

o antropólogo como feitor de imagens e variações do artista como etnógrafo¹

Geslline Giovana Braga UFPR/USP/ BRASIL

Com uma formação anterior em imagem. Sempre pensei que meus textos antropológicos pudessem de alguma forma: ter forma. A herança de pensar a partir de imagens. Para estruturar a escrita da minha tese em antropologia social, “A capoeira da roda, da ginga no registro e da mandinga”, parti da forma do cosmograma Dikenga, um círculo como a roda de capoeira. Dividi a tese em duas partes: registro e salvaguarda, pensando no primeiro como analogia a ginga e o segundo a mandinga. Com isto, as partes podem ser lidas independentes, o último capítulo pode ser o primeiro, a introdução está no segundo capítulo, o primeiro pretende sugerir ao leitor como os capoeiristas foram apresentados as políticas públicas para o patrimônio e o terceiro liga-se ao caderno de imagens, pretensamente colocado no meio por relacionar-se a todos os capítulos como centro da roda, porque discute as relações entre imagens/imaginário e a salvaguarda. Memes das redes sociais são compartilhados ao longo dos capítulos, fundamentando as discussões propostas. A fotografia levou-me a antropologia. Estranhamente, depois de minha conversão à antropologia, tornei-me documentarista. Com a intenção de voltar-me a imagem, depois da defesa, fui selecionada para o Núcleo de Artes Visuais do SESI/PR, com o objetivo de dar um tratamento de arte contemporânea as minhas produções antropológicas e produzir imagens antropológicas sem o real como referente. O formato do núcleo, com palestras e discussões da produção de cada participante, possibilitou a interlocução com jovens artistas, na maioria mulheres. Esta convivência fez-me observar os usos de ferramentas da etnografia em residências artísticas e site específicos, ainda que não referenciadas e para além das observações de Hal Foster. Da mesma forma, surpreendeu-me o desuso da antropologia da arte. Desenvolvi três trabalhos visuais no núcleo, os considero todos antropológicos, fazendo usos das linguagens e estéticas da arte contemporânea. No presente artigo pretendo apresentar tal produção e, ainda, discutir sobre a etnografia como ato para produção artística contemporânea. Bem como as lógicas da forma da tese. Dois trabalhos produzidos no Núcleo, as “quase-colagens” inspiradas em Marilyn Strathern e Tim Ingold, intituladas “Capoeira em escalas” e a série “Objetos chucros” (fotografias de recipientes para doces ou açúcar de minha família colecionados junto aos restos de insumos dos usos de insulina de minha filha) foram inscritos no Prêmio Pierre Verger para ensaios fotográficos deste congresso, a aceitação, ou não, destes também será um dado para pensar a abertura às interlocuções entre arte contemporânea e antropologia. Pensando de tal formas nas permissividades das transversalidades antropologia e arte, para ambas as áreas.

Palavras chave: arte, antropologia visual, transdisciplinaridade.

¹ “Trabalho apresentado na 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 09 e 12 de dezembro de 2018, Brasília/DF.”

RODA

(contém autoplágio²)

“*A Capoeira é isto aqui!*”- diz Mestre João Grande, traçando retas em forma de cruz e ligando os pontos formando uma - RODA, na mesa em que tomava café da manhã. Neste momento, estava no meio do corredor para observar os desenhos efêmeros na toalha, enquanto Mestre João Grande continua a formar cruzeiros fechados por círculos:

*“A Capoeira é vento,
água...”*

*os movimentos são a
água no vento,*

vento na folha...

a academia é areia,

o capoeirista é água”.

A roda de Mestre João Grande, que se fecha a partir de linhas que se cruzam no centro, partidas de pontos contrários, remonta ao cosmograma Dikenga do povo Bakongo, do Congo; a representação demonstra o quanto a vida é cíclica, mostrando a viagem da alma pelos movimentos do sol. O céu e a terra são divididos por uma secção horizontal simbolizando a conexão entre o divino e os seres; a linha vertical conecta o mundo dos vivos e dos mortos; o cruzamento das linhas vertical e horizontal forma ao centro a encruzilhada, os movimentos do sol fecham o círculo (Thompson: 1995), Costa considera diante das descrições de Thompson:

Interessante observar na cosmovisão bakongo a coexistência dos opostos na concepção de universo. Ideias consideradas opostas no pensamento dualista fazem parte de uma unidade, de uma globalidade, de todo processo, do continuum. A explicação metafísica dicotômica que utiliza os princípios em oposição como vida e morte, corpo e alma, bem e mal não encontra na cultura africana mecanismos de exclusão. No Dikenga, as ideias opostas evidenciam a unidade da natureza, pois as oposições coexistem. Revelam as multiplicidades que formam a complexidade do universo em uma concepção de pensamento sincrónico (Thompson, 2015, p. 76).

² Ao tentar escrever esta primeira parte deste artigo que teria o mesmo conteúdo da introdução da minha tese, optei por transcrever partes inteiras, uma transgressão as normas acadêmicas, mas que dialoga de certa forma com as artes também, na qual os trabalhos em séries e releituras são comuns. Talvez um artista não renomeie simplesmente seu trabalho, mas pode fragmentá-lo ou ainda abusar das referências de outros artistas ou de suas próprias obras e também produzir séries. Também proponho uma discussão na academia, infelizmente, não há mesma ética para o plágio de ideias e de projetos, do que para o plágio de textos.

