

COMO QUEBRAR PEDRAS PORTUGUESAS

HOW TO BREAK PORTUGUESE STONES

Ramon Reis / UFPA

RESUMO

O processo de criação da performance *Como quebrar pedras portuguesas* (2019), que emerge de pesquisa em andamento no curso de mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA). O trabalho aborda sensações e sentidos de poder do mundo contemporâneo, sobretudo, da perspectiva de quem vive na Amazônia.

PALAVRAS-CHAVE

Artes Visuais; Performance; Objeto; Poder; Amazônia

ABSTRACT

The process of the performance How to break portuguese stones (2019), which emerges from ongoing research in the Master's Degree in Arts at the Federal University of Pará (UFPA). The work addresses sensations and senses of power in the contemporary world, above all, from the perspective of those who live in the Amazon.

KEYWORDS

Visual arts; Performance; Object; Power; Amazon



Figura 1. Registro de momentos finais da ação. Foto: Alexis Matute

Cresci em uma rua de terra no bairro da Cidade Nova, município de Ananindeua, na região metropolitana de Belém, capital do Pará. Quando criança, me perguntav se pedras cresciam, se tinham vida ou se eram irreversivelmente do tamanho que as via. Mais rapaz, vi grandes pedras viajando por uma estrada da Amazônia. O tamanho delas me marcou. Jamais havia visto tão grandes. Não imaginei que agora, homem, pedras voltariam a me intrigar, dessa vez, em outros contextos e, de certo modo, os mesmos.

Um dos pontos iniciais da performance que aqui é descrita, se dá a partir de um incidente. Quando se caminhava pelo centro de Belém em meados de 2017, era possível observar um dos principais pontos históricos da cidade sob reforma, a Praça da República. Sua construção data do período da Belle Époque, que proporcionou transformações em certas fisionomias locais, através da breve prosperidade que as elites da região viveram no fim do século XIX por ocasião do Ciclo da Borracha (1879-1912). A praça, no seu formato atual, é resultado de projeto urbanístico implementado pelo intendente Antônio Lemos (1843-1913) para a

cidade de Belém, como símbolo das aspirações da elite paraense de outrora. Tal projeto assinala o desejo dessas camadas ricas de converter a cidade amazônica a padrões estéticos europeus.

Da janela do ônibus, voltando do trabalho, notei uma cena: um grupo de homens, trabalhadores da construção civil, firmando pedras portuguesas nas tradicionais e amplas calçadas da praça. Todos em pé, manuseavam um socador de madeira, erguendo-o com as duas mãos e lançando-o sobre o chão. Com seus uniformes da cor laranja, realizavam um movimento sincrônico e repetitivo. De certo modo, até pareciam executar algum tipo de coreografia, uma comum coreografia daquele trabalho cotidiano.

Passados alguns dias, a cena deteve minha atenção novamente. Pelo mesmo ponto, observei o grupo de trabalhadores, sob o típico sol de verão do Norte, aplicando as pedras nas calçadas com a ajuda de um martelo. Caminhei mais lento. Aquela cena me tomou por completo a atenção. Sem explicações imediatas, um desconforto tomou conta de mim. Passei um certo tempo observando. Todos os homens estavam embaixo de uma tenda de lona azul erguida a poucos metros do chão, de tal modo que eram obrigados a fazer seu serviço se apoiando sobre as mãos e joelhos. Ecoava um ruído abafado de martelos atingindo o chão. Curvados, em um calor intenso, martelavam pedra por pedra, pedras brancas de calcário. Eram eles todos homens negros.

Persegui esta imagem. Nas leituras que fiz ao longo dos dias seguintes, para entender o que ela poderia significar, percebi que a situação não se desenrolava, de maneira alguma, como uma crônica qualquer. Concluí que ali, muito além de pedras, fixavam-se lógicas.

Ora, a arquitetura e o urbanismo são um conjunto de técnicas construtivas responsáveis por modelar ambientes, definindo a maneira como espaços e indivíduos se conectam. Definem a maneira pela qual cidadãos podem usufruir de seus direitos sobre as cidades. Também expressam as circunstâncias, intenções e anseios de quem as projeta. Mais profundamente, possuem estreita conexão com fenômenos políticos (ZEVI, 1996).

Em minhas leituras, as pedras portuguesas, enquanto elemento arquitetônico e urbanístico, mostravam-se como índices políticos do Brasil.

A utilização delas para pavimentação de calçadas passou a ser mais comum no século XIX, em meio as transições entre o regime colonial, o imperial e o republicano. Elas foram inseridas no urbanismo de Belém de modo mais sistemático durante a Belle Époque, junto a vários outros elementos que compunham o projeto do intendente Lemos. Sob a atmosfera republicana que nascia, bairros, prédios, ruas, iluminação, estradas, enfim, uma nova estrutura foi erguida para amparar os “novos costumes” das camadas abastadas de Belém.

O fenômeno da Belle Époque buscou certa “modernização” ao tentar romper com um passado provinciano, mas, em verdade, as mudanças políticas naquele século não dissolviam valores implementados pelo processo de colonização. Essa seria mais uma época da História da Amazônia em que desigualdades sociais seriam reiteradas conforme interesses de elites políticas e econômicas. Sobre esse ponto, Jussara Derenji comenta que

a partir dos anos 1870-1880, o aumento da população e o enriquecimento de camadas significativas dela fazem surgir novos bairros, alguns planejados, que incorporam uma infraestrutura moderna. Acentua-se uma dicotomia que reflete diferenças sociais e econômicas que a economia da borracha favorece. A população pobre é afastada dos centros e continua a erguer casas precárias em madeira, adobe e palha nas zonas baixas, alagadas e insalubres. Esse isolamento de indesejáveis era completado pela criação de prédios públicos especializados. A pobreza, a doença e a loucura foram segregadas em asilos, orfanatos, hospitais e hospícios, conformando uma moldura adequada à nova burguesia (DERENJI, 2012, p. 96-97).

