física uma prática cotidiana. No Sul, remei no Guaíba, em frente ao bairro Ipanema e em Barra do Ribeiro (RS), utilizando os caiaques do projeto Biguá, que dá aulas de remo para as crianças da comunidade. Quando remei nas águas do Cocorobó, tive a sensação de que a pesquisa do doutorado terminava ali, sobre as águas. Ainda não tinha feito nenhuma exposição (a viagem foi em agosto e a exposição *Tudo muito rente ao chão* em outubro), mas sentia como se já não precisasse fazer mais nada: a percepção de completude era imensa. Começar caminhando e terminar navegando (remando) me parecia uma ótima conclusão.

Pensando, mais uma vez, sobre início e começo, e o meio como possibilidade de fim e também de começo, recordo da caminhada que fiz em 2019, quando viajei ao norte de Minas, para fazer o *Caminho do sertão* (evento de caminhada coletiva que acontece anualmente assim

como a *Caminhada dos Umbuzeiros*). Não trouxe essa experiência para a tese, porque foi um caminho que ficou pela metade. Abandonei o caminho no meio, quando recebi a ligação de minha mãe dizendo que minha avó estava internada. Eu pressenti que era o fim da caminhada dela, e não pensei duas vezes: saí do meio do sertão, arranjei uma carona de dois agricultores que moravam por ali. Saímos de um lugar cheio de veredas, acompanhadas por araras e tucanos, para terras forradas de soja e sorgo, até chegar à cidade de Arinos (MG). De lá, peguei um táxi até Brasília, e depois uma carona até Ribeirão Preto. Não me recordo de quantos quilômetros percorri para me despedir. Foi uma caminhada inter-rompida – quebrada ao meio. Esse relato emocionado é uma homenagem: foi com minha avó que aprendi a remar ainda bem nova. É com uma foto dela remando que abro esta tese. Além de remadora, ela foi uma viajante obstinada, desde sempre.

Esta pesquisa foi sobre caminhadas no semiárido, os encontros ao longo do caminho, a guerra de Canudos, a apropriação do meteorito do Bendegó, as matérias, as substâncias e as histórias de um chão caminhado. É, seguramente, sobre minhas experiências, minhas impressões, minhas interpretações. Então, este trabalho é também autobiográfico. Retomo, pela última vez, o Tim Ingold: “O mundo, para mim, não é um conjunto de pedaços, mas um emaranhado de fios e caminhos” (2015, p. 148). Fui puxando esses fios que compõem o lugar que investiguei. Fios que formam o que o autor define como *malha*: a vida como uma malha de fios emaranhados, de tempos sobrepostos, de caminhos cruzados dos que passaram antes de mim e dos que passarão depois.

Referências

ADORNO, Theodor W. **O ensaio como forma**. In: Notas de Literatura I. Tradução Jorge de Almeida, Ed. 34, Coleção espírito crítico, 2003. p. 15-45.

ANDRADE, Mário de. **O Turista Aprendiz**. 2ª ed. Belo Horizonte: Garnier-Editora Itatiaia, 2002.

_____. **O Turista Aprendiz**/Mario de Andrade; edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. – Brasília, DF: Iphan, 2015.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras Artes**. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ARANTES, Priscila. **Re/escrituras da arte contemporânea: história, arquivo e mídia**. – Porto Alegre: Sulina, 2015.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AUGÉ, Marc. **Por uma antropologia da mobilidade**. Maceió: EDUFAL: UNIESP, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. – São Paulo: Martins Fontes, 1993.



Figura 169 – Registro feito na cidade de Sagarana no início do Caminho do Sertão, 2019. Fonte: Sarah Hallelujah

_____. **A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação material das forças.** – São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BALDISSEROTTO, Ana Flávia; BERNARDES, Maria Helena. **A estrada que não sabe de nada.** Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2012.

BARROS, Joana; PIETRO, Gustavo; MARINHO, Caio. **Sertão, sertões: repensando contradições, reconstruindo veredas.** – São Paulo: Elefante, 2019.

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. 1167p.

_____. **Baudelaire e a modernidade.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. **Obras Escolhidas. Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BERNARDES, Maria Helena; SEVERO, André. **Dilúvio.** Belo Horizonte: JA.CA, 2011.

_____. **Arquivo Areal.** Porto Alegre: Arena, 2015.

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante – por uma estética da globalização.** – São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BESSE, Jean-marc. **Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia.** São Paulo: Perspectiva, 2014.

BRITES, Blanca & Tessler, ELIDA (org). **O Meio como Ponto Zero. – Metodologia da pesquisa em Artes Plásticas.** Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002.