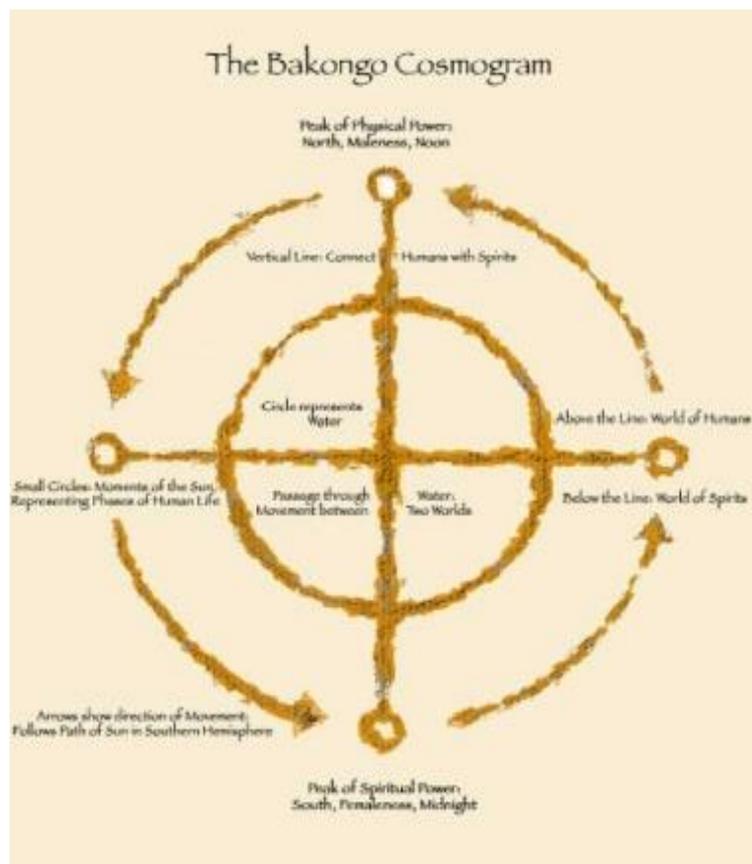


Figura 01: Cosmograma Dikenga do povo Bakongo, do Congo³

Com os traços de Mestre João Grande e remetendo ao cosmograma Dikenga, estruturei a tese, a divido em duas partes. Com a intenção de mostrar como os dois instrumentos da política de patrimônio: registro e salvaguarda são distintos. E, agem, a salvaguarda oferece significância ao registro. Incorporado a ginga como elemento que confere identidade a Capoeira e mandinga como identidade do capoeira. Ginga e mandinga traduzem respectivamente a “visão de mundo” e “*ethos*”⁴ (Geertz: 1989) do capoeira; ginga na fala; mandinga no corpo. Ginga e mandinga são analogias para as semantizações do registro e da salvaguarda entre os capoeiras: “a primeira pelo conteúdo de suas formas e a segunda porque em seus conteúdos e transformações de significados trazem a noção de proteção e do que os capoeiristas pretendem proteger, conjugando os antigos e novos significados do termo mandinga”.

³ Disponível em: <http://isikuro.tumblr.com/post/25587587862/the-congo-cosmogram-called-the-dikenga-or-yowa-is>, acessado em 30 de março de 2017.

⁴ “Na discussão antropológica recente, os aspectos morais (e estéticos) de uma cultura, os elementos valorativos, foram resumidos sob o termo “*ethos*”, enquanto os aspectos cognitivos, existenciais foram designados pelo termo “visão de mundo”” (GEERTZ, 1989, p.143).

Os dedos insistentes de Mestre João Grande fazendo cruzeiros na toalha, a partir linhas vindas de oposições opostas, me indicaram que de fato devia persistir no registro e salvaguarda como partes separadas não opostas, que se cruzam cortados pelos movimentos da ação/razão quando o registro é performatizado (Turner: 1975; Austin: 1990; Dawsey: 2005, 2007; Motta e Oliveira: 2013) para produzir salvaguarda e tornar-se eficaz. Mestre João Grande ao fechar os círculos, a partir das quatro pontas das linhas, como no Dikenga, traçou a conclusão aventada: a patrimonialização da Capoeira também é uma roda, ou é tomada como roda, os capoeiras “jogam” com o instrumento de registro e garantem a salvaguarda “no agir comunicativo”, com a mediação do Iphan, sem render-se ao Estado. A roda também é eficaz para estruturar a tese porque é elemento que oferece unidade a Capoeira, assim como ginga, mandinga e afetos das memórias da escravidão. Neste sentido a definição de “círculo hermenêutico”, citado por Clifford Geertz (1997), também justifica a divisão em partes que se completam num todo, na medida em que o círculo se fecha, conforme cita John Dawsey:

“Saltando-se em duas direções, para trás e para frente, entre um todo percebido através das partes que o atualizam e as partes concebidas através do todo que as motiva, procuramos transformá-las, por meio de um tipo de movimento intelectual perpétuo, em explicações uma da outra”. Trata-se menos da busca de comunhão com o nativo – seja através da empatia, seja da dissolução de antropólogos e nativos na “unidade psíquica do ser humano” – do que de um exercício parecido com o da interpretação “de um poema ou de uma piada”. Procurando entender a “visão do nativo” (Dawsey, 2005, p. 116).

Os saltos também nos servem para mostrar as analogias propostas como leituras de ambas as partes, que formam um todo ao final. De acordo com Mourão (1995/1996) esta “circularidade totalizante” também está na compreensão dos eventos históricos dos povos africanos e das relações espaço/tempo. Seguindo estas circularidades, a tese é dividida em duas partes: “da ginga: o registro” e “da mandinga: a salvaguarda”. Tal divisão ainda indica a condição de realização do campo, o deslocamento temporal do registro, em 2008, descrito a partir de documentos do Iphan, depoimentos de capoeiristas e outras fontes documentais, enquanto a pesquisa da salvaguarda foi a partir da observação direta de eventos, reuniões e “dentro do Iphan”. Buscando com estes saltos a “visão do nativo” na primeira parte e a percepção de dentro do Estado na segunda parte.

Com isto, há dois momentos distintos imbricados num mesmo processo, dos quais ginga e a mandinga, serão tomadas com “espelhos mágicos”, na concepção de Victor Turner (1973). De acordo com John Dawsey, Turner usa a metáfora do “espelho mágico”, como forma de referir-se a elementos do cotidiano reconfigurados e recriados em

universos sociais e simbólicos capazes de transformar, por isto não é apenas um reflexo, é mágico em função da sua capacidade de levar de um estado ao outro:

Enquanto expressões de experiências desse tipo, performances, rituais e estéticas provocam mais do que um simples espelhamento do real. Instaure-se, nesses momentos, um modo subjuntivo (“como se”) de situar-se em relação ao mundo, provocando fissuras, iluminando as dimensões de ficção do real – f(r)iccionalando-o, poder-se-ia dizer – revelando sua inacababilidade e subvertendo os efeitos de realidade de um mundo visto no modo indicativo, não como paisagem movente, carregada de possibilidades, mas simplesmente como é. Performance não produz um mero espelho a subjuntividade, que caracteriza um estado performático, surge com efeito de um espelho mágico”(Dawsey, 2007, p. 36).

