

## Andança cambaleante: cosmopolítica do brilho<sup>1</sup>

Alberto Luiz de Andrade Neto (UFSC – Santa Catarina)

### Introdução por uma andança cambaleante: (Re)tomar comentários em torno do brilho

Este texto retoma artigos que escrevi (2018a; 2018b) e sobre os quais aqui tentarei me debruçar, especificamente, para acompanhar um dos elementos que atravessaram aquelas pesquisas: o brilho. Para alinhar alguns comentários sobre o brilho, seguirei as palavras que tratam da luminescência no livro *A queda do céu*, escrito por Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015[2010]); uma das fotografias da série “Sonhos” (1974), de Claudia Andujar; e, por fim, a instalação *Trair a espécie* (2014-2016), do artista Cristiano Lenhardt.

Basicamente, o brilho pode ter a ver com a luz viva e intensa ajustada na estrutura do olho: córnea-íris-pupila. E no imbricamento entre olho-cérebro-corpo-ambiente. Recebe ainda a definição da qualidade do que é nítido: a nitidez e a limpidez. No entanto, a partir dos exemplos e dos brevíssimos comentários que trarei a seguir, o brilho também pode forjar relações “cosmopolíticas” de estar no mundo. Com isso quero dizer que a qualidade do brilho não está associada exclusivamente a uma condição física/corporal gerada a partir do aparelho ocular, mas sim, às emergências e ao dar a ver daquilo que é ajustado *com* o brilho. Tento mover a luz intensa que está confinada em certa ideia de uma codificação ocular (o mental) e seguir o que ela pode “ativar” (para utilizar, confesso, deliberadamente, um vocabulário de Isabelle Stengers).

Para Tim Ingold (2008, p. 2): “a percepção não é uma operação ‘dentro-da-cabeça’, executada sobre o material bruto das sensações, mas ocorre em circuitos que perpassam as fronteiras entre cérebro, corpo e mundo”. O autor quer se desvencilhar de certo pensamento tradicional ocidental que compreende o humano “como um lugar de consciência”, “limitado pela pele” e “definido em oposição ao mundo” (p. 2). Com isso, o brilho diante dessa proposta ingoldiana não deve ser regulado por uma operação *dentro-da-cabeça*, mas sim – parafraseando Ingold, quando trata dos materiais – deve ser *trazido de volta à vida* quando o seguimos. E o autor aparece aqui não só por esse

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 30 de outubro e 06 de novembro de 2020.

interesse de orientar o brilho para além dos olhos, mas também por suas sugestões de “andanças” e “itinerâncias” (à la Deleuze e Guattari [2004]) no mundo. Um desenrolar dessas andanças, assim espero, aparecerá ao longo dos três comentários a seguir.

Porém, antes de irmos a eles, a “proposição cosmopolítica” de Isabelle Stengers (2018[2007]) pode funcionar como uma sugestão para itinerar *com* o brilho, até porque ela se inclina muito mais à proposição propriamente dita do que à rigidez conceitual da verificação. E me arrisco a dizer, abruptamente, que Stengers estaria mais interessada naquilo que as coisas *fazem*, e não numa direção que procura por definições daquilo que elas *são* (a tradicional perspectiva da Ciência). A cosmopolítica se faz então entre mundos, e – até onde compreendo a autora – qualquer proposta de unificação desses mundos em busca de “um bem comum” é extirpada dessa proposição. Paro por aqui com a tentativa leviana de argumentar sobre a cosmopolítica da autora. Penso, pelo contrário, em: Como posso tecer direções sobre tal proposição em uma ação que se pretende, aqui, ser literária? Nesse emaranhado de palavras e pequenas reflexões, por onde passam as linhas das divergências e da acentuação da diferença de mundos? Cambaleante, ando próximo a essa porção de sugestões atadas à escrita. Ora tropeço, ora acho que acerto o chão. E sigo.

Preciso sublinhar que cada comentário que virá a seguir – os três blocos que apresentarei a frente – guarda sua especificidade (diria até mesmo especificidade ontológica, cada qual à sua maneira). Este texto é uma tentativa que ensaia – *com* o brilho – alguma direção que não o isola somente no aparelho ocular, mas, acima de tudo, coloca-o também próximo às discussões de certa “cosmopolítica”.

### **Brilho e diferenciação: A queda do céu de Davi Kopenawa e Bruce Albert**

No livro, *A queda do céu*<sup>2</sup>, escrito por Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015, p. 610), os autores acionam uma série de elementos luminosos para descrever os *xapiri*: “esses seres-imagens (‘espíritos’) primordiais são descritos como humanoides minúsculos paramentados com ornamentos e pinturas corporais extremamente luminosos e coloridos”. Além desses, é possível observar outros destaques reluzentes utilizados pelos autores: “poeira de luz” (p. 111), “manchas de um preto brilhante” (p. 112), “emana deles uma luminosidade deslumbrante” (p. 112), “cintilam como estrelas que se

---

<sup>2</sup> Para mais informações sobre *A queda do céu*, ver: Kelly (2013; 2017); Gow, 2014; Schuler Zea (2016); Dias (2017); Sztutman (2019); Andrade Neto (2020).

deslocam pela floresta” (p. 113), “seus dentes são imaculados e brilhantes como estilhaços de vidro” (p. 113), “descem até nós por caminhos resplandecentes de luz, cobertos de penugem branca” (p. 115), “é possível vê-los cintilar numa luminosidade lunar” (p. 116), “o solo sobre o qual dançam parece vidro e brilha com uma luz deslumbrante” (p. 119), “suas franjas são realçadas por uma linha de penugem de um branco luminoso” (p. 127), dentre tantos outros.

