



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO**

**LINHA DE PESQUISA I:
TEORIA E PROCESSOS ARTÍSTICO-CULTURAIS**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

FRANCISCO AURÉLIO DE SOUZA PEREIRA

**CORPO-PAISAGEM:
ELABORAÇÕES PERFORMÁTICAS PARA UM *EXOESQUELETO*
*POÉTICO***

**PROF.^a DR.^a CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA
ORIENTADORA**

Vitória/ES

2023



CORPO-PAISAGEM:
ELABORAÇÕES PERFORMÁTICAS PARA UM *EXOESQUELETO*
POÉTICO

FRANCISCO AURÉLIO DE SOUZA PEREIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Artes, na área de concentração de Arte e Cultura e na linha de pesquisa Teorias e Processos Artístico-Culturais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cláudia Maria França da Silva.

Vitória
2023

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

- P436c Pereira, Francisco Aurélio de Souza, 1997-
Corpo-paisagem : elaborações performáticas para um exoesqueleto poético / Francisco Aurélio de Souza Pereira. - 2023.
119 f. : il.
- Orientadora: Cláudia Maria França da Silva.
Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.
1. Corpo como suporte da arte. 2. Arqueologia da paisagem. 3. Mimese na arte. 4. Performance (Arte). 5. Arte narrativa. 6. Memória na arte. I. Silva, Cláudia Maria França da. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

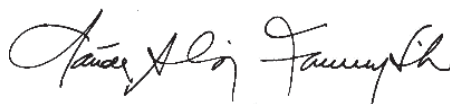
CDU: 7

CORPO-PAISAGEM:
ELABORAÇÕES PERFORMÁTICAS PARA UM *EXOESQUELETO POÉTICO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Artes, na área de concentração de Arte e Cultura e na linha de pesquisa Teorias e Processos Artístico-Culturais.

Aprovado em: 31 de Outubro de 2023.


BANCA EXAMINADORA




Prof.^a Dr.^a. Cláudia Maria França da Silva
Universidade Federal do Espírito Santo – PPGA/UFES
Orientadora



Prof. Dr. Rodrigo Borges Coelho
Universidade Federal de Minas Gerais - PPGA/UFMG
Avaliador Externo



Prof.^a. Dr.^a. Aíssa Guimarães
Universidade Federal do Espírito Santo – PPGA/UFES
Avaliadora Interna



Prof.^a Dr.^a. Elisa Ramalho Ortigão
Membro Convidado



Imagem 01: Francisco Pereira: *Sem título [arquivo de processo]*, 2020, fotografia, dimensões variáveis

CORPO-PAISAGEM:
ELABORAÇÕES PERFORMÁTICAS PARA UM *EXOESQUELETO POÉTICO*

Resumo: Esta pesquisa poética aborda as negociações de existência - os fluxos de vida e de morte - entre o corpo e a paisagem, sujeitos e animais outros componentes de uma realidade sertaneja. A escrita criativa, a performance - em desdobramentos vídeo e fotográficos - e os relatos de processo criativo são tomados como estratégias metodológicas para produzir um duplo movimento de escavação e camuflagem: em primeiro, animais criados na ruralidade (tais como porcos, asnos, bois) têm suas carcaças escavadas e expostas à vista; posteriormente, o corpo em estado de performance é imerso na paisagem em busca de tornar-se integrado ao todo. Assim, a perspectiva da morte é tomada como ponto inicial para se investigar relações de emaranhamento literal, simbólico, narrativo e epidérmico entre o indivíduo e o espaço ao seu entorno. Euclides da Cunha, Gilles Deleuze e Félix Guattari, João Cabral de Melo Neto e Emanuele Coccia são alguns dos autores estruturantes de uma perspectiva mimética corpo-paisagem, em que o exoesqueleto poético, que a princípio seria um dispositivo mortífero de proteção, torna-se um elemento de conexão/simbiose/embate que deflagra, através do enlace corporal e performático na floresta, o desejo por uma utopia onde esteja desfalecida a falácia hierárquica da cisão entre o humano e sua dimensão animal.

Palavras-chave: exoesqueleto poético; corpo; paisagem; mimese; ossos.

BODY-LANDSCAPE:
PERFORMATIVE ELABORATIONS FOR A *POETIC EXOSKELETON*

Abstract: This research in poetics addresses the negotiations of existence - the flows of life and death - between the body and the landscape, human beings and animals, other components of a sertanejo reality. Creative writing, performance - in video and photographic developments - and creative process reports are taken as methodological strategies to produce a double movement of excavation and camouflage: first, rural animals (such as pigs, donkeys, oxens) have their carcasses excavated and exposed to view; later, the body in a state of performance is immersed in the landscape in an attempt to become integrated into the whole ground. Thus, the perspective of death is taken as the starting point for investigating relationships of literal, symbolic, narrative and epidermal entanglement between the individual and the space around them. Euclides da Cunha, Gilles Deleuze and Félix Guattari, João Cabral de Melo Neto and Emanuele Coccia are some of the authors who structured a mimetic body-landscape perspective, in which the poetic exoskeleton, which at first would be a deadly protective device, becomes an element of connection/symbiosis/embatement that sparks, through the bodily and performative link in the forest, the desire for a utopia where the hierarchical fallacy of the split between the human and its animal dimension is undone.

Keywords: poetic exoskeleton; body; landscape; mimesis; bones.

Lista de figuras

Obs.: Todas as figuras listadas abaixo são constituintes do acervo do autor

Imagem 01: Francisco Pereira: <i>Sem título [arquivo de processo]</i> , 2020, fotografia.....	04
Imagem 02: Francisco Pereira: <i>Sem título [arquivo de processo]</i> , 2021, fotografia.....	18
Imagem 03: Francisco Pereira: <i>a decomposição dos anjos</i> , 2023, fotografia.....	21
Imagem 04: Francisco Pereira: <i>Sem título [olhos de fogo]</i> , 2020, fotografia.....	25
Imagem 05: Francisco Pereira: <i>Sem título [arquivo de processo]</i> , 2020, fotografia, dimensões variáveis.....	39
Imagem 06: Francisco Pereira: <i>Sem título [arquivo de processo]</i> , 2020, fotografia, dimensões variáveis.....	40
Imagem 07: Francisco Pereira: <i>Sem título [arquivo de processo]</i> , 2020, fotografia.....	45
Imagem 08: Francisco Pereira: <i>Sem título [ensaios para um exoesqueleto]</i> , 2021, fotografia.....	47
Imagem 09: Francisco Pereira: <i>Sem título [ensaios para um exoesqueleto]</i> , 2021, fotografia.....	48
Imagem 10: Francisco Pereira: <i>Sem título [ensaios para um exoesqueleto]</i> , 2021, fotografia.....	49
Imagem 11: Francisco Pereira: <i>Sem título [arquivo de processo]</i> , 2021, fotografia.....	50
Imagem 12: Francisco Pereira: <i>Sem título [arquivo de processo]</i> , 2021, fotografia.....	51
Imagem 13: Francisco Pereira: <i>Sem título [arquivo de processo]</i> , 2021, fotografia.....	51
Imagem 14: Francisco Pereira: <i>Sem título [arquivo de processo]</i> , 2021, fotografia.....	53
Imagem 15: Francisco Pereira: <i>Sem título [arquivo de processo]</i> , 2021, fotografia.....	54
Imagem 16: Francisco Pereira: <i>Sem título [arquivo de processo]</i> , 2021, fotografia.....	55
Imagem 17: Francisco Pereira: <i>Sem título [arquivo de processo]</i> , 2021, fotografia.....	55
Imagem 19: Francisco Pereira: <i>Sem título [arquivo de processo]</i> , 2021, fotografia.....	56
Imagem 19: Francisco Pereira: <i>Sem título [arquivo de processo]</i> , 2021, fotografia.....	56
Imagem 20: Francisco Pereira: <i>Aproximações [arquivo de processo]</i> , 2022, fotografia.....	57-59
Imagem 21: Francisco Pereira: <i>Crânios [arquivo de processo]</i> , 2022, fotografia.....	59-65
Imagem 22: Francisco Pereira: <i>Dorsos [arquivo de processo]</i> , 2022, fotografia.....	65-67
Imagem 23: Francisco Pereira: <i>Mandíbulas [arquivo de processo]</i> , 2022, fotografia.....	68-70
Imagem 24: Francisco Pereira: <i>Sem título [arquivo de processo]</i> , 2022, fotografia.....	73
Imagem 25: Francisco Pereira: <i>Sem título [arquivo de processo]</i> , 2022, fotografia.....	73
Imagem 26: Francisco Pereira: <i>Sem título [arquivo de processo]</i> , 2022, fotografia.....	74
Imagem 27: Francisco Pereira: <i>Sem título [arquivo de processo]</i> , 2022, fotografia.....	74
Imagem 28: Francisco Pereira: <i>Sem título [arquivo de processo]</i> , 2022, fotografia.....	75
Imagem 29: Francisco Pereira: <i>Sem título I, II, III, IV e V [Jardim dos esquecidos]</i> , 2022, fotografia.....	78-80
Imagem 30: Francisco Pereira: <i>Sem título I, II, III, IV e V [Notícias do Purgatório]</i> , 2022, fotografia.....	81-83
Imagem 31: Francisco Pereira: <i>Sem título [ensaios para um exoesqueleto]</i> , 2022,	

fotografia.....	85
Imagem 32: Francisco Pereira: <i>Sem título [ensaios para um exoesqueleto]</i> , 2022, fotografia.....	86
Imagem 33: Francisco Pereira: <i>Sem título [ensaios para um exoesqueleto]</i> , 2022, fotografia.....	87
Imagem 34: Francisco Pereira: <i>Sem título [ensaios para um exoesqueleto]</i> , 2022, fotografia.....	88
Imagem 35: Francisco Pereira: <i>Sem título [ensaios para um exoesqueleto]</i> , 2022, fotografia.....	89
Imagem 36: Francisco Pereira: <i>Sem título [Estratégia de redecomposição]</i> , 2022, fotografia.....	90
Imagem 37: Francisco Pereira: <i>Sem título [arquivo de processo]</i> , 2022, fotografia....	104
Imagem 38: Francisco Pereira: <i>Sem título I [Abrigos]</i> , 2022, fotografia.....	105
Imagem 39: Francisco Pereira: <i>Sem título II [Abrigos]</i> , 2022, fotografia.....	105
Imagem 40: Francisco Pereira: <i>Sem título III [Abrigos]</i> , 2022, fotografia.....	106
Imagem 41: Francisco Pereira: <i>Sem título [arquivo de processo]</i> , 2022, fotografia....	108
Imagem 42: Francisco Pereira: <i>Pequenas cartas aos parentes mortos [em processo]</i> , 2022, fotografia.....	116

SUMÁRIO

NOTAS INTRODUTÓRIAS DE UM CÂNTICO PARA AS CRIATURAS MORTAS	10
---	----

DA PAISAGEM: *para uma ambientação da poética*

1. TOPOGRAFIA GEOPOÉTICA DE UM RIO	16
Relato de paisagem n. 1: O rio – seu gosto de ferro.....	16
Relato de paisagem n. 2: O rio – o circuito das pedras.....	18
Relato de paisagem n. 3: O rio – a decomposição dos anjos.....	21
Relato de paisagem n. 4: O rio – seus olhos de fogo.....	22
2. A FLORESTA EM VIVA CARNE	26
Relato de paisagem n. 5: A Chapada – a ordenação dos três vigias (primeira parte).....	26
Relato de paisagem n. 6: A Chapada – a ordenação dos três vigias (segunda parte).....	28
Relato de paisagem n. 7: A Chapada – usos do espaço.....	29
3. MEMÓRIAS PARA A BOA ESPERANÇA	31
Relato de Paisagem n. 8: O Purgatório – a primeira aparição da besta-fera.....	31
Relato de Paisagem n. 9: O Purgatório – O cemitério dos esquecidos (primeira parte).....	34
Relato de Paisagem n. 10: O Purgatório – O cemitério dos esquecidos (segunda parte).....	35
Relato de Paisagem n. 11: O Purgatório – o merecimento da cova (primeira carcaça).....	36
Relato de Paisagem n. 12: O Purgatório – o merecimento da cova (segunda carcaça).....	38
4. PEDRAS ENTRE OS DENTES: ENLAÇAMENTO CORPO-PAISAGEM ATRAVÉS DA NARRATIVA	40

DO RELATO: *para uma imersão nos processos*

5. ENSAIOS PARA UM EXOESQUELETO POÉTICO	48
A decomposição como princípio para uma poesia mortífera.....	51
Um jardim no purgatório.....	54
A realidade aderida ao processo.....	77
Uma escuta às vozes dos ossos.....	78
Dos <i>ensaios para um exoesqueleto às estratégias de redecomposição</i>	84
O catador de ossos.....	85
O sopro da besta-fera – fragmento de diário de bordo.....	92
6. ABRIGAR-SE COMO ESTRATÉGIA DE SIMBIOSE E AS POSSÍVEIS TRANSMUTAÇÕES	97
Os Abrigos.....	99
Programa e sinteticidade.....	101

PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES E UMA ÚLTIMA CARTA AOS PARENTES	
MORTOS.....	114
REFERÊNCIAS.....	118

NOTAS INTRODUTÓRIAS DE UM CÂNTICO PARA AS CRIATURAS MORTAS

*“Louvado sejas, meu Senhor,
Por nossa irmã a mãe Terra
Que nos sustenta e governa,
E produz frutos diversos
E coloridas flores e ervas.
[...]*

*Louvado sejas, meu Senhor,
Por nossa irmã a Morte corporal,
Da qual homem algum pode escapar.”*

*O Cântico das Criaturas
São Francisco de Assis*

Em dada manhã dos meus seis a sete anos de idade, acordei zonzinho com os grunhidos de um porco adulto cujo tamanho dobrava-se quando comparado ao meu. Escondido atrás da porta da casa de minha avó, me vi diante de uma paisagem cuja serenidade tendia a uma manhã de sábado.

Em porte de uma vassoura de talo de babaçu, uma mulher tia minha varria do terreiro sombreado, as folhas secas de uma mangueira. Ao lado, seu marido e um amigo prendiam a garganta do suíno contra o tronco da árvore com uma corda de sisal em nó cego.

Defronte aos parceiros, um terceiro homem: este reunia força capaz de desvelar na testa do porco golpes de machado, de cima para baixo. Se debatendo contra o arrocho do nó – que por isso mesmo lhe enforcava – e mal se mantendo sobre as patas, o bicho grunhia rouco.

Havia, pois, um descompasso rítmico: pois se as machadadas necessitavam, entre uma e outra, de uma pausa para a recuperação do tônus do homem, os grunhidos do porco,

por outro lado, seguiam ininterruptos, quase não havendo espaço-tempo para a retomada de fôlego.

Entretanto, diante da morte, tudo havia de parecer tranquilo. Se diz que sentir pena do bicho morrendo dificulta seu desfalecimento – estendendo os períodos de dor. Isso é o que parecia justificar a trivialidade com que minha tia varria do terreiro as folhas de mangueira jasmim.

Lembro ter sido esta a primeira vez que tomei em sinistro a morte. Em razão de uma epifania: de tamanho tão próximo ao meu e grunhido tão indistinto a um grito, o porco, podendo morrer através de uma sequência de machadadas, eu também haveria de sê-lo. E mais: tendo nós dois acesso a mesma morte, de testa rachada, éramos iguais. Mais que isso. Um só. Carne.

(PEREIRA, fragmento de diário de bordo, 2021)

O Sítio Espinhaço trata-se de uma comunidade rural situada nos limites geopolíticos do município de Barbalha, no interior do Ceará. Estando localizado a uma distância de aproximadamente 15 km do centro urbano da referida cidade e sendo praticamente engolido pela Chapada do Araripe - floresta nacional que circunda e determina a paisagem do Cariri Cearense -, o Espinhaço equivaleria a um ponto de transição que admite contatos intensos com a floresta e com a cidade.

A experiência de uma vida, como é a minha, ambientada em localidade rural, ativa percepções específicas a respeito da floresta: mais do que cenário, refúgio bucólico temporário ou pano de fundo, a natureza assume um protagonismo nas relações entre seres humanos e não-humanos, de modo que bichos, plantas, rios, pedras e o sol tornam-se estruturas determinantes para relações de convivência, sobrevivência e de negociação da vida e da morte. Se por um lado, uma peçonha de serpente ameaça gangrenar a carne da perna de meu tio-avô, por outro, os porcos são criados com zelo e afeto até o dia de serem mortos a fim de prover a alimentação da família no dia do batizado de meu primo.

Nesse sentido, tendo no imaginário um repertório de experiências de negociação de intensidade entre a vida e a morte, direciono a pesquisa *Corpo-Paisagem: elaborações performáticas para um exoesqueleto poético* como um olhar para o entorno, para os ciclos vitais que nos rodeiam e, por isso mesmo, constituem inexoravelmente nossa existência, sob o intuito de transmutar em formas poéticas do corpo, da imagem e da palavra as percepções e discursos que identificam a paisagem rural sertaneja como determinante ativo na composição de uma existência, em termos de vida, de morte e além.

Com isso, a pesquisa se debruça por sobre a coexistência entre corpo e paisagem para ressoar arquivos de processos criativos a partir de um atrelamento entre fotografia, escrita criativa e performance, por meio do qual proponho a ativação de um léxico poético que recorre a temas mais arquetípicos, como a morte, e outras determinações mais específicas, como o espojar-se, a retroalimentação e o exoesqueleto, para nutrir um conjunto de relações simbólicas que aliam e embaçam a fronteira entre o corpo e a paisagem.

A escrita criativa, a performance - em desdobramentos de vídeo e fotografias - e os relatos recuperados do diário de bordo e trechos de cartas são tomados como estratégias metodológicas para produzir um duplo movimento de escavação e camuflagem: em primeiro, animais criados na ruralidade (tais como porcos, asnos, bois) têm suas carcaças escavadas e expostas à vista; posteriormente, o corpo em estado de performance é imerso na paisagem em busca de tornar-se integrado ao todo. Nesse sentido, as linguagens e estratégias acima referidas funcionam como mecanismos de pesquisa cujo acervo considera a apreensão de vestígios e ruídos como turvas notícias do Sítio Espinhaço.

Considerada como integrante da pesquisa, tanto quanto as ações de corpo, a escrita criativa configura um dossiê de notícias poéticas de um lugar projetado como geográfica e temporalmente distante, tornando-se narrativas do Espinhaço. BENJAMIN (1987) é referido aqui a partir de suas considerações sobre a narrativa como um tipo de criação que assume características predominantemente orais e que situam acontecimentos longínquos possíveis de serem acessados através do narrador.

Partindo desse pressuposto, na primeira parte da dissertação - *DA PAISAGEM: para uma ambientação da poética* - trato a narração como criação de um duplo do Sítio

Espinhaço, que passa a nascer, morrer e existir indefinidamente no corpo e imaginário quem lê. Ao discorrer sobre as relações entre um rio e a comunidade, sobre os assassinatos ou sobre características do plantio no sopé da Chapada do Araripe, as narrativas operam um tipo de ambientação que, além de entalhar os princípios das ações, elaboram princípios de fluxos de intensidade e aspereza que atravessam toda a pesquisa, como criação de realidade.

Por sua vez, as performances, realizadas por meio de derivas e inserções na Chapada do Araripe, configuram-se como experiências necessárias para a criação de afetações e produções de sentido sobre a condição de uma corporeidade fecundada na mata. BONDÍA (2002) torna-se basilar ao estabelecer a experiência como algo que atravessa o sujeito, sendo ainda o saber da experiência, por sua vez, uma relação de sentido que só é possível através da experiência como algo atravessante.

Assim, os capítulos componentes da segunda parte - *DO RELATO: para uma imersão nos processos* - retratam a busca pelo exoesqueleto. O enlaçamento do corpo na natureza nasceria, assim, não da contemplação da paisagem, mas do princípio de comunhão, de busca por abrigo: tentativas de se embrenhar através de ações como os acoplamentos e as fricções em razão de afetações físicas e simbólicas capazes de ativar no corpo sua dimensão natural. A partir das experiências de entrada na Chapada do Araripe e de observações dos animais rurais em suas convivências, os programas performativos (FABIÃO, 2013) relacionados aos abrigos e aos espojamentos se tornam maneiras de elaborar no corpo rastros da paisagem que permeiam o imaginário no ambiente rural.