Ginga e mandinga são elementos simbólicos e estruturantes da Capoeira, icônicos da prática, diante de todas as controvérsias, ajudam a pensar: a natureza e construção do conceito de patrimônio dos capoeiristas que permite a inserção da Capoeira, ou não, no “mundo” do patrimônio; as lutas políticas da Capoeira na atualidade; as políticas públicas para o patrimônio imaterial e ainda a antropologia nestes e destes processos. Assim, a primeira parte, “da ginga”, trata do registro, a segunda parte, “da mandinga”, a salvaguarda. Os capítulos 1 e 4 são os capítulos conceituais que apresentam as “ações” do registro e da salvaguarda, respectivamente, enquanto os capítulos 2 e 3 são sobre as razões do registro e da salvaguarda, respectivamente. Os capítulos 1 e 2 tem a intenção de aproximar ao máximo as visões dos capoeiristas e são construídos apenas a partir dos relatos dos capoeiristas e documentos públicos do Iphan, para atingir os sentidos “de dentro” da Capoeira atribuídos a patrimonialização. Já nos capítulos 3 e 4 em função de minha participação no processo de salvaguarda há uma perspectiva maior do Estado. Entre as duas partes centra-se o Caderno de Fotografias - com as fotografias realizadas em campo, fotografias antigas que circulam nos meios virtuais entre capoeiristas - como forma de conexão entre as partes e também como narrativa e substrato visual aos argumentos dos capítulos e estrutura da tese. Ao longo de toda tese foram distribuídos memes compartilhados por capoeiristas no Facebook e no Whatsapp, como forma de fundamentar as ideias discutidas no texto.



Meme compartilhado no Facebook, em 2015.

O primeiro capítulo expõem as razões do registro, inicia-se com a descrição de Mestre Kunta Kinte da 57ª reunião do conselho consultivo do Iphan, que aprovou a Roda de Capoeira e Ofício de Mestre como patrimônio cultural imaterial. Com a análise do relato demonstro como o registro da Capoeira não foi tomado como ritual de passagem (Victor Turner: 2013; Van Gennepe: 2011; Kersten: 1998; Londres: 2004; Alencar: 2010) pelos capoeiristas e sim como um “rito de soleira” (Van Gennepe: 2011), que colocou a Capoeira em trânsito entre os “mundos” (Soares: 1993) da cultura e do patrimônio, tomando como comparação a inauguração de um monumento à escravidão em Amsterdam descrito por Marcus Balkenhol (2014) como “política de compaixão” (Hannah Arendt: 1988).

Em seguida, por meio de documentos disponibilizados pelo Iphan descrevo como se deu a instrução do registro, iniciar o texto com a cerimônia e depois voltar temporalmente ao processo de registro tem a intenção de provocar no leitor o mesmo estranhamento do capoeira, que chegou à cerimônia desconhecendo os processos anteriores; tendo como destaque como o Estado sugere a patrimonialização como reparação para a Capoeira e redenção para o Estado. Na terceira parte do primeiro capítulo serão descritas as “controvérsias públicas” (Habermas: 1989; Latour:2012; Montero:2012) que envolveram as primeiras tentativas de salvaguarda centralizadas no DPI. Por fim, retomo a consolidação das políticas de patrimônio no Brasil, suas controvérsias públicas e relações com as trajetórias da Capoeira.

No Capítulo 02, com a pretensão de compreender o conceito de patrimônio dos capoeiristas, parto de quatro perguntas feitas a mim por quatro mestres durante as entrevistas, baseada na noção de “direito à memória” (Poli; Brites da Silva: 1992). Sem a intenção de remontar a história da Capoeira, cotejo as narrativas dos capoeiras e as menções do dossiê de registro do Iphan, tomado como documento oficial de justificativa para o registro, as quais expõem a categoria de patrimônio institucional. Num crescente, demonstro como o conceito de patrimônio dos mestres é construído junto à noção de trajetória, permeado por controvérsias, relacionadas às “memórias não-vividas” do século XIX, tomado como propriedade e razão. Com a primeira pergunta, demonstro como os capoeiras constroem a categoria de patrimônio como algo externo em oposição complementar a suas trajetórias pessoais, suas linhagens e fundamentos, assim como os grupos constroem-se em oposição a outros grupos, a partir das gêneses da Capoeira, que são também as gêneses das controvérsias da prática. Com a segunda pergunta, demonstro

como as trajetórias da Capoeira no século XIX produzem afetos e articulam hoje as relações com o Estado, por meio da noção desenvolvida de “memórias do não-vivido” (Halbawachs:1990; Le Goff: 2003; Pollack: 1991,1992,2006). A terceira pergunta demonstra como o conceito de patrimônio pode ser tomado como “apropriação” e “docilização” da Capoeira (Foucault: 1987; Santos: 2005). Por fim, analiso como a categoria de patrimônio e de cultura diferenciam-se para o capoeira, por meio da ideia de uma razão/ação para o patrimônio em oposição à cultura (Sahlins: 2003; Canclini: 2012). Por fim, demonstro como o registro torna-se arma para a luta por reconhecimento (Honneth: 2009).

Início a segunda parte evidenciando as transformações do conceito de mandinga na Capoeira, de elemento de proteção a elemento de identidade do capoeira, como forma de tratar a complexidade da noção de salvaguarda para a Capoeira. A noção de semantização do patrimônio (Gonçalves: 2009, 2012, 2013; Abreu: 2003; Sant’anna: 2009; Bitar:2011; Simão: 2016) perpassa toda esta segunda parte. Com isto a primeira parte do capítulo 3, trata da definição do conceito de salvaguarda para o Iphan por meio das recomendações da Unesco, seguida da noção de que os capoeiras ao compreenderem o conceito institucional consideram que a Capoeira já fora salvaguardada pelos mestres no século XX. Com isto, pontuo quais fatos garantiram a profusão e difusão da Capoeira, sem garantir sustento a seus mestres. Por último, analiso as imagens utilizadas no dossiê de registro como ferramenta de salvaguarda, tomando tais imagens como construtoras de imaginários sobre a Capoeira no século XX e que assim também a salvaguardaram, revelando o que da Capoeira se pretende salvaguardar.

No capítulo 04 centro-me nas observações das ações do Comitê Gestor da Salvaguarda da Capoeira do Paraná, demonstrando o papel dos eventos (Strathern: 2014, Borges: 2003) de Capoeira hoje e como a partir deles o processo de salvaguarda da Capoeira no Paraná constituiu-se como um processo de “trocas” entre Estado e Capoeira, personificados no corpo técnico do Iphan e dos capoeiras. Relato como a formação do CGSCPR constituiu-se uma rede (Latour: 2012) a partir das linhagens dos mestres participantes e como urge transformar-se em “malha” (Strathern: 2014, Ingold: 2005,2007, 2012) para tocar a diversidade da Capoeira, conforme preveem as prerrogativas do Iphan. Por fim, traço como os capoeiras performatizam (Motta e Oliveira: 2013) o registro por meio do “agir comunicativo” (Habermas: 1989, Austin: 1990) para a fruição da salvaguarda.