CAMARGO, Marina. **Como se faz um deserto.** 1ª ed. Porto Alegre: Edição do autor, 2013.

CASTRO, Manuel Antônio de. **Arte: corpo, mundo e terra.** – Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: a caminhada como prática estética.** São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

_____. **Caminhar e parar.** São Paulo: Gustavo Glit, 2017.

CARVALHO DE, José Carlos. **Relatório apresentado ao Ministério da Agricultura comércio e obras públicas e à Sociedade de Geographia do Rio de Janeiro sobre a remoção do meteorito do Bendegó do sertão da província da Bahia para o Museu Nacional.** Rio de Janeiro: Imprensa nacional, 1888.

CARVALHO, Flávio de. **Ossos do mundo.** – Campinas, SP: Editora Unicamp, 2014.

CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CERTAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de Fazer.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

COVERLEY, Merlin. **A arte de caminhar: o escritor como caminhante.** – São Paulo: Martins Fontes – Selo Martins, 2014.

CUNHA, Euclides. **Os Sertões: Euclides da Cunha**. Edição crítica organizada: Walnice Nogueira Galvão. Fortuna Crítica: vários autores. São Paulo: Ubu Editora/ Edições SESC São Paulo, 2016.

CRIVELLI VISCONTI, Jacopo. **Novas Derivas**. São Paulo: Editora WMF, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 1**. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia vol. 3**. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia vol. 5**. São Paulo: Editora 34, 2012.

DERBY A., Orville. **Estudo sobre o meteorito do Bendegó**. Rio de Janeiro: Archivos do Museu Nacional, S/d.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Trad. André Telles. São Paulo: Ed. 34, 2017.

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

ELKIN, Lauren. **Flâneuse: mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres**. – São Paulo: Fósforo, 2022.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: ano 60/70**. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. – São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **Walter Benjamin: os cacos da história**. – São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. **Lembrar, escrever, esquecer**. – São Paulo: Ed. 34, 2006.

GANZ, Louise. **Imaginários da terra: ensaios sobre natureza e arte na contemporaneidade**. – Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2015.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **A sociedade sem Relato: Antropologia e estética da iminência**. São Paulo: EDUSP, 2012.

GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**. – São Paulo: Ubu Editora, 2021.

INGOLD, Tim. **Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2015.

_____. **Líneas. Una breve história.** Editorial: Gedisa. 2015.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos Errantes.** – Salvador: EDUFBA, 2014.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami.**
São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo.** 4 ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

LOURAU, René. **Análise Institucional e Práticas de Pesquisa.** Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 1993.

MALVEZZI, Roberto. **Semiárido – uma visão holística.** Brasília: Confea, 2007.

MARANDOLA JUNIOR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia. **Qual o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia.** São Paulo: Perspectiva, 2014.

PASSOS, Eduardo; ESCÓSSIA, Liliana da; KASTRUP, Virginia. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, 2009.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens críticas: Robert Smithson: arte, ciência e indústria.**
– São Paulo: EDUC; Editora Senac São Paulo; FAPESP, 2010.

POLI, Francesco. **Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale.** Roma: Editore Laterza, 1999.

ROLNIK, Suely; GUATARRI, Felix. **Micropolítica. Cartografias do desejo**. 4ª edição. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1996.

ROUSSEAU, Jean-Jaques. **Os devaneios de um caminhante solitário**. Porto Alegre: L&PM, 2017.

SANTOS, Douglas. **A reinvenção do espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria**. – São Paulo; Editora UNESP, 2002.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1986.

_____. **Por uma Geografia Nova: Da Crítica da Geografia a uma Geografia Crítica**. São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. **A natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SEABRA, Odete. **Território e Sociedade. Entrevista com Milton Santos**. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2000.

SEBALD, Winfried George. **Os anéis de Saturno**. – Rio de Janeiro: Record, 2002.

SENNA, Conceição. **A menina, a guerra e as almas**. São Paulo: Ed. Única, 2010.

SERRES, Michel. **Atlas**. – Lisboa: INSTITUTO PIAGET, 1994.

SOLNIT, Rebecca. **A História do Caminhar**. Martins Fontes. 2016.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens**. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TELLES, Norma. **Mulheres Viajantes: sete jornadas insólitas**. – São Paulo: Annablume, 2017.

THOREAU, Henry David. **Caminhada**, 3 ed. – Dracena: São Paulo, 2015.

TUAN, Yi- - Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. – São Paulo: DIFEL. 1983.

ZANETTINI, Paulo Eduardo. Universidade do Estado da Bahia. Centro de Estudos Euclides da Cunha. **Arqueologia e reconstituição monumental do Parque Estadual de Canudos/ UNEB.CEEC**. – Salvador: UNEM, 2002.