Nesse sentido, Viveiros de Castro (2006) indica que a narrativa que trata dos espíritos ancestrais dos Yanomami (os *xapiri*) não está restrita aos “conteúdos xamânicos” em si mesmos, mas opera também em uma “forma xamânica” propriamente dita de estabelecer uma tradução de “pontos de vista ontologicamente heterogêneos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006).<sup>3</sup> Assim, o autor mostra que esse seria um aspecto de “xamanismo em ação”, onde “um xamã tanto fala sobre os espíritos para os Brancos, como sobre os Brancos a partir dos espíritos” (p. 320).

Em *A queda do céu*, existe um esforço de fôlego (são mais de 700 páginas) também para dar a ver aos “brancos” os *xapiri*. Não é à toa que o brilho emerge nas palavras do livro conduzindo quem lê a ter algum acesso a esse cosmos. Pois, nessa perspectiva viveiros-de-castriana, teríamos um “xamanismo em ação”, o qual procura falar dos espíritos aos não indígenas nessa “diplomacia cósmica”. O brilho é ajustado às páginas como uma tradução, para o mundo dos brancos, das especificidades dos “seres-imagens”.

Ao descrever os *xapiri*, os autores também somam à narração uma série de elementos luminosos, uma lista de características e um conjunto de outros seres que vivem na floresta. Começam dizendo que esses seres-imagens “vieram à existência quando a floresta ainda era jovem” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 111). E seguem: “também se banham nos rios, como nós quando sentimos calor, mas o fazem em águas puras que só eles conhecem” (p. 111). Ainda: “os cantos dos *xapiri* são tão numerosos quanto as folhas de palmeira *paa hana* que coletamos para cobrir o teto de nossas casas, até mais do que todos os brancos reunidos” (p. 114).

Assim, animais, rios, brisa fresca, montanhas, águas límpidas, árvores majestosas, o chão da floresta, entre muitos outros, são acionados junto aos “espíritos” brilhosos, ao mesmo tempo, entendendo essa narrativa como um “xamanismo em ação”. É possível

---

<sup>3</sup> Ver também em: Carneiro da Cunha (1998); Viveiros de Castro (1998).

observar, por meio dela, uma série de diferenciações entre os Yanomami e os “brancos”:

Em todos os lugares onde vivem humanos, a floresta é assim povoada de espíritos animais. São as imagens de todos os seres que andam pelo solo, sobem pelos galhos ou possuem asas, as imagens de todas as antas, veados, onças, jaguatiricas, macacos-aranha e guaribas, cutias, tucanos, araras, kujubins e jacamins. Os animais que caçamos só se deslocam na floresta onde há espelhos e caminhos de seus ancestrais *yarori* que se tornaram espíritos *xapiri*. Quando olham para a floresta, os brancos nunca pensam nisso. Mesmo quando a sobrevoam em seus aviões, não veem nada. Devem pensar que seu chão e suas montanhas estão ali à toa, e que ela não passa de uma grande quantidade de árvores. Entretanto, os xamãs sabem muito bem que ela pertence aos *xapiri* e que é feita de seus inúmeros espelhos. Os espíritos que vivem nela são muito mais numerosos do que os humanos e todos os demais habitantes da floresta os conhecem! (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 121).

Compreendo essa outra parte da *forma* xamânica (que não opera na subtração das partes, mas sim, na relação entre elas) – que fala sobre os não indígenas a partir dos “espíritos” – como uma via que se ajusta ao brilho para estabelecer diferenciações entre a destruição consumada pelos “brancos” contra os povos indígenas e a floresta *versus* a resplandescência dos próprios *xapiri* e de tudo aquilo relacionado a eles. Até porque uma das vontades de Davi Kopenawa, ao trazer essas narrativas para o formato de um livro, era que os não indígenas cessassem toda a destruição que andavam (e andam!) derramando sistematicamente sobre a Terra. Como colocou o próprio intelectual indígena: “São essas palavras que pedi para você [Bruce Albert] fixar nesse papel, para dá-las aos brancos que quiserem conhecer seu desenho” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 66). E continua: “Quem sabe assim eles finalmente darão ouvidos ao que dizem os habitantes da floresta, e começarão a pensar com mais retidão a seu respeito?” (p. 66).

Na citação com recuo acima, lemos sobre a diversidade constitutiva da floresta. Nessa passagem, os espíritos-animais ganham destaque e são enumerados segundo sua variedade (antas, onças, veados, cutias, tucanos e outros), seus hábitos (deslocamentos pelos espelhos luminosos e pelos caminhos ancestrais) e por meio de outros aspectos, tais como: “andam pelo solo”, “sobem pelos galhos” e “possuem asas” (p. 121). Esse trecho da narrativa atua como a primeira parte do “xamanismo em ação” – o xamã que narra sobre os espíritos para os “brancos”. E, logo em seguida, mas ainda no mesmo parágrafo, os “brancos” são chamados à narrativa para evidenciar as diferenciações

entre as formas indígenas e as não indígenas: “Os animais que caçamos só se deslocam na floresta onde há espelhos e caminhos de seus ancestrais *yarori* que se tornaram espíritos *xapiri*. Quando olham para a floresta, os brancos nunca pensam nisso” (p. 121).

A diversidade da floresta e de seus espíritos-animais é motivada como contraposição ao desprezo e à destruição provocados pelos não indígenas. Dessa maneira, teríamos o xamã narrando sobre “os brancos” a partir dos espíritos – passagem esta que realça a segunda *forma* do “xamanismo em ação”. Contextos de invasões do território yanomami podem vir à tona para operar como um esquema de diferenciação ontológico, pois elas são realizadas por garimpeiros instalados ilegalmente no território (os quais continuam a revirar o solo, a contaminar as águas com mercúrio e a propagar as doenças), por frentes da “corrida pelo progresso” (na construção, por exemplo, da Rodovia Perimetral Norte) e por madeireiros, apenas para citar alguns agentes que continuam a espalhar a morte e a perpetrar ações de violência contra os Yanomami e a própria floresta. Não é à toa ter entrado na narrativa uma direção que trata dos espíritos-animais que andam pelos espelhos da floresta, pois é também a luminosidade dos espelhos que funciona como contraposição ao chafurdar-se no solo para encontrar ouro, à destruição de vastas áreas de floresta para a instalação de rodovias e ao corte de árvores, que impossibilita a resplandescência do “solo-espelho”.