As considerações finais fecham “a roda”: ao reforçar a salvaguarda como instrumento que confere em seus movimentos ação/razão ao registro; ao descrever o momento atual, as fragilidades das políticas de patrimônio e os ensinamentos da Capoeira para estas: “*Iê⁵! Dá volta ao mundo, Camará⁶”*”.

CAMADA

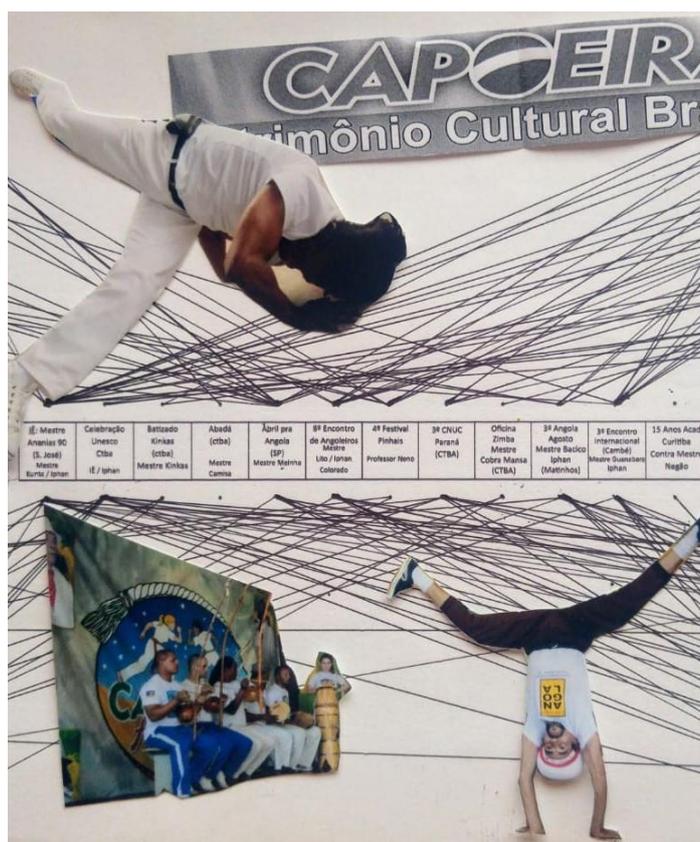
Quando terminei a tese eu pretendia, depois de 10 anos entre mestrado e doutorado e dois filhos, retomar a relação abandonada com as artes. Com este desejo e com um acervo muito grande de fotografias documentais em trabalhos dos mais variados temas de manifestações e culturas populares. Fui selecionada para o Núcleo de Produção Sesi de Artes Visuais, que consistiu em reuniões com a presença de do curador Ricardo Basbaum e discussões sobre os trabalhos dos participantes. No processo das discussões com os participantes senti vontade de retomar minhas produções antigas e meus primeiro trabalhos artísticos estavam ligados a colagens. Assim realizei a série Capoeira em Escalas, que chamei de “quase-colagens” ou “equivalente visual da tese”.

Por meio da sobreposição de imagens, “coladas” com um novo registro fotográfico, o presente ensaio pretende tornar visível as “escalas” (Marilyn Strathern) da pesquisa sobre a patrimonialização e salvaguarda da Roda de Capoeira e do Ofício de Mestre, realizada junto ao Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do estado do Paraná (Iphan/PR), para tese “A Capoeira da roda, da ginga no registro e da mandinga na salvaguarda, defendida em 2017, no Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade de São Paulo. As montagens remontam “palimpsestos”, camadas de memória da capoeira e seus mestres. Parte das sobreposições são feitas em cima de imagens que construíram o “imaginário” da capoeira no Brasil, como as fotografias de Pierre Verger e Marcel Gautherot, dos pintores viajantes como Earle, Rugendas e Carybé, imagens presente no dossiê do Iphan de Registro da Roda de Capoeira e do Ofício de Mestre como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. As fotografias realizadas em campo em eventos de capoeira são recortadas como forma de indicar a delimitação (e limitações) da pesquisa. A estética dos capoeiristas é adicionada a partir de seus cartões-de-visita. O Estado é acionado nas “bricolagens” com o texto: “Patrimônio Cultural”, que foi recortado de um folder de um evento de capoeira,

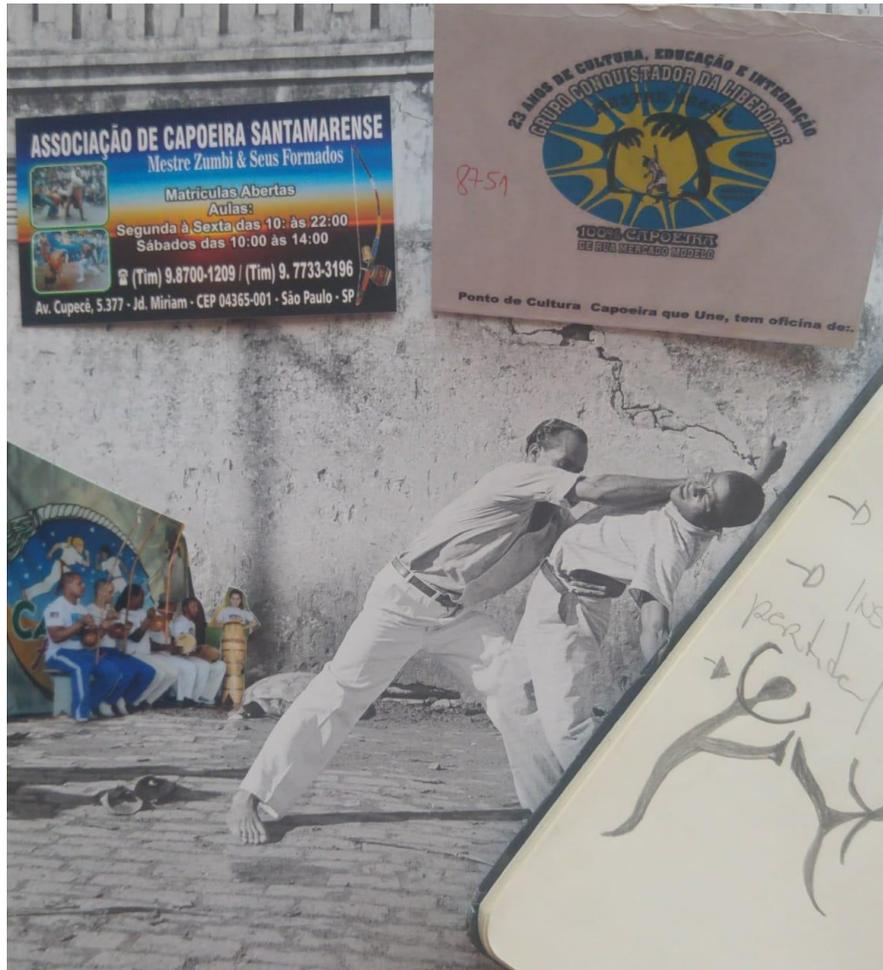
⁵ Toda Roda de Capoeira começa como o brado: Iê!

⁶ Música tradicional de Capoeira, também é movimento de quando os jogadores andam em círculo na roda.

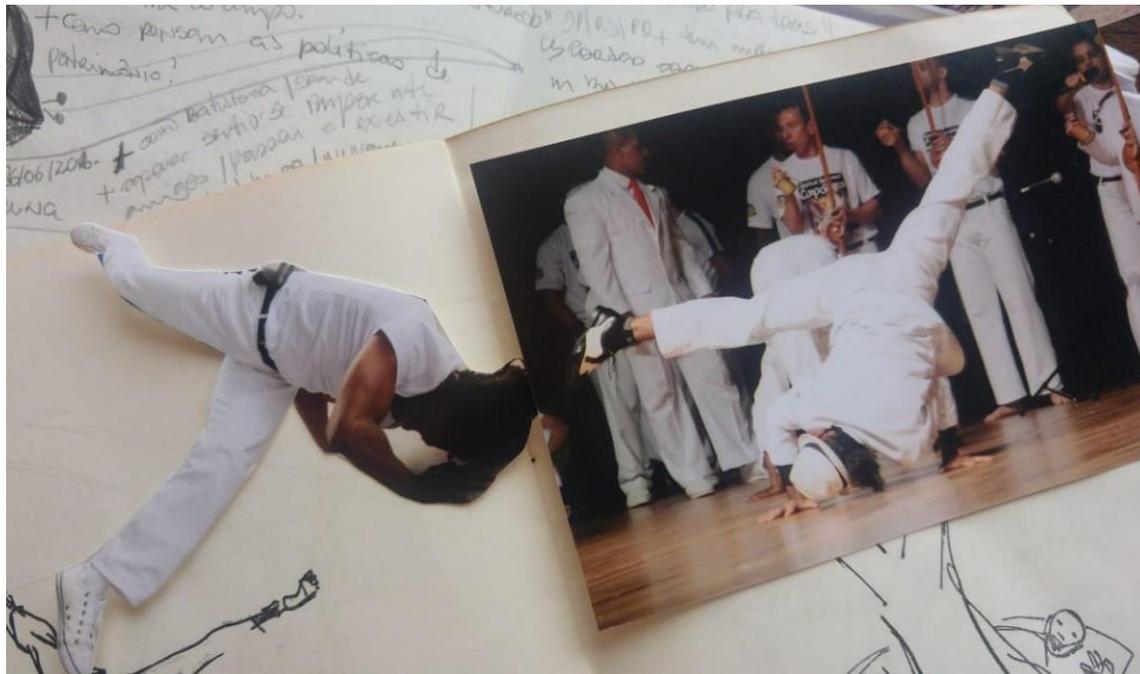
demonstrando o título é “performatizado” nos “atos de fala” (Austin) dos capoeiristas. O caderno de campo, surge fragmentado ora em texto, ora em desenhos. As “quase-colagens” também pretendem remeter a conceitos trabalhados e construídos na tese, como “memórias do não-vivido” e “memórias não-vividas”. Bem como a conceitos teóricos, como a noção de “malhas” de Tim Ingold e o “agir comunicativo” de Habermas. O presente ensaio foi desenvolvido no Núcleo de Artes Visuais do Sesi/PR, com orientação de Ricardo Basbaum, com objetivos de experimentar e provocar uma transdisciplinaridade entre as linguagens da arte contemporânea, a estética da etnografia antropológica e as teóricas da antropologia e do patrimônio. Refletindo sobre os trânsitos da própria antropologia. A estética da colagem foi escolhida como linguagem pelas possibilidades de analogias as teorias antropológicas que fundamentaram a tese, por remeter ao corte e a manipulação manual, assim como por poder privilegiar a produção imagética dos capoeiristas num mesmo plano consagrados “retratistas” da capoeira.



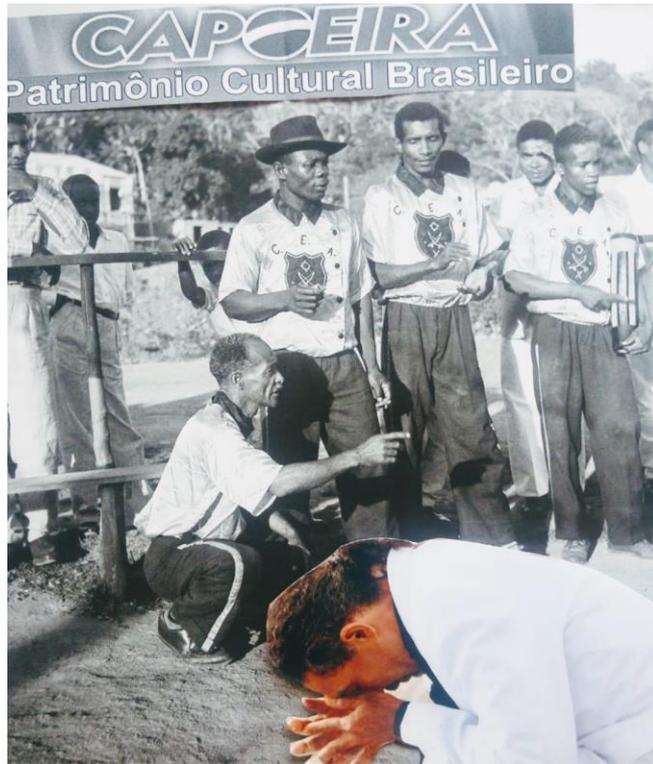
Fotografia 01: Desenho das malhas (Ingold) das relações entre capoeiristas construídas a partir da pesquisa multissituada junto ao Comitê Gestor da Salvaguarda da Capoeira no Paraná. Recortes de fotografias produzidas em campo, acima Mestre Kunta Kintê, principal interlocutor da pesquisa, abaixo à esquerda “bateria” no evento 3º Festival de Capoeira de Cascavel, à direita no mesmo evento Mestre Xandão.