O conjunto de arquivos de processo lidam, assim, com a necessidade de uma convocação simultânea dos ossos, da terra e da palavra, tratando a performance, a fotografia e a narração como mecanismos experimentais na escavação/narração/transcendência de uma realidade. Há ainda um embaçamento de características e de princípios: pois o osso é pensado como um arquivo a ser lido, um ruído que noticia e dá acesso a algo anterior: a memória calada do bicho morto. O texto, por sua vez, é tomado como um osso, como um rastro duro, um estruturante inevitável de uma realidade que o produz e o expõe.

De modo geral, a perspectiva da morte é tomada como ponto inicial para se investigar relações de emaranhamento literal, simbólico, narrativo e epidérmico entre o

indivíduo e o território em seu entorno. CUNHA (2019), DELEUZE & GUATTARI (1996), MELO NETO (2008) e COCCIA (2020) são outros autores estruturantes de uma perspectiva mimética corpo-paisagem. Os diários de bordo de artista tornam-se também dispositivos fundamentais de elucidações de narrativas, feitura de conexões entre corpo, texto e imagem, e descrições de processos.

Assim, o exoesqueleto poético, que a princípio seria um dispositivo mortífero de proteção, torna-se um elemento de conexão/simbiose/embate que deflagra, através do enlace corporal e performático na floresta, o desejo por uma utopia onde esteja desfalecida a falácia hierárquica da cisão entre o humano e sua dimensão animal. Considero assim, que o trato das negociações existenciais entre o corpo e a paisagem que o rodeia e que o povoa pressupõe um caminho intensivo ao pertencimento e à integração, admitindo, nitidamente, rasgos e ruídos durante a travessia.

DA PAISAGEM:
para uma ambientação da poética

1. TOPOGRAFIA GEOPOÉTICA DE UM RIO

Na casa como primeiro abrigo, situada na região nuclear do Sítio Espinhaço – zona rural limítrofe do município de Barbalha-CE – tenho um ponto zero a partir do qual meu corpo se enlaça em paisagens e acontecimentos que se expandem temporal e espacialmente.

Caminhando por entre veredas estreitas e estradas calçadas com pedra tosca, posso acessar o topo da Chapada do Araripe – campo de solidão criativa, necessária aos trabalhos de lapidação da poética. Quase que sob a mesma distância de caminhada, 1:30hs, a partir da casa familiar, encontro a morte, exalando seu aspecto telúrico e concreto, nada metafísico, em um local – que denomino em diário de bordo como Cemitério dos Esquecidos – onde se despeja ilegalmente e a céu aberto carniças de animais mortos, as quais tão logo são visitadas por urubus, se convertem em pálido e empoeirado amontoado de ossos.

Relato de paisagem n. 1: O rio – seu gosto de ferro

Dos passos que seguem mais precisamente na direção Oeste, almejando o encontro com a floresta, o primeiro ponto de intensidade é um pequeno riacho cujas águas contêm indícios concentrados de ferro. Ainda circunscrito pelo Espinhaço, o curso d'água é situado a poucos minutos de casa, acessível por um estreito caminho que finda, como fosse um portal, em um pé de aroeira e outro, do lado oposto, de seriguela.

Sua nascente é uma das poucas que por aqui ainda restaram e que, através de encanamentos acoplados em seu seio, fornece a água que se usa em nossa comunidade. Como que protegido, o nascedouro líquido emerge logo abaixo do pico mais alto deste

lado da Chapada, aos pés de um jatobazeiro cuja idade, bem como comprimento, parecem ser ancestrais.

Ao descer da floresta como que arranhando a terra, sob uma erosão dificultosa, tacanha, mal feita, em nada lisa, rugosa, em solo duro e avermelhado, o pequeno fio d'água demarca uma hipótese genealógica para este território. É que à medida em que serpenteia a comunidade, seus trechos vão adquirindo nomenclaturas associadas às pessoas que perto dele moram.

É assim que o riacho é esartejado em: Rio de Dona Pureza, Rio de Dona Nane, Rio de Dona Zabé – localizando também as matriarcas das primeiras casas, como fossem vértebras a partir das quais o Espinhaço ganhou forma: causa e consequência do entrecruzamento de costelas-corpos, ossos-famílias. De modo que por si só, a existência do rio é capaz de situar não só uma genealogia familiar em entrelaçamento, como também as políticas de distribuição de terras entre parentelas.

Sua água, com cheiro e gosto de metal antigo, marca com ferrugem as pedras e troncos secos que ressurgem amarelados em tempos de seca, de Março a Novembro, quando o rio hiberna tão demoradamente que morre. Ao surgir entre Dezembro e Fevereiro, anunciada por cigarras e sabiás, a chuva transfigura as cores da Caatinga, fazendo verdes as árvores brancas que fingiram morte durante quase o ano todo.

A terrível intensidade das águas do céu escuro sangram os buracos em violentas enchentes noturnas, revirando pedras e troncos para configurar uma nova formação aquífera, um novo modo de serpentear. No dia seguinte, indo na direção da margem, constatamos: o rio que conhecíamos estava de fato morto. Em seu exato lugar, com o mesmo aspecto metálico e escuro, existe uma nova formação e circuito de água-pedras, um novo modo de serpentear e, por isso mesmo, um novo rio.

Relato de paisagem n. 2: O rio – o circuito das pedras



Imagem 02: Francisco Pereira: *Sem título [arquivo de processo]*, 2021, fotografia, dimensões variáveis

Em decorrência das encanações acopladas à nascente situada aos pés da Chapada, sugando sua água desde ali, o curso d'água que nos atravessa, cortando o Espinhaço, assemelha uma existência quase invisível. Por outro lado, durante minha infância, o riacho determinava as dinâmicas e hábitos de sobrevivência das pessoas de nossa comunidade.

A lavagem de roupas, por exemplo, que hoje é exercida de modo privado nas casas familiares, era antes uma prática coletiva. Cada uma, as mulheres punham blusas, cobertas de cama, saias e toalhas numa bacia de alumínio. Por entre os tecidos, eram enfiadas barras brancas de sabão caseiro enroladas em pedaços de folha de bananeira. Equilibrada por sobre a cabeça, a dureza metálica da bacia era amortecida por uma pequena rodilha de algodão – assim se seguia ao riacho.

Tanto as próprias, quanto as de pessoas que podiam pagar pelo serviço da lavagem, as roupas de minha família eram levadas até o pedaço de riacho que fica próximo à minha casa – o Rio de Dona Nane; ou até mesmo a outros, quando este não estava cheio o suficiente para tal. Após apoiar na margem as bacias preenchidas de roupa, as mulheres faziam pequenas barragens de pedra em torno de um poço já formado, a fim de aumentar seu volume d'água.

Após isto, próximo a um local onde fosse possível sentar-se, eram apoiadas pedras mais planas, encontradas geralmente durante uma busca tateante e cega nos cantos escuros do poço. Um a um, os tecidos eram mergulhados n'água, ensaboados, friccionados contra as pedras lisas, postos de molho em arbustos de jurema preta e aroeira nas margens e enxaguados. Enquanto secavam, o intervalo de descanso tinha gosto da rapadura, farinha de mandioca e biscoitos de jatobá: levados e partilhados entre as mulheres; e araçás e cajuís, correspondentes minúsculos das goiabas e caju, que eram encontrados nas beiras do riacho.

Ao fim da secagem, todas as roupas eram recolhidas, dobradas e guardadas sob o alumínio. Com a ajuda uma da outra e se apoiando em pedras na altura do joelho, as mulheres posicionavam e equilibravam novamente por sobre a cabeça as bacias de roupa. A barragem era desfeita, mas as pedras usadas para lavar, por sua vez, eram deixadas ali, aguardando uso por outras mulheres em dias seguintes.

Enquanto escrevo, no dia de hoje, chove forte no Espinhaço. Com isso, o escuro noturno está sendo cortado – a golpes de machado, de forte pancada e peso – pelo choque da água. Em sua cor de barro e gosto de ferro, ela segue revirando derrotados ingazeiros e palmeiras de macaúba, e movimentando indiferentemente pedras do tamanho de meu corpo.

Antes, uma chuva como essa levava consigo também as pedras deixadas pelas lavadeiras, ocasionando um tipo de circuito. Afinal, durante as enchentes, as pedras eram varridas a outro pedaço da serpente, ocupando o fundo de outros poços (e estando disponíveis a outras mulheres, diga-se de passagem). Isso significa que quem permanece lavando roupa no mesmo fragmento de rio tem de buscar e recolher outra pedra, trazida também pelo fluxo d'água, após sua derradeira agressividade. Esta nova pedra, por sua vez, pode até mesmo ter sido usada em um pedaço de rio mais acima.

Algo próximo do sistema abaixo descrito. Em ordem, existem três pedaços de riacho, de nomes vinculados a mulheres: Rio de Dona Pureza (DP), Rio de Dona Nane (DN) e Rio de Dona Zabé (DZ). Através deles, pode ocorrer o seguinte movimento: as pedras presentes no primeiro pedaço (DP) são varridas pela enchente até o segundo (DN), e as do segundo ao terceiro (DZ).

Assim, quem lava roupas no Rio de Dona Nane, por exemplo, a um só tempo, convive com duas possibilidades. A primeira: de ter as pedras que antes estavam ali, servindo ao uso de quem exerce a lavagem no Rio de Dona Zabé; a segunda: de passar a lavar com as pedras que estavam sendo usadas e que foram removidas do Rio de Dona Pureza durante as noites líquidas.

Esse circuito situa uma coordenação entre os movimentos da enchente e das mulheres, a partir da remoção, acoplamento e ajuste de pedras, primeiro no corpo e depois nos poços. Afinal, se a água irrompe uma movimentação das pedras, as emergindo ou afogando, cabia às mulheres realizarem, como ato precedente à lavagem, uma procura por outras novas.

Após o término da temporada de chuvas, as lavadeiras tornavam-se também coletoras, Tateando poços e apalpando pedras lisas que eram, com a ajuda das companheiras, recolhidas e apoiadas, primeiro, no ventre e, depois, em um ponto mais superficial do fluxo d'água.

Ao arrastar as pedras, a enchente movimentava também as mulheres, suas colunas e coletividade, através das dinâmicas de lavar. Desse modo, pulsava também a própria visibilidade de um curso d'água que existia vivo a cada ano, devido à simbiose entre água, corpo e pedra, por meio dos trabalhos necessários às dinâmicas de sobrevivência e habitação componentes da comunidade do Espinhaço.

Relato de paisagem n. 3: O rio – a decomposição dos anjos



Imagem 03: Francisco Pereira: *a decomposição dos anjos*, 2023, fotografia, dimensões variáveis

Se estabeleceu num ponto próximo ao fluxo d'água – em morada em que vive até hoje – minha avó materna, Nane, e seu esposo. Às margens do que depois se passou a conhecer como o Rio de Dona Nane foi assentada uma parentela familiar. As costelas matriarcais, sob as quais eram gestados os frutos tacanhos, pareciam ter sido calculadamente retiradas uma a uma para a formação da ossada de 12 crianças, advindas graças, sobretudo, à elasticidade óssea da bacia.

Como segundo abrigo para elas, o pai construiu uma casa mimetizando a arquitetura do próprio corpo. É que numa regra corpórea, oscilando entre firmeza, maleabilidade, sangramento e, posteriormente, a queda definitiva, a casa de taipa é estruturada a partir destes elementos: esqueleto – varas de macaubeira entrecruzadas e fíncadas na terra; tendões – cipós enlaçando as juntas do esqueleto; carne – camadas de barro umedecido amassado com os pés e posteriormente aplicado a golpes sobre a estrutura esquelética; pele – camada mais fina e úmida de argila, semelhante à lama, aplicada sobre a carne; pelos – telhado das palhas secas de palmeira de babaçu.

Além de mimética, a casa é também feita de corpo. Suas paredes guardam os pingos de suor, cuspe e, por vezes, sangue do pai, da mãe e das crianças mais crescidas, e que se misturam à argila que compõem a carne. O interior é determinado ainda por um apêndice e uma úlcera, respectivos à nutrição corporal e espiritual. Na cozinha, o apêndice: um espaço vazado na parede (e quase sempre vazio) destinado à reserva de sacas contendo arroz e feijão. Na sala, a úlcera: um pequeno oratório sobre o qual se sustentam imagens sacras iluminadas por um candeeiro. Ali, sob os olhos do sagrado religioso, morreram dois pares de costelas – crianças.

O primeiro par de gêmeos já nasceu falecido. Sem desfrutar do conforto da família e da casa, as crianças foram logo encerradas em caixinhas do tamanho dessas de sapato, se tornando corpinhos roídos e encolhidos sob a terra – anjinhos em decomposição.

As outras duas sentiram mais lentamente a morte. Acometidas por doenças dessas que na época não se sabia o nome, suas bocas ulceravam na incapacidade de fazer passar pela garganta qualquer comida que fosse. O corpo que, faminto, é capaz de roer suas gorduras e músculos, não saciado, assim descobriu-se, poderia devorar também a pele, abrindo nela ferimentos. Em fim de tarde, no crepúsculo do sol, cavalgava em ritmo diabólico aquilo que se tornou, entre nós, a morte mais odiada e temida, o fruto do emaranhamento de peste e fome.

Relato de paisagem n. 4: O rio – seus olhos de fogo

A localização da casinha de taipa era fundamental não só pela proximidade com o rio, mas pelo fácil acesso ao sopé da Chapada do Araripe, zona costumeiramente nomeada como o “Pé da Serra”. Trata-se de um paredão que erige íngreme, quase verticalmente, separando a horizontalidade alta do acidente geológico sobre o qual se sustenta a Floresta do Araripe da superfície côncava da zona rural barbalhense, o que faz, em escala mais ampla, do Cariri como um todo uma enorme bacia.

O Pé da Serra é constituído por distintas modulações de solo e presença de espécimes vegetais que sobrevivem em um tipo de zona de transição entre o verde da

floresta e o dourado do sertão. Entre formações rochosas argilosas e sedimentares, é possível identificar a palmeira de babaçu, o umbuzeiro, os ipês amarelo e roxo, a aroeira, o jatobazeiro, o pequi, a palmeira de carnaúba e o barbatimão – como fosse o entrelaçamento de dois ecossistemas há muito separados mas que ali, sustentado por sobre uma terra rubra, puderam se reencontrar.

Nessa área trabalharam homens como meu avô. Além do cultivo do que a terra já oferecia, como o pequi e o coco babaçu, se plantava ainda roçados de macaxeira e alho, mandioca e arroz, seja para consumo direto ou para a produção de derivados, como farinhas e óleos. O cotidiano do trabalho obedecia a uma dinâmica quase religiosa.

Às 03h da madrugada era preciso acordar, retirar o asno do curral, colocar-lhe a cangalha e subir em direção ao Pé da Serra para regar a plantação e, em seguida, realizar trabalhos de cuidado com a terra e colheita. Às 12h alguma criança haveria de aparecer para entregar ao pai uma mistura de feijão com farinha, arroz e pequi – o almoço guardado numa marmita ou cuia tapada com tecido de algodão. Às 18h se retornava ao lar, trazendo ou não no asno alguma raiz de macaxeira. Já em casa, o sono não tardava sua chegada.

Numa das tardes em que o esposo trabalhava no Pé da Serra, Dona Nane, após ter preparado e mandado entregar-lhe através de um dos filhos o almoço, foi ao curral alimentar os dois asnos com palha de milho seca. As crianças, incluindo as de colo, mal se deram conta quando o vento entrou pela brecha da janela e derrubou do altar religioso um candeeiro mantido para aquecer o coração dos santos nos dias de pagamento de promessa.

Clamando aos gritos pelo socorro de Deus, minha avó corria na direção de sua casa, seguindo o som das crianças que agora gritavam e do estralado do telhado de palha queimando em chamas que desejavam o céu. Ela, então, percorria cada recinto salvando os filhos e buscando recolher alguma roupinha ou saco de arroz. Perante tamanho atordoamento e desespero, mal sentiu que junto à casa, o fogo queimava também a pele sensível situada logo abaixo de seus olhos.

Suas lágrimas se atropelaram e, dali em diante, desaprenderam a correr soltas. Parecia um retrato maldito ou miniaturazinha das águas que recebiam seu nome. Estando seco e quente, de areias e pedras em brasa, não se pôde contar com o Rio de

Dona Nane para derrotar as chamas que queimaram no gosto do próprio e duradouro querer.

Mandaram avisar o pai, que veio às pressas e encontrou a família inteira e as sobras de poucas roupas e mantimentos. Diante dos destroços, ali ele firmou, em sisudas feições, que a próxima casa que fizesse teria a cobertura feita de telhas moldadas em sua própria coxa, mas de palha não mais.

Sua esposa, por sua vez, habita hoje uma casa que acolhe sua velhice e espera paciente sua morte. Na sua insônia habita a memória de noites de pânico subsequentes à tragédia. Em seu olhar espantado, por fogo marcado, Dona Nane carrega a certeza cravada na pele de que quando um rio está morto e com eles não podemos contar para derrotar o fogo e o desespero, morre também, por parte dos olhos, a capacidade de chorar.

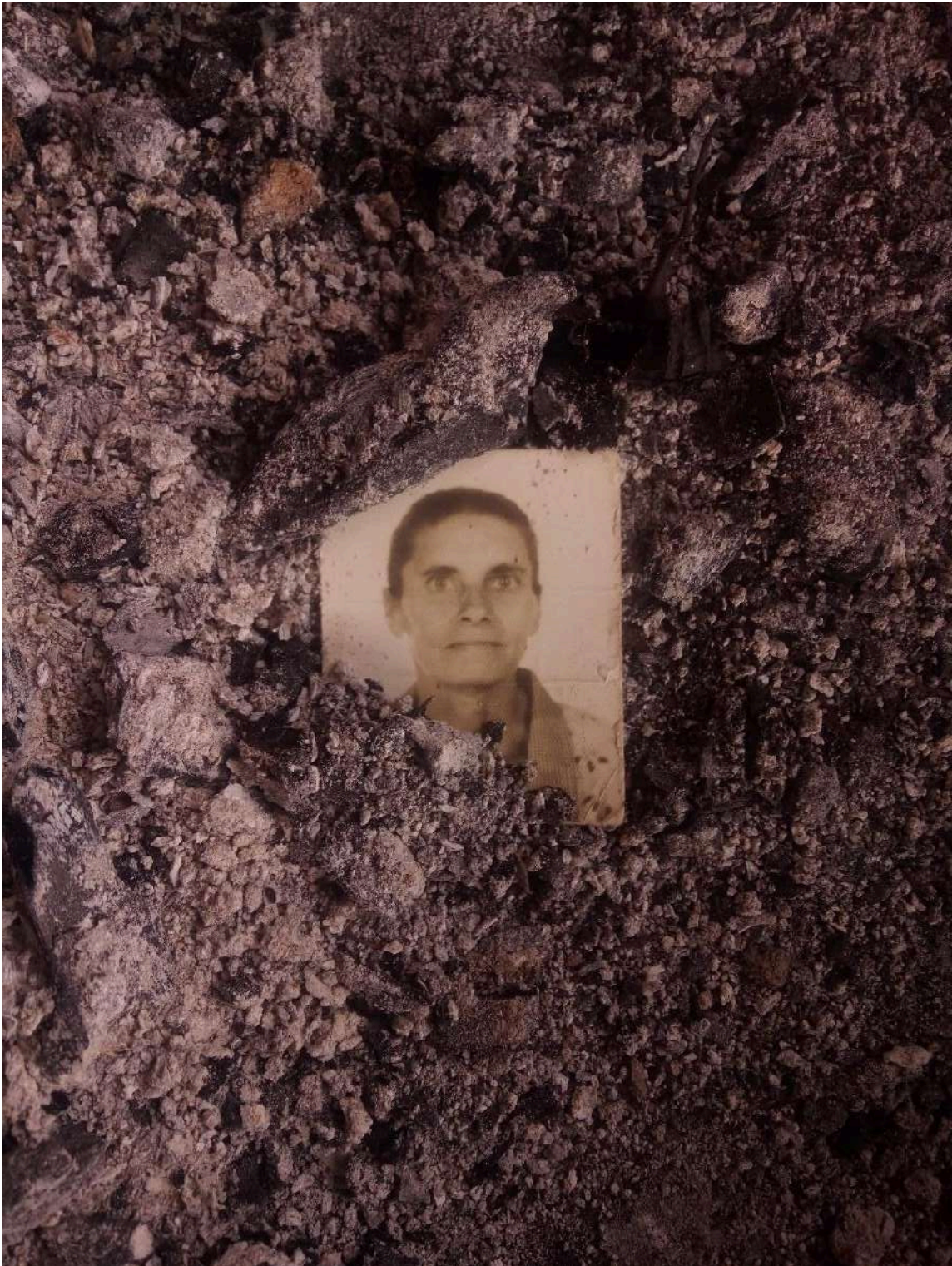


Imagem 04: Francisco Pereira: *Sem título [olhos de fogo]*, 2020, fotografia, dimensões variáveis

2. A FLORESTA EM VIVA CARNE

Sob perspectiva geomorfológica, a Chapada do Araripe pode ser situada como um acidente geológico resultante do choque de placas tectônicas que se elevaram, constituindo hoje a planura de uma terra que se estende por si mesma na direção do céu. Trata-se de um tipo de malha esverdeada que liga os Estados do Ceará, Paraíba e Pernambuco.