O tom de perplexidade da narrativa correlaciona a tecnologia dos não indígenas – “mesmo quando a sobrevoam em seus aviões” – com a mais completa ausência de compreensão – “não veem nada” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 121) – no que tange à heterogeneidade e complexidade que constitui a floresta. O avião, elemento que aqui produz a diferenciação entre Yanomami e “brancos” e que possibilitaria conhecer e alcançar mais lugares em viagens, não é o bastante para “ver” os espelhos por onde caminham os espíritos-animais. Porque, justamente, não é capaz de adentrar na floresta, apenas “sobrevoa” as copas das árvores: “devem pensar [os não indígenas] que seu chão [da floresta] e suas montanhas estão ali à toa, e que ela não passa de uma grande quantidade de árvores” (p. 121). A viagem nos aviões – a qual não é a mesma que a viagem xamânica, pois esta última se prestaria a realizar a tradução de “pontos de vista ontologicamente heterogêneos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006)<sup>4</sup> – é chave no

---

<sup>4</sup> Ver também: Viveiros de Castro (1998); Carneiro da Cunha (1998).

“xamanismo em ação”. Este que é nutrido ainda pela diferenciação. Sendo assim, afirmando a diferença que constitui esses mundos, Kopenawa e Albert (2015, p. 121) revelam que os xamãs é que sabem que a floresta “pertence aos *xapiri* e que é feita de seus inúmeros espelhos”.

### **Brilho e tradução: a série “Sonhos” de Claudia Andujar**

Um homem no chão, com os braços soltos e os olhos fechados, parece sucumbir em um êxtase profundo. No entanto, o lábio frouxo e a face doce figuram certo alívio por ali estar. Uma pintura corporal, baseada em negras listras ondulares brilhantes, imprime marcas desde os ombros até a cintura. As pernas não podem ser vistas. É como se cabeça, braços e tronco flutuassem sem peso nenhum. Um espelho d’água também constitui essa imagem. O homem e a camada azulada se dissolvem mutuamente. Pequenos pontos brilhantes estão espalhados ao longo dessa superfície. Onde não se via membros inferiores uma forma circular alude ao raio solar refletido na lâmina azul. Além da camada aquosa, outra, agora mais sólida, também compõe a pausa registrada. Esse é um breve relato descritivo da fotografia *Êxtase* da série “Sonhos Yanomami” (1974) da artista Claudia Andujar<sup>5</sup>.

Se a luz é a própria possibilidade da emergência de uma fotografia no mundo (processo de luz e uma câmera escura), o brilho nas fotografias de Andujar também pode sugerir uma negociação com as cosmologias amazônicas que alertam para esse *socius* extremamente ofuscante. Não é à toa que a artista empregue em sua produção imagens que são repletas de rastros de luz, de brilhos salpicados e de uma atmosfera reluzente. Pois Andujar captura em suas imagens sugestões do cosmos yanomami e lança aos *napë* (os “brancos”) um recado para mantermos esse brilho em sua plena intensidade. Algo que, à sua maneira, aproxima-se das discussões travadas na parte anterior deste ensaio com *A queda do céu*.

Esse passeio pela fotografia *Êxtase*, é uma forma de apresentar aspectos do xamanismo yanomami. A fotógrafa suíça, naturalizada brasileira, possui uma produção artística que passa também pelo engajamento junto às demandas das populações indígenas. Por convite de Darcy Ribeiro, Andujar conhece pela primeira vez um grupo indígena, os

---

<sup>5</sup> Conferir mais informações e discussões sobre a artista Claudia Andujar e sua produção em: Andujar (1978); Duarte (2003); Tacca (2011); Mauad (2012); Obrist (2018); Nogueira (2018); Andrade Neto (2018a). E nos trabalhos audiovisuais: *A estrangeira* (2015), direção de Rodrigo Moura; e *Gyuri* (2019), direção de Mariana Lacerda.

Karajá, ainda na década de 1950. Dali para frente, a relação entre fotógrafa e fotografados ganharia novas nuances. A artista, com o apoio do líder indígena Davi Kopenawa e do missionário Carlo Zacquini, cria a Comissão pela Criação do Parque Yanomami (hoje Comissão Pró-Yanomami). No início da década de 1990, a Organização não governamental consegue a demarcação da Terra Indígena Yanomami. Em recente entrevista, a artista afirma: “Depois de ter presenciado todo o desastre que foi o contato, eu vi que além de fotografar eu deveria defender a terra e a cultura deles (dos Yanomami). Isso se tornou uma questão pessoal para mim” (ANDUJAR, 2013, [s.p.]).