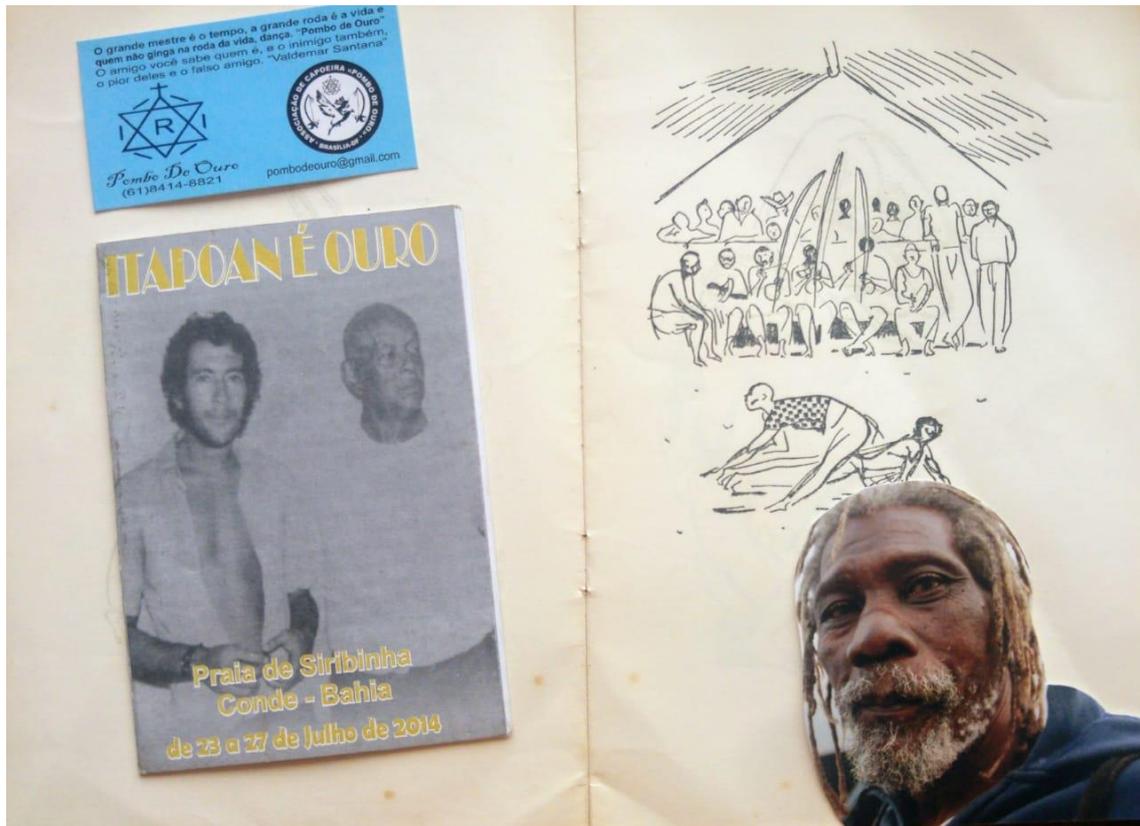
Fotografia 03: Fundo fotografia de Pierre Verger, anos 40. Acima cartões de visitas de Mestre Zumbi e Grupo Conquistador da Liberdade. À esquerda “bateria” no evento 3º Festival de Capoeira de Cascavel, à direita caderno de campo.



Fotografia 04: Ao fundo caderno de campo e desenho de Carybé (Jogo da Capoeira, 1955, Coleção Recôncavo nº3). À esquerda Mestre Kunta e à direita Evento Capoeira Patrimônio Cultural, Toledo/PR.



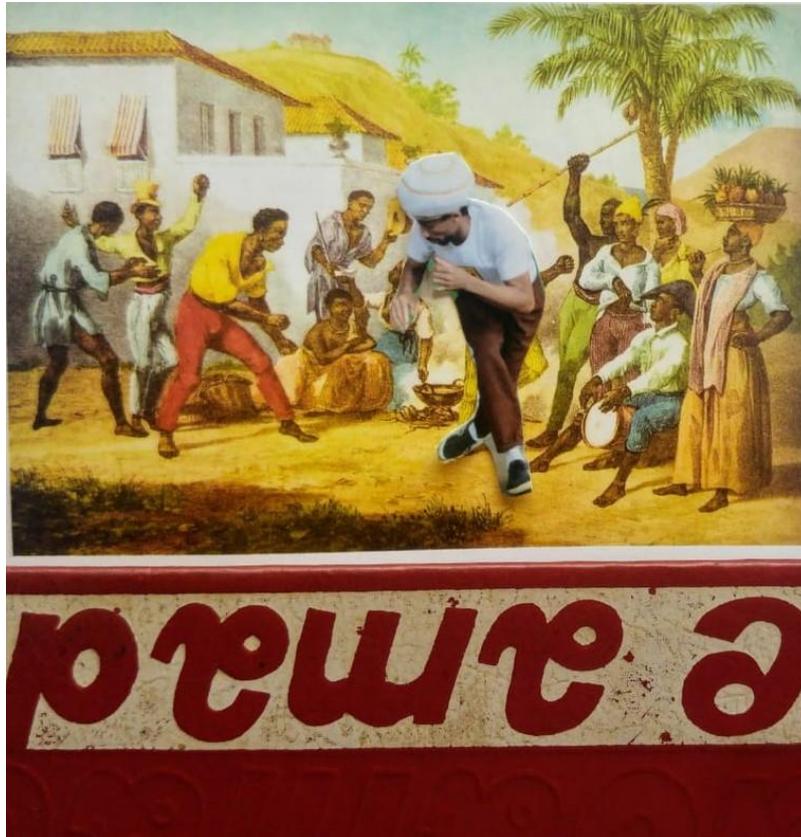
Fotografia 05: Fundo Roda de Mestre Pastinha no Bairro da Liberdade, Pierre Verger. Acima recorte de folder do evento Grupo Arte e Luta, abaixo à direita Mestre Lito.



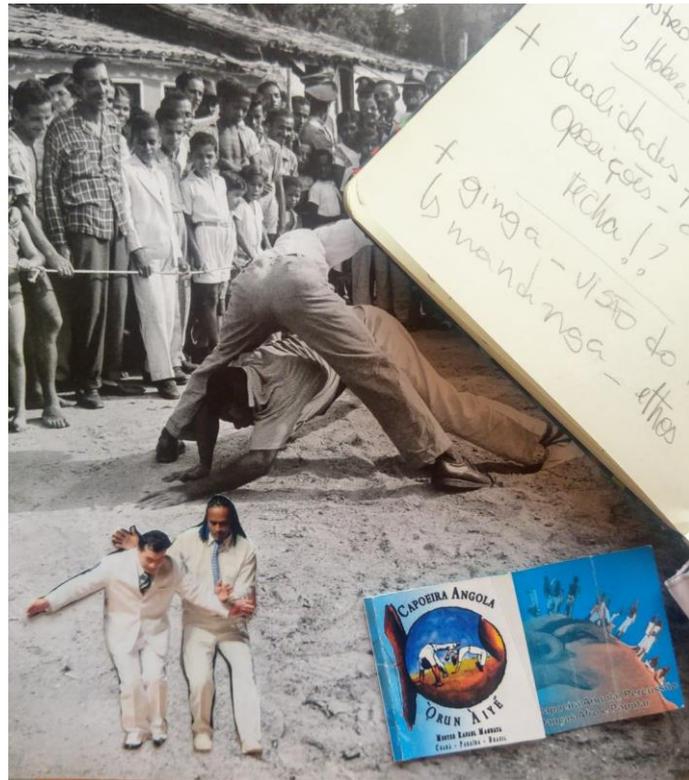
Fotografia 06: Fundo desenho de Carybé (Jogo da Capoeira, 1955, Coleção Recôncavo nº3). Acima cartão de visita Mestre Pombo de Ouro, abaixo à esquerda cordel sobre a história de Mestre Itapoan e à direita Mestre Onça, filho de Mestre Bimba.



Fotografia 07: Fundo Fotografia de Pierre Verger. À esquerda cartão de Mestre Santana. Abaixo à direita o “cumprimento dos dois homens mais antigos na capoeira no mundo”, no Encontro de Bambas em 2015, promovido por Mestre Kunta. Em julho de 2016, Mestre Ananias morreu.



Fotografia 08: Fundo Jogar Capoeira ou Danse de la Guerra, 1825, gravura de Johann Moritz Rugendas. Recorte de fotografia de Mestre Xandão. Abaixo de capa do livro Capitães de Areia, Jorge Amado.



Fotografia 09: Fundo fotografia de Pierre Verger, abaixo Mestre Mestrinho e Mestre Minha e cartão do Mestre Rafael Magnata.



Fotografia 10: Ao fundo fotografia Pierre Verger, cartão de visitas e recorte de fotografias contamestre Messias e Mestre Kunta.

COLEÇÃO

Nas casas da minha família sempre existiram recipientes para objetos aleatórios. Estes receptáculos transformavam-se em lugar para objetos desarranjados por serem considerados bonitos demais para uso cotidiano. O excesso de beleza os enchia de coisas sem utilidade e sem lugar. Os hábitos - de não jogar fora nada fora, por tudo ser considerado útil mais tarde, combinado ao fato de que objetos requintados devem ser usados só em situações especiais - são da mesma natureza: o apego.

Curiosamente os açucareiros e os cachepots são os principais escolhidos para o desuso. Não porque o uso de açúcar era restrito, mas porque o café já vinha adoçado e os doces nunca guardados. Café sem açúcar era chamado de *chucro*, *chucros* também eram os cavalos sem doma.

Minha filha Aurora, tornou-se diabética aos 8 anos. Logo no primeiro mês, vi-me com recipientes cheios dos dejetos dos insumos que deveriam ser descartados em lixo hospitalar. Assim arranjei, recipientes de família destinados aos doces junto a restos dos insumos dos medicamentos usados para a doença da “urina doce”, refletindo sobre a indústria farmacêutica, consumo de açúcar, memória e hereditariedade, antropologia dos objetos e autoetnografia. Os textos fazem parte das obras.



Açucareiro, pertencente a um conjunto de xicarazinhas de café, comemorativo às botas de prata de meus avós maternos, em 1975, nunca usado. Permaneceu durante 43 anos na cristaleira da sala.



Cartuchos com seis agulhas para realização de exames de glicemia.



Açucareiro (?) pertencente a um conjunto de porcelana chinesa de banho, composto por jarro e saboneteira, contam que tinha também uma bacia. Pertencente a minha bisavó paterna. Com mais de 100 anos desde anos 70, as peças são a única herança de família, único objeto guardado.



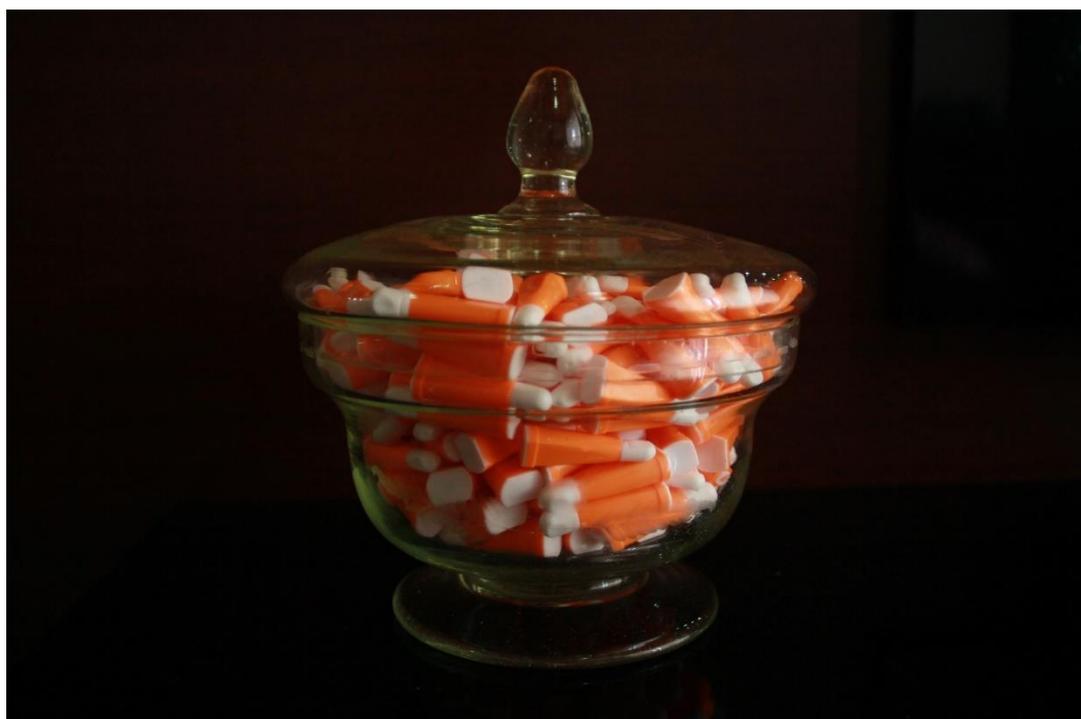
Mil cento e duas agulhas utilizadas para aplicação de insulina, são usadas em média seis agulhas ao dia.



Açucareiro de um conjunto de café, presente de casamento dos meus pais, em 1974. O conjunto é usado apenas em aniversários.



Libres. Sensores que permanecem instalados nos braços durante 15 dias, para o controle de glicemias.