Sob perspectiva biológica, a fauna e a flora dessa região também é uma zona de transição, um espaço que entrecruza características e espécies da Mata Atlântica, do Cerrado e da Caatinga. É, portanto, uma floresta de encontro e confusão de limites – não sendo suficiente para a identificação de um novo bioma, mas que compõe uma zona fronteira que se estende para as extremidades de cada um dos três ecossistemas.

Relato de paisagem n. 5: A Chapada – a ordenação dos três vigias (primeira parte)

Olhando-a de baixo para cima, a partir do distrito barbalhense de Arajara, a composição múltipla da floresta toma a forma de um paredão esverdeado que guarda rasgos em sua epiderme, desvelando carne avermelhada. É que entre as árvores ocorrem deslizamentos de terra durante os períodos chuvosos. As feridas abertas do solo desnudam, factualmente, a terra em carne viva.

Afinal, sendo que ela se alimenta da carne de quem morre, é natural que em algumas regiões – sobretudo aquelas em que o corpo é comido sem água para beber e ajudar a digerir –, a terra tome as cores da carne. Por sua vez, o corpo é, ele mesmo, feito de terra. Por dela se nutrir, ele é manifestação de terra em estado vagante. A ele foi dado o direito da locomoção, antes de ceder sua verticalidade à horizontalidade do solo, sendo devorado por quem lhe pariu – nada mais justo.

Até pouco tempo, o acesso à planura do topo da floresta era possível através de veredas tortuosas – algumas conhecidas só mesmo por trabalhadores mais antigos: homens de mãos enrugadas e anéis de ferro que abriram e percorreram os caminhos do pequizeiro e da carnaúba, quando ainda se plantava no Pé da Serra.

Hoje, por outro lado, possibilitando a subida de homens, outros animais e máquinas, existe uma ladeira que arranha diagonalmente a carne da floresta, cicatrizando suas feridas, como fosse grãos de sal, com pedras enfiadas manualmente a golpes de machadinhas. Subindo sequencialmente os sítios Espinhaço, Farias e Pinhão, me encontro diante dos pés da ladeira, de onde é possível enxergar três cruzeiros fincados nos pontos mais altos da mata.

A primeira delas foi elevada no século XX por moradores do Sítio Santo Antônio, em razão de pagamento de promessa – barganha divina. Assustados com notícias de rádio e temendo que Arajara fosse assolada pela pandemia de Gripe Espanhola, a comunidade do referido sítio se reuniu para derrubar dois pequizeiros, cujos troncos, pintados de branco, foram pregados e cravados na mata.

Pouco depois, já nos anos 2000, a comunidade do Sítio Macaúba também decidiu fincar ela mesma um cruzeiro. Todo o procedimento ocorreu simultaneamente ao tráfico de drogas, que, gradativamente, adentrou Arajara, criando novas tipologias de assassinato. Isto é, se antes as brigas no interior das famílias, entre primos, resultavam num crânio afundado por enxada ou intestinos rasgados por ferrugem de faca cega, agora os corpos passaram a ser também perfurados por bala de arma de fogo no pescoço (ou até mesmo esquartejados, em certos casos) e, seguidamente, desovados na estrada de pedra que leva à floresta. Assim, como um tipo de tonificação de proteção, o tronco do crucifixo foi parcial e cirurgicamente removido para comportar uma imagem de Maria tendo nos braços Jesus.

Há poucos anos atrás, a comunidade do Sítio Farias também fincou sua própria cruz, para sentir-se abençoada. Meses mais tarde, o Governo do Ceará decretou estado de quarentena em ocasião da pandemia de Covid-19. A morte e o desespero de não ritualizar o enterro dos próprios mortos nos fez encarar o sumiço de amigos e vizinhos que de tão antigos pareciam eternos.

Desse modo, logo após a diminuição do número de mortes causadas pelo vírus, a população do Sítio Farias não tardou em se reunir novamente para revitalizar seu

cruzeiro, inserindo ali uma pavimentação de pedras cúbicas e poeira de brita e uma proteção de grossas cercas de madeira, dando ao pedaço circuncidado de terra a impressão de ser um latifúndio, e Deus, um criador – desses que perdeu as contas de quantas cabeças tem em suas terras.

Relato de paisagem n. 6: A Chapada – a ordenação dos três vigias (segunda parte)

São esses os três cruzeiros que determinam e sustentam a fé da comunidade nos santos católicos. Nos lares, as imagens sacras. Na paisagem, a cruz fincada. Somos, assim, rodeados por esses signos, perpetuados por todos os lados, invadindo lares, atravessando dentes, se chocando contra o corpo.

Discursiva e simbolicamente, a impregnação dos cruzeiros me parece situar a floresta como uma superfície onde reinam soberanos o escuro e a imprevisibilidade – o que confere à presença do signo cristão das cruzes, a missão insensata e violenta de exorcizar e colonizar tais mistérios. A proliferação (fálica) da cruz até pode denunciar uma obsessão por se enfiar a dicotomia religiosa (bem e mal, divino e demoníaco), onde não a cabe. De modo que o próprio diabo, que antes se espreitava por entre umbuzeiros e espinhos de jurema, agora estivesse sangrando e gemendo seu peito atravessado por um crucifixo de pequizeiro.

Mesmo considerando no histórico a tríade das cruzes e o contexto social a elas associado – a tentativa de aniquilar a peste e a violência –, o que vejo é uma estrutura de vigilância. Sua presença faz do paredão um muro e das cruzes, três pontos gêmeos de vigia.

Como artefatos religiosos que nos olham desde cima, elas nos fazem andar de cabeça baixa, nos furta o prazer do gozo, condicionando não só a cultura, mas o movimento comedido e tacanho dos corpos que, como sugere o mandamento, não pensam duas vezes antes de colocar Deus acima de qualquer coisa.

É por esse motivo que decido subir a Chapada do Araripe e procuro lugares de vereda e solitude. O que aos olhos da comunidade parece uma tentativa de ter com o diabo em sinistro pactuário está relacionado, antes, a um processo mais singelo.

Me distanciando ou atravessando as cruces, o que faço é buscar dentro de meu corpo um bicho – mesmo sabendo não se tratar de um processo bucólico ou límpido. A realização dos experimentos performáticos são modos de cavoucar a constituição de um outro corpo – preferencialmente um que oscile entre o animal e o pagão.

As performances para a câmera são um tipo de reza telúrica, oração matérica para que meu corpo possa ser povoado por intensidades próprias a uma floresta cuja constituição, em si, referencia, geográfica e biologicamente, uma zona limítrofe. Pertencer à mata e seus mistérios, para mim, significa, em última escala, estar sintonizado consigo mesmo, com a natureza do/no corpo.

Relato de paisagem n. 7: A Chapada – usos do espaço

Não somente por suas criaturas corpóreas e incorpóreas, reais e imaginárias, a floresta é habitada. Em razão da estrada de pedra que nos leva ao topo da Chapada do Araripe, é possível perceber, caminhando, certas estruturas que denunciam os usos dados ao espaço.

De início, logo que se para de subir e se caminha por plano solo, o mata-burro e as cercas de arame farpado que delimitam um trecho do percurso guardam a memória de tempos em que o Pé de Serra foi ocupado por criadores de gado.

Há instalações mais permanentes: os cruzeiros; há outras mais efêmeras: cabeças esquartejadas de bode e dizeres evangélicos pregados em troncos de árvores – ressonâncias de práticas ritualísticas, que vão desde oferendas à missas.

Um pequeno campo de terra batida e sombreado por pequizeiros é onde se realizavam campeonatos amadores de futebol que mobilizavam a comunidade em tardes dominicais. O espaço serve hoje para pais que dão a seus filhos aulas de pilotagem – é que o chãozinho do campinho é relativamente fofo, comportando bem o corpinho das crianças caindo das motocicletas.

Já nas veredas, os círculos de cinzas e troncos queimados são marcas da presença de homens que, nas tardias madrugadas, foram caçar clandestinamente tatus e

preás. Outros troncos, ceifados com serra elétrica, denunciam o tráfico de madeira, a qual segue sendo vendida na própria comunidade para a construção de casas e móveis rústicos.

Por sua vez, a própria estrada de pedra serve tanto como ponto de desova de cadáveres como também possibilita o trânsito de quem vai do Ceará a Pernambuco, através dos municípios de Barbalha e Exu. Enlaçando os dois Estados, a floresta torna-se não só um lugar habitado, mas, afinal, de trânsito.

3. MEMÓRIAS PARA A BOA ESPERANÇA

Da casa como primeiro abrigo – análoga ao útero materno – e seguindo na direção da podridão, esquecimento e violência do Leste, a primeira comunidade é a Boa Esperança. É onde a devoção e a crueldade se encontram, e dançam sinistramente Deus e o Diabo, arrastando no chão a cauda e as nuvens – a composição do Purgatório.

O pequeno sítio é guardado pela proteção de São João Batista, cuja capelinha é situada timidamente aos fundos de um campo de futebol de terra batida: divertimento dominical. Como um modo de ressoar uma tradição popular, entre o campinho e a capelinha se faz em época junina uma grande fogueira ao padroeiro da comunidade.

O costumeiro: o fogo deve ser alimentado por madeira verde recém-cortada. O esquartejamento de uma árvore para aquecer duas datas: 24 e 28 de junho. Entretanto, os habitantes mais antigos da comunidade alimentam diariamente a fogueira – chamas de transição entre o vigésimo quarto e o vigésimo oitavo dia. A cada fim de tarde, levam à capela suas cadeiras de couro de bode e portam nos ombros algum galho de mangueira, seriguela ou cajueiro – pedaços colhidos no próprio terreiro.

Se reúnem ali compartilhando os excessos do roçado, milho, batata doce e histórias – suas roucas vozes partindo o noturno silêncio com aquilo que não se deixa esquecer e que se guarda compondo a memória entre os dentes alojada. Numa das vezes que fui ter com as senhoras e senhores a encontrar, acorado na parede lateral da capela, ouvi da boca de Maria Cruz, prima de Raimundo Pinto, uma história sobre o assassinato de sua tia.

Relato de Paisagem n. 8: O Purgatório – a primeira aparição da besta-fera

Ainda a respeito do fogo, desses que aquecem os órgãos de digestão, as famílias do Espinhaço, da Boa Esperança, da Macaúba subiam o Pé de Serra para retirar e colher troncos e gravetos secos – lenha para fogão de brasa. Portavam: um facão – para retirar

da madeira verde a seca; uma corda de sisal – para fazer o feixe de lenha; e uma rodilha – para amortecer o contato da madeira com o ombro ou com a cabeça.

Em ordinário cotidiano, foram certo dia uma mulher, seu filho e seu irmão. Ao seguir catando a lenha, combinaram de se separar, tendo como ponto de encontro, um jatobazeiro – o maior desse lado da floresta, se permitindo ser vista em sua importância perante o contorno da copa das demais árvores e local de sinistros mistérios, dizem. As lenhas catadas em separado, pelos três eram ali reunidas.

Enquanto seu irmão seguia buscando mais longe, a mulher se prontificou a reunir os fragmentos de graveto, esboçando os feixes. Acocorada, foi surpreendida pela presença do filho: uma aparição súbita e que logo lhe derrubou sobre a lenha, lhe rasgando os trapos do vestido.

Diante de uma tentativa de estupro, esperneando e clamando por Deus tão intenso ao ponto de rasgar a garganta, o que se seguiu foram barulhos surdos do choque do facão contra seus ossos – um matricídio.

Quando retornou ao jatobazeiro, o irmão, que já sofria de leves surtos psicóticos, endoideceu em um berro sem linguagem, de animal nenhum emitir, horror sem nome, quando viu sua irmã ali fragmentada, espalhada entre os pedaços de lenha. O filho feito besta-fera, acuado sobre os destroços, foi surpreendido ali, traçando entre os dentes, de fome em mastigação, os seios de sua mãe.

Mesmo diante do desespero, o irmão foi capaz ainda de atravessar correndo entre espinhos de arbustos, caçando o sobrinho fugido. Tinha nas mãos a corda de sisal e na boca promessas de ódio. Tamanha a bestialidade e o desejo de capturar o de seu sangue, que parecia que a própria alma estava ali, entre as veredas, sendo pactuada.

Levando-o ao chão, quebrou-lhe no corpo outrora inebriado de prazer, o maxilar e as costelas. Atou seus pulsos e o arrastou ao jatobazeiro. Lá chegando, reuniu dentro do vestido os pedaços da irmã. Amarrou com um nó de laço a trouxa de corpo antes reunido em unidade de vida e a levou no ombro – tendo na carne falecida um amortecimento e proteção contra algumas pontinhas de osso que poderiam perfurar sua pele.

Desse dia, desceram da Chapada três corpos: a mulher – corpo esquarterado, seguidamente levado a procedimentos de higiene funerária antes de ser enterrada. O

irmão – corpo louco, sendo agora incapaz de dormir e que, posteriormente, foi levado a manicômios, sem sucesso. O filho – corpo criminoso, levado na corda diretamente para o presídio da cidade de Crato.

Ainda hoje se reza pela alma da mulher – mesmo em sua cova há muito tomada por ervas daninhas. Por ter resistido à tentativa de estupro, vez ou outra ela é tomada por um tipo de mártir, por quem reza pedindo bênção. Trata-se de uma manifestação desesperada de exorcizar uma memória. Uma comunidade que foi levada ao chão fareja copiosamente na lama algo de divino, pelo que se valha a pena rezar no dia seguinte.

Após ter sido preso, cumprindo pena na cadeia da cidade vizinha, o filho tornou-se dependente químico. Até poucos dias antes de sua morte, por inanição, perambulava pelas ruas vendendo o corpo para comprar pedrinhas de crack.

O irmão da falecida ainda vive na comunidade da Boa Esperança, cuidando de suas coisinhas cotidianas. Sai de casa sempre com sua lata de alumínio a tiracolo, para carregar as verduras e grãos que compra – os que ele mesmo não planta em seu roçado.

Mas tamanha a radicalidade do acontecido, seu corpo mesmo parece ter rejeitado em repúdio e tenebroso asco qualquer sinalização que pudesse o aproximar de Deus e do masculino. Quando o vemos, além da presença inconfundível de uma colônia semelhante à que minha avó usa, o confrontamos trajando vestidos de longos babados. No pescoço e nos pulsos – bijuterias que simulam pérolas.

Quando vai à cidade sacar o dinheiro da aposentadoria ou recolher os antidepressivos na farmácia popular, não sai desprotegido. Em seus dedos cheios de dourados e pesados anéis repousa uma oraçãozinha a Satanás e um quadro (exibido com orgulho na frente do corpo, como fosse artefato sacro) reproduzindo a imagem de Lúcifer arrancando a cabeça de São Miguel Arcanjo.

Ao adentrar no transporte público que nos leva ao centro de Barbalha, as mulheres que conversavam alegremente se calam de súbito. Algumas se benzem até e logo pegam na bolsa um terço de contas de plástico para rezar em silêncio. Certa vez, diante do incômodo, quando ele pagou sua passagem e saiu do transporte, lembro de uma mulher ter dito: “você que são daqui, que nunca saíram dessa cidadezinha, devem de achar esquisito. Mas eu que já fui pra São Paulo, não tenho medo. Lá tem um monte desses. Ele é um roqueiro agnóstico”.

Diante dessa situação, confesso sentir um pouco de pena. As mulheres, coitadas, em seus tercinhos e viagens ao Sudeste, não conseguem agradecer o que eu considero ser um favor que o esse homem nos faz até hoje. Em suas falsas pérolas e anéis de ferro tingido dourado, mostrando sua imagem do Diabo e falando algum de seus nomes a cada três ou quatro frases: ele está nos lembrando cotidianamente quem de fato é a besta-fera que manda nesse mundo, a presença diabólica componente encarnada e recalçada dentro de cada um de nós – os homens.

Relato de Paisagem n. 9: O Purgatório – O cemitério dos esquecidos (primeira parte)

Após a travessia pela Boa Esperança e suas histórias, seguindo na direção Leste, aos poucos vai-se saindo do Distrito de Arajara. Se atravessa também a coloração da paisagem. Gradativamente, o verde das árvores vai cedendo espaço ao capim dourado na beira da estrada.

Os arbustos de jurema preta, pata de vaca e aroeira – secos, quase brancos e rachados, fingindo morte – esperam a próxima chuva transfigurar novamente em verde as cores do que nos circunda. Só o que permanece inalterável é o vermelho da terra e o azul preenchendo agonizantemente todo o céu, sem espaço para uma nuvem sequer.

Essa travessia segue na direção do perímetro urbano do município de Barbalha, situado a aproximadamente 12km de distância. Entre a zona urbana e o distrito de Arajara, há os sítios: Correntinho, Barro Branco, Barro Vermelho e Cabeceiras.

No topo da ladeira que desce para o primeiro sítio, o Correntinho, e já saindo dos limites de Arajara, encontro, se ocultando sorrateiro entre o dourado do capim seco, o abandono. Trata-se de carcaças de asnos, bois, cães e porcos despejados na beira do asfalto.

As mortes podem ser muitas: assassinato deliberado, envenenamento decorrente de briga entre vizinhos, hemorragias durante tosca castração física, engasgos com caroços de manga ou abacate, frutas de época. Mas é comum procedimento: levar o

cadáver amarrado na garupa de uma motocicleta ou na caçamba de um automóvel, e jogá-lo ali, à sobrevivência carniceira dos urubus.

Por vezes, quando vamos à cidade, é possível ver o escuro e disforme amontoado de aves sobrevoando, rebelicando e se aninhando na carniça. Algumas delas, as que pousam no asfalto, até podem sofrer propositais atropelamentos.

As que obedecem à sinistra regra, permanecem próximas ao morto, entre vísceras e fluídos evaporando ao sol. A condição da decomposição elabora formas que parecem ter deixado de compor uma unidade corporal reconhecível numa vida para ser desfigurada pela morte: um amontoado descentralizado, sem começo nem fim, de ossos expostos e couro retorcido.

Junto aos urubus, a cada morte, também ressurgem esverdeado o capim. Ao se nutrir da matéria orgânica que resulta do corpo do bicho, a vegetação do Cemitério dos Esquecidos (como tenho denominado o local em diário de bordo de artista) reinicia o ciclo de retroalimentação da vida.

Abandonadas e silenciosas, as carcaças, em sua derradeira e inevitável tarefa, nutre a vida de outras espécies, fazendo voltar a carne a seu estado primeiro, materno: a terra.

Relato de Paisagem n. 10: O Purgatório – O cemitério dos esquecidos (segunda parte)

Em razão das tentativas de documentar os processos de decomposição bem como de colecionar certos ossos, me deparo com alguns já quase esfarelados, brancos ou até mesmo de vermelho tingidos – por estarem quase cobertos de terra. Nas caminhadas que faço ao Cemitério dos Esquecidos, encontro também pedaços de vidro, fraldas, latas de alumínio e sacos de lixo – jogados da estrada com a mesma facilidade por quem joga também os animais mortos.