Revistas

ANCONA, Telê. **O Turista Aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem**. Anais do Museu paulista. São Paulo. N. Sér. V. 13. N. 2 Jul-dez. 2005. p. 135-164.

BAUCHUWITZ, Sofia Porto. **Sair do Mapa, criar o mapa: uma epistemologia errante**. Revista Palíndromo. V.12, n.16, jan. – abr. 2020. p. 51-60

CARVALHO, Wilton Pinto de; RIOS, Débora Correia; CONCEIÇÃO, Herbet; ZUCOLOTTO, Maria Elizabeth; D´ORAZIO, Massimo. **O meteorito Bendegó: história, mineralogia e classificação química**. P. 142-156. Revista brasileira de Geociências, 2011.

DALCOL, Francisco. **Viagem e práticas artísticas investigativas**: a experiência do deslocamento em como se faz um deserto, de Marina Camargo. Anais do 25º encontro da Anpap. – Porto Alegre, 2016.

KWON, Miwon. **Um lugar após o outro**: anotações sobre site specific. Rio de Janeiro, 2012.

DIDI- HUBERMAN, George. **Ondas, torrentes e barricadas**. Págs. 114 – 143. Serrote. #33, novembro de 2019. Instituto Moreira Sallle, São Paulo.

LALO, Eduardo. **Notícias do Dilúvio**. Belo Horizonte: Revista Suplemento. Ed. N. 1355. Julho-Agosto 2014. p. 36-39

RAMOS MAYA, Ivone da Sila. **Anti-viajante que sou**: o conceito de viagem na obra de Mario de Andrade. Juiz de Fora: Ipotesis: Revista de Estudos Literários v.3 – n.1, 2007. p. 73-88.

SILVEIRA, P. **As Odisseias Possíveis**. Revista Porto Arte: Porto Alegre: vol.15 n°25, 2008. p. 141-155.

TIBERGHIEEN, G. **Hodológico**. Revista Valise: Porto Alegre: vol.2, n.3, p. 161-176. 2012.

_____. (). São Paulo: Revista USP. N. 77. março/maio, 2008. p. 195-199.

VENTAPANE, Leonardo. **O explorador, o artista e os territórios de impermanência**. Rio de Janeiro: Revista Artes & Ensaio. N. 27. 2013. p. 162-171.

VALIM, Patrícia; AVELAR, Alexandre de Sá; BEVERNAGE, Berber. **Negacionismo**: história, historiografia e perspectivas de pesquisa. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 41, nº 87, 2021. P. 13 – 36.

ZUCOLOTTO, Maria Elizabeth. **O alvo Terra**. Revista Carbono. Número 05. 2013/2014.

Teses e Dissertações

HALLELUJAH, Sarah. **Matéria Efêmera – perda transformação e deslocamento como dispositivos de uma poética visual**. Dissertação de Mestrado. Salvador: PPGAV-EBA-UFBA, 2011.

PAGLIERI, Rodrigo Gonçalo. **A paisagem rádio-mapa e o projeto Radionômada**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: 2019.

Fontes digitais

GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA. Secretaria da Cultura e Turismo. **Cuitá: a pedra do Bendegó**. Prêmio Cralos Vasconcelos. 2002. Direção e roteiro: Marcelo Rabelo. Edição: Diogo Kalli. <<https://www.youtube.com/watch?v=ZT5Ht-hD4y8>> Acesso em: 20 dez. 2019.

HORIZONTAL. **Todo el espacio es una cadena de privatizaciones.** Entrevista a Miguel Fernández de Castro. ÓSCAR DAVID LÓPEZ. 2018. Disponível em: <https://horizontal.mx/todo-el-espacio-es-una-cadena-de-privatizaciones-entrevista-a-miguel-fernandez-de-castro/>. Acesso em: 26 de novembro de 2019

INGOLD, Tim. **Antropologia versus Etnografia.** Cadernos de Campo n. 26, v. 1, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/140192>. Acesso em: 18 de novembro de 2020.

LOPEZ, Telê Ancona. **O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na fotografia.** Carbono: natureza, ciência, arte. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/08-turista-aprendiz-teleancona/> Acesso em: 21 de set. de 2020.

MEIRELES, Cildo. **Panorama: Obra de Cildo Meireles no Pico da Neblina.** 2017. (2m30s). Produção: Márion Strecker. Câmera e edição: Felipe Luz. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4_GW1pcvGoU. Acesso em: 02 jan. 2020.

MICHAELIS moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>. Acesso em: 20 de outubro de 2020.

NEBULOSAS de inverno. Leonardo Ventapane. **Caminhadas. Deambulações atacameñas com Carlos Murad / Walks. Atacama wanderings with Carlos Murad.** 2011. Disponível em: <https://leonardoventapane.com.br/>. Acesso em: 10 de novembro de 2020.

SANTOS, Milton. **O tempo nas cidades**. Texto extraído da transcrição da conferência do autor na mesa-redonda “O tempo na Filosofia e na História”, promovida pelo Grupo de Estudos sobre o Tempo do Instituto de Estudos Avançados da USP em 29 de maio de 1989. Disponível em: <<http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v54n2/14803.pdf>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

Lista de Figuras

- Figura 1** – Trilha de Águas Claras, Morrão, Chapada Diamantina – Bahia. 1996. Fonte: própria – **p. 28**
- Figura 2** – Trilha da Cachoeira da Fumaça por baixo, Chapada Diamantina – Bahia. 1996. Fonte: própria – **p. 28**
- Figuras 3 e 4** – Yves Klein. *Zona de Sensibilidade Pictórica Imaterial, Série nº 01 zona nº 01*. 1959. Fonte: site do artista – **p. 30**
- Figuras 5, 6 e 7** – Yves Klein. *Cosmogonias*, 1960. Fonte: site do artista – **p. 31**
- Figura 8** – Registro da *Ação Itaparica*, desenformando peças congeladas. Itaparica, 2009. Fotos: Carolina Larrea – **p. 32**
- Figura 9** – Sarah Hallelujah, sequência da *Ação nº 01 – deixar ir*. Local: ilha de Itaparica, 2009. Fotos: Carolina Larrea. Fonte: acervo próprio – **p. 33**
- Figura 10** – Sarah Hallelujah, sequência da *Ação Maceió – LevAlagoas*, 2009. Fonte: acervo próprio – **p. 34**
- Figura 11** – Sarah Hallelujah, *Um Livro de vidro para uma história de papel*, 2010. Fonte: própria – **p. 34**
- Figura 12** – Sarah Hallelujah. *Ação Ribeirão: Coletas de terra rossa*. Jurucê, SP. 2011. Fonte: Vicente Sampaio – **p. 36**
- Figura 13** – Sarah Hallelujah. *Ação Ribeirão: Terra Céu*, Jurucê (SP), 2011. Fonte: Vicente Sampaio – **p. 37**
- Figura 14** – Sarah Hallelujah. *Ação Ribeirão: Terra Eterna*, Jurucê (SP), 2011. Fonte: Vicente Sampaio – **p. 38**
- Figura 15** – Hélio Oiticica, *Contra-Bólido Nº 1 – Devolver a Terra à Terra* (1979) – **p. 39**
- Figura 16** – Sarah Hallelujah. *Ação Ribeirão: Matéria Efêmera*, sequência 2. Jurucê (SP), 2011. Fonte: Vicente Sampaio – **p. 40**
- Figura 17** – visita à comunidade do Kassange, conversa entre os artistas da II Trienal de Luanda e líderes comunitários. Luanda, Angola, 2010. Fonte: própria – **p. 42**
- Figuras 18 e 19** – Sarah Hallelujah, *Amor de Pemba e Rio*, ação realizada no rio do Batista no Vale do Capão, distrito de Palmeiras – Bahia. 2010. Fonte: acervo próprio – **p. 43**
- Figura 20** – Sarah Hallelujah. *Terra suspensa*, 2011. Salão Regional de Artes Visuais de Porto Seguro, Bahia. Fonte: SECULT/Bahia – **p. 46**
- Figura 21** – Sarah Hallelujah. *Caixa para guardar paisagem – Serra da Mantiqueira*, 2012. Exposição Escultura Nova, Galeria ACBEU, Salvador, Bahia. Fonte: acervo próprio – **p. 47**
- Figura 22** – Sarah Hallelujah. *Coletas em altitude sensível – 1*. 2011. Fonte: acervo próprio – **p. 52**
- Figura 23** – Sarah Hallelujah. *Coletas em altitude sensível 2*, 2011. Fonte: acervo da autora – **p. 56**
- Figura 24** – Ana Mendieta. Sem título: série silhuetas, 1973. Fonte: museemagazine.com – **p. 57**
- Figura 25** – Cildo Meireles, *Fronteiras verticais, projeto Arte física*, 2015. Fotografias de Eduardo Frainpot. Fonte: jornal Folha de São Paulo – **p. 59**
- Figura 26** – Sarah Hallelujah. *Para encontrar um lugar – pedras ganhadas*, 2015-2020. Fonte: Acervo próprio – **p. 66**
- Figura 27** – Richard Long. *A line and tracks in Bolivia*, 1981. Fonte: <http://www.richardlong.org/> – **p. 67**
- Figura 28** – Richard Long. *Brushed Path a line in Nepal* – a 21 days footpah walk, 1983. Fonte: <http://www.richardlong.org/> – **p. 67**
- Figura 29** – Richard Long, *Mahalakshimi hill line* – waeli tribal land, Maharashtra, India, 2003. Fonte: <http://www.richardlong.org/> – **p. 68**

Figura 30 – Richard Long. *Walking and running*, circle warli tribal land, Maharashtra, Índia, 2003. Fonte: <http://www.richardlong.org/> – **p. 69**

Figuras 31 e 32 – Salar de Uyuni. Fonte: Sarah Hallelujah (2014) – **p. 71**

Figuras 33, 34 e 35 – Hotel de Sal, Salar de Uyuni, Bolívia. Fonte: Sarah Hallelujah (2014) – **p. 73**

Figuras 36 e 37 – Adriana Araujo e Sarah Hallelujah. *Ês Urgente*, Santa Cruz de La Sierra. 2014. Fonte própria – **p. 74**

Figuras 38, 39, 40 e 41 – Sarah Hallelujah. Sequência de *Joga sal grosso #1*. 2015. Fotos: Candyce Duarte – **p. 78**

Figuras 42, 43, 44 e 45 – Sarah Hallelujah. Sequência de *Joga Sal Grosso #2*, 2015. Fonte: Jason Ribeiro – **p. 80**

Figuras 46, 47 e 48 – Leonardo Ventapane. *Nebulosas de Inverno, Caminhadas*. Deambulações atacameñas com Carlos Murad, 2011. Fonte: <https://leonardoventapane.com.br/> – **p. 83**

Figuras 49 e 50 – Mário de Andrade: *retrato e autorretrato*, 1927. Fonte: Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros, USP – **p. 85**

Figura 51 – Mário de Andrade. *Estrada dum Paraná ou Paraná*, 1927. Fonte: acervo do Instituto de Estudos Brasileiros, USP – **p. 85**

Figura 52 – Início da Caminhada dos Umbuzeiros, Uauá – Ba, 2017. Foto: Sarah Hallelujah – **p. 124**

Figura 53 – Meu Umbuzeirinho. Caminhada dos Umbuzeiros, 2017. Foto: Sarah Hallelujah – **p. 124**

Figura 54 – Tijolos pelo caminho. Caminhada dos Umbuzeiros, 2017. Foto: Sarah Hallelujah – **p. 124**

Figura 55 – Conversa com Denise presidenta da Cooperativa de Catadoras de Uambu, 2017 – **p. 125**

Figura 56 – Detalhes no caminho. Caminhada dos Umbuzeiros, 2017. Foto: Sarah Hallelujah – **p. 125**

Figura 57 - Algum trecho entre Uauá e Canudos Velho. Caminhada dos Umbuzeiros, 2017. Fotos: Sarah Hallelujah – **p. 125**

Figura 58 – Caminhantes na curva do Caipã. Caminhada dos Umbuzeiro, 2017 – **p. 126**

Figura 59 – Vegetação catingueira, Caminhada dos Umbuzeiros, 2017 – **p. 126**

Figura 60 – Caminhantes no corredor do Alecrim cheiroso. Caminhada dos Umbuzeiros, 2018. Fotos: Sarah Hallelujah – **p. 126**

Figura 61 – Sarah Hallelujah. *Ensaio sob a luz do sertão*, 2018. Fonte: acervo pessoal da autora – **p. 127**

Figura 62 – Sarah Hallelujah. *Cerca de vara em pé*, 2018. Fonte: acervo pessoal da autora – **p. 128**

Figura 63 – Sarah Hallelujah. *Ensaio sob a luz do sertão*. Exposição coletiva *Ensaaios*, organização e curadoria da Profa. Dra. Sandra Rey, março de 2020. Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS. Fonte: Mariane Rotter – **p. 128**

Figura 64 – Nodo da trajetória do Bendegó e a trajetória da Terra. Imagem retirada do Relatório sobre a remoção do meteorito Bendegó, José Carlos de Carvalho. Fonte: acervo público digital do Museu Nacional – **p. 130**

Figura 65 – Desenho do meteorito do Bendegó feito por Aristides Franklin Mornay em 1811. Fonte: www.jstore.org – **p. 131**

Figura 66 – Fragmentos do meteorito do Bendegó expostos no museu casa de vó Izabel, localizada dentro do Parque Estadual de Canudos. 2022. Foto: Candyce Duarte – **p. 132**