A produção fotográfica dessa artista recobre os crimes cometidos contra os Yanomami – como a construção da Perimetral Norte (*Rodovia Perimetral Norte*, da série “Descaminhos” [1980-1989]), a falta de assistência médica nas aldeias (*Horizontal*, da série “Marcados” [1981-1983]), o desmatamento da floresta (*Sem título* [1981]), a exploração do Território pelos garimpeiros (*Garimpo de ouro, Paapiu* – da série “Descaminhos” [1980-1989]), entre outros – e também apresenta um recorte abundante da cosmologia indígena. A cena do homem, em uma provável morte xamânica, é apoiada em uma sobreposição de águas, de rochas, de um cosmos estrelado, e assim por diante. O resplendor do clarão, os pontos de luz que salpicam a fotografia e o fulgor rente ao corpo, garantem um diálogo com essas práticas que carregam o brilho como marca *sui generis*. As séries fotográficas dedicadas às práticas xamânicas engajam sonho e brilho em uma composição reluzente. *Urihi-A* (1974), a série “*Wakata-Ú Tiy*” (1974), *Yanomami* – da série “Invisível” (1976), *Envolto em sonhos [Wakaiha]* (1976) são também evidências disso.

Claudia Andujar, ao comentar sua série de fotografias “Sonhos”, chama a atenção para as “superposições”. Acredito que tal conceito e procedimento artístico sejam uma forma de tradução da relação estabelecida entre a artista e os indígenas Yanomami. Em 1971, foi a primeira vez em que a artista esteve junto aos Yanomami, e essa aliança permanece até os dias de hoje. Anteriormente, entre a década de 1950 e 1960, ela também visitou e produziu trabalhos fotográficos com os povos indígenas Karajá (Iny), Bororo (Boe) e Xikrin (Mebengôkre).

Vejamos o que a artista indica sobre as “superposições”:

O trabalho cresceu conforme eu conheci melhor os Yanomami e a espiritualidade deles. É isso que eu posso dizer. Por exemplo, a série de superposições nasceram por causa disso. Não é que eu vi outras superposições no trabalho de outras pessoas. As superposições que eu chamo de Sonhos, sonhos, são os sonhos dos xamãs. Eles chamam isso de sonhos, de viagens. Eles dão esse nome para isso, não as minhas fotos, o estado de ser deles. Isso acontece quando eles entram em contato com os espíritos. [...] Eu sempre faço questão de colocar a questão da luminosidade, porque faz parte das crenças deles [...] Eu diria, eu uso a tecnologia nossa, ocidental, isso sim. Mas tentando manipular as coisas com o que eu conheço da tecnologia ocidental. Mas entrando no universo deles. [...] Mas, o que me dá uma certa satisfação é que quando eu mostro esse trabalho aos Yanomami eles percebem isso. Eles fazem o que faziam com os desenhos, ele vê essa imagem com toda essa invasão de luz e ele começa a contar a sua história. Um dia eu tinha esse trabalho Sonhos na Galeria Vermelho exposto e o Davi [Kopenawa] estava lá, estava em São Paulo e eu levei ele lá. Ele começou a falar, explicar o que eram aquelas fotos para mim, para quem estava lá. Eu estava lá, tinha umas pessoas da galeria e ele falou: “Agora eu vou explicar para vocês o que vocês estão vendo”. As pessoas ficaram com a boca aberta: “Mas como? Quem tem que explicar isso é a Claudia, como que você sabe”. “Ah, porque eu sei, eu sei mais do que ela.”. Ele não falou isso. Mas ele falou: “Eu sei o que é isso”. Claro, não tenho dúvida, eu não sei tudo. De jeito nenhum. Eu tentei enxergar o que eu entendi (ANDUJAR *apud* MAUAD, 2012, p. 139).

Nesse processo de tradução – que trata das experiências da artista junto aos Yanomami, e em que essa relação se desdobra ainda em trabalhos fotográficos –, o procedimento das “superposições” – que são compostas por camadas de imagens em uma única fotografia – alcança ressoo entre a aproximação de mundos. Segundo a artista: “Não é que eu vi outras superposições no trabalho de outras pessoas. As superposições que eu chamo de Sonhos, sonhos, são os sonhos dos xamãs”. E acrescenta: “Eu diria, eu uso a tecnologia nossa, ocidental, isso sim. Mas tentando manipular as coisas com o que eu conheço da tecnologia ocidental. Mas entrando no universo deles” (ANDUJAR *apud* MAUAD, 2012, p. 139). Andujar forja a imagem fotográfica na relação constituída também pela tecnologia ocidental<sup>6</sup> (as técnicas em torno da fotografia) e o “universo” yanomami. Assim, para falar de um dos elementos emergentes nas “superposições”, o brilho é capaz de dar a ver essa relação de tradução de uma aliança entre ontologias heterogêneas.

No trecho acima, a artista narra ainda a visita de Davi Kopenawa a uma de suas exposições na Galeria Vermelho (em São Paulo). Andujar expressa o burburinho do

---

<sup>6</sup> A tecnologia da fotografia não está restrita ao Ocidente. É significativo acompanhar a produção fotográfica indígena realizada atualmente de forma autônoma.



público quando Kopenawa pede a fala e diz que vai “explicar” o que os visitantes estão vendo. É notório que as fotografias da artista ressoaram entre as pessoas com quem trabalhou – a composição da série “Sonhos” conjuga ontologias no suporte material: “O que me dá uma certa satisfação é que quando eu mostro esse trabalho aos Yanomami eles percebem isso” (ANDUJAR *apud* MAUAD, 2012, p. 139). Desse modo, as “superposições” evidenciam a diluição de técnica, experiências e repertório teórico em uma nova forma de operar na linguagem fotográfica. Portanto, as fotografias de Andujar são mesmo frutos de um “pacto” (à la Bruce Albert) e uma negociação entre mundos.

As “superposições” são também resultado de uma laboriosa negociação cosmológica. Elas alertam para as mudanças de perspectiva que podem ser vivenciadas nas viagens xamânicas. E, inclusive, sugerem uma possibilidade de compreensão sobre os “sonhos verdadeiros”, como coloca Davi Kopenawa, estes que levariam a “viajar” muito longe, a sonhar com a floresta e que podem até dá a ver os *xapiri* em seus espelhos. Esses são os sonhos transformadores, “sonhos do devir”.