Como penso, em relação aos ossos, a presença do lixo constitui uma construção discursiva um tanto deturpada. É que ao se reunir lado a lado numa mesma ambiência

carcaças e abjetos materiais, o que se institui é uma redução do corpo morto – o qual não foi dignificado, sequer, com uma cova – à condição de dejetos. Tratamento distinto ao que é dado aos cadáveres humanos – encerrados em lápides.

Na continuação das visitas, em uma delas, me dei conta de que o Cemitério havia sido incendiado. Prática comum nos meses quentes do ano, entre agosto e novembro: uma higienização do solo (aniquilamento de vegetação nativa e dita daninha) em função da plantação de roçados. Com isso, o ciclo de decomposição que estava alimentando plantas e urubus havia sido interrompido pela presença do fogo, que não só destruiu o capim, mas desfigurou árvores e manchou os ossos.

Essa contradição higienização-desfiguração causada por fogo em violência, me parece análoga ao que representa o Purgatório na Mitologia Católica, sendo um lugar pelo qual as almas têm de passar/sofrer antes de adentrar o Céu. Estando situado na interface entre Inferno e Paraíso, é o Purgatório o local de higienização-desfiguração da alma, considerando que a purificação (higienização) por fogo violento tem em vista o apagamento (desfiguração) de memórias do pecado – latentes ao espírito em sua experiência habitando um corpo na terra.

No Cemitério dos Esquecidos reina a desfiguração, a morte e um ciclo de retroalimentação da vida. Num lugar exalando podridão e violência, nascimento e resistência, o que permanece é a terra – o último dos elementos, o que fica quando tudo tiver fim.

Relato de Paisagem n. 11: O Purgatório – o merecimento da cova (primeira carcaça)

A fixação pessoal pelo despejo dos ossos é, primeiro, por vê-los tão expostos. Afinal, comumente, permanecem enterrados, seja por músculo ou por terra. Por outro lado, estar acessível à radiação solar é apenas um modo de se manter sobre o chão. Na beira da estrada, aos corpos é relegado o abandono, sem o digno trato da cova: o abraço derradeiro da terra, abafando os barulhos e remeximentos da decomposição.

O que acontece aos corpos humanos é o exato oposto. Toda a gente que morre em Arajara, em suas comunidades componentes, é levada ao Sítio Macaúba, onde há um pequenino cemitério que, de tão amarrotado, não parece mais comportar mais nada no interior do seu muro branquinho. O acúmulo não é o de corpos, creio, mas de túmulos: diversos, grandes e coloridos.

O próprio avô meu, em sua morte, foi levado a um desses. Depois de anos sendo roído por tristeza e câncer, seu corpo foi encerrado num pálido caixão e seguidamente levado em cortejo até o cemitério da comunidade da Macaúba.

Inicialmente, o plano de enterro estabelecia que fosse enfiado num buraco próximo, logo ao lado, de onde foram enterrados seus filhos mortos nascidos – os anjinhos degradados por peste e fome. Mas horas antes, seus irmãos ofereceram uma gaveta no túmulo da família. Os cantos lamuriosos dos parentes e amigos ritmavam, então, a feitura não de uma cova, mas de uma massa de cimento preparada por dois coveiros, ambos de cigarro na boca e trajando camisetas de time de futebol.

Enfiaram o caixão no tal compartimento. De quatro recipientes, o de meu avô se localizava no canto superior direito, logo acima de um irmão assassinado a enxadadas (razão de conflitos de terra, os quais sempre alimentam a terra precocemente). Ao lado, uma gaveta ainda estava à espera de alguém. Enfim, aplicavam o reboco e gravaram ali seu nome em baixo relevo, manualmente mesmo.

Em mim, junto à tristeza da morte, eu imaginava o corpo ali dentro, se liquefazendo sem ter por onde escoar direito. Ao fundo, próximo de onde ele seria enterrado originalmente, do outro lado do muro do cemitério, bem encostadinho, havia um cajueiro vigoroso, com aspecto grandioso, aparentando se alimentar dos corpos esburacados, emburacados. Tive pena de meu avô, sem ter para onde ir, empapando a frieza do cimento, quando bem podia estar alimentando a vida da árvore e, desse modo, vivendo nela.

O cubículo, o receptáculo, presente dado pelos irmãos, foi recebido com muito gosto por minha avó e meus tios, pois em nossa pobreza, na época não conseguiríamos dar ao meu avô um túmulo cimentado. Mas a meus olhos, essa prenda parecia mais um castigo. Isso o impossibilitou de, com seus fluidos, amamentar a terra encarnada cajueiro, caju. Foi assim que desejei que ele, e não só, mas eu também, tivesse a dignidade de merecer um buraco.

Relato de Paisagem n. 12: O Purgatório – o merecimento da cova
(segunda carcaça)

Sobre a prática cultural da criação familiar de ovinos, bovinos, equinos e caprinos: normalmente alguns espécimes são deixados amarrados em locais com muita vegetação nativa, para alimentarem-se dela. Por garantia de evitar a fuga do bicho, além de prendê-lo, em corda de sisal, a um arbusto, se costuma atravessar amarrado em seu pescoço um galho seco de pau – coisa que dificultaria sua locomoção por distantes veredas.

Pois numa das caminhadas que fiz da casa, no Sítio Espinhaço, até o Cemitério dos Esquecidos, encontrei já no núcleo da Boa Esperança, um filhote de bode. De tão enfraquecido que estava, o pequeno, assentado cabisbaixo na sombra de um arbusto de jurema preta, sequer esboçou movimento ou berro mediante aproximação de minha parte.

Ao seu ladinho, estava sua mãe: àquela altura, a mãe tinha no lugar da barriga, um buraco aberto por agitados vermes disputando carne. Ao que supus, a causa da morte estava relacionada ao galho atado a seu pescoço. Pelas voltas da corda em torno da jurema, imaginei que na tentativa de sair dali, ela havia se agitado ao ponto de enroscar-se cada vez mais aos arbustos, restringindo seu movimento. Em dado ponto, o pedaço de pau de seu pescoço ficara preso nos galhos da jurema, de modo que para sair dali, os puxões provavelmente arrocharam ainda mais o nó da corda de sisal – enforcando-a.

Devido ao degradado do seu corpo, deduzi que a cabra e o filhote estavam ali há muito esquecidos dias. A mãe: amarrada à sua corda, enforcada. O filho: permanecido ali, assistindo à decomposição da progenitora, parecia também preso, mesmo que em seu pescocinho não houvesse corda alguma.

Do vivo: de imediato, saciei sua sede. Do morto: desatei o nó que amarrava-a ao tronco e, de ponta de facão, ali perto improvisei uma cova. Arrastei o corpo, deixando pelo caminho os pedaços de carne descolados e brancos vermes, devorando-os. Após cobrir de terra o corpo, pus em cima pedras, palhas de babaçu e galhos secos

espinhados, compondo um tipo de ninho – nítida sinalização de que ali estava um morto.

Do filhote, o trouxe comigo para casa. Mesmo mediante cuidados cotidianos de alimentação, sua sobrevivência não foi garantida sequer por uma inteira semana. Debaixo do cajueiro situado no terreiro de minha casa, repeti o procedimento realizado dias atrás com sua mãe.

Alguns meses mais tarde, indo novamente na direção dos ossos situados entre a Arajara e o Corretinho, percebi o crânio da cabra parcialmente desenterrado, se fazendo ver por entre as palhas e galhos de espinhos. Devido à precariedade da cova e das chuvas, a carcaça emergia à superfície.

De modo que não tive reação outra que não escavar o que ainda estava enterrado. Um a um, reuni os ossos na camiseta e os trouxe comigo até em casa. Próximo de onde havia enterrado o filho, o anjinho de cauda e cornos ainda por nascer, sepultei também sua mãe, bem ao lado.



Imagem 05: Francisco Pereira: *Sem título [arquivo de processo]*, 2020, fotografia, dimensões variáveis



Imagem 06: Francisco Pereira: *Sem título [arquivo de processo]*, 2020, fotografia, dimensões variáveis

4. PEDRAS ENTRE OS DENTES: ENLAÇAMENTO CORPO-PAISAGEM ATRAVÉS DA NARRATIVA

A decisão de abrir a dissertação com relatos de paisagem foi tomada sob fins de ambientação. Com esses textos, de caráter mais poético, almejo invocar a atenção dos olhos de quem lê e responder a uma pergunta: em que espaço a pesquisa se dá e como ela respira e se nutre dessa paisagem e imaginário?

O outro objetivo é o de tentar fazer do esqueleto da dissertação uma mimese da estrutura dos processos poéticos que aqui são investigados. Sincronicamente: geralmente antes de me enterrar em buracos ou manipular ossos, eu busco tomar conhecimento do lugar em que vou trabalhar. Isto é uma escolha metodológica que tem em vista uma procura por: intensidades simbólicas que já permeiam e constituem a paisagem; e: narrativas a serem escavadas a partir de uma dada distribuição e comportamento dos elementos do espaço.

Portanto, a distribuição das partes deste documento esboça em si uma linha que referencia uma metodologia de criação, comportando: descrições poéticas do espaço; investidas performáticas na paisagem em razão de captação em vídeo e fotografia; e edição e análise de arquivos do processo criativo.

Deste modo, os relatos de paisagem existem coordenadamente, não subjugados às propostas de performances em locais específicos e às suas análises. As narrações, tal como creio, acessam por elas mesmas relações de significado que podem dialogar horizontalmente com as investidas performáticas na Chapada do Araripe. Existem, para isso, princípios comuns às narrações geopoéticas de ambientação e à performance – em fundamental, a inserção radical de minha subjetividade nas dinâmicas da paisagem. Seja manipulando meu corpo ou a palavra, busco um tipo de relação de simbiose (a qual pode se configurar ainda como evidente embate) entre o corpo e o espaço por ele habitado – tornado lugar.

Nesse contexto, me interessa a perspectiva de interdependência e de contaminação recíproca entre sujeito e meio, corpo e paisagem. No que confere à poesia, em especial aquela nascida nas entranhas do Sertão, esse aspecto simbiótico já foi apontado por João Cabral de Melo Neto. Em entrevista de vídeo, o poeta declara:

“acho que o nordestino é muito mais marcado pela paisagem e pela paisagem humana onde ele vive [...]. Eu tenho a impressão de que nenhum nordestino é indiferente ao meio em que ele vive ou que ele se criou” (MELO NETO apud GRAÇA, 2018).

O princípio de uma “contaminação recíproca” ou sensibilidade do sertanejo para com seu espaço vivido é atestado ainda na poesia cabralina. Consta assim nos versos finais d’A educação pela pedra:

No Sertão a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse, não ensinaria nada;
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
uma pedra de nascença, entranha a alma.
(MELO NETO, 2008, p.207)

No corpo do poema, Cabral recorre à analogia professoral para estabelecer uma relação entre o sertanejo e seu meio. Em dado ponto, revela, enfim, que as lições pela pedra oferecidas não se dão de fora para dentro, como se disponíveis à assimilação por ensinamento. Ao contrário: o que uma educação pela pedra pode fazer é tão somente revelar ou ativar o aspecto telúrico e mineral que já se encontra entranhado, de nascença, na alma sertaneja.

Há nesse caso, um espelhamento ou negociação de características. Da pedra, sua aspereza sendo própria, pode ser encontrada ainda no corpo, na vida, nas histórias e – até mesmo – nas palavras, tendo por intenso ponto a própria poesia cabralina. Essa é também a motivação que invoco para a construção de relatos também telúricos (e, talvez, ásperos).

Ao oferecer descrições poéticas de uma dada ambiência, evito, tanto quanto posso, adentrar e me demorar em aspectos da personalidade ou emoção das pessoas inseridas nos acontecimentos narrados. O interesse é mesmo posicionar os olhos de quem lê diante de uma paisagem enevoadada, que esteja disponível a seus olhos.

No caso do mapeamento poético do rio, por exemplo, nem faço de suas águas metáforas para estados espirituais e nem procuro indiciar seu fluxo líquido como coisa inerte disponível à comunidade. É o oposto: em seus recursos próprios de movimentação, de vida e de morte, arrancando árvores e fervendo em sol, o rio atrai para si as pessoas.

Assim, se Dona Pureza, Nane e Zabé antes nomeiam corpos para só depois fragmentar em pedaços um curso d'água, é preciso lembrar que esse curso, em sua própria presença, foi o que atraiu essas mulheres e condicionou em suas margens, o assentamento, a vida (e a morte) de suas famílias.

Posteriormente, são as dinâmicas de trabalho que aproximam movimentos corpóreos e fluviais. A lavagem de roupas é aqui narrada como uma prática cultural e de sobrevivência precedida pela rítmica dos riachos. Afinal, o circuito de movimentação das pedras é determinado, a conta-gotas, pela necessidade da lavagem e, mais radicalmente, pela violência das enchentes.

Assim, a afirmação de Melo Neto sobre o sertanejo como sendo marcado e sensível ao espaço pode ser verificada até mesmo em relações mais estreitas, como o paralelo entre a secura do rio sendo indistinta da incapacidade de chorar, por parte dos olhos de minha avó. Do mesmo modo, a aridez da terra não se distingue de uma existência igualmente árida, severina, marcada, entre outros, pela quantidade de horas trabalhadas nos roçados, no caso de meu avô.

É que para se existir em aridez de terra rubra, como é a do Pé da Serra, é protocolo precedente o desenvolver de uma capacidade de ser indistinto a ela, ao ponto de confundir-se com sua substância, ou ao menos ser capaz de, feito cobra, deslizar por ela. Essa é uma analogia que direciona a um comentário de Euclides da Cunha sobre os recursos, por parte dos jagunços, de adaptação à geomorfologia e à flora do Sertão. O autor declara que:

vestido de couro curtido, das alparcatas sólidas ao desgraçoso chapéu de abas largas e afeiçoado aos arriscados lances da vida pastoril, o *jagunço* [...] rompe-os, atravessa-os, entretanto, em todos os sentidos, facilmente, zombando dos espinhos que não lhe rasgam sequer a vestimenta rústica, vingando célere como um acrobata as mais altas árvores, destramando, destro, o emaranhado dos cipoais. (CUNHA, 2019, p.22)

Em continuidade, na situação de invasão e genocídio da comunidade de Canudos por parte das Forças Armadas, o autor afirma que, em um primeiro momento, para os soldados era impossível perseguir o jagunço “no seio de uma natureza que o criou à sua imagem [...], impetuoso e abrupto” (Idem, *ibidem*). Desse modo, as técnicas de simbiose em relação à terra – o que inclui ainda certos apetrechos, como alparcatas e

largos chapéus mencionados por Euclides – constituem uma estratégia de adaptação ou camuflagem e, por isso mesmo, de sobrevivência.

Declarado o princípio da simbiose, busco com os relatos de paisagem uma aproximação da figura do narrador, a partir das considerações feitas por Walter Benjamin. Para o autor: “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 1987, p.198). Assim, os textos aqui oferecidos são estruturados por três tipos de experiência.

Primeiro, a experiência do acontecimento: que recupera situações vividas há tempos atrás – como o incêndio da casa, vivenciado por minha avó; o enforcamento, razão do falecimento da cabra; e a caminhada até o local de despejo de ossos, o que me afeta e toma minha atenção a assuntos relacionados à decomposição.

Depois, a experiência da transmissão: que situa o estado de escuta e atenção diante das pessoas e suas vivências. Desse aspecto, o texto “Memórias para a Boa Esperança” é uma ocasião em que, singelamente, exponho o lugar da escuta. É onde me dispus a prestar atenção à história de Dona Maria Cruz sobre o assassinato de sua tia, narrado seguidamente em “O Purgatório – a primeira aparição da besta-fera”.

E em terceiro caso, a experiência da transcrição: corpórea e artesanal, é o lugar onde posso trabalhar a plasticidade do que me foi narrado, ligando ou escolhendo palavras que entendo como mais coerentes à crueza dos acontecimentos. É aqui onde tomo pontuais decisões, como por exemplo: ao tratar do falecimento do par de gêmeos da minha avó, ao invés de escrever a morte como “anjinhos subindo ao céu”, proporcionado um eufemismo da tragédia, opto por situar as crianças como “anjinhos em decomposição”, criando uma imagem contrastante entre a suavidade própria ao angelical e à podridão oriunda à degradação do corpo morto. É ainda uma tentativa de, através de meu corpo, posicionar o corpo de quem lê diante das histórias.

É transcrição ainda um trabalho de cuidado, em que opero o desdobramento de detalhes que não me foram ditos durante a escuta, mas que considero necessários para uma devida aproximação entre a pessoa que lê e a narrativa. Nesse caso, levo em consideração outra passagem em que Benjamin (1987) defende que certas narrativas tendem a não se distanciar radicalmente das histórias orais.

Para tanto, em razão da manutenção do teor oral do texto, procurei me posicionar como narrador observador (e não onisciente ou personagem), como quem toma conhecimento dos eventos na medida dos próprios olhos. No que me situo como quem viu ou escutou algo, almejo aproximar os acontecimentos no nível do corpo, da dimensão corpórea, operando também um mecanismo de aproximação em relação a quem se dispõe a ler os relatos.

Com isso, ensejo operar uma relação dicotômica de aproximação e distanciamento. Apesar de estarem na altura do corpo (dos olhos e dos ouvidos de quem escreve ou conta), os relatos recuperam narrativas que estão situadas geográfica e temporalmente distantes – em certos casos, de quem escreve, e em todos eles, de quem lê.

Assim, com os textos, almejo proporcionar uma experiência de dilatação temporal e espacial, de revisitação dos aspectos geográficos e culturais de uma realidade através de narrações cujo singelo intuito, ao tentar ambientar esta pesquisa, é fazer imaginar onde ela mesma acontece.

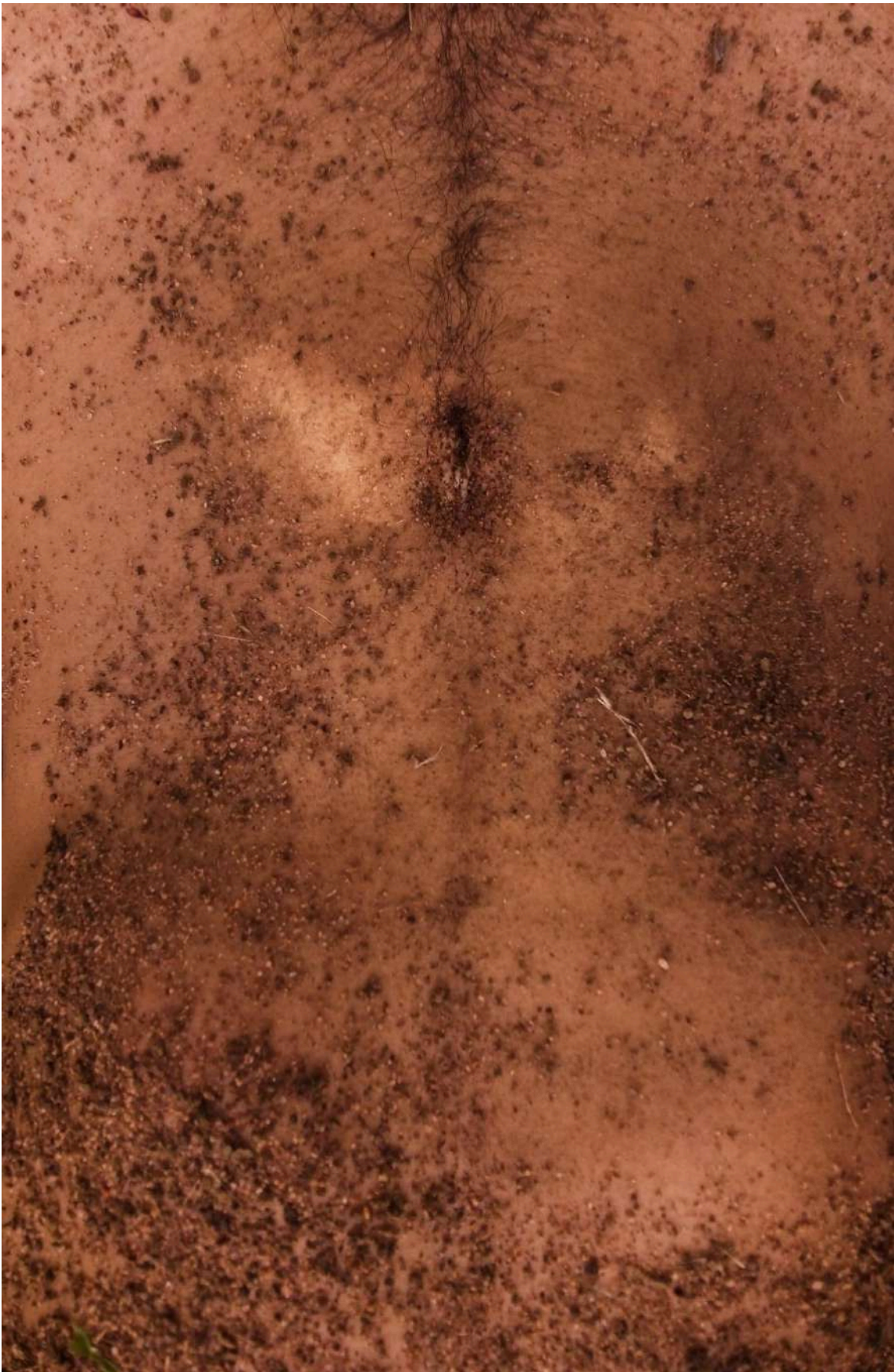


Imagem 07: Francisco Pereira: *Sem título [arquivo de processo]*, 2020, fotografia, dimensões variáveis

DO RELATO:
para uma imersão nos processos

5. ENSAIOS PARA UM EXOESQUELETO POÉTICO

Neste que é o primeiro capítulo da segunda parte, quero relatar as experiências de trabalho poético e de experimentação material, relacionadas, sobretudo, aos ossos coletados no *Cemitério dos Esquecidos* – local de desova de ossadas assim por mim denominado em diário de bordo. Como o título sugere, os *Ensaios para um exoesqueleto* configuram um componente imanente da pesquisa, recuperando arquivos de processo, bem como detalhando procedimentos de catalogação e manuseio das ossadas.