Compoteira da minha avó materna. Recordo-me de um único uso, em ocasião especial, para colocar pêssegos em calda.



Mil lancetas para perfurar os dedos para o controle de glicemia. Estas lancetas, de uso único, são distribuídas pelo SUS e deixam os dedos roxos. São distribuídas 200 agulhas por mês, para em média seis perfurações diárias.



Lata para armazenamento de cinco quilos de açúcar da casa da minha avó paterna, a lata também era usada como acento de elevação para as crianças sentarem à mesa.



Aplicadores de sensores para medir glicose. Utilizados a cada quinze dias.

Considerações finais

Os três trabalhos reunidos aqui, embora pareçam bem diferentes em suas formas: dar forma imagética a um texto, pensar num equivalente visual deste texto remetendo a técnica da colagem como analogia as camadas e, por fim, reunir objetos com objetivos de provocar diálogos entre arte contemporânea e antropologia para expor uma auto-etnografia sobre consumo de açúcar e medicamentos. Expressam uma equação relacional na construção do antropólogo e o trabalho de campo, como algo que opera na “lei do contágio”, a formação perpassa ao cotidiano e faz com quaisquer produções sejam atravessadas pelo “ethos” do ser antropólogo e as teorias preferidas ou estudadas nas linhas de pesquisa de seus departamentos. Ou seja, a etnografia é cotidiana e a produção artística de um antropólogo não se desprende dela, tampouco das teorias antropológicas.

Ou seja, pensando nas ponderações de Fayga Ostrower (1997), quanto aos processos criativos, conteúdos, experiências e repertórios são acessados na criação, de um quadro realista ou mesmo abstrato. O que nos falta então para que nossos conteúdos sejam antropológicos para além dos textos? Penso que em primeiro lugar seria a legitimidade do meio acadêmico, acostumado a limitar-se até no uso das fotografias realizadas em campo, para aqueles que não tem proximidade com a técnica de produzir imagens. E outro, um certo temor, já tratado por James Clifford (2011), de aproximar-se

de mais da arte e perder-se do viés científico. Pondero que tal medo pode mesmo estar associado aos métodos de campo, que nos colocam como pouco cartesianos diante de outras ciências, por usarmos também de nossas subjetividades para a compreender o outro e nos revelarmos na escrita etnográfica. O que surpreende, é que mesmo com tais práticas são poucos antropólogos que se dedicam, não de forma diletante, a literatura, a ficção e aos roteiros ficcionais, sendo que os filmes ficcionais são de recorrente uso didático para compreensão de certos conteúdos antropológicos.

O ensaio “Objetos chucros” foi selecionado para o prêmio Pierre Verger de Fotografias da 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, o que considero relevante por se tratar de um ensaio auto-etnográfico, usando a linguagem da arte contemporânea e transmitindo conteúdos por meio de objetos, revelando a abertura para transversalidade arte e antropologia.

Nas artes de forma geral há um uso frequente dos modos de fazer etnografia, principalmente, nas chamadas residências, nas quais artistas passam um período “em campo” experienciando o distanciamento a vida em outros lugares e ao fim com suas subjetividades produzem obras relacionados ao vivido. Sem que os termos da etnografia sejam usados ou acessados, da mesma forma as produções antropológicas sobre arte são pouco acessadas ainda.

Com isto, não se trata apenas mencionar que a antropologia ainda está circunscrita as suas próprias formas de produção de texto e imagem. E, sim que o diálogo ainda é restrito e transdisciplinariedade ainda pouco usual. A ruptura de invólucros, quanto ao uso de teorias e práticas, propiciaria avanços em termos de discussões teóricas e de agências e mediações, tanto para as artes como para antropologia:

Uma antropologia que se recusa a aceitar a universalidade da mediação, que reduz o significado a crença, dogma e certeza, será levada à armadilha de ter de acreditar ou nos significados nativos ou nos próprios. A primeira alternativa, dizem-nos, é supersticiosa e não objetiva; a segunda, de acordo com alguns, é “ciência”. E, todavia, esse tipo de ciência pode facilmente degenerar uma forma de discurso indireto, em modo de fazer afirmações provocativas traduzindo idiomas em fatos e superexotizando os objetos de pesquisa em prol do efeito simbólico. Isso é possível porque a antropologia sempre é necessariamente mediadora, esteja ou não consciente das implicações disso; a cultura, como termo mediador, é uma maneira de descrever outros como descreveríamos a nós mesmos, e vice-versa (Wagner, 2010, p. 66).

Principalmente, pensando o atual contexto de Brasil, entre memes e fake news, antropologia e artes juntas tem uma missão de pesquisa, mediação e ação!

Referências

- ARENDDT, Hannah. **Da revolução**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1988.
- AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- CLIFFORD, James. **Antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- DAWSEY, John C. Clifford Geertz e o “Selvagem Cerebral”: Do mandala ao círculo hermenêutico. São Paulo, Universidade de São Paulo: **Cadernos de Campo**, n.12, 2005.
- _____. O teatro dos “boias-frias”: repensando a antropologia da performance. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 15-34, jul./dez. 2005.
- DELEUZE, Gilles e Guattari, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.
- FOSTER, Hal. **O artista como Etnógrafo**. Arte e Ensaios – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. EBA – UFRJ – Ano XII, n.12, 2005.
- GELL, Alfred. **Art and agency**. New York: Oxford University Press, 1994.
- _____. A rede de Vogel. **Revista de Antropologia do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ**, 2002.
- _____. A definição do Problema. **Revista Poiésis**, n 14, 2009.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. RJ: Guanabara Koogan, 1989.
- HABERMAS, Jürgen. **Consciência Moral e Agir Comunicativo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.
- INGOLD, Tim. **Lines: A Brief History**. Londres: Routledge, 2007.
- _____. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.
- _____. **Transformations of the line: traces, threads and surfaces**. University of Aberdeen, 2005. Disponível em: <https://sites.eca.ed.ac.uk/playthink/files/2011/09/transformations.pdf>, acessado em 26 de fevereiro de 2017.
- MOTTA, Antonio e OLIVEIRA, Luiz. **Dramatização e patrimonialização de diferenças culturais: a experiência museográfica como ato performativo**, in “Patrimônio cultural em discussão: novos desafios teóricos-metodológicos”, SANDRONI, Sandro e SALLES, Sandro G. Recife: ED. Universtária da UFPE, 2013.
- OSTROWER, Fayga. **Arte e processo de criação**. Petrópolis: Editora Vozes, 6. ed. /1997. 200 p.
- STRATHERN, Marylin. **O efeito etnográfico**. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.