No contexto do Brasil do século XIX, de maneira geral, a arquitetura e o urbanismo se caracterizaram por reproduzir a “tradição colonial” portuguesa do século

anterior (FILHO, 2000). Essa “tradição” era absolutamente dependente da mão-de-obra de africanos e indígenas, traficados e escravizados. O trabalho compulsório dessas pessoas substituía serviços básicos indisponíveis à época, como os de água, lixo e esgoto. As formas de ocupação desse período refletiam a perversa segregação racial do regime colonial.

Precisamos lembrar que o afastamento, o distanciamento, era um dos sedimentos da política espacial colonial. Colonos e colonizados tinham espaços bem definidos, lembrados a todo o momento como lugar de “um” e o lugar do “outro”. Os típicos sobrados portugueses, por exemplo, possuíam dois andares. O andar de cima era destinado a habitação dos senhores, já o de baixo era usado como ponto comercial ou, comumente, um espaço de coabitação entre animais e pessoas escravizadas (FILHO, 2000).

No Brasil atual, ainda convivemos com práticas de habitação enraizadas naquele mundo e, claro, continuamente alimentadas pelo capitalismo. Espaços divididos mediante estratos sociais ainda são comuns a nós. Da formação de periferias ao “quartinho da ‘empregada””, alguns entre tantos exemplos possíveis, a política espacial colonial foi incorporada por nossa sociedade. O colonialismo revela-se em nossos espaços. Se olharmos bem, entre o reboco de nossas paredes e de nossos muros, revela-se um passado pouco corroído pelo tempo.

Li o que vi naquela manhã, na praça, como um retrato desse mundo que ainda é conservado, que não ruiu. Li esse mundo cindido, forjado no passado. Mundo a que Franz Fanon (1961) chamará de “compartimentado”, “dividido em compartimentos”. A causa de meu desconforto diante dos termos daquela cena de trabalho estava em ser lembrado sobre esses lugares historicamente designados ao povo negro e ao povo indígena. Lembrar que viver em um país que nunca instituiu um projeto de descolonização é, de fato, perturbador. Presenciamos, todos os dias, cenas em que valores desumanos, implícita ou explicitamente, são perpetuados. Em uma passagem, descreve Fanon: “mundo seguro de si, esmagando com as suas pedras as feridas abertas pelo chicote. Eis aí o mundo colonial” (FANON, 1961, p.47).

Naquele instante, o desconforto me permitiu retirar a imagem que via de um lugar de naturalidade. Os trabalhadores, em posição servil, recolocando pedras, transpunham uma recorrente imagem racista inscrita em nossa história. Mais do que um simples caso cotidiano, transpunham-se, ali, disputas históricas de poder. Em outras palavras, muitas violências que experimentamos atualmente, em diferentes níveis, estão vinculadas a eventos políticos que, por inúmeras razões, não foram apropriadamente sanados. Esses eventos estão mesmo no passado? Afinal, quais são os estados de hostilidade que vemos e com os quais convivemos? Quem assentava essas pedras portuguesas ontem? Quem as assenta hoje?

Entre nós, há um "sofisticado" esquecimento. A colonização foi tão bem implementada pelos portugueses na Amazônia, que não é incomum que sequer seja lembrada como um episódio de brutalidades. Nas grandes cidades do Norte, na verdade, ela é velada como um momento de cordiais "trocas culturais". Por isso, facilmente encontramos algum ancião que sorri e diz triunfante "estamos mais próximos de Portugal" (geograficamente).

O pensamento do filósofo camaronês Achille Mbembe tem sido importante para provocar esses paralelos. Em *Políticas da Inimizade* (2017), ele reforça que as origens da brutalidade das democracias modernas está na fundação das relações coloniais. Mbembe (2017) aponta, ainda, algo que chama atenção para pensarmos a Arte, explicando que o colonialismo implicou no que chama de "civilização de costumes". Através da expropriação de riquezas, países colonizadores financiavam novos hábitos culturais, gastronômicos, instituições e práticas artísticas, isto é, lugares de cultivo de uma "nova civilidade".

Vejo certa conexão entre esse anseio por uma "nova civilidade" proporcionado pelo colonialismo e os anseios da Belle Époque paraense. Ainda que essa última tenha se consolidado no contexto republicano, sob a premissa de se distinguir do passado, deixava escapar valores estritamente coloniais. A floresta sofria uma de suas primeiras investidas industriais, o Ciclo da Borracha - cuja força de trabalho baseou-se também em escravização indígena, negra e nordestina - enquanto as elites de Manaus e Belém vislumbravam se tornar uma Paris na América, pavimentando suas calçadas com pedras portuguesas, erguendo prédios neoclássicos, bairros nobres, alimentando sonhos fúteis dos quais, no século XXI, não parecem ter acordado.

Comenta o historiador paraense Geraldo Mártires Coelho: para um país que saíra da condição colonial/imperial, e que convivera com a escravidão até 1888, os termos *progredir* e *civilizar* proclamavam discursos de grande produtividade política, institucional e, claro, estética (COELHO, 2011, p. 150).

A outra face de nossa pretensa modernidade era um programa estético dissimulado, que teve de encobