



Experiência estética e regimes de sensibilidade: parlatórios para dissensos territoriais

RENATA MARQUEZ

Professora da Escola de Arquitetura e Design da UFMG. Doutora em Geografia (UFMG) e pós-doutora em Antropologia (UFRJ).

Resumo: As relações entre arte e espaço podem ser vislumbradas através de uma série de filmes que articulam forma e conteúdo por meio de propostas expositivo-epistemológicas. Trata-se de artistas-pesquisadores que desenvolvem construtos simultaneamente descritivos, críticos e fabuladores em torno de dissensos territoriais. Discutiremos o *Projeto Mutirão* (Graziela Kunsch), *Os Brutos* (Org. Daniel Carneiro), *Árvore do Esquecimento* (Paulo Nazareth) e *Cosmopista Maxakali-Pataxó* (Projeto Convivência e Ancestralidade no território Tikmũ'ũn Maxakali), no contexto da exposição *Escavar o Futuro*, ocorrida no Palácio das Artes, Belo Horizonte, na virada de 2013-2014.

Palavras-chave: Arte e espaço. Vídeo e território. Construtos expositivo-epistemológicos.

Abstract: The relations between art and space can be glimpsed through a series of films that articulate form and content through expositive-epistemological proposals. They are made by artists-researchers who develop simultaneously descriptive, critical and fable constructs around territorial dissents. We will discuss the *Mutirão Project* (Graziela Kunsch), *Os Brutos* (Daniel Carneiro), *Árvore do Esquecimento* (Paulo Nazareth) and *Cosmopista Maxakali-Pataxó* (Living and Ancestry in Tikmũ'ũn Maxakali Territory Project) in the context of *Escavar o Futuro* exhibition at Palácio das Artes, Belo Horizonte, in 2013.

Keywords: Art and space. Video and territory. Expositive-epistemological constructs.

Na exposição *Escavar o Futuro*, ocorrida no Palácio das Artes, Belo Horizonte, na virada de 2013 para 2014 – da qual fui curadora junto com Felipe Scovino –, partimos da noção de prática espacial como eixo transdisciplinar comum à arte, à arquitetura e à vida cotidiana – ou ao artista, ao arquiteto e à sociedade – para apresentar uma série de propostas, experiências e produções que borravam os limites entre as disciplinas e os campos do conhecimento, habitando justamente as suas fronteiras compartilháveis.

Em um movimento de pesquisa historiográfica local, trouxemos à tona o trabalho do crítico, artista e curador Frederico Moraes que propôs, em 1970 no mesmo Palácio das Artes, os eventos simultâneos *Objeto e Participação* e *Do Corpo à Terra*. No trabalho *Quinze lições sobre arte e história da arte – Apropriações: Homenagens e Equações*, Moraes apresentou como primeira lição a “Arqueologia do urbano – escavar o futuro”, deslocando a tradicional categoria artística da paisagem do contexto do museu para a cidade, entendendo a paisagem como ação prospectiva no ambiente. A frase de Moraes deu título à exposição, sugerindo novas equações. *Escavar o Futuro* propôs, dessa forma, uma reflexão sobre a produção artística dos anos 1960 e 70, momento histórico no qual o espaço foi entendido como matéria-prima da arte, investigando, em suas continuidades e rupturas, o interesse atual dos artistas pela produção social do espaço.

Quando a exposição estava em cartaz no Palácio das Artes, as manifestações de junho de 2013 haviam ocorrido seis meses antes. Portanto, o processo curatorial dessa exposição foi fortemente influenciado pela recente experiência das ruas – uma experiência sobretudo *estética*, há de se dizer, no sentido primeiro da palavra, aquele alheio às complexas teorizações excludentes. Experiência *estética* no sentido do desejo de instaurar um *certo regime de sensibilidades*. Tal esforço ainda precisa ser compreendido, é fato, dada a sua natureza difusa, heterogênea e em muitos casos efêmera. De qualquer modo, podíamos perceber ali a coincidência repentina entre a figura do *artista* e a figura do *cidadão* unidos no desejo de novos imaginários sociais.

Em junho de 2013, a *estética* e a *política* ressurgiram como deslocamentos de imaginação experimentados e compartilhados nas faixas, performances, ações e ocupações feitas por cidadãos em vez de artistas, ou por artistas que eram sobretudo cidadãos,

numa intervenção urbana coletiva para um desvio de rota cotidiano e simbólico. Uma coincidência nem tão repentina assim, como comentou Frederico Morais lembrando maio de 68 e citando Michel Ragon (MARQUEZ, 2014, p. 40):

Mas como, após os happenings gigantes de maio e junho em Paris, ousarão ainda fazer happenings? Como, após os 70 automóveis queimados do Quartier Latin, cujas carcaças permaneceram por tanto tempo expostas nas ruas descalçadas, Arman poderia ainda expor pianos queimados em galerias? Como César, que não estava infelizmente em Paris em maio para assinar seus automóveis, poderia fazer ainda expansões em público após essa expansão de milhares de estudantes que invadiram o Quartier Latin?

Se entendemos a arte justamente como o lugar de fabricação desses desvios de rota cotidianos e de novos imaginários compartilháveis – sob a forma de derivas, errâncias, ações, projeções, circulação de imagens, performances, coletividades instantâneas... – temos enfim instaurada a crise do artista romântico e a emergência de práticas artísticas atentas às problemáticas do mundo e à produção de processos de imagem e objetos visuais com especial interesse expositivo-epistemológico. Tais artistas-cidadãos são pesquisadores capazes de interferir conscientemente na definição de visibilidades e na partilha de sensibilidades na esfera pública. São capazes de atuar para definir, nas palavras de Jacques Rancière, “o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum” (RANCIÈRE, 2005, p. 16).

Mas, no contexto brasileiro, é necessário estender a vista e abarcar os processos territoriais que se dão nas margens epistemológicas de um “espaço comum” ou de uma “palavra comum” hegemônicos. O que entendemos por cidade? O que entendemos por sociedade? Como podemos imaginar e desejar a sua transformação? Tais questões parecem estar na base da investigação sobre a urgente instauração de um *certo regime de sensibilidades*.

Para pensar a cidade e seus dissensos, devemos visitar outras cidades, aquelas que não são consideradas como tais (em acepções limitadas da noção de “urbano”), aquelas das ocupações periféricas e excluídas dos mapas e aquelas dos territórios indígenas – tanto as totalmente desmatadas e empobrecidas de biodiversidade como aquelas com “mata grande” dentro,

como descreveu o pajé Maxakali sobre a aldeia Pataxó no filme *Cosmopista Maxakali-Pataxó* (2013), a ser analisado mais à frente neste texto.

Pierre Clastres deslocou a ideia das sociedades sem Estado, comumente entendidas como sociedades privadas de algo, incompletas, para a ideia da sociedade *contra* o Estado, transformando falta em atributo, negatividade em positividade, carência em criação. A ausência do Estado nas sociedades amazônicas chamadas primitivas derivaria “de uma atitude ativa de recusa do Estado, enquanto poder coercitivo separado da sociedade [...], como divisão entre os que mandam e os que obedecem”, nas palavras de Tânia Stolze Lima e Marcio Goldman, autores do prefácio do livro de Clastres (CLASTRES, 2003, p. 9-14). A proposta de uma abordagem prospectiva trazida por eles é magistralmente pertinente: como a obra de Clastres pode operar como uma *intervenção*, no sentido “da intempestividade, isto é, da irrupção do acontecimento em uma cena aparentemente bem ordenada que ele vem perturbar” (CLASTRES, 2003, p. 9)?

No texto-mapa “O conceito de sociedade em antropologia”, Eduardo Viveiros de Castro destaca a condição problemática da sociedade através do esquema dicotômico “de maior produtividade no pensamento ocidental” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 307), esquema baseado na polaridade entre duas concepções do termo “sociedade” – individualista *versus* holista. Tais concepções são fundamentadas, respectivamente, no *contrato* e no *organismo*, no *contrato* e no *status* ou, em outros termos, no Estado e na Nação (na qual o parentesco é a antítese do Estado). A partir desse esquema e sua possível produtividade como “uma crítica político-epistemológica da razão sociológica ocidental” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 309), podemos perguntar: a tensa polaridade entre o *contrato* e o *organismo* ou entre sociedades *com* Estado e sociedades *sem* Estado pode de fato operar como *intervenção* no real tensionando os modos de fazer cidade, ver o outro e dizer do outro e do mesmo?

Sendo o *conflito* o equivalente negativo do *contrato social*, como sugere Viveiros de Castro, temos no conflito um *locus* potencial da construção *estética* de um lugar inquieto, algo entre o contrato (desfeito) e o organismo (desejado) ou, em termos práticos ou *mitopráticos*, algo entre o *Estado* e a *política*, no sentido de *desentendimento* que lhe confere Rancière:

É a introdução de um incomensurável no seio da distribuição dos corpos falantes. [...] A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho. (RANCIÈRE, 1996, p. 33-42)

Viveiros de Castro finaliza o referido texto refletindo sobre a noção de “socialidade” em substituição ao termo “sociedade”, vislumbrando o “abandono das concepções estruturais de sociedade em favor de pragmáticas da agência social” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 314). Talvez de fato o *conflito* e suas pragmáticas em aberto, tal como as experimentamos hoje, seja melhor abarcado pelo termo *socialidade* enquanto noção movente.

Paralelamente, enquanto para Pierre Bourdieu (2013) a arte metropolitana se relaciona com o seu campo (o campo que podemos entender igualmente como o de um contrato da arte), para Claude Lévi-Strauss (1989) a arte indígena se relaciona com a sociedade como um todo, num único *organismo*. Para ele, a arte é uma forma de razão: o *poder estético* sobre o mundo sempre implica também um poder de agir sobre o mundo, de transformá-lo. Se o Estado é “a divisão ou a separação do poder”, como propõe a antropologia política de Clastres (CLASTRES, 2003, p. 15), não seria a “partilha do sensível” enunciada pela filosofia política de Rancière um movimento em direção ao desejo coletivo de poder social *contra* o Estado?

Os artistas-cidadãos de que nos ocuparemos a seguir participaram da exposição *Escavar o Futuro* contribuindo para pensar esse duplo movimento, ao mesmo tempo arqueológico e prospectivo, de escrita histórica e projeção, no qual a dimensão estética contribui para o entendimento da ordem das coisas numa operação cultural na qual a arte ensaia relacionar-se com a sociedade como um todo.

Através de um conteúdo descritivo-crítico-fabulador desenvolvido justamente na fronteira entre a arte e outros campos de estudo, uma série de processos territoriais são enunciados como regimes emergentes de sensibilidades. Nesse contexto, o ato

de *observar* e a *invenção* das visibilidades daquilo que é observado constituem o campo do trabalho artístico. A arte como *prática de fronteira* não se dá apenas nos modos de fazer, mas também nos lugares de disseminar, promovendo um esforço pedagógico de criar laços de tradução e inter-relação. O lugar resultante é simultaneamente estético, acadêmico, historiográfico, filosófico, etnográfico, político.

Comentaremos a seguir quatro processos de imagem – ou filmes resolutamente incompletos – que integraram a exposição *Escavar o Futuro* no intuito de exemplificar essa prática artística de fronteira: *Projeto Mutirão* (Graziela Kunsch), *Os Brutos* (org. Daniel Carneiro¹), *Árvore do esquecimento* (Paulo Nazareth) e *Cosmopista Maxakali-Pataxó* (Projeto Convivência e Ancestralidade no Território Tikmũ'ũn Maxakali²).

A primeira dupla de filmes – *Projeto Mutirão* e *Os Brutos* – diz respeito explícito ao *conflito* e à dimensão estética emergente de *socialidades* recentes no âmbito das relações *de quem manda e de quem obedece*. São filmes sincrônicos, historiográficos e de estrutura nomádica.

A segunda dupla de filmes – *Árvore do esquecimento* e *Cosmopista Maxakali-Pataxó* – não são explícitos sobre o *conflito* mas, em vez disso, performatizam uma contra-cartografia, ensaiando paralelismos territoriais naturalmente *contra* o Estado. Dessa maneira, são filmes diacrônicos, cartográficos e mitológicos, como veremos.

O primeiro filme da primeira dupla, *Projeto Mutirão*, é ao mesmo tempo um arquivo e o seu modo de usar. Em curso desde 2003, o projeto reúne, nas palavras da artista:

[...] uma série de vídeos, todos formados por um único plano cada. Chamo esses planos de excertos, tanto para explicitar esse processo de tão somente extrair um trecho de horas de observação (sem uma edição posterior/ou junção com outros planos) como na tentativa de dizer que se trata de momentos, de peças de um processo maior. A maioria dos excertos produzidos até aqui foi gravada por mim, mas há também excertos de outras pessoas (mencionadas nos próprios vídeos) e a ideia é seguir aumentando a coleção, que hoje soma mais de 70 excertos. Os excertos permitem combinações múltiplas e mesmo abordagens múltiplas, em contextos os mais diferentes.³

1. A coleção no momento da exposição teve fotografias e vídeos de Breno Farhat, Cardes Amâncio, Cebolose, Cili, Clarice Steinmüller, Cris Araújo, Daniel Carneiro, Diedro Pelão, Fabiana Leite, Fernando Soares, João Grilo, Joviano Mayer, Marcelo Duarte, Maria Objetiva, Matheus Roedel, Nara Torres, Nelson Pombo Jr., Philippe Urvoy, Priscila Musa, Renata Leite, Renato Gaia e Sílvia Herval.

2. O filme foi realizado por Toninho Maxakali, Manuel Damasio Maxakali, Mamei Maxakali, Marilton Maxakali, Josemar Maxakali, Alessandro Pataxó, Arauê Pataxó, Adriana Maxakali, Juninha Maxakali, Zé Antoninho Maxakali, Derli Maxakali, Bruno Vasconcelos e Ricardo Jamal.

3. Depoimento extraído da legenda do trabalho sinalizada na exposição, produzida a partir de texto fornecido pelos artistas aos curadores Felipe Scovino e Renata Marquez.

Notamos que o *modo de usar* do projeto propõe uma forma expositiva e discursiva variável. Dependendo do contexto, seja ele acadêmico, artístico ou uma assembleia, os excertos dos vídeos são exibidos, discutidos e atualizados pela interação com o público em cada formato que assume, na maioria das vezes com a presença da artista como condutora da conversa. O importante é que o formato do *Projeto Mutirão* se nega a ser definitivo, dada a natureza dos seus conteúdos: “entendendo as lutas políticas como um processo interminável”, o trabalho é “uma ação que tem continuidade e que não é direcionada para um produto”, como explicou Graziela.

Esse documentário incompleto, com lacunas projetadas, incertezas decididas, tamanhos variáveis e relações imprevistas é fruto de um processo de observação-participação em movimentos e ocupações de São Paulo tais como Passe Livre, MTST, Chico Mendes, Ireno Alves dos Santos, Chiquinha Gonzaga e João Cândido, dentre outros. Ao mesmo tempo suficientemente próxima mas também capaz de certa distância pela migração ao conjunto, a artista compartilha conosco uma percepção desmistificadora de estereótipos e ideologias produzidos nas exterioridades do campo de batalha. Ela deixa entrever a complexidade e a afetividade da matéria humana de que são feitos os conflitos.

O tema genérico – o *comum* – ganha corpo e microscopia cotidiana, seja lá ou cá, no ônibus ou no assentamento, de bicicleta ou fugindo a pé, lutando contra uma ventania, lavando a poeira acumulada, jogando futebol, tocando tambor e brincando de bola num imprevisível canteiro de obras com muitos platôs. A contribuição é, de certa maneira, apresentar o conflito nos seus variados contextos, lugares e versões, no sentido de compartilhar coletivamente a sua dimensão sensível de *organismo* contra o *contrato*, sem se fixar em nenhuma forma ou interpretação única.



Stills de *Projeto Mutirão*. Graziela Kunsch, desde 2003.

O segundo trabalho da dupla proposta, *Os Brutos*, é uma coleção, organizada por Daniel Carneiro, composta por imagens videográficas e fotográficas brutas (sem edição) feitas durante várias manifestações, confrontos e ocupações ocorridas em Belo Horizonte, por dezenas de pessoas. Grande parte já circulava, em diversos canais, na rede. A coleção foi montada a partir de uma convocatória aberta pela internet, como narrou o organizador da coleção:

[...] foram pedidos apenas o nome, a data e o local do registro, bem como o material bruto, sem edição. Um vídeo bruto é o primeiro registro filmado, sem qualquer corte, para servir como guia do trabalho de montagem e avaliação das cenas a serem aproveitadas. Nesse sentido, assistir coletivamente a materiais brutos não é prática muito comum, visto que os processos e facilidades técnicas de hoje nos levam a uma maior produção, fazendo com que, *a priori*, o que sobra seja descartado. Constatamos, na primeira mostra, que estamos diante de uma espécie de instrumento de investigação visual – etnográfico, antropológico, jornalístico, histórico – e de intervenção – novo protagonismo humano e sociotécnico.⁴

4. Idem.

O “instrumento de investigação visual” e “intervenção”, como chama Daniel, munido das muitas horas de imagens brutas, propõe-se como um construto reflexivo, em flagrante processo de autoentendimento. Por ser bruto e aberto, reflete o calor dos acontecimentos, suas tecnologias políticas e o seu desafio epistemológico. A proposta faz seu formato surgir da natureza difusa das imagens e da carência de teorização crítica em detrimento da urgência do experimento.

De fato, assistir ao conjunto de imagens de diversos momentos e locais de conflito na cidade, guiado exclusivamente pela cronologia, é uma situação documental interessante: a revisão crítica torna-se ela mesma uma *convocação pública* num arquivo desprovido de legendas, títulos ou enunciados sumarizantes, a cargo dos espectadores.

Dada a fluidez da produção midiática e contra-midiática que historiografou os movimentos, ocupações e conflitos em 2013, o arquivo de *Os Brutos* evoca também, por seu nome, uma sugestiva troca de lugares de poder, um exercício político baseado no dissenso esclarecedor: as posições de policiais, vândalos e cidadãos tornam-se papéis intercambiáveis nos quais a natureza de *brutalidade* depende do ponto de vista de onde se olha, através de uma série ritmada e pública de aparições e espectações.



Stills de *Os Brutos*. Organização de Daniel Carneiro, desde 2013.

Com a segunda dupla de filmes – os quatro vídeos da série *Árvore do esquecimento*, de Paulo Nazareth, e o filme intitulado *Cosmopista Maxakali-Pataxó* – amplia-se o entendimento do dissenso da escala das ruas rumo à escala do território, fazendo presentes os movimentos de ocupação e desocupação do país através de reflexões propositivas acerca dos fluxos históricos colonizadores, respectivamente, relativos aos povos originariamente residentes aqui – representados pelos Pataxó e pelos Maxakali –, e aos povos trazidos à força da África, cujo ritual de saída e entrada é performatizado por Nazareth.

Em Uidá, Benin, ficava a Praça dos Leilões, onde os escravos eram vendidos aos traficantes europeus. Muitos eram feitos prisioneiros pelos próprios africanos, que compartilhavam as mesmas crenças e os mesmos rituais. Ali, em torno de um baobá chamado “árvore do esquecimento”, os escravos deviam passar vinte vezes para que se esquecessem de sua terra, cultura e identidade geográfica, perdendo, nesse ritual, os seus vínculos de raiz. Só depois disso embarcavam nos navios rumo ao novo

continente, pois aqueles responsáveis por sua captura temiam que os prisioneiros pudessem, por demasiado sofrimento após a travessia, evocar os ancestrais para amaldiçoar quem os havia reduzido àquela condição.

Árvore do esquecimento traz Paulo Nazareth performatizando esse ritual em duas duplas de vídeos feitos paralelamente no Benin e no Brasil. *Cine África*, *Cine Brasil* e *L'arbre de l'oublie*, *Ipê amarelo*. Paulo anda de costas, calmamente, sugerindo uma inversão da linearidade histórica enquanto, igualmente lentos, entram na cena de plano único pequenos fatos banais que continuam o seu tempo linear ascendente, nas margens da imagem: o tempo mitológico-desejante do movimento invertido de Paulo e o tempo cotidiano da cidade.

Trata-se de pequenos filmes de viagem cuja estrutura peripatética faz multiplicar os pontos de vista e propõe, em *loop*, sucessivos movimentos de ida e volta, sendo o retorno tão ou mais importante quanto a saída. Ao mesmo tempo *contra-souvenir* e *contra-cartografia* – uma vez que se opõem a uma cartografia hegemônica e perversa – tratam diretamente de operações políticas da fabricação de memórias e esquecimentos. É, contudo, uma intervenção no real, desenho de um outro mundo, desejado ao revés do tempo.



Stills de *Cine África*, *Cine Brasil* e *L'arbre de l'oublie*, *Ipê amarelo*. Paulo Nazareth, 2013.

O último filme do grupo, também um filme de viagem, trata do trajeto mito-geográfico dos Maxakali rumo aos Pataxó, realizado entre julho e agosto de 2013. Antigos parentes que

se reencontram e decidem afinar os laços historicamente desmantelados. Faz-se política também aqui, no poder de revisar o “antigamente” e escrever coletivamente a história vislumbrando melhores tempos. Um espaço-tempo mítico e político de fato se instaura nesse reencontro, como podemos perceber no depoimento de Ricardo Jamal, pesquisador que integrou o grupo dos Maxakali:

5. Depoimento extraído da legenda do trabalho sinalizada na exposição, produzida a partir de texto fornecido pelos artistas aos curadores Felipe Scovino e Renata Marquez.

Durante a visita, houve momentos de trocas de experiências em rodas de conversa, quando os Tikmũ’ũn puderam observar o alto grau de articulação das aldeias e das lideranças Pataxó. Reiteraram, ainda, sobre a beleza dos jardins com seus abacaxis, coqueiros, pés de mangaba, ervas medicinais e diversos tipos de mandioca, além de uma infinidade de outras plantas cultivadas. A quantidade de peixes disponível na região também os impressionou sobremaneira. Quanto à reação dos Pataxó durante esses encontros, comentaram animadamente sobre um vigor cultural apresentado pelos Tikmũ’ũn, que, segundo disseram inúmeras vezes, conseguiram conservar sua língua, costumes e cantos, a despeito de todas as cruéis investidas que historicamente sofreram. Souberam, habilmente, se resguardar.⁵

Os primeiros quinze minutos do filme se passam em uma aldeia Maxakali, em Minas Gerais, como o ponto de partida e apresentação de seus atributos. A paisagem é desoladora do ponto de vista da natureza: falta natureza, poderíamos pensar, espectadores externos e não-etnógrafos. Entretanto, se atentarmos à conhecida vivacidade da dimensão narrativa dos seus mitos, perceberemos que a natureza impera no repertório mítico com grande riqueza e sabedoria dos tempos antigos em que “todos os animais tinham forma humana”; ou em que “os homens não conheciam as doenças, o sofrimento ou a morte. Não havia brigas. Todos eram felizes. Naquele tempo, os Espíritos da floresta viviam junto com os homens.” Transcrevo aqui inícios típicos da mitologia ameríndia extraídos, respectivamente, de um mito mundurucu e outro karib, descritos no desconcertante acervo das “Mitológicas” de Lévi-Strauss (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 148; 320).

No filme, alguns minutos e quilômetros mais à frente, o pajé Manuel Damásio Maxakali exclama, já na Bahia, em terras Pataxó:

Olha aqui *agora* a mata grande de *antigamente*, dentro dessa mata tem muitos sons de pássaros e tem guariba e tem anta e tem macaquinho e tem comedor de bicho, aquele gavião-real e tem comedor de anta, a onça. Aqui dentro dessa mata, *agora* [grifos meus].

O encontro do “antigamente” e do “agora” através dos olhos maravilhados do pajé é, mais uma vez, o encontro do mito com o político, da sociedade *contra* o Estado com o *contrato*. Mas há, também, nesse encontro, uma oportunidade de poder pedagógico: quando dizem “antigamente a gente não conhecia o mar” ou é “um filme para as crianças assistirem lá na aldeia”, fica traçado o imaginário latente de um futuro, ainda e sobretudo, *contra* o Estado.

No filme, os Maxakali descrevem o que veem e ouvem dos Pataxó. Numa determinada cena o mesmo pajé, na sua contemplação profunda, fica para trás do grupo, se deixando tomar pela outra geografia do *agora*, múltiplo:

A terra dos nossos parentes é muito grande, demora para chegar em cada aldeia. Nós chegamos aqui e a distância foi igual de Pradinho até Água Boa. Agora a gente conheceu aqui porque antes nunca tínhamos vindo. Eles vivem na beira do mar e nós já vimos a divisão da terra deles. Cadê, onde foi todo mundo?

Os trinta últimos minutos do filme se dão dentro da kombi branca, no trajeto de volta à aldeia Maxakali. Impossível, ao ver essa imagem, não nos lembrarmos de Fafner, a kombi vermelha que viajou com Julio Cortázar e Carol Dunlop de Paris a Marseille, no período de maio a junho de 1982, prática que gerou o livro *Los autonautas de la Cosmopista* (CORTÁZAR; DUNLOP, 1996). Daí vem o nome do filme, de uma troca de referências mitopoéticas no processo simultâneo de montagem do filme e de produção da exposição *Escavar o Futuro*.

Dentro da kombi Maxakali, uma nova *mito-lógica* parece estar sendo gestada. Eles cantam durante quase todo o trajeto de volta – para passar o tempo da longa estrada ou para fazer com que o tempo não passe? Um dos refrões diz o seguinte: “venho andando falando sozinho, venho andando falando alto à toa, estou dentro da mata conversando à toa e gritando alto”.



Stills de *Cosmopista Maxakali-Pataxó*, Projeto Convivência e Ancestralidade no território Tikmũ'ũn Maxakali, 2013.

Através da reflexão que propôs agrupar os quatro processos de imagem apresentados, podemos perceber que os significados cosmopolíticos da palavra *parlatório* estão em processo experimental de entendimento e elaboração teórica e prática. Se um *parlatório* diz respeito à problemática do espaço-tempo da fala e de tudo o que a produção social desse espaço-tempo implica – “estou dentro da mata conversando à toa e gritando alto”, como no canto Maxakali –, tais filmes ensaiam novos lugares de fala, propõem experiências estéticas como exercícios de escuta pública e esboçam regimes de sensibilidade voltados para mundos porvir.

Entendidos como construtos expositivo-epistemológicos, os filmes possibilitaram, no contexto da exposição, experiências estéticas oferecidas como exercícios de escuta pública. Dissensos territoriais condensados em conjuntos de imagens em movimento que organizaram práticas espaciais sob o ponto de vista dos processos políticos coletivos em vez de sob o ponto de vista de produtos finais – que, na maioria das vezes, têm forte tendência reducionista, autoral e, finalmente, são mais expositivos do que de fato epistemológicos.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: ZOUK, 2013.
- CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado – pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- CORTÁZAR, Julio; DUNLOP, Carol. *Los autonautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido (Mitológicas v.1)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus, 1989.
- MARQUEZ, Renata et al. (Org.). *Escavar o Futuro*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO/Ed. 34, 2005.
- _____. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Data do recebimento:
16 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:
26 de junho de 2017