Figura 67 – Meteorito do Bendegó após incêndio no Museu Nacional na Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro. 2018. Fonte Jornal Folha de São Paulo – **p. 135**

Figura 68 – Sarah Hallelujah. Peças em cerâmica para a ação: *Para resistir Bendegó*. 2019. Fonte: Acervo da autora – **p. 138**

Figuras 69 e 70 – Sarah Hallelujah. Confeção das peças para a ação: *Para resistir Bendegó*. 2019. Fonte: Acervo da autora – **p. 138**

Figura 71 e 72 – Meteorito do Bendegó, exposto no Museu Nacional, na Quinta da Boa Vista, antes do incêndio. Fonte: Museu Nacional – **p. 140**

Figuras 73 e 74 – SPIX & MARTIUS. Viagem pelo Brasil (1817). São Paulo: Departamento de Cultura, 1940, p.72. Acervo digital Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – **p. 141**

Figura 75 – Réplica do meteorito Bendegó. Museu de Geologia da UFBA. Fonte própria – **p. 141**

Figura 76 – Guillermo Faivovich e Nicolás Goldberg. El Taco, 2010. Fonte: <https://estlaurent.wordpress.com/page/25/> – **p. 142**

Figuras 77 e 78 – Guillermo Faivovich e Nicolás Goldberg. A ausência de El Chaco na DOCUMENTA (13) em Kassel, 2012. Fonte: <http://revistacarbono.com/artigos/05el-chaco-faivovich-goldberg-graciela-speranza/> – **p. 143**

Figuras 79 e 80 – Guillermo Faivovich e Nicolás Goldberg. Publicações *Campo del Cielo meteorites* vol.1 e vol.2, 2010 e 2012 respectivamente. Fonte: <https://d13.documenta.de/#/panorama/> – **p. 144**

Figuras 81 e 82 – Meteorito Bendegó caído no riacho Bendegó e homens pousado ao lado do corpo celeste quando da sua remoção, entre eles o engenheiro responsável José Carlos de Carvalho, 1888. Autoria desconhecida. Fonte: Acervo Museu Nacional – **p. 145**

Figura 83 – Sarah Hallelujah. *Elaborações para o retorno da pedra Cuitá*, 2019. Fonte: Acervo da artista – **p. 146**

Figura 84 – Sarah Hallelujah. *Elaborações para o retorno da pedra Cuitá*, 2019 – **p. 146**

Figura 85 – Sarah Hallelujah. *Elaborações para o retorno da pedra Cuitá*, (detalhe). 2019. Fonte: Acervo da autora – **p. 147**

Figura 86 – Sarah Hallelujah. *Elaborações pra o retorno da pedra Cuitá*, 2019. Fonte própria – **p. 148**

Figura 87 – Sarah Hallelujah. *Elaborações para o retorno da pedra Cuitá*, 2019. Fonte: acervo pessoal da autora – **p. 149**

Figura 88 – Sarah Hallelujah. *Elaborações para o retorno da pedra Cuitá*, 2019. Fonte: acervo da autora – **p. 150**

Figuras 89 e 90 – Espinho cabeça de boi trazidos da caminhada, 2018. Foto: Sarah Hallelujah – **p. 152**

Figura 91 – Giuseppe Penone. *Essere fiume* (ser rio), 1981 – 1998. Fonte: website do artista – **p. 156**

Figura 92 – Sarah Hallelujah. *Espinhos*. 2018 – 2022. Na exposição *Tudo muito rente ao chão*, A galeria, Salvador – Bahia. Foto: Péricles Mendes – **p. 157**

Figuras 93 e 94 – Sarah Hallelujah. Espinho, 2022. Ângulos diferentes da mesma peça. Foto: Péricles Mendes – **p. 158**

Figuras 95 e 96 – Sarah Hallelujah. Espinho cabeça de boi, 2022. Ângulos diferentes da mesma peça. Foto: Péricles Mendes – **p. 159**

Figura 97 – Sarah Hallelujah, Sem título, 2020. Acervo pessoal – **p. 161**

Figura 98 – *Spinário*. Autoria desconhecida. Escultura em bronze, 74cm, exposta no Museu do Capitólio, Roma. Fonte: https://www.museicapitolini.org/it/percorsi/percorsi_per_sale/appartamento_dei_conservatori/sala_dei_trionfi/spinario – **p. 163**

Figura 99 – Escultura de mármore, 84cm, em exposição da galeria dei Uffizi. Fonte: <https://www.uffizi.it/gli-uffizi/>. Ambas páginas acessadas em 23 de dezembro de 2022 – **p. 163**

Figura 100 – Sarah Hallelujah. *Ação Fundiária nº 1*: Empunhar, 2019, pigmento mineral sobre papel baryta fosco 310g, 60 x 40 cm – **p. 165**