Posso observar na produção de Andujar uma correspondência conceitual que só foi possível conceber quando ela *se afetou* (FAVRET-SAADA, 2005[1990]) a partir desse cosmos yanomami. Além disso, considero que esse trabalho acerca do brilho é um recado de renovação à voracidade destrutiva dos “brancos” e, por consequência, intenta assegurar as bases de sustentação do céu. Ao seu modo, obviamente um tanto diferente de Kopenawa (2000; 2015[2010]), Claudia Andujar produziu uma reflexão que caminhou em direção daquelas palavras de renovação expostas em *A queda do céu*.

### **Brilho e improvisação: *Trair a espécie, As terras e Terraças*, de Cristiano Lenhardt**

Perco o pavilhão de Oscar Niemeyer no Ibirapuera (SP), durante a 32ª Bienal de São Paulo “Incerteza Viva” (2016), e adentro em um imenso arranjo que é composto por mais de uma centena de trabalhos de arte. Após subir as rampas do edifício – anteriormente andei por entre árvores calcinadas, pude assistir a um vídeo onde homens abraçavam peixes antes de matá-los, circulei por uma oca/tapera/terreiro, senti o barro de uma grande instalação, penetrei em uma estufa que guardava micélios com altofalantes, muitos tecidos com figuras geométricas estavam pendurados no teto, havia enormes colunas construídas com tijolos, madeiras, telhas, palha, entre tantas outras

propostas artísticas<sup>7</sup> –, me deparo com um bando de criaturas estranhas em um dos cantos do pavilhão. Elas eram a proposta *Trair a espécie* (2014-2016), do artista Cristiano Lenhardt<sup>8</sup>.

A proposta *Trair a espécie*, de Lenhardt, foi formada por peças constituídas pela união de carás (um tubérculo muito conhecido no nordeste brasileiro), presos internamente por hastes de metal, que sugeriam a imagem de cobras, pessoas, ratos, humanos-plantas, cachorros-plantas, bichos-plantas, entre outros seres. Sobre a casca desse bando de criaturas, com o passar dos dias em exposição, brotos foram crescendo. Na primeira vez que os avistei, os ramos ainda não haviam brotado e se ramificado. Depois, passeando pelas redes sociais, pude ver fotografias de *Trair a espécie* com ramos já enormes. Sobre essa proposta, o artista disse: “Fiz essas esculturas, que eram vivas. Elas ficaram em exposição três meses e, ao longo desse período, começaram a ramificar. E brotaram muito, muito mesmo” (LENHARDT, 2019, p. 113).

A passagem de tempo em exposição fez com que longos ramos crescessem e fossem se esparramando pelo chão de concreto da exposição. A transparência do pavilhão – permitida pelo revestimento de vidro – possibilitava a incidência de raios solares sobre esses carás, e isso ajudou na ramificação deles. As “esculturas vivas” fizeram brotar o brilho de vida dos tubérculos – ramos luminosos apontavam para o sol, acompanhavam assim seu ritmo vital, cresceram. Herkenhoff (2018, p. 25) observa que *Trair é espécie* é “um plantio no ar”, “uma *performance*”, “que são esculturas”, “que é uma paisagem”, “que são retratos”, “que são naturezas-mortas”, “que são entes vivos” e, junto a todas essas descrições – me atreveria a dizer – essa proposta artística é um engajamento entre um sujeito que trabalha com a força vital de uma planta e os movimentos de vida de um ambiente (comunhão com a luz solar, umidade e temperatura).

Em conversas com Cristiano Lenhardt<sup>9</sup>, o artista me confidenciou que o conjunto de carás de *Trair a espécie* – exposto outrora para o público que visitava a Bienal –, foi depositado em uma composteira de três caixas, ao fim da exposição. O projeto artístico, que reunia esse grupo de criaturas vegetais presas a hastes de metal, acabou retornando para viver junto a outros materiais orgânicos e a terra. Após esse evento, Lenhardt

---

<sup>7</sup> Para mais informações sobre a 32ª Bienal de São Paulo “Incerteza Viva”, ver: Volz (2016); Vincent (2017); Andrade Neto (2018b).

<sup>8</sup> Mais sobre a produção de Cristiano Lenhardt em: Lenhardt (2008, 2013, 2014 e 2019); Diegues *et al.* (2012); Mesquita (2014); Araújo (2016); Volz; Rjeille (2016); Herkenhoff (2018); Andrade Neto (2018b).

<sup>9</sup> Em 13 de maio de 2019 e 6 de outubro de 2020.

regressou a Recife (PE), cidade onde vivia e trabalhava (hoje ele vive e trabalha em São Lourenço da Mata, também em Pernambuco)<sup>10</sup>. Dois anos mais tarde, a convite do 36º Panorama da Arte Brasileira: “Sertão” (2019), com curadoria de Júlia Rebouças, o artista voltou a São Paulo, e, nesse momento, os carás da composteira haviam se transformado em “30 quilos de um barro cheiroso e bem marrom [e] úmido”<sup>11</sup>.