Junto aos relatos poético-documentais das caminhadas até o *Cemitério*, reúno fotografias que retomam os primeiros gestos de aproximação corporal, de toque e movimentação dos ossos. Assim, a lida com os materiais obedece a três níveis de interação: documental (pelo registro fotográfico), objetiva (carregamento das carcaças nos ombros) e performática (acoplamento dos ossos no corpo). São assim tentativas de inserir-me numa situação de experiência concreta e literal com os materiais.



Imagem 08: Francisco Pereira: *Sem título [ensaios para um exoesqueleto]*, 2021, fotografia, dimensões variáveis



Imagem 09: Francisco Pereira: *Sem título [ensaios para um exoesqueleto]*, 2021, fotografia, dimensões variáveis



Imagem 10: Francisco Pereira: *Sem título [ensaios para um exoesqueleto]*, 2021, fotografia, dimensões variáveis

Esse capítulo também arquiva em sua estrutura minhas primeiras impressões ao lidar com as ossadas. Os relatos de diário de bordo se iniciam como descrições do *Cemitério* e, seguidamente, se alastram como apanhados poéticos debruçados por sobre a lida com animais e suas mortes. Isso faz da desova de cadáveres um princípio para um apanhado narrativo-descritivo de práticas culturais desse miolo de mundo que compõe a zona rural de Barbalha-CE. Há ainda um intuito mais fundo alojado: sendo os ossos, eles mesmos, carregados de narrativas orgânicas de composição e decomposição e sendo também estruturas constituídas de histórias e sentidos latentes, manipular sua matéria significa lidar também com esses sentidos e narrativas. É um processo similar ao de invocar os mortos para fazê-los narrar suas histórias – através de meu corpo e das ações de recuperação de carcaças que aqui apresento.

A decomposição como princípio para uma poesia mortífera

A decomposição como ponto inicial para uma poetização dos ossos como arquivos embebidos de narrativas latentes – é o eixo de interesse para grande parte dos registros visuais e anotações de diário de bordo que aqui apresento. Minhas visitas ao local de desova de carcaças fez também nítidos aos meus olhos os acontecimentos que vitimam as mortes dos animais, desde o envenenamento de cães ao enforcamento espontâneo de caprinos em seus próprios cabrestos.

As primeiras caminhadas ao dito cemitério foram motivadas pela documentação dos ossos enfiados entre ramos de capins ou localizados próximos de arbustos de jurema preta. Já esfareladas e parcialmente alaranjadas (contaminadas pela cor do solo), o contraste da aspereza das carcaças com o viçoso das plantas pode insinuar uma situação de convivência entre aspectos de morte e de vida.



Imagem 11: Francisco Pereira: *Sem título [arquivo de processo]*, 2021, fotografia, dimensões variáveis



Imagem 12: Francisco Pereira: *Sem título [arquivo de processo]*, 2021, fotografia, dimensões variáveis



Imagem 13: Francisco Pereira: *Sem título [arquivo de processo]*, 2021, fotografia, dimensões variáveis

Entre espinhas de bois e crânios de cães, ora visíveis, ora ocultos, parecia haver um tipo de sincronia, como superação ou transcendência desses contrastes entre as materialidades vividas e mortíferas. Afinal, nesse cemitério improvisado entre o Distrito de Arajara e o Sítio Correntinho, na localidade rural do município de Barbalha, parece ser a lenta decomposição do organismo morto aquilo que fornece os nutrientes necessários à alimentação e sobrevivência das plantas. Em seu funcionamento pleno, o cemitério espontâneo situa uma possibilidade de reflexão, na qual se possa compreender que “a morte nunca poderá interromper a vida, ela simplesmente muda o seu modo de existência. Um ‘cadáver’ é vida e refeição de outros seres vivos. Toda morte é continuação da vida sob outros rostos.” (COCCIA, 2020, p.117).

Desse modo, partindo da premissa de que o corpo morto é o princípio de uma transmutação material ou direcionamento para outras formas de vida, um ambiente como aquele em que encontro os ossos pode ser encarado por outra perspectiva. A concretude dos ossos como signos de morte, bem como a presença dos odores de decomposição e apodrecimento carnal, situam, na verdade, um intenso, harmônico e cotidiano ciclo vital, onde se faz nítido

um movimento perpétuo que permite a todas as espécies constituírem simultaneamente uma mesma vida (pois alimentar-se significa encontrar a fórmula de equivalência fisiológica entre duas formas de vida), mas também diferenciar constantemente essa mesma vida (pois comer significa transformar uma forma em outra). (Ibid., p.116).

Se poderia ainda inferir que sendo essa uma paisagem caracterizada predominantemente como Caatinga, os arbustos e árvores apresentam, de modo geral, “a mesma aparência de vegetais morrendo, quase sem troncos, em esgalhos logo ao irromper do chão” (CUNHA, 2013, p.41). Nesse sentido, não somente a fauna morta, mas a própria flora viva apresenta um aspecto que mimetiza uma visualidade de morte. Em sua descrição das espécimes vegetais sertanejas, Cunha ainda segue:

Ajusta-se sobre os sertões o cautério das secas; esterilizam-se os ares urentes; empedra-se o chão, gretando, recrestado; ruge o Nordeste nos ermos; e, como um cilício dilacerador, a caatinga estende sobre a terra as ramagens de espinhos... Mas, reduzidas todas as funções, a planta, *estivando*, em vida latente, alimenta-se das reservas que armazena nas quadras remansadas e rompe os estios, pronta a transfigurar-se entre os deslumbramentos da primavera. (CUNHA, 2013, p.42)

Essa mimetização de um aspecto, a priori, mortífero, revela em si um modo de sobrevivência, um estado de dormência e manifestação da paciência por parte de criaturas que aprenderam a roer lentamente o que se encontra sob o solo, enquanto aguardam a perfuração da terra por parte das águas do céu. Da mesma maneira, uma pesquisa interessada em ambientar-se pelas paisagens ósseas obedece, dentro de seus métodos e postulados, a estados de escavações e escarificações simbólicas do real em busca de narrativas poéticas que possam emergir das fricções entre a poesia e a terra.



Imagem 14: Francisco Pereira: *Sem título [arquivo de processo]*, 2021, fotografia, dimensões variáveis

Um jardim no purgatório

O intuito de trabalhar poeticamente as ossadas como um ponto-zero para a diluição de fronteiras entre vida e morte motivou constantes idas ao *Cemitério dos*

Esquecidos As primeiras caminhadas tinham por objetivo um trabalho de caráter documental, como explicitado em anotações de diário de bordo de artista:

Venho manipulando os ossos que encontrei próximo de minha casa, pondo-os ao lado de plantas cultivadas no jardim. Mas estou insatisfeito com as imagens. Ter posicionado as carcaças entre flores e raízes, penso, reduz a construção discursiva a uma solução rápida e superficial.

Antes, preciso realizar um trabalho de documentação – e só depois ver o que fazer com os arquivos. Há um movimento precedente: que é ir de encontro ao Cemitério dos Esquecidos. Implica dizer que o local e suas dinâmicas merecem mais de minha atenção. Não estou tão certo de que referência poderá me ajudar (e talvez não seja uma preocupação para agora), mas sei que devo continuar as idas ao Cemitério e ver o que surge disso. (PEREIRA, fragmento de diário de bordo, 2020)

Já nas primeiras tentativas de trabalhar com ossos e suas imagens, me preocupava realizar uma documentação e organização do repertório fotografado em pequenos grupos a partir de uma primeira classificação das ossadas, significando também operar um deslocamento funcional da fotografia dentro dos processos. Num primeiro momento, desejei que sua função fosse estritamente discursiva e ficcional - a partir de composições cenográficas com os ossos entre plantas coletadas em jardim.



Imagem 15: Francisco Pereira: *Sem título [arquivo de processo]*, 2021, fotografia, dimensões variáveis



Imagem 16: Francisco Pereira: *Sem título [arquivo de processo]*, 2021, fotografia, dimensões variáveis



Imagem 17: Francisco Pereira: *Sem título [arquivo de processo]*, 2021, fotografia, dimensões variáveis



Imagem 18: Francisco Pereira: *Sem título [arquivo de processo]*, 2021, fotografia, dimensões variáveis



Imagem 19: Francisco Pereira: *Sem título [arquivo de processo]*, 2021, fotografia, dimensões variáveis

Posteriormente, tomei a fotografia a partir de uma camada arquivada, tendo em vista a montagem de um banco de imagens que poderia ser editado e utilizado posteriormente. A mudança de estratégia deveu-se à uma mudança de reflexão, considerando que a complexidade do tema da decomposição merecia precedentemente a montagem de um inventário, com etapas de feitura, organização e edição dos registros das carcaças. De modo pragmático, trata-se de uma dilatação do processo criativo, identificando em seu miolo as etapas de pesquisa que poderiam ser realizadas e compreendendo que, em primeiro, antes de receber qualquer gesto performático ou de intervenção direta, os ossos deveriam ser observados e percebidos, a partir das classificações abaixo descritas.

Aproximações







Imagem 20: Francisco Pereira: *Aproximações [arquivo de processo]*, 2021, fotografia, dimensões variáveis

Crânios















Imagem 21: Francisco Pereira: *Crânios [arquivo de processo]*, 2021, fotografia, dimensões variáveis

Dorsos







Imagem 22: Francisco Pereira: *Dorsos [arquivo de processo]*, 2021, fotografia, dimensões variáveis

Mandíbulas









Imagem 23: Francisco Pereira: *Mandibulas [arquivo de processo]*, 2021, fotografia, dimensões variáveis

A atitude de realizar precedentemente um processo documental do cemitério implica ainda se ocupar menos com a imagem resultante e mais com as dinâmicas do processo criativo, permitindo uma abertura, inclusive, à imprevisibilidade. É que no contexto dos trabalhos poéticos, ao invés de liso, as dinâmicas de criação funcionam sob rugosa textura. No âmbito de meus intuitos de pesquisa e das relações com o problema da decomposição como ponto-zero, havia e ainda “há fogo e cinzas; a prudência e a imprudência; o método e seu contrário; o acaso sob mil formas” (VALÉRY, 1999, p. 189).

Assim, propor uma metodologia de contornos mais ou menos precisos, o estabelecimento de uma catalogação das ossadas foi um gesto de procura e de abertura a dados de acaso ou a intuições que poderiam aparecer no decorrer da montagem do arquivo. Nesse caso, método e acaso não são constituintes discordantes entre si, mas elementos combinadamente harmônicos da pesquisa, compondo seu processo. A organização dos arquivos, a classificação dos ossos e suas relações com o espaço abrem também caminho para o imprevisível. Iniciar os processos por um eixo prático de documentação, ao invés de pautar o problema da decomposição por uma referência teórica precedente, sintoniza ainda as considerações de Sandra Rey sobre a pesquisa artística. Para a autora: “*é a experiência que autoriza o artista a ter um ponto de vista*

teórico diferenciado [...], como se as palavras estivessem encarnadas no trabalho e no próprio corpo.” (REY, 1996, p. 86).

Logo, no contexto das Poéticas Visuais, o fazer artístico toma ares de práxis, portando “uma dimensão teórica e, conseqüentemente, articulando o [...] fazer de atelier com a produção de conhecimento.” (REY, 1996, p. 82). É nesse sentido que a organização dos ossos em registros é um primeiro direcionamento também para corporificar a decomposição como objeto da pesquisa, bem como estabelecer um início a partir do qual fosse possível buscar referências artísticas e teóricas.

Na segunda metade de 2021, as caminhadas feitas ao cemitério em busca da organicidade do ciclo vital me levaram a um ambiente perpassado por rastros de fogo e violência. É que nos meses quentes do ano, de agosto a novembro, como modo de preparar o solo para o cultivo durante os períodos chuvosos, se tem por hábito plenamente difundido, a devastação de vegetação nativa através dos incêndios localizados. Assim consta em diário:

na última visita que fiz ao jardim dos ossos, na semana passada, encontrei o local marcado por fogo. Logo entendi: é uma incineração em razão de agricultura, de quem vai ali plantar pés de andu e de milho. Em razão da higienização, a terra, as plantas, os ossos estavam roídos e manchados de cinza, denunciando a interrupção de um ciclo vital.

a degeneração do espaço pelo incêndio é, então, uma prática de aniquilação. Se antes o jardim era um éden de vida em decomposição, a partir do incêndio, tornou-se mais próximo do purgatório. Afinal, no seu desejo de ser deus, de alterar a natureza como se não fosse parte dela, o sujeito realiza uma violenta higienização que desfigura um ciclo que funcionava harmonicamente em si.

se deus desenvolve o purgatório como um não-lugar, uma passagem que purifica a almas a partir do fogo, desfigurando-a pela eliminação da memória do pecado, é o sujeito que aqui, e sob uma suposta superioridade, reduz a paisagem àquilo que sobra de uma torpe tentativa de aniquilação. (PEREIRA, fragmento de diário de bordo, 2021)



Imagem 24: Francisco Pereira: *Sem título [arquivo de processo]*, 2022, fotografia, dimensões variáveis



Imagem 25: Francisco Pereira: *Sem título [arquivo de processo]*, 2022, fotografia, dimensões variáveis



Imagem 26: Francisco Pereira: *Sem título [arquivo de processo]*, 2022, fotografia, dimensões variáveis



Imagem 27: Francisco Pereira: *Sem título [arquivo de processo]*, 2022, fotografia, dimensões variáveis



Imagem 28: Francisco Pereira: *Sem título [arquivo de processo]*, 2022, fotografia, dimensões variáveis

No que confere à apreensão das queimadas dos ossos e do cemitério, se a pesquisa poética é feita num lugar e ocorre levando em conta dados da realidade na qual ela é inscrita, pressupõe um estado de abertura para os desvios, imprevisibilidades e aspectos constituintes daquela realidade. Mais especialmente relacionado aos ossos, ter encontrado a paisagem mergulhada em resquícios de fogo, em degeneração orgânica, esses elementos, - o fogo, as cinzas, a dor, o purgatório - poderiam tornar-se, enquanto símbolos, parte do processo da pesquisa.

A distorção quanto aos objetivos projetados é uma porta de abertura para uma nova paisagem - o Purgatório - o que implica levar em conta dados como a presença do sujeito e sua incisiva interferência no espaço e nos ciclos. A esse sentido, a pesquisa artística se apresenta como um processo aberto à transformação dos caminhos.

A realidade aderida ao processo

Os materiais disponíveis à apropriação e adesão ao processo criativo possuem em si uma história, uma rede de significados latentes. Esse fator empresta à pesquisa poética um dado de derivação ou de incerteza, que, transformadas em curiosidade epistemológica, ampliam as possibilidades experimentais. Isto é, ao invés de seguir um projeto pré-estabelecido, a apropriação de materiais cotidianos “possui uma totalidade aberta a uma nova complementação que varia de acordo com os objetos e fragmentos utilizados nos trabalhos.” (CORRÊA e FRANÇA, 2014, p.231). Assim, as significações e narrativas latentes aos materiais aderidos “contribuem para que a escolha de uma peça por outra acarrete ressignificações na reorganização total da estrutura final.” (Ibid., p.230). Lidar poeticamente com um material como osso, portanto, gera, por interferência, uma visualização de sua história bem como a rede de sentidos que giram em torno dele.

No caso específico das carcaças que encontro no *Cemitério dos Esquecidos*, para além do que representa o ossuário na história cultural, os sentidos mobilizados pelo processo criativo levam em consideração, inexoravelmente, os eventos e desventuras relacionados especificamente a essa realidade e a esses materiais. De modo que os arquivos de processo, as fotografias e os textos de diário ressoam e mobilizam explícita ou implicitamente: o tipo de morte e de abandono a que os bovinos, suínos e equinos são submetidos; o processo de apodrecimento das carnes; o embranquecimento das carcaças em virtude da intensidade solar na Caatinga; e a prática cultural da incineração de vegetação nativa em razão de agricultura familiar.

O que há entre o *jardim dos esquecidos* e as *notícias do purgatório*, duas séries fotográficas decorrentes da documentação do cemitério, tem a carcaça como um ponto de entrada para discussões mais amplas sobre a lida cotidiana com a morte bem como os aspectos ambientais e culturais que se encontram entranhados na zona rural de Barbalha. Nesse sentido, as inscrições em diário de bordo desvelam uma documentação poeticamente descritiva, operam relatos de paisagem que interconectam uma constelação de narrativas que situa restos de memórias deste lugar, através da comunhão entre escrita, objeto e imagem. Enquanto estratégias de pesquisa criativa, o relato, a fotografia e a apropriação de ossos sublimam arquivos de uma paisagem que pode ser

organizada em dois modos de apreensão da realidade e criação de significação. Em manifestação viçosa ou infernal, organizei os registros fotográficos em dois grupos.

Uma escuta às vozes dos ossos

O primeiro núcleo de imagens e relatos compõe efetivamente o Jardim dos Esquecidos. É um compilado de fotografias em que me atento à inserção dos ossos na terra, entre plantas e capins. Nas carcaças registradas já não há carne, e algumas delas, de tão envelhecidas, a ríspida brancura dos ossos passa a ser maculada por manchas avermelhadas oriundas de uma contaminação por parte da coloração também rubra do solo.

Os níveis de exposição e ocultação das carcaças em relação à terra e à vegetação podem insinuar a quantidade de tempo em que estão ali, distintos níveis de decomposição – que é um modo de discursar o prolongamento da morte após a efemeridade da vida. A matéria morte se mantém às vistas, antes de ser engolida pela fome da terra e das plantas.

A exposição e ocultação anuncia também a sutileza nas variações do solo. Onde é mais dura e rubra a terra, o osso não consegue penetrá-la, se manifestando indiscreto aos olhos. Já onde é mais macia, fofa, as plantas fazem com que a terra engula os ossos para dentro de si, faminta.

Em razão dessa construção de sentidos, organizei as imagens numa sequência que pudesse sugerir uma alimentação gradativa, onde aos poucos, os ossos pudessem sumir diante do verde, encontrando o princípio de que a vida só se alimenta daquilo que é vivo. Nesse sentido, uma paisagem que come a matéria orgânica morta do osso manifesta em si capacidade e técnica de subsistir com aqueles recursos. São plantas que, na ausência de chuva, alimentam-se da morte e do despejo do osso.