Figura 101 – Sarah Hallelujah. *Ação Fundiária nº 2*: fragmentar, 2019 – **p. 166**

Figura 102 – Sarah Hallelujah. *Ação Fundiária nº 3*: ampliar, 2020 – **p. 166**

Figura 103 – Registro de algum lugar ao longo da Caminhada dos Umbuzeiros, 2017. Foto: Sarah Hallelujah – **p. 170**

Figura 104 – Sarah Hallelujah, *Fragmento de chão*, 2022, peça de cerâmica sobre prateleira de madeira e fotografia impressa em papel sulfite 300g, dimensões variadas. Exposição coletiva *Pule antes de olhar*, no atelier das Pedras em Porto Alegre – RS. Foto: Mariane Rotter – **p. 173**

Figuras 105 – Miguel Fernandez de Castro. *Fin del Camino*, 2013. Fonte: <https://www.arte-sur.org/artists/miguel-fernandez-2/> – **p. 182**

Figuras 106 e 107 – Miguel Fernandez Castro, *Exposição Caborca*, 2018. Video-projeções em telas de dimensões variadas. Fonte: <https://www.miguelfernandezdecastro.com/caborca> – **p. 183**

Figuras 108 e 109 – Miguel Fernandes de Castro, *Bisagra (dunas Imperiales)*, 2016. E *Doble muro (No hay dónde esconderse en campo abierto)*, 2020. Fonte: <https://www.revistadelauniversidad.mx> – **p. 184**

Figura 110 – Miguel Fernandes de Castro, *Ladrillera*, 2017. Fonte: <https://www.revistadelauniversidad.mx> – **p. 185**

Figura 111 – Miguel Fernandez de Castro, *Frame do vídeo Pó/Kbrk*, apresentado na exposição *Caborca*, 2014-2018. Galeria Emma Molina, México. Fonte: <https://terremoto.mx/unsettled-limits-and-domais> – **p. 185**

Figura 112 – Miguel Fernandez de Castro. *Una superficie una fosa en una superficie*, 2019. Fonte: <https://www.miguelfernandezdecastro.com/a-surface-in-a-hole> – **p. 186**

Figuras 113, 114 e 115 – Vistas da exposição *Tudo muito rente ao chão*, 2022. A galeria, Ativa Atelier Livre, Salvador – Ba. Fotos: Péricles Mendes – **p. 187**

Figuras 116 e 117 – Vistas da exposição *Tudo muito rente ao chão*, 2022. A galeria, Ativa Atelier Livre, Salvador – Ba. Fotos: Péricles Mendes – **p. 188**

Figura 118 – Flávio de Barros. *400 jagunços presos*. Pertencem ao acervo Museu da República. Imagens recuperadas digitalmente pelo Instituto Moreira Sales. Fonte: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br> – **p. 191**

Figuras 119 e 120 – Formação rochosa no Parque Estadual de Canudos, Canudos – Bahia. 2018. Fonte própria – **p. 193**

Figura 121 – Registro da vista do açude do Cocorobó desde o Alto da Favela, sítio histórico localizado dentro do Parque Estadual de Canudos, Canudos – Bahia, 2018. Foto: Sarah Hallelujah – **p. 194**

Figuras 122, 123 e 124 – Painéis com a fragmentação da foto conhecida como *As Prisioneiras*. Flavio de Barros, 2018. Fonte própria – **p. 195**

Figura 125 – Registro de uma placa de teste de contração da argila do açude do Cocorobó. Fonte própria – **p. 197**

Figura 126 – Sarah Hallelujah. *Estudo sobre o erro* na exposição *Tudo muito rente ao chão*, 2020-2021. Exposição *Tudo muito rente ao Chão* (2022). Foto: Péricles Mendes – **p. 198**

Figuras 127, 128, 129 e 130 – *7º Batalhão de Infantaria nas trincheiras; 16º Batalhão de Infantaria; 12º Batalhão de Infantaria na trincheira; Vista parcial de Canudos ao Sul*, todas as imagens são do ano de 1897, Flávio de Barros. Pertencem ao acervo Museu da República. Imagens recuperadas digitalmente pelo Instituto Moreira Sales. Fonte: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br> – **p. 202**

Figuras 131, 132, 133, 134, 135 e 136 – Sarah Hallelujah. *Estudo sobre o erro*, 2020 – 2022. Impressão em pigmento mineral sobre canson Aquarelle rag 310g. 33 x 38 cm cada imagem – **p. 205**

Figura 137 – Registro da visita à Canudos, na imagem uma escultura de Antônio Conselheiro e ao fundo o Museu Histórico de Canudos, mantido por dois moradores de Alto Alegre. 2018. Foto: Sarah Hallelujah – **p. 212**

Figura 138 – Sarah Hallelujah. *Levantar a história com o chão*, 2022. Páginas de livro, terra, cerâmica e fuligem, 31,5 x 40 cm cada parte. Vista da exposição *Tudo muito rente ao chão*, A galeria, Salvador – Bahia. Foto: Péricles Mendes – **p. 216**

Figuras 139, 140 e 141 – Sarah Hallelujah. *Levantar a história com o chão*, 2022. Páginas de livro, terra, cerâmica e fuligem, 31,5 x 40 cm cada parte. Foto: Péricles Mendes – **p. 219**

Figuras 142, 143 e 144 – Sarah Hallelujah. *Marcas de intermitência*, 2022. Fotografia de Flávio de Barros, mapa das cercanias de Canudos e placas de cerâmica, dimensões variadas. Foto: Péricles Mendes – **p. 228**

Figura 145 e 146 – Tania Candia. *Cuenca*. Placas em cerâmica, 7.32 X 6.10 cm. Fonte: <https://taniacandiani.com/work/cuenca/> – **p. 229**

Figura 147 – Registro de pegadas da travessia de trecho do rio Vaza-Barris durante a Caminhada dos Umbuzeiros, 2018. Foto: Sarah Hallelujah – **p. 231**

Figura 148 – Travessia de um trecho do rio Vaza-Barris em cheia histórica durante a Caminhada dos Umbuzeiros de 2019. Foto: Pollyana Melo – **p. 231**

Figura 149 e 150 – Registros da vista do Açude do Cocorobó, Serra do Cocorobó e do canal de irrigação, 2018. Foto: Sarah Hallelujah – **p. 234**

Figura 151 e 152 – Vistas do açude do Cocorobó do alto da Serra homônima, 2018. Foto: Sarah Hallelujah – **p. 237**

Figuras 153 e 154 – Sarah Hallelujah. *Levantes*, 2019. Fonte própria – **p. 240**

Figuras 155 e 156 – Giuseppe Penone. *Idée di Pietra – Olmo*, 2018 e *Idée di Pietra – Ciliegio*, 2011. Bronze e pedras, dimensões variadas. Fonte: site do artista – **p. 241**

Figuras 157 e 158 – Sarah Hallelujah. *Eu procurei o chão e ele estava sob as águas*, 2011 e detalhe do mesmo trabalho. Escrita com a lama do açude do Cocorobó sobre tecido de algodão, 1,40 x 1,45 m. Foto: Péricles Mendes – **p. 246**

Figura 159 – Sarah Hallelujah, *Eu procurei o chão e ele estava sob as águas – Cocorobó*, 2022. Pintura com a lama do açude do Cocorobó sobre lona de algodão, 2,25 x 1,25m. Foto: Péricles Mendes – **p. 248**

Figura 160 e 161 – Sarah Hallelujah, detalhe da obra *Eu procurei o chão e ele estava sob as águas – Cocorobó*, 2019. Foto: Péricles Mendes – **p. 249**

Figura 162 – Sarah Hallelujah, *Eu procurei o chão e ele estava sob as águas – Ruína*, 2018. Pigmento mineral sobre canson edition etching rag 310g, 44 x 80cm – **p. 250**

Figura 163 e 164 – Michelle Stuart na pedreira Tomkins Cove, e em seu atelier em 1977. Fonte: <https://michellestuartstudio.com/> – **p. 251**

Figura 165 – Michelle Stuart, *Sayreville Strata Quartet*, 1979. Terra de diferentes estratos e camadas de Sayreville, Nova Jersey, Estados Unidos, 144 x 280cm. Fonte: site da artista – **p. 252**

Figura 166 – Michelle Stuart, *El Florido*, 1978 – 79. Terra de pedreira de grafite perto de El Florido na Guatemala, 262,9 x 152,4 cm cada. Fonte: <https://www.galerielelong.com/> – **p. 253**

Figura 167 – Vista de parte do trabalho *eu procurei o chão e ele estava sob as águas*, 2018 – 2022, na exposição *Tudo muito rente ao chão* na A galeria, Salvador – Bahia. Foto: Péricles Mendes – **p. 254**

Figura 168 – Sarah Hallelujah, *Ação Cocorobó – desfolhar*, 2022. Foto: Candyce Duarte e Sarah Hallelujah – **p. 263**

Figura 169 – Registro feito na cidade de Sagarana no início do Caminho do Sertão, 2019. Fonte: Sarah Hallelujah – **p. 266**