Diante desse barro, projetando o que apresentaria para o novo convite, Lenhardt dá sequência a um projeto artístico e afetivo – Júlia Rebouças foi cocuradora de “Incerteza Viva” e curadora da exposição “Sertão” – que de alguma forma retomava os fluxos de vida dos carás, mas agora com esse novo material em que eles haviam se transformado. Nessa negociação entre o barro e os interesses do artista foi realizada a instalação *As terras* (2019). Sobre esse processo que segue o barro de *Trair a espécie* e que também dá origem à instalação *As terras*, o artista relata:

Isso tudo está sendo um longo processo de cuidado, observação, atenção. Desde que eu peguei os carás, pedi permissão para trabalhar com esse material, já que são seres vivos. A partir da interação de respeito e cuidado com esses seres de outra espécie, tenho aprendido muita coisa. Coloquei um linho, um corte de tecido branco, coloquei-o dobrado dentro dessa caixa com o barro. Como o barro era muito úmido, quis dar uma secada nele, e o tecido absorveu todo o líquido. Abri, estendi e pus pra secar no sol. Achei que ainda tinha muito líquido dentro, redobrei o linho, pus de novo dentro da caixa. Ele absorveu mais um pouco, repeti o processo, estendi, e o linho ficou sendo tingido, o que provocou um desenho. Em outro corte de tecido, vou desenhar com barro e argila branca, um material que encontrei ao cavar uma cacimba. É uma referência também a um outro trabalho, que eu chamo de *Broto carta* (2017-2018). Nessa obra, escrevo uma palavra e eu desfaço a leitura dela até que se transforme em imagem. Vou sobrepor essa palavra, que vai ter só a intenção, e ela vai virar uma pintura. Quero usar essa matéria que é resultado do trabalho de seres vivos para fazer essa outra forma de comunicação. Esse é um trabalho de escuta e de respeito com os seres (LENHARDT, 2019, p. 113).

O barro da composteira em que foram depositados os carás, além de dar origem à instalação *As terras*, também concentrou correspondências com a série *Terraças* (2019), realizada posteriormente para a Bienal do Barro (Caruaru – Pernambuco). Em *Terraças*, o artista utilizou ainda a argila branca que encontrou ao cavar uma cacimba. Tanto *As terras* quanto *Terraças* eram compostas por cortes de tecido. Para pintar *com* esses tecidos, é preciso conhecê-los e saber como agem quando confrontados com o barro e a

---

<sup>10</sup> Até a publicação deste artigo, Lenhardt estava vivendo e trabalhando em São Lourenço da Mata, também em Pernambuco.

<sup>11</sup> Cristiano Lenhardt em e-mail ao autor em 13 de maio de 2019.

argila. Por isso, um exercício de observação e atenção sobre os materiais foi feito durante os processos que fizeram emergir tais trabalhos. E tais processos giraram em torno de práticas no sentido de tentar conhecer a umidade do barro, a secagem do tecido com o barro, a absorção das cores das matérias minerais, dentre outros. Trata-se de processos de repetição, experimentação, observação etc., como um trabalho de alquimista. Então, diria que o movimento de Lenhardt ao convocar uma série de materiais para junto do seu exercício artístico é também uma forma de “improvisação”.

“Improvisar”, segundo Ingold (2012), é uma forma criativa de *trazer as coisas de volta à vida* e uma ação que não corta as coisas do mundo, mas, justamente, as segue e se ajusta a elas em seus fluxos de materiais. Para ele, “improvisar é seguir os modos do mundo à medida que eles se desenrolam, e não conectar, em retrospecto, uma série de pontos já percorridos” (p. 38). As andanças ingoldianas que seguem os materiais no mundo, muito próximas das “itinerâncias” de Deleuze e Guattari (2004), tratam de um andar junto aos afloramentos e aos crescimentos da própria vida. Para tanto, “a vida está sempre em aberto: seu impulso não é alcançar um fim, mas continuar seguindo em frente”, arremata Ingold (2012, p. 38).

Quando Lenhardt se aproximou dos carás e observou as brotações e o derramamento de seus brilhantes ramos verde-claros no pavilhão de exposição, foi ali – acredito eu – também que ele começou a seguir os fluxos dos materiais e a “improvisar” junto à força deles e de suas transformações (seguindo a sequência cará-barro-tecido e seu desdobramento em outras produções artísticas). Não tão longe, no movimento de transferência dos carás para dentro da composteira e no acompanhamento dos processos de transformação que ali ocorreram, essa seria ainda uma ação de seguir o modo como os materiais se desenrolam e mais uma vez “itinerar” com os movimentos da pintura no tecido, os quais fizeram emergir *As terras*. O artista aciona outros materiais às “itinerâncias” com as coisas do mundo, como a luminosa argila branca, que é combinada com os tecidos de grandes dimensões da série *Terraças*. Em exposição, as *Terraças* se movimentavam com as correntes de vento e os raios de luz do sol que se entranhavam pelo grande galpão onde foram instaladas. Seriam assim, nesses fluxos de movimento, barro-no-ar.

## Considerações finais

Este ensaio foi uma breve sistematização de apontamentos sobre o brilho que apareceram em pesquisas que realizei anteriormente (2018a; 2018b). Naquele momento o brilho não recobria um eixo central dos meus interesses. No entanto, percebi que tais direções compunham certa recorrência nas análises e deveriam receber algum tipo de tratamento com essa sede de compor algumas linhas mais panorâmicas, pois podiam vir a se tornar discussões significativas. Assim, aqui me arrisquei a itinerar *com* o brilho – desta vez como ponto principal – e teci breves comentários sobre aquilo que ele pode *fazer* (para realizar um afastamento daquilo que ele *é*, em um viés stengeriano).

Como sugere o título, este foi um texto-andança cambaleante – entendo cambaleante como aquele que tenta se equilibrar, mas que oscila, apresenta dificuldades de sustentação e balança, mas que acaba seguindo em movimento. Nesta andança cambaleante, criei três direções de como o brilho emergiu em itinerância. Foram elas: *brilho e diferenciação*, *brilho e tradução* e, por último, *brilho e improvisação*.