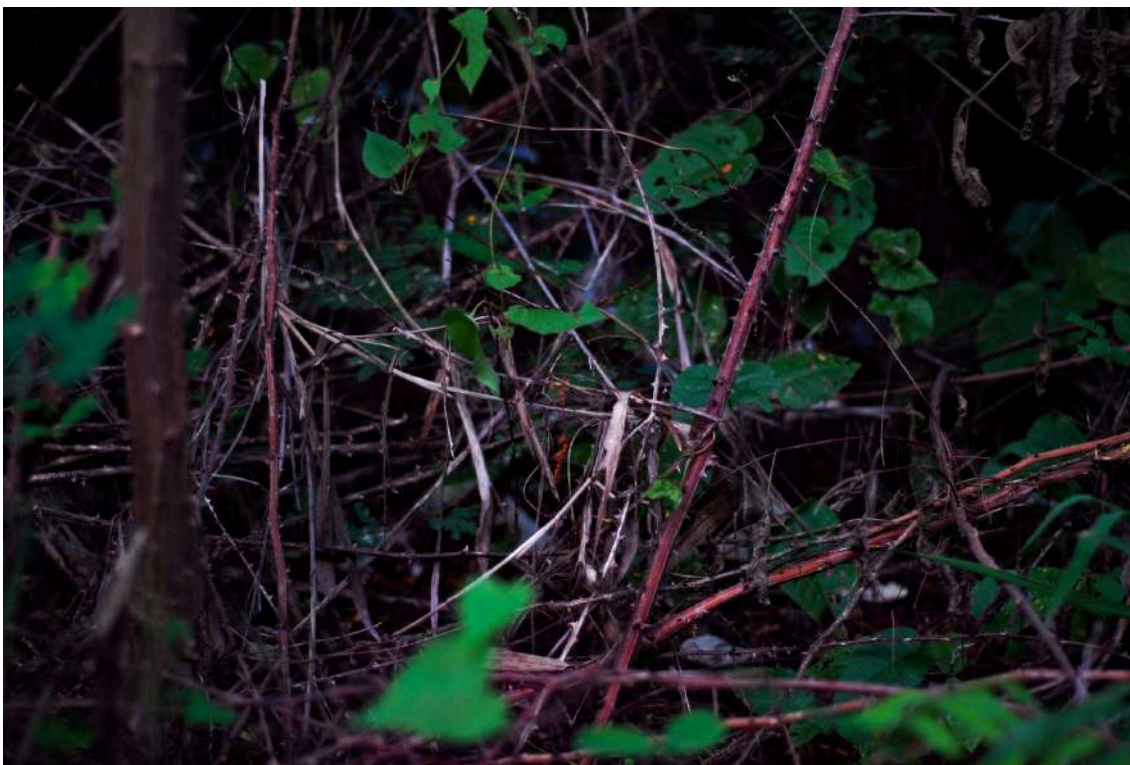


Imagem 29: Francisco Pereira: *Sem título I, II, III, IV e V [Jardim dos esquecidos]*, 2022, fotografia, dimensões variáveis

Na segunda seleção das imagens, trabalhei com todas aquelas resultantes das visitas que fiz ao cemitério após a época dos incêndios, fazendo alusão a esse mesmo processo, dando destaque à presença das cinzas como anúncio mais explícito de um fogo sem sujeito, como se fosse algo provocado tão cotidianamente, que nem se apresentassem mais os sujeitos que o fazem, ficando só as marcas.

Na maioria das fotos, o fogo aparece como personagem ausente, após ter consumido tudo. Já em outras, algumas plantas ainda buscam existência esverdeada florescendo perante as cinzas e nascendo sobre destroços, como alusão ao espaço lutando por sua existência e o ciclo manifestando capacidade potente de ascendência das cinzas antes de um derradeiro final.

Neste segundo grupo, procuro operar novamente a gradação da presença dos vestígios do fogo, captando os ossos de perto, atentando-me aos detalhes. Nesse sentido, a destruição segue uma linha que vai até os ossos mais queimados. E mesmo com a tentativa de aniquilação, da higienização, sempre sobra algo. De modo que a ação deixa vestígios.







Imagem 30: Francisco Pereira: *Sem título I, II, III, IV e V [Notícias do Purgatório]*, 2022, fotografia, dimensões variáveis

Então, no que confere às séries, existe uma discussão que percorre duas vias. A primeira delas alude aos aspectos naturais de reinvenção dos ciclos de sobrevivência, mesmo em situações tidas como hostis ou mórbidas, sendo a morte um integrante fundamental dos processos de composição da vida numa paisagem. Já no segundo conjunto de imagens, esse ciclo se mostra interrompido pela ação higiênica que na verdade aniquila o fluxo de vida - ao menos temporariamente. As fotos, assim, podem aludir, respectivamente, à esperança e à aniquilação da vida em uma dada paisagem. O primeiro gesto de aproximação para com as carcaças conta com o registro como uma primeira busca pela discursividade de uma poética óssea. Os mantive imóveis até que eu mesmo me tornasse um catador de ossos.

Dos ensaios para um exoesqueleto às estratégias de redecomposição

Após ter apresentado a catalogação dos ossos em local de desova, gostaria aqui de tratar das etapas subsequentes deste processo, correspondendo ao manejo mais direcional e gestual das carcaças. Feitas as fotografias e relatos poético-documentais,

passei a inserir meu corpo como um integrante performático nos discursos sobre decomposição e dinâmicas vívidas/mortíferas.

Se até então a relação com esses temas estava mediada por imagens e textos, a título de experiência e produção de afetação, decidi me envolver direta e corporalmente com as ossadas, seja carregando-as ou ocupando o lugar onde elas deveriam estar. Dos procedimentos que adotei, emergiram conceitos poéticos como o de *exoesqueleto poético*, fundamental e que permaneceu como estruturante implícito do miolo dos processos.

Os documentos de processo da interação de meu corpo com os ossos agrupam imagens e relatos que registram os primeiros toques e movimentos de aproximação com as ossadas. São fantasmas do impacto perceptivo inicial de se deparar com as carcaças expostas sobre a terra, ao lado do lixo e desprovidos de um acobertamento feito de carne ou de cova. Seguem então, como uma fantasmagoria gestual, dois grupos de arquivos: os *Ensaio para um exoesqueleto* e a *Estratégia de redecomposição*.

O catador de ossos

Sob o intuito de realizar um sistema de interferências mais diretas e friccionais na superfície dos ossos, passei a trazê-los para casa, posicionando-os trepados em ásperos galhos de cajueiro ou de plantas espinhosas, como os arbustos de sábia.

Do *Cemitério dos Esquecidos*, situado na intersecção Arajara-Correntinho, peguei ancas, crânios de boi, cavalo, cão e cabra e carcaças outras cuja natureza e correspondência anatômica não pude identificar. Os amarrei em corda de sisal – a mesma que se usa para prender bichos de criação em capinzais, a fim de que possam pastar – e os trouxe comigo. Documentei em imagens uma parte da caminhada, percebendo na coleção dos ossos também uma coleção de memórias atreladas a sua matéria.



Imagem 31: Francisco Pereira: *Sem título [ensaios para um exoesqueleto]*, 2022, fotografia, dimensões variáveis



Imagem 32: Francisco Pereira: *Sem título [ensaios para um exoesqueleto]*, 2022, fotografia, dimensões variáveis



Imagem 33: Francisco Pereira: *Sem título [ensaios para um exoesqueleto]*, 2022, fotografia, dimensões variáveis



Imagem 34: Francisco Pereira: *Sem título [ensaios para um exoesqueleto]*, 2022, fotografia, dimensões variáveis



Imagem 35: Francisco Pereira: *Sem título [ensaios para um exoesqueleto]*, 2022, fotografia, dimensões variáveis

Arranhando, apertando e avermelhando a pele, a justaposição osso-memória pode ser um viés de diálogo com a vinculação narrativa-sucata apontada por Kátia Canton a partir de Walter Benjamin. Para a autora, em Benjamin:

o narrador seria igualmente a figura de um trapeiro, o catador de sucata, esse personagem das grandes cidades que recolhe os cacos, os restos, os detritos. Movido pela pobreza, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder, nada ser esquecido, o narrador sucateiro não tem por alvo recolher grandes feitos: deve apanhar aquilo que é deixado de lado, como algo sem muita significação, que parece não ter nem importância nem sentido, algo com o que a história oficial não sabe o que fazer. (CANTON, 2009, p. 27-8)

Pelo prisma da degradação/decomposição, penso haver uma relação entre narrativas e ossadas. Se a figura do narrador é apresentada aqui como um catador de materiais esquecidos (sucatas, trapos, cacos...), os ossos podem ser inseridos como matérias destituídas de sua função primordial de sustentação do corpo vivo. Mais explicitamente, e em caráter de denúncia, esboço: grande parte desses animais mortos

que encontro sem cova, foram assim abandonados ao esquecimento em razão de doença ou idade avançada. Não mais servindo à função de trabalhos rurais, foram reduzidos à condição de detritos, desprovidos da dignidade que é merecer um buraco.

A manipulação dessas carcaças implica, assim, uma tentativa de interferência ou exposição das memórias que por elas são guardadas. Partindo da perspectiva de que eles são vestígios ou arquivos de suas próprias histórias, sigo “assimilando-os, modificando-os e subvertendo-os por meio de práticas cotidianas e artísticas que os ressignificam em uma nova estrutura.” (CORRÊA e FRANÇA., 2014, p. 228). Esse trabalho ligado às narrativas agregadas na superfície dos ossos poderá ter, a partir de Corrêa e França, um aspecto desviacionista, uma vez que a manipulação das ossadas é um meio para tratar de mortes, assassinatos, abandonos e especismos como “questões referentes a esse contexto contidas nos materiais disponíveis.” (Ibid., p. 229).

Nesse sentido, a inserção de meu corpo como coeficiente dessa relação é o que permite a negociação simbólica de contrastes como: morte e vida; estruturas internas e externas – em relação à carne. A operação de coletar, carregar e poetizar os ossos pode ainda, tal como suponho, me situar como um narrador cujo objetivo é o de catar, recuperar, documentar e recompor, para transmitir histórias de assassinatos de animais antes que estas recaiam no esquecimento por banalidade e repetição. Expor os ossos sobre meu corpo é gesto com o qual anseio ainda partilhar o incômodo que me atravessou ao me deparar com essas mesmas carcaças também expostas, indiscretamente, por cima da terra – por cima da carne.



Imagem 36: Francisco Pereira: *Sem título [Estratégia de redecomposição]*, 2022, fotografia, dimensões variáveis

O sopro da besta-fera – fragmentos de diário de bordo

O interesse pelos ossos está relacionado à disposição por, através deles, me debruçar também sobre os modos de criar e matar animais no Sítio Espinhaço como caso particular do sertão nordestino. A partir do olhar voltado às convivências entre humanos e outros animais, transcrevo narrações que fiz em diário de bordo como traços dessas relações:

O cão

Por alguma sinistra razão que até então desconhecemos, mas que transita como prática comum desde que me lembro, envenenaram mais um cão. Dessa vez, Beroaldo – cuidado por

meu tio. O método não deixa rastros. Trata-se da composição de bolas de vidro a partir da sequência de etapas:

- 1. macerar uma garrafa de vidro até que esta seja reduzida a um pó finíssimo.*
- 2. misturar o pó vítreo a arroz branco cozido e carne moída crua.*
- 3. levar a mistura às mãos, compondo pequenas bolinhas que devem ser dadas ao bicho que se deseja matar.*

O envenenamento é lento, as bolinhas se desfazem no sistema digestivo, de modo que o vidro possa cortar os canais internos de órgãos de digestão. Durante dois a quatro dias, o sangue é anal e bucalmente expedido, manchando vermelhantemente cauda e focinho.

Beroaldo foi assim assassinado - por bolas de vidro.

Me deparo com a esposa de meu tio chorando a morte do bicho, o qual jaz prostrado no alpendre de sua casa, com rastros de sangue que se estendiam do terreiro até seu corpo. Na noite de ontem, o coitado grunhia de um jeito perturbador tamanho, que tive impressão de ouvi-lo mesmo após a morte. De nossa parte, o desespero, a imobilidade e a incompreensão foram subsequentes ao dia da morte.

Enquanto enterrava seu corpo, em singela cova situada atrás do bananal de meu tio, tive a nítida impressão de nossa semelhança. Não só pela partilha de estruturas orgânicas como orelhas, olhos, costelas, narinas, etc. Mas porque a morte que o acometeu poderia facilmente liquidar a mim também. Mais que um semelhante, me vi sepultando um amigo.

A mula

Dos asnos criados por meu tio num cercado próximo de minha casa, uma de suas crias chamava-se Branca. Não devido a sua cor, que era vermelha, mas em razão do lugar que ela gostava de ocupar – de terra exposta, que incandescia nas tardes de sol.

Eis que perto dali, como que por distração, meu tio e dois amigos, chupavam mangas e jogavam cascas e caroços próximos do cercado. Uma das sementes, Branca comeu.

Pouco tempo depois, engasgou-se.

De modo a impedir-lhe a alimentação durante os dias seguintes, o caroço estava ali alojado na garganta da mula. Assim, já temendo sua morte, meu tio e os dois amigos se reuniram para a remoção. Amarraram Branca numa laranjeira, e enquanto os dois homens seguravam seu pescoço e suas narinas, o terceiro enfiou-lhe o braço boca adentro, a fim de pegar na própria mão a semente.

A cena foi tão desesperadora, pelo espernear da mula, que mal tive coragem de ver até o fim. Mas ouvi a euforia quando o caroço foi tirado.

Nos dias que se passaram, Branca até passou a comer aqui e ali. E vez ou outra, ainda tomava sol em seu canto do cercado. Todavia, não sei se pelo caroço ou pela tacanha remoção, em menos de uma semana a mula faleceu. Os mesmos homens cavaram-lhe uma cova ali mesmo no cercado, com os outros asnos olhando. Mas de tão rasa, eis que nas chuvas iniciais do ano, as mais intensas, o crânio de branca veio à superfície.

O porco

Para fins de consumo, os porcos são criados comendo restos de comida humana em pequenos espaços enlameados. Ainda na juventude, os bichos são castrados com faca e sal. Aqui no Espinhaço são dois homens que sabem como fazer.

Eis que um deles, Seu Raimundo, já se preparava para castrar um porco já adulto de seu compadre, Cícero. Na beira do chiqueiro e com o animal amarrado, já estava sendo preparada a faca e um punhado de sal – que seria usado em benefício de aplicação na região do corte, sob finalidade de acelerar a cicatrização.

Nas vésperas da remoção dos testículos, mediante os primeiros cortes da faca, o porco torou a corda que lhe prendia, levou ao chão Raimundo e Cícero e saiu desembestado morro abaixo. Endoidado, o bicho irrompeu preso no arame farpado que cercava uma meia dúzia de vacas.

Estava ali se remexendo e se atando ainda mais nas farpas do arame, quebrando estacas e rasgando o pescoço em agonia (talvez tenha sido a pior coisa que vi até hoje). Os homens apareceram e, aproveitando a imobilização, tiveram por ideia matar o porco já ali, sem necessidade de castração anterior.

Pediram que saíssemos de perto – pois, considerando os costumes aqui compactuados, caso sentíssemos pena do bicho, ele demoraria ainda mais a morrer. Na testa do porco desfilaram golpes com as costas de dois machados, um para cada. O porco grunhia ininterruptamente, que parecia gente, enquanto os homens tomavam fôlego entre uma machadada e outra.

Após o assassinato, puseram o animal numa caçamba e o levaram a Seu Lourenço – encarregado de esquartejar os bichos e vender sua carne para a gente aqui da comunidade.

Tal como o texto *A primeira aparição da besta-fera*, situado na primeira parte da dissertação, com os três relatos acima visto inverter e embaçar as concepções de animalidade e brutalidade. Através de um modo de narrar marcadamente exterior, sem grandes aparições de dados subjetivos, busco levar as ações humanas a um limiar entre o cru e o cruel.

No que confere ao aspecto narrativo, a brutalidade deliberada (o envenenamento), a falta de cuidado para com a criação (a remoção do caroço de manga) e o acidente na providência de carne (o enforcamento do porco) são apresentados como similares entre si. Busco, assim, realizar uma breve descrição de práticas culturais e, ao mesmo tempo, operar um estranhamento quanto à sua presença na comunidade, de modo a emergir na camada do texto um tipo de violência que no seio da convivência se apresenta diluída como coisa cotidiana.

Nesse sentido, a apresentação e a denúncia através da narração partem primeiro do osso como ponto de interesse, a partir do qual busco situar como acontece a distribuição de algumas mortes. A carcaça me serve aqui como indício a partir do qual pude mapear as práticas e os atravessamentos da brutalidade no cotidiano.

Há, desse modo, uma dupla paridade entre os ossos e os relatos. Em primeiro, nas três narrações apresentadas, o destino inexorável é a morte dos animais, evento que ocorre dentro do texto e que logo direciona os corpos mortos a processos posteriores de sepultamento ou consumo de suas carnes. Seguidamente, enquanto relatos de observação que se prestam a um tipo de documentação poética de uma realidade rural,

essas mesmas narrativas, narrativas ósseas, podem ser entendidas como vestígios dessa mesma realidade.

Desse modo, e ainda poeticamente, enquanto as carcaças desses cães, asnos e porcos seguem em decomposição concreta, uma outra putrefação, de caráter fantasmagórico ou espelhado, ocorre em paridade e em ininterrupta condição na ocasião de interpretação dessas mortes em um material textual. De modo que aqui, a cada leitura como reavivação dessas memórias, os mesmos corpos são submetidos a ciclos constantes de redecomposição das narrativas que enlaçaram e determinaram o ponto final de suas existências.

6. ABRIGAR-SE COMO ESTRATÉGIA DE SIMBIOSE E AS POSSÍVEIS TRANSMUTAÇÕES

Das estratégias condicionadas pelo gesto de levar os ossos ao meu corpo, acoplando-os à minha pele, resultaram produções de afetação traduzidas em perfuração, arranhados e inalação de poeira. Esse processo, em nível sensorial e de retroafetação, se apresenta como encontro ou convergência matérica.

O osso produz algo no corpo, bem como o manuseio, mediado ou não por corda de sisal, marca a superfície óssea, através de pequenos fragmentos quebradiços caídos por sobre o corpo durante as buscas por acoplamento. No que confere à lida com as ossadas, rastros do evento morte, sua manipulação implica uma afetação do corpo em estado performativo, como exposto em diário de bordo:

Até então eu vinha pedindo para amigos usarem os ossos (especialmente os crânios) no corpo para que eu fotografasse, pois me interessa um controle do resultado imagético. Por outro lado, observando o caminhar do processo e um tipo de esvaziamento por repetição de registro, decidi eu mesmo ocupar o lugar daquele que manipula as carcaças.

Imageticamente falando, foi difícil. Os registros não saíram como eu queria. Mas em nível de afetação penso ter sido uma boa decisão, isto é, como movimentação de pensamento. Quero dizer: estou tomando aqui uma perspectiva corporal do pensamento.

Isto é: o pensamento como coisa que não nasce somente na cabeça, mas que é movimentada pelo organismo como um todo. Partindo disso, me parece fazer sentido que eu mesmo manipule os ossos e tenha na manipulação algum tipo de sensação que possa ser depurada em reflexão ou coisa do tipo.

As primeiras impressões que tive são... Eu ainda não sei. Ter erguido com um braço só e sustentar no ar o feixe de ossos foi fisicamente difícil. Enquanto forma, me interessa, por ter o corpo coberto por um amontoado sem começo nem fim, pendurado precária e desordenadamente pela corda. Penso, porém, que isso só cabe mesmo ao registro. Eu não conseguiria sustentar por muito tempo.

Carregar nas costas foi mais fácil. Só tive de adotar um cuidado de andar mais lentamente, devido às perfurações nas costas - provavelmente de ponta de focinho.

Agora, ter deitado e posto os ossos sobre meu corpo... Talvez isso tenha sido mais interessante, em níveis de sensação e imagem. Em termos operacionais e sensoriais pedi que colocassem os ossos sobre meu corpo deitado a fim da feitura dos registros. Do busto à cabeça, estava quase tudo coberto por crânios, bacias e mandíbulas.

Isso me exigiu uma capacidade de imobilidade, para não desmanchar o montante repousado sobre mim. Mais que isso, até mesmo minha respiração eu tive de nivelar, tendo o peito apertado pelos ossos. Pelo prisma do corpo deitado, imobilizado, respirando com dificuldade, penso haver uma aproximação com a figura cadavérica.

Mas olhando as imagens, a sensação que tive foi outra. Sobretudo por minhas mãos e braços expostos. O modo de segurar as ossadas, a musculatura abraçando as carcaças e o enervamento da superfície superior das mãos (resultado da força empregada para abraçar) gerou, aos meus olhos, um contraste, um tipo de vitalidade às avessas.

Ainda não sei, mas posso pensar num tipo de contraste brutal entre superfície mortas e vivas - o que contraria o que eu vinha entendendo até como uma gradação (cada dia de vida é um dia de morte). Cabe ainda perguntar: o que pode significar um corpo sendo coberto por ossos? O que é discursado? (PEREIRA, fragmento de diário de bordo, 2021)

Afinal, foi a lida com os ossos e, posteriormente, ter enterrado meu corpo na paisagem que fizeram nítida a necessidade de que eu mesmo me enterrasse ainda mais na paisagem. Se num primeiro momento, trouxe até minha carne elementos do exterior, como os ossos ou a preparação de um buraco, extraí daí o gesto de estar acoplado. E recuperando-o, levá-lo a outra relação. Me acoplar ao espaço já dado, à Chapada do Araripe, à paisagem, de modo que visualmente eu passasse a fazer parte dela.

Os Abrigos

As primeiras caminhadas em busca dos ossos para registro e coleta seguiram para o leste, na direção do Sítio Correntinho. Já para subir à Chapada do Araripe, as caminhadas posteriores tinham por direção o oeste.

O percurso pela estrada de pedra que sobre o paredão da Chapada, entre copas de árvores e marcas de deslizamento de terra, além de delimitar uma relação de distância física entre a comunidade do Sítio Espinhaço e a floresta em si, prescreve também uma modulação do estado corporal. No âmbito das experimentações, esse trajeto realiza uma transição do corpo cotidiano, situado em dinâmicas comunitárias e familiares, para um corpo performático, potencializado por conexões com a paisagem.

Como consta em diário de bordo, o deslocamento físico opera também o interesse por outros modos de se fazer corpo no espaço-tempo:

A respeito do fora e do dentro: minha casa é rodeada por grades e por um pequeno jardim que cultivo. Assim, o que vejo é uma paisagem constituída por essa dialética: a verticalidade fria do metal e a sinuosidade orgânica de trepadeiras. Por extensão, no limiar do distrito de Arajara há uma floresta de carne vermelha e pele verde. O que vejo, pois, é a mim mesmo realizando esse trânsito, por vezes conflituoso, entre o metal e o vegetal. É que a dialética metal-planta, além de compor micro e macro paisagens, é ainda um modo como percebo minha paisagem interna:

Sair do quarto mal iluminado e respirar um pouco de ar;

Sair da claustrofobia própria do lar e deitar na terra;

Fugir para longe dos olhos e das bocas - ambos violentos;

Ir ao encontro de árvores cegas e mudas para, assim, ouvir outros sons ouvir elaborações sonoras que estão além dos limites metálicos e frios das palavras. (PEREIRA, fragmento de diário de bordo, 2021)

Essas buscas de caráter eremítico se aproximam de uma análise feita por Deleuze e Guattari (2010) de Lenz, protagonista de novela de mesmo nome escrita por Georg Büchner na Alemanha de 1939. Retomando o percurso da personagem, a qual havia sido enviada a um vilarejo próximo das montanhas para tratar de distúrbios

mentais, os filósofos descrevem uma discrepância entre as relações: sujeito-comunidade e, seguidamente, sujeito-floresta.

Eles observam que a relação da personagem com a paisagem montanhosa “é diferente dos momentos em que Lenz se encontra na casa do seu bom pastor, que o força a se ajustar socialmente em relação ao Deus da religião, em relação ao pai, à mãe.” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 12). E, continuando, afirmam que “no seu passeio, ao contrário, ele [Lenz] está nas montanhas, sob a neve, com outros deuses ou sem deus algum, sem família, sem pai nem mãe, com a natureza” (Idem, *ibidem*).

Essa relação com o fora (da comunidade, da religião, da família) é o que faz do “passeio do esquizo”, protagonizado por Lenz, uma experiência de conexão e integração, de modo que “já não há nem homem nem natureza, mas unicamente um processo que os produz um no outro e acopla as máquinas”. Nesse processo, categorias como “eu e não-eu, exterior e interior, nada mais querem dizer”. (Idem, *ibidem*).

Assim, a caminhada como deambulação no espaço florestal, o passeio do esquizo, em que não haja o metal dos discursos e ajustes do corpo ao convívio social, é o princípio para uma experiência de integração. Pressupõe um estado de sensibilização e de abertura corporal para estados de simbiose e de pertencimento à vivacidade e dinâmicas da floresta.

Para os autores, o corpo, antes de ser uma unidade orgânica, pode ser compreendido como uma estrutura composta por máquinas desejanças, “máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-órgão é conectada a uma máquina-fonte: esta emite um fluxo que a outra corta” (Ibid., p. 11). Nesse sentido, podemos tomar aqui a pele em estado de atenção performativa como uma máquina-fonte e a ossada como rastros de uma máquina-órgão.

Em estado de performance, a pele estaria encarregada de uma produção ininterrupta de afetação, em poros superaquecidos em permanente condição sensível. Este fluxo epidérmico seria interceptado pelo osso morto como superfície passível de manipulação. É a partir do acoplamento entre o osso e a pele, respectivamente máquina-órgão e máquina-fonte, que o fluxo afetivo ou a rede de possibilidades sensíveis adquirem uma forma, uma imagem.

O corpo acoplado à carcaça torna-se, então, uma explicitação que conecta e interpenetra o fluxo sensível da pele e a aspereza rigorosa cálcica. Com isso, se retroalimentam também sentidos latentes próprios da vivacidade e da morte; da musculatura e da decomposição, do fluido e do concreto. É presente uma evidenciação das fronteiras entre a pele e a carcaça operada pelo acoplamento dessas estruturas como componentes de uma produção performático-desejante.

Programa e sinteticidade

Os processos performáticos relacionados aos ossos tinham por princípio e gesto fundante o de levar a matéria até o corpo, criando ajustes e modos de estar a ela conectado. Dessa atitude, foi extraído o princípio de conectar, de acoplar o corpo a elementos naturais, criando uma justaposição literal entre meu corpo e uma matéria orgânica. Algo assim também é evocado no já mencionado passeio de Lenz pelas montanhas, como um modo de criar conexões entre seu corpo e a paisagem, Assim descrevem os autores:

[Lenz] achava que deveria ser uma sensação de infinita felicidade ser tocado assim pela vida primitiva de toda a espécie, ter sensibilidade para as rochas, os metais, para a água e as plantas, captar em si mesmo, como num sonho, toda criatura da natureza, da mesma maneira como as flores absorvem o ar com o crescer e o minguar da lua”. Ser máquina clorofílica ou de fotossíntese ou, pelo menos, enlear seu corpo como peça em tais máquinas. (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 12)

Nessa leitura, conectar-se à paisagem me levou a um segundo eixo de experimentações. Em um primeiro procedimento, procurei trazer até minha pele os ossos encontrados no Cemitério dos Esquecidos, fazendo do corpo um relicário de arquivos orgânicos. Já para o segundo conjunto de processos performáticos procurei realizar um protocolo centrado em levar meu corpo à paisagem.

Através da deriva, me propus a caminhar pela Chapada do Araripe buscando acoplar meu corpo a estruturas que, ao contrário dos ossos, não poderiam ser removidas do espaço. Diferentemente dos processos anteriores, esses adotam mais nitidamente um

caráter de encontro, uma vez que me propus a subir até a floresta à procura de matérias acopláveis que escapavam de um planejamento inicial. Essa estratégia cruzando método e abertura, plano e deriva, pode ser encontrada também em um comentário a respeito do caminhar feito pelas autoras Paula Almozara e Luisa Paraguai no texto “O percurso ou o caminhar como dispositivo poético, perceptivo e mnemônico”, publicado no site ClimaCom Cultura Científica. Para as autoras,

o caminhante-artista deverá por conta de sua vontade, na constituição e operacionalização de uma produção artística, estar atento ao seu percurso, e ao processo de caminhada como uma precedência ou como vislumbre de um método, relacionado às questões poéticas. (ALMOZARA e PARAGUAI, 2017)

Na perspectiva do caminhar como método, e nesse caso em especial, na paisagem da Chapada, toda sua constituição – o ruído das cigarras, o vermelho da terra, as árvores secas e suas raízes expostas – se apresenta como matéria possível de interferência e agenciamento poético. Ter a floresta como espaço de trabalho faz referência a um comentário feito pela pesquisadora Regina Melim no texto “Ações orientadas para fotografia e vídeo”. Ao tratar das performances direcionadas à fotografia (fotoperformance) e ao vídeo (videoperformance), a autora discute desdobramentos específicos da ação performática que, aliados a tecnologias digitais de registro, permitem a realização de ações em que o público/expectador/participante não está diretamente envolvido.

Assim, a realização de performances em espaços não institucionais e de concentração de grande público passa a necessitar também de uma ampliação do que se compreende por ateliê. Nesse sentido, para Regina Melim,

Quando o ateliê passa a ser ‘qualquer lugar’, ‘todo lugar’, ou ‘onde o artista estiver’, seu conceito passa a estruturar não somente como um lugar físico, mas, sobretudo, como uma espécie de parênteses no tempo, passando a existir, então, onde o artista está. (MELIM, 2007, p. 50)

A experimentação das estratégias de acoplamento foram precedidas de um contato com a autora e pesquisadora Eleonora Fabião e a noção de programa de performance. Segundo Eleonora, “o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio.”

(FABIÃO, 2013, p. 04). Assim, o programa de performance, ou ainda o protocolo da ação que se pretende realizar, é um modo de alinhar um modo de estar na paisagem, de se relacionar com ela a partir de uma operação que se faça parte da performance.

A autora ainda aponta: “Proponho que quanto mais claro e conciso for o enunciado — sem adjetivos e com verbos no infinitivo — mais fluida será a experimentação. Enunciados rocambolescos turvam e restringem, enquanto enunciados claros e sucintos garantem precisão e flexibilidade.” (Ibid., p. 4). Desse modo, a sinteticidade do programa de performance é o que garante a ação seu caráter de experimentação, precisão e fluidez.

Algo próximo disso pode ser encontrado na literatura, no contexto da produção literária de Graciliano Ramos, escritor famoso por seu aspecto áspero adotado na linguagem das paisagens sertanejas, adotando no romance um tipo de economia de palavras, de modo a deixá-las somente o que for essencial - nada de floreios. A respeito da escrita de seus livros e de como deve ser, sob seu ponto de vista, um texto literário, Graciliano pontua que:

Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer. (RAMOS, 2018).

A associação entre a escrita e o fazer da lavagem de roupas pressupõe dois princípios: o de demora, insinuando que a escrita de obras deve ser trabalhada, num ato de depuração, acréscimos e cortes, um trabalho aproximado do trabalho físico. O segundo princípio é o de economia: de que a escrita deve conter somente o essencial de si, sem uso de termos que estejam ali por acaso, ou por pura função estética, mas servindo a estrutura, compondo-a e tendo importância.

A partir desses princípios, passei a adotar para os abrigos uma metodologia fluida e firme, apontando programas sintéticos. Em especial para as três fotos acima: o programa foi assim estabelecido em diário de bordo:

Programa performativo n. 1:

Subir à chapada do Araripe e nela me acoplar em estruturas orgânicas.

Na primeira vez que realizei o programa, me deparei com um buraco de tatu cujo comprimento é similar ao tamanho da minha cabeça. Ter um programa nesse momento foi fundamental: me acoplei ao buraco de tatu e captei a imagem com câmera de celular.



Imagem 37: Francisco Pereira: *Sem título [arquivo de processo]*, 2022, fotografia, dimensões variáveis

O processo foi repetido inúmeras vezes e com distintas variações, de modo que também permaneci ali tempo suficiente para gravar um vídeo. Atesto também o caráter de abertura e flexibilidade do programa, pois através dele e vendo o resultado, pude experimentar outras noções conceituais que esbocei em diário de bordo após ver os registros. Os abrigos possibilitam também o vídeo corpo-solo e reafirmo: subir a

Chapada para me conectar com sua estrutura, mais que me colocar ligado fisicamente à floresta, me fez acessar o aspecto de imaginário.

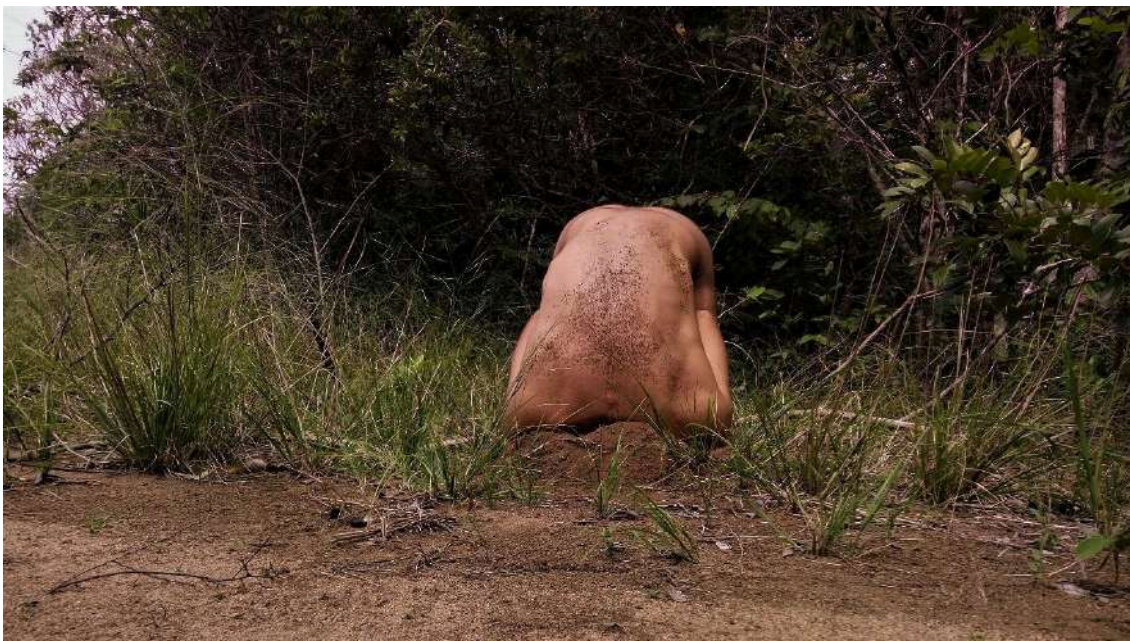


Imagem 38: Francisco Pereira: *Sem título I [Abrigos]*, 2022, fotografia, dimensões variáveis



Imagem 39: Francisco Pereira: *Sem título II [Abrigos]*, 2022, fotografia, dimensões variáveis



Imagem 40: Francisco Pereira: *Sem título III [Abrigos]*, 2022, fotografia, dimensões variáveis

As modalidades de inserção na paisagem, em seu aspecto telúrico e em seu imaginário constituem ainda recuperações de uma dimensão animal do corpo a partir de uma ação poética voltada ao abrigar-se enquanto algo basilar para a sobrevivência. Essa recuperação do animal no corpo implica, por sua vez, uma proposta de habitar o limiar entre a humanidade e a animalidade, entendida aqui como a designação de “uma classe de criaturas vivas, da qual o humano tenta se distinguir, [assim] [...] a animalidade continua sendo um horizonte do homem, o da sua perda ou de uma fuga para fora de si mesmo. (LESTEL, 2011, p. 23-24)

A invocação de uma animalidade latente, fundo cavada na pele, pressupõe, ao invés de simulação ou mimese, um tipo de atenção particular dedicada aos instintos, considerando que “o encontro/identificação com o animal aponta para um movimento que não é necessariamente o da imitação, o da alegoria [...], mas um trespassamento íntimo de fronteiras, que abre o humano para formas híbridas de existência.” (MACIEL, 2011, p. 93). Esse é o pressuposto que orienta também o conjunto de experimentos componentes da série de trabalhos *Ensaio para uma transmutação* - uma sequência de vídeos cujo eixo fundamental é o espojar-se sobre a terra da Chapada do Araripe: ação física e concreta cuja dimensão simbólica almeja um emaranhamento do corpo na realidade que o cerca; nas lendas oriundas de um imaginário sertanejo estruturante dos limites lendários do Sítio Espinhaço; e na própria memória biográfica do contato com parentes hoje mortos.

Considerando as relações entre corpo e paisagem inexoravelmente atravessadas pelo imaginário e pelo lendário, a composição dos vídeos *Ensaio para uma transmutação* parte também, metodologicamente, da elaboração de um programa de ação/protocolo de performance de caráter sintético mas que logo tangencia narrativas e memórias estruturantes para o sentido da ação. Em termos de proposições físicas, partindo do espójar-se, estabeleci a realização de dois tipos de movimentação, diferenciadas entre si pelo ritmo e velocidade dos choques de meu corpo contra a terra.

Desse modo, as *fricções* correspondem a torções corporais mais velozes, enérgicas, emergentes e abruptas, insinuando um estado de luta ou de embate do corpo contra o espaço. Por sua vez, as *simbioses* descrevem movimentações mais temporalmente dilatadas e atravessadas por pausas e recolhimentos, caracterizando um estado de passividade, queda ou derrota. Estabelecidos os intuitos, esbocei o programa em diário de bordo:

Programa performativo n. 2: como me tornar um asno

Subir à chapada do Araripe e me espójar por sobre uma área de terra seca e batida, cinza.

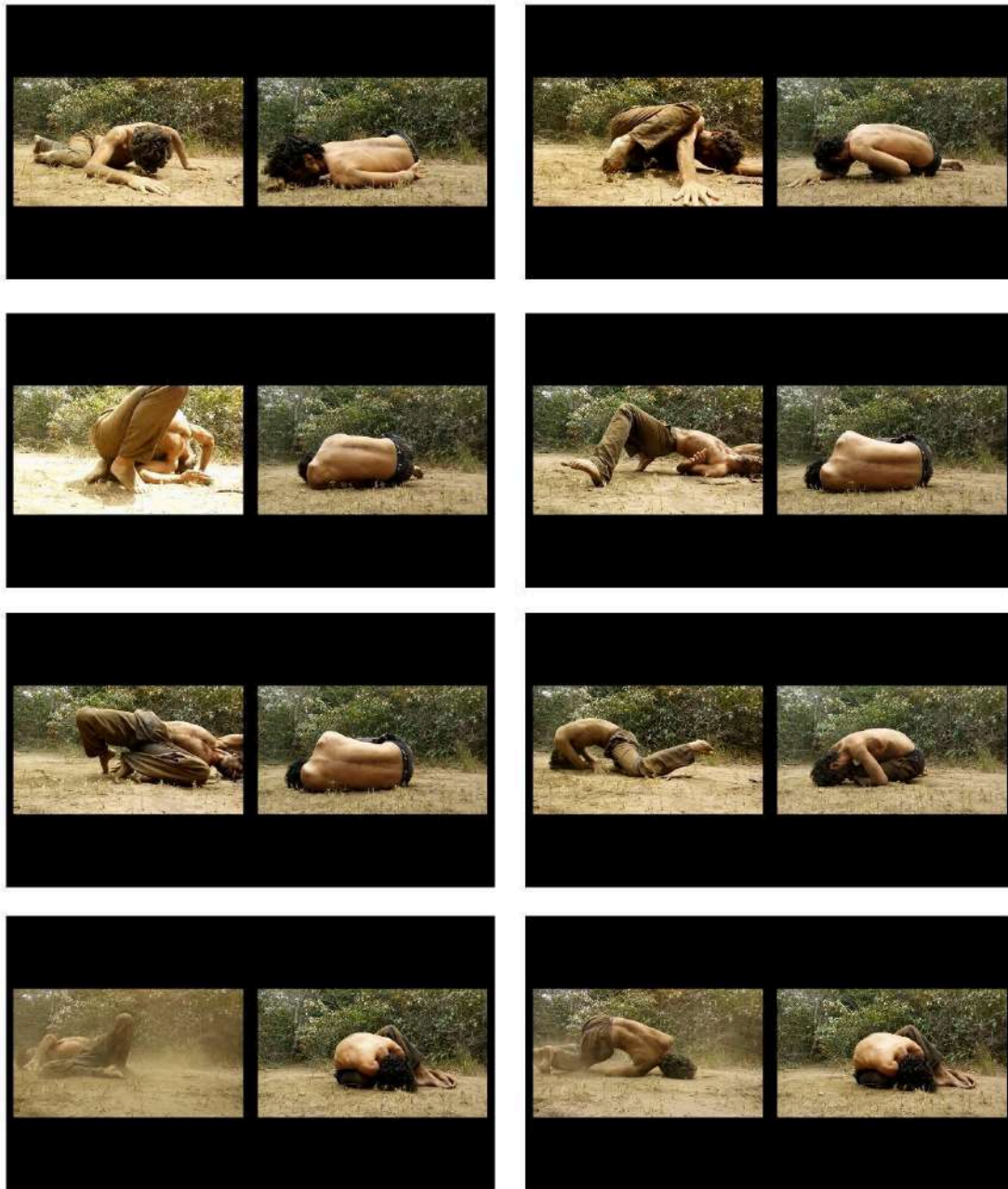


Imagem 41: Francisco Pereira: *Sem título [arquivo de processo]*, 2022, fotografia, dimensões variáveis

Após a realização do programa de ação, através da simbiose e da fricção, relatei para Ariádine Menezes, amiga e artista com quem mantive interlocução epistolar, um fragmento do processo:

Sítio Espinhaço

Segunda-feira, 10.outubro.22

manhã: o processo criativo e a invocação das narrativas

[...] Ari, quero agora tratar de um assunto caro para mim. As narrativas (lendas, histórias, estórias, etc.) como estruturantes de um processo criativo. Para tanto, no momento em que você estiver com esta carta em mãos, partilharei via rede social o link de um vídeo meu.

Ele te levará ao Ensaio para uma transmutação n. 2 – um processo em desenvolvimento. Para fazer o vídeo, fui à Chapada do Araripe (fica a uns 45 min daqui de casa) e me debati contra a terra inúmeras vezes, me espojando. Me despi parcialmente, posicionei o celular de modo a gerar um plano estritamente focado na terra (meu intuito era que o solo ocupasse metade da cena) e realizei duas séries de movimentos, ora mais frenéticos ora mais lentos. Corporalmente, foi difícil, me arranhei bastante. Mas foi necessário: há um tipo de pensamento que nasce após a realização de algo que, fisicamente, chacoalha a gente. E tudo isso tem um sentido bastante nítido e preciso para mim. Eu subi a Chapada para virar bicho, encarnando a beleza da fisicalidade que vejo em certos animais do meu cotidiano.

É que esse verbo – espojar-se – é fundamental: eu buscava realizar, com as proporções de meu corpo, o que eu vejo certos bichos (geralmente mamíferos e aves) fazendo. Quando vou daqui à casa de minha avó, passo por um curral onde meu tio cria alguns asnos, vez ou outra vejo-os se espojando, levantando poeira: é tão lindo!

Os três animais se espreitam debaixo da sombra de uma palmeira de babaçu, comendo o capim seco que forra o chão e chupando sal posto sobre uma pedra arroxeadada. De cara avermelhada e ancas marcadas por cicatrizes da cangalha, um dos asnos se afasta dos demais e vai até uma área do curral onde a terra cinza é exposta, macia. Suas articulações se arranjam em encolhimento e o tronco cede ao chão.

Agachado, ele rola as costas de um lado a outro – tendo o corpo acompanhado pelo serpentear da corda presa a suas narinas. A sequência nascida na coluna se estende, correndo por entre as torções e esticamentos dos membros posteriores e inferiores. Da energia corporal deriva uma poeira quente levantada, opaca, a embaçar a paisagem e a vida.

Tão intenso seu debater-se e enevoada a poeira ocultando os contornos do corpo, que nem mais se sabia o que se espojava. Se asno, cão, homem – ou os três, feito um. Havia somente a vida em si, se manifestando.+3

Bem antes disso, eu já havia me deparado com o espojar-se, mas no campo mítico e referente a um tempo que não é contado por relógios ou calendários. Na infância, minha avó contava histórias de lobisomem que comumente envolviam o espojar-se. Os amaldiçoados caíam por terra contorcidos de dor, sentindo a expansão da carne, do osso, da pele – o corpo se rasgando em transmutação licantrópica. Em agonia eles se espojavam e ressurgiam como besta-fera, licanthropo.

Meu avô, por outro lado, taciturno sertanejo, alimentava meu imaginário com as marcas religiosas que até hoje me compõem. Vez ou outra, sentado na sua cadeira de balanço, quando surgia o assunto do sagrado, ele respondia colocações como: “filho meu, quem de meu sangue tiver, tem que se crismar, rezar pra Nossa Senhora e se benzer quando passar por debaixo de arame farpado de curral ou em encruzilhada. Quem não tem fé, não fecha o corpo em cruz antes de dormir, é feito asno, bicho bruto, animal qualquer nesse mundo de besta-fera.”

Mesmo que não apareçam de forma nítida, o vídeo é atravessado por essas histórias, constituindo um sentido latente - estruturante. Me espojando feito licanthropo, eu estou buscando esse asno temido por meu avô, esse ser que não transpassado pela vigilância religiosa.

Eu me refiro ao espojar-se como celebração do corpo em estado imanente: uma ação em repetição, sem começo nem fim, que existe em sua própria suficiência, obedecendo às condições próprias do meu organismo, seu tônus e sua exaustão.

Com gestos duros, próprios de quem sente a expansão da pele, da carne e do osso, me espojei e me debati sobre a terra, convergindo distintas velocidades, caindo e erguendo-me com a musculatura tensa como quem luta com o espaço ao mesmo tempo que deseja por ele ser assimilado.

[...]

Ari, espero não ter me estendido em demasia, mas com isso tudo quero dizer que os trabalhos em performance, ao menos no que me interessa, podem ativar histórias/estórias latentes em nosso imaginário. No meu caso, as narrativas estruturam as

experimentações, mas não se mostram nítidas/explicitas. É um trabalho de criar formas poéticas, numa relação de interdependência entre texto e performance.

Tem a ver com o que te disse sobre a carta: a escrita tem potências expressivas inerentes a ela. A performance também. Mas pode haver um jeito de fazer uma terceira coisa, um agenciamento entre o corpo e a palavra – no momento, esse é meu desafio. Sigo tentando.

*Docemente,
Francisco.*

Através do relato acima compartilhado, pode-se considerar que, no contexto desses experimentos poéticos que venho buscando tecer, se antes as categorias corpo e paisagem eram operadas pelo desejo de uma aproximação, como componentes bilaterais de uma relação simbiótica, aqui elas passam a uma movimentação orgânica dentro de um sistema mais complexo de relações que leva em conta dados tangíveis e intangíveis e que, por sua vez, já estavam anunciados no começo desse texto com os relatos de paisagem. Há, então, uma rede de sentidos composta por pontos de conexão entre estes elementos: corpo-paisagem-imaginário-memória-lenda-experiência.

Deve-se levar em conta ainda que os *Ensaio para uma transmutação*, enquanto arquivos de processo criativo, registram ainda o que pode acontecer a um corpo que é atravessado por uma experiência, entendida aqui de acordo com a conceituação de Jorge Larrosa Bondía, que aponta: “se a experiência é o que nos acontece e se o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, trata-se de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular” (BONDÍA, 2002, p. 27).

Nesse sentido, e ainda considerando o mesmo autor, o performer, enquanto sujeito atravessado pela experiência performática e as narrativas oriundas ao processo criativa, pode se tornar algo próximo de um sujeito da experiência como “[...] um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos” (Ibid., p. 24).

Dessa maneira, todo o repertório que se apresenta como referencial para um processo criativo - a observação dos asnos se espojando; a ausência do fogo presentificado nas cinzas dos ossos queimados; a observação de buracos de tatu esporadicamente distribuídos por entre troncos de cajuís; os enforcamentos de bodes em cabrestos de corda de sisal; a amizade devotada a um cão que logo então foi envenenado; os murmúrios sobre um matricídio há muito esquecido; a presença imponente sobre uma Chapada que parece acobertar em sua distribuição larga a ossatura de uma cobra estirada sobre o tempo; o temor infantil das lendas dos lobisomens; as orações rezadas sempre às 18h00 da noite; os anéis de ferro enfeitando as mãos enrugadas; as tentativas de nado em um rio de água quase rubra; o adormecimento da caatinga em espinhudos galhos secos a cada passagem de ano; o desejo de solitude próximo da figura do eremita; dentre outras histórias, memórias e paisagens; - fazem das convergências entre palavra, performance e registro imagético um núcleo onde o corpo, para além de paisagem, possa tornar-se ainda superfície (sujeito-objeto) de escavação, recuperação e invocação dos rastros, crus e cruéis, onde seja possível conjecturar e imaginar a composição de uma realidade rural cujos traços permanecem escritos e inexoravelmente cravados no gesto poético.

PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES E UMA ÚLTIMA CARTA AOS PARENTES MORTOS

Antônio,

meses antes de morrer, eu via você sentado na cama a tarde inteira. Cabisbaixo, o queixo compunha uma linha direto às tuas pernas cruzadas - aleijadas pela queda no banheiro que lhe fraturou a bacia.

O tempo que passou fez cicatrizar a saudade e a tristeza. Hoje lembro de você com melancolia. Fecho meus olhos e te vejo sentado, imóvel, sob duro silêncio de pedra.

Após a morte, te procurei no céu e no inferno. Ao desistir, te encontrei sentado no vazio das esponjas calcárias de meus ossos. No sepultamento, eu te enterrei e te fiz nascer dentro de mim - encarnado.

É você e sou eu. A mesma carne manifesta.

*Com amor,
Francisco.*

Das estratégias de se espojar por sobre uma poética que tateia a crueza de uma realidade do Sertão Caririense, das buscas por escavar, costurar e remendar narrativas em vias do esquecimento e das insistentes coletas de ossos em beira de estrada emerge uma necessidade do contato com a terra e do emaranhamento dos limites entre as categorias corpo e paisagem, remexendo carcaças antes enterradas e semi-enterrando meu corpo. No âmbito da pesquisa, foi fundamental ainda o emaranhamento de práticas de pesquisa e criação, a fim de acessar as memórias através dos textos e a paisagem por meio das performances para câmera, como composições de rastros e ruídos de uma realidade do Sítio Espinhaço que sobreviva não só concretamente mas também no imaginário.

As práticas performáticas tornaram-se fundamentais em meus processos poéticos como acesso a imagens mentais na elaboração de conexões com a terra e com o

território que transcendem o corpo e recorrem à subjetividade e à imaginação. Ao se darem na pele - órgão corporal que opera trocas físico-químicas com o mundo -, os programas de performance realizados na Chapada do Araripe tornam-se ativações sensíveis do avesso da pele, convocando percepções e sensações de integração corpo-territoriais com a Floresta do Araripe e com seres humanos e não-humanos que a fazem pulsar na composição da ruralidade. A quietude meditativa do abrigo e o transe mimético do espojamento constituem, então, a partir da memória e de outras elaborações imaginárias, uma experiência concreta e interna de diluição do humano em busca de um corpo que possa transcender, mesmo que provisoriamente, os usos e funções do cotidiano.

Esse tipo de experiência de procura da diluição teve de recorrer também à escrita criativa como sendo um terreno fecundo para a criação de uma realidade a partir do Sítio Espinhaço que amplia os alinhamentos e desalinhamentos entre sujeito e paisagem a partir de uma aproximação sutil e de descrições atentas de gestos e acontecimentos predominantemente visuais. No texto, o corpo assume outras possibilidades de encontro: uma linha imaginária que liga as minhas mãos que escrevem aos olhos de quem lê.

Há ainda os embates que desenham uma realidade e que foram oferecidas através da palavra: o encontro da doença não-curada e do bebê, ocasionando a morte; o encontro das mulheres com o rio, no trabalho da lavagem de roupas; o encontro do cadáver com a cova, que produz a saudade no vivo; e o encontro do corpo que com o veneno, que ocasiona dor em desespero. Os confrontos narrados catalisam ainda uma confusão de fronteiras entre o sujeito e o animal, considerando que em certas histórias, o comportamento humano assumiu um tom inescrupuloso e bestial. De modo geral, as performances recorrem a esses textos ósseos, que além de ambientar, criam, na realidade, um lugar suspenso e telúrico - como um duplo do Sítio Espinhaço - que serve de fonte e de forma para uma pesquisa que tateia a crueza.

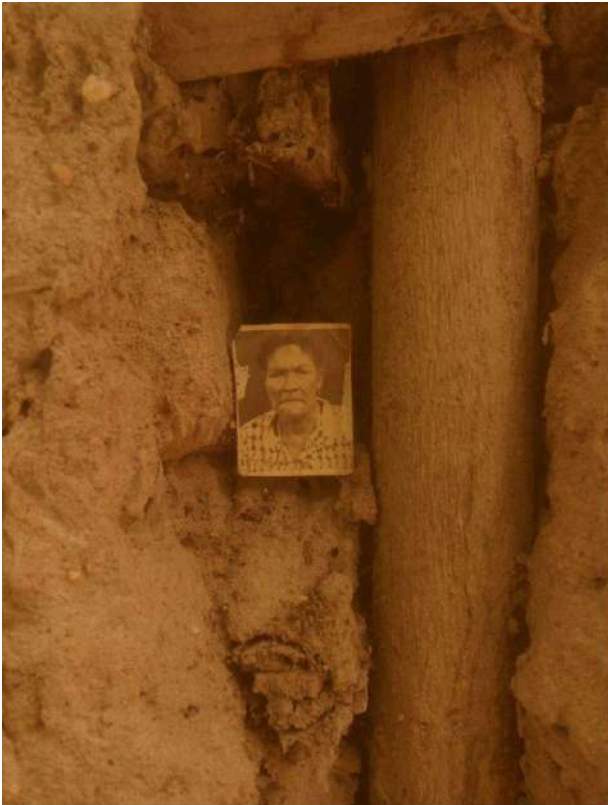
Nesse sentido, as elaborações do corpo como paisagem se tornam possíveis a partir da vinculação entre escrita e performances para vídeo e fotografia como estratégias de registro da experiência subjetiva e contextual em um dado território. Na medida em que o corpo se abre à possibilidade de ser atravessado pela paisagem, o espaço torna-se lugar, visto que a experiência performativa é um dispositivo capaz de

operar a marcação que territorializa o corpo e o espaço a um só tempo. Mesmo que invisível a olho nu, a relação de afetação e de retroterritorialização - a qual só é possível através da experiência da busca por um outro corpo - faz florescer trocas simbólicas entre o corpo e o lugar. As dobras de quietude dos abrigos e da energia dos espojamentos, no que conferem territorialidade poética à paisagem, abrem no corpo frestas para uma corporeidade outra de modo que ele mesmo, o corpo, possa transmutar-se à condição de corpo-paisagem.

As relações de reelaborações corpóreas que advêm da performance como experiência estão, no caso desta pesquisa, vinculadas à narração óssea, em que os mortos - humanos e animais - são convocados a contar histórias. Assim, a presença dos parentes falecidos torna-se basilar. Ao estabelecerem território no Sítio Espinhaço, certas presenças foram convidadas, nas narrativas, a enlearem seus corpos em rios, jabazeiros, roçados, pedras e veredas.

Por estarem mortas, as pessoas cujas vidas foram atravessadas pelas narrativas apresentadas passaram a viver no imaginário, admitindo que após a morte corporal, o sujeito passa a existir como presença na memória, no imaginário e na saudade, ressoando nos corpos dos descendentes - incluindo o meu. A vida dos corpos mortos, nesse caso, dependeria da capacidade da intensidade da presença dentro do corpo outro - vivo: um hospedeiro da subjetividade e da memória. Sendo parentes meus, habitam meu imaginário e se fazem presentes enquanto me espojo, escrevo, busco ossos.

Mortos, estão vivos em mim, de modo que a pesquisa vislumbra ainda uma utopia poética: através da narração e da performance como ativações da memória e do imaginário, o corpo-paisagem é possibilidade de encontro entre meus parentes mortos e eu, corpo vivo. Assim, performar e escrever aos mortos e revivê-los a cada linha e gesto, criando uma outra temporalidade e fabulação corpo-territorial em que eu possa reencontrar as pessoas que me constituem a fim de abraçá-las. A dissertação, nesse caso, como busca por outras temporalidades e modos de tornar-se corpo-paisagem, se apresentaria, poeticamente, como um conjunto de cartas aos parentes mortos.



Sem título n.1 (Ensaio para um exoesqueleto)

Pequena carta aos parentes mortos, em especial a Maria de Jesus

Maria,

em teus olhos que a terra bebeu no corpo ainda vivo, vejo uma firmeza perturbadora, distante em tudo de mim. É por não ter sido abençoado por tua segurança que busco sua carcaça, farejando seus restos nas paredes de sua casa. É porque não somos, enfim, a mesma carne, que perfuro sem dó a memória e a terra. Não se engane, por favor, a minha obsessão pelos ossos e pela cova dos outros é uma insuficiência, ela só existe porque não me é permitido cavoucar sua carne podre e me espojar em sua ossada.

Com sede,
Francisco.

Imagem 42: Francisco Pereira: *Pequenas cartas aos parentes mortos* [em processo], 2022, fotografia, dimensões variáveis

REFERÊNCIAS

ALMOZARI, Paula e PARAGUAI, Luisa. O percurso ou o caminhar como dispositivo poético, perceptivo e mnemônico. **Climacom**, 2017. Disponível em: <<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/o-percurso-ou-o-caminhar-como-dispositivo-poetico-perceptivo-e-mnemonico/>>. Acesso em 17/07/2023

ASSIS, São Francisco de. O Cântico das Criaturas. **Franciscanos**, 2018. Disponível em: <<https://franciscanos.org.br/carisma/simbolos/o-cantico-das-criaturas#gsc.tab=0>>. Acesso em: 17/07/2023

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1987, p. 197-221

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 19, p. 20-28, abril 2002

CANTON, Kátia. **Tempo e memória**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009

COCCIA, Emanuele. **Metamorfoses**. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020

CORREA, Mariana Resende; FRANÇA, Cláudia. A figura do bricoleur em práticas artísticas. **Revista Visualidades**, Goiânia, v.12, n.2, 225-239 p. 2014

CUNHA, Euclides da. **Canudos e outros temas**. São Paulo: Iba Mendes Editor Digital., 2019

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **O anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo em experiência. **Revista Ilinx**, Campinas, vol. 1, n. 4, dez. 2013

GRAÇA, Fernando. **João Cabral de Melo Neto fala sobre o nordeste, o nordestino e o humor em sua obra**. Youtube, 22 de agosto de 2018. Disponível em: <<https://youtu.be/GnThHr70XKI>>. Acesso em: 29 de dezembro de 2022

LESTEL, Dominique. A animalidade, o humano e as “comunidades híbridas”. In: MACIEL, Esther Maria (org.). **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p. 23-53.

MACIEL, Esther Maria. A animalidade, o humano e as “comunidades híbridas”. In: **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p.85-101

MELO NETO, João Cabral de. **A educação pela pedra e outros poemas**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2008

MELIN, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008

PEREIRA, Francisco Aurélio de Souza. **[Correspondência]**. Destinatário: Ariádine Menezes. Barbalha, 18 out. 2022. 1 carta

_____. **Diário de bordo da pesquisa**. Barbalha (CE), 2020. (manuscrito não publicado).

_____. **Diário de bordo da pesquisa**. Barbalha (CE), 2021. (manuscrito não publicado).

RAMOS, Graciliano. Aprendamos a escrever com as lavadeiras de Alagoas. **Portal Travessias**, 2018. Disponível em: <
<https://astravessias.org/blog/aprendamos-a-escrever-com-as-lavadeiras-de-alagoas/>>.
Acesso em: 17/07/2023

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. **Porto Arte**, Porto Alegre, vol. 7, n. 13, p. 81-95, nov. 1996.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999