Diante da obra, *A queda do céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert, apresentei uma discussão que apontou para o brilho como uma qualidade de diferenciação entre os Yanomami e os não indígenas. Para tanto, apoiado em uma passagem do livro, e me juntando às direções do xamã como tradutor de “pontos de vista ontologicamente heterogêneos” (VIVEIROS DE CASTRO, 1998 e 2006; CARNEIRO DA CUNHA, 1998), pude traçar alguns caminhos argumentativos a fim de elaborar as orientações que ressaltaram a intensidade do brilho como diferença e como sendo uma reivindicação pela parte indígena. E a diferenciação a partir do brilho procede, justamente, a um recado de renovação à voracidade destrutiva dos “brancos”. Pois, se a proposta inicial de Davi Kopenawa, que convidou Bruce Albert a se juntar a ele nesse processo de realização do livro, era a de frear toda a destruição que continua sendo provocada no Território Yanomami, o brilho forja uma diferenciação entre a luminosidade da floresta (com os *xapiri*, o chão de espelhos etc.) *versus* a dilapidação dela, corta as árvores, chafurda no solo, entre outras ações que sistematicamente acabam espantando os seres-imagens e produzem um apagamento da luminosidade que compõe a própria floresta.

Já no momento posterior, segui exemplos não indígenas para andar *com* o brilho. Assim, tentei mostrar que a luminosidade na série “Sonhos”, de Claudia Andujar, é uma forma de tradução da relação travada entre mundos (não indígenas e indígenas). Nessa

relação entre ontologias heterogêneas, a artista produziu um procedimento de trabalho com fotografia advindo de uma aliança de longa data (desde a década de 1970) – denominado de “superposições” – que fez emergirem imagens tratando do cosmos Yanomami e, ainda, apresentou contornos do pacto entre ela e companheiros e companheiras indígenas. Dessa forma, as fotografias foram também uma escolha encontrada por Andujar para trazer ao mundo dos “brancos” a intensidade do brilho do cosmos Yanomami no intuito de barrar a destruição que ameaça a permanência e a pujança dele.

A andança derradeira proposta neste trabalho chegou à produção artística de Cristiano Lenhardt. A metaimagem desse terceiro exemplo – que, em níveis diferentes, recobriu também os outros – foi direcionada para um processo de “improvisação”, originado pelo brilho das ramagens que nasceram da instalação *Trair a espécie*. Para essa análise, recorri à “improvisação” ingoldiana, pois ela me permitiu *trazer as coisas de volta à vida* no acompanhamento dos materiais em seu fluxo de vitalidade no mundo. Tal discussão partiu do meu encontro com *Trair a espécie*, na Bienal de São Paulo, mas que itinerou com a transformação do brilho das ramagens dos carás em um material barroso advindo dos sistemas de compostagem pelo engajamento de Lenhardt na observação desses materiais e no afloramento de novas técnicas. Nesse sentido, o brilho acionou propriamente uma itinerância dos procedimentos do artista, que foi realizando novos trabalhos a partir desse barro – fruto da decomposição de *Trair a espécie* e da emergência de novos compostos –, o qual culminou ainda em *As terras e Terraças*. Outros materiais entraram nesse procedimento, como a luminosa argila da cacimba que ele mesmo cavou. Queria chamar a atenção para o engajamento do artista na observação do brilho dos carás e na atenção às transformações dessas coisas no mundo, quando humanos se juntam à vitalidade dos materiais.

Este foi um texto caracterizado por uma andança cambaleante. Aqui segui *com* o brilho e tateei algumas direções que emergiram de tal processo andante/errante. A caminhada não acaba por aqui, um debruçamento mais exaustivo é requerido para traçar posteriormente argumentações mais robustas. Assim, para encerrar, é preciso dizer que são os mundos que resplandecem o brilho dos *xapiri* e dos espelhos da floresta, e os encontros que possibilitam a emergência de alianças, nas quais também a diferença é ressaltada e reivindicada. Eis o que queremos continuar a cultivar.

## Referências

A *ESTRANGEIRA*. Direção de Rodrigo Moura. Brasil, Instituto Inhotim, 2015. Filme (1h38min). DVD.

ANDRADE NETO, Alberto Luiz de. Brilho e sonhos: caminhando com Andujar, Kopenawa e Albert. *REIA – Revista de Estudos e Investigações Antropológicas*, v. 5, n. 1, pp. 5-27, 2018a. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/reia/article/view/236427>>. Acesso em: 5 out. 2020.

ANDRADE NETO, Alberto Luiz de. *Trair a espécie, as Broto Cartas e a Cobra Desenhadora*: reflexões da antropologia na produção artística de Cristiano Lenhardt. *PROA – Revista de Antropologia e Arte*, v. 2, n. 8, pp. 204-232, 2018b. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/3004>>. Acesso em: 5 out. 2020.

ANDRADE NETO, Alberto Luiz de. Como amarrar o céu com firmeza? *WAMON – Revista dos Alunos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas (UFAM)*, v. 5, n. 1, pp. 135-149, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/wamon/article/view/7074>>. Acesso em: 5 out. 2020.

ANDUJAR, Claudia. *Yanomami*. São Paulo: Editora Praxis, 1978.

ANDUJAR, Claudia. Yanomami: a etnopoética da imagem. O índio na fotografia brasileira. [Entrevista]. 27 de julho de 2013. *Povos indígenas*.

ARAÚJO, Renan. Cristiano Lenhardt. In: *Incerteza viva* [Catálogo]. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacoes/3325>>. Acesso em: 7 out. 2020.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. *Mana*, v. 4, n. 1, pp. 7-22, 1998. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93131998000100001&script=sci\\_arttext&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93131998000100001&script=sci_arttext&tlng=pt)>. Acesso em: 7 out. 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *A Thousand Plateaus*. Trans. B. Massumi. London: Continuum, 2004.

DIAS, Jamille Pinheiro. *Peles de papel*: caminhos da tradução poética das artes verbais ameríndias. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-17022017-113310/pt-br.php>>. Acesso em: 9 out. 2020.

DIEGUES, Isabel *et al.* *Desdobramentos da pintura brasileira, séc. XXI*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

DUARTE, Rogério. Olhares do Infinito – notas sobre a obra de Claudia Andujar. *Revista Studium*, Instituto de Arte da Unicamp, n. 12, 2003. Disponível em: <<https://www.studium.iar.unicamp.br/12/5.html>>. Acesso em: 10 out. 2020.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. *Cadernos de Campo*, n. 13, pp. 155-161, 2005[1990]. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50263/54376>>. Acesso em: 14 out. 2020.

GOW, Peter. “Listen to me, listen to me, listen to me, listen to me...”: A Brief Commentary on *The Falling Sky* by Davi Kopenawa and Bruce Albert. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, v. 4, n. 2, pp. 301-309, 2014. Disponível em: <<https://www.haujournal.org/index.php/hau/article/view/hau4.2.019>>. Acesso em: 9 out. 2020.

GYURI. Direção: Mariana Lacerda. Brasil, 2019. Filme (87min).

HERKENHOFF, Paulo. *RSXXI: Rio Grande do Sul experimental*. Rio de Janeiro: Imago Escritório de Arte, 2018.

INGOLD, Tim. Pare, olhe, escute! Visão, audição e movimento humanos. *Ponto Urbe*, São Paulo, v. 2, n. 3, 2008. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/pontourbe/1925>>. Acesso em: 6 out. 2020.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, pp. 24-44, 2012. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832012000100002&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832012000100002&script=sci_arttext)>. Acesso em: 6 out. 2020.

KELLY, José. KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. La chute du ciel: paroles d'un chaman yanomami. Paris: Terre Humain, Plon. 2010. 819 pp. *Revista de Antropologia da UFSCar (R@u)*, v. 5, n. 1, pp. 172-187, 2013. Disponível em: <[http://www.rau.ufscar.br/wp-content/uploads/2015/05/vol5no1\\_09.Kelly\\_.pdf](http://www.rau.ufscar.br/wp-content/uploads/2015/05/vol5no1_09.Kelly_.pdf)>. Acesso em: 7 out. 2020.

KELLY, José. *A queda do céu – O incomparável olhar Yanomami de Davi Kopenawa*. [Entrevista a Ricardo Machado]. *Instituto Humanitas Unisinos [on-line]*, [s./p.], 19 de agosto de 2017.

KOPENAWA, Davi. Sonhos das origens. In: RICARDO, Carlos Alberto (Org.). *Povos indígenas no Brasil (1996–2000)*. São Paulo: ISA, 2000. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/c/downloads>>. Acesso em: 12 out. 2020.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, (2015[2010]).

LENHARDT, Cristiano. *Diamante*. Recife: ICBR, 2008.

LENHARDT, Cristiano. *A dobra do raciocínio geométrico*. Recife: Editora Aplicação, 2013.

LENHARDT, Cristiano. *Matéria superordinária abundante*. Catálogo de Exposição. Recife: Galeria Amparo 60, 2014.

LENHARDT, Cristiano. Cristiano Lenhardt. In: REBOUÇAS, Júlia *et al.* 36º *Panorama da Arte Brasileira*: Sertão. São Paulo: MAM, 2019, pp. 110-113. Disponível



em: <<https://mam.org.br/wp-content/uploads/2020/01/-mam-sertao-catalogo-final-dupla-bx-capa-cor-simulada.pdf>>. Acesso em: 7 out. 2020.

MAUAD, Ana Maria. Imagens possíveis. Fotografia e memória em Claudia Andujar. *Revista ECO-Pós*, 15(1), pp. 124-146, 2012. Disponível em: <[https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/view/1196/1135](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1196/1135)>. Acesso em: 10 out. 2020.

MESQUITA, Tiago. *Cristiano Lenhardt*. São Paulo: Galeria Fortes Vilaça, 2014.

NOGUEIRA, Thyago (Org.). *Claudia Andujar: a luta yanomami*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2018.

OBRIST, Hans Ulrich. *Hans Ulrich Obrist: entrevistas brasileiras*. Vol. 1. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

SCHULER ZEA, Evelyn. Tradução como iniciação. *Cadernos de Tradução*, v. 36, n. 3, pp. 192-212, 2016. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2175-79682016000300192](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-79682016000300192)>. Acesso em: 9 out. 2020.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 69, pp. 442-464, 2018. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/145663/139603>>. Acesso em: 11 out. 2020.

SZTUTMAN, Renato. Um acontecimento cosmopolítico: o manifesto de Kopenawa e a proposta de Stengers. *Mundo Amazônico*, v. 10, n. 1, pp. 83-105, 2019. Disponível em: <<https://revistas.unal.edu.co/index.php/imanimundo/article/view/74098>>. Acesso em: 7 out. 2020.

TACCA, Fernando de. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, pp. 191-223, 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v18n1/12.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2020.

VINCENT, Nina. Mundos incertos sob um céu em queda: o pensamento indígena, a antropologia e a 32ª Bienal de São Paulo (Resenha). *Revista de Antropologia*, v. 60, n. 2, pp. 653-661, 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/137327/133936>>. Acesso em: 8 out. 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Cosmological Deixis and Ameridian Perspectivism. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, v. 4, n. 3, pp. 469-488, 1998.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 14/15, pp. 319-338, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50120>>. Acesso em: 7 out. 2020.

VOLZ, Jochen. Jornadas espirais: incerteza viva. In: *32ª Bienal de São Paulo. Incerteza Viva*. Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, pp. 21-27. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=3325>>. Acesso em: 8 out. 2020.

VOLZ, Jochen; RJEILLE, Isabella (Orgs.). 32ª Bienal de São Paulo: *Incerteza Viva: Dias de Estudo*. Vol. 1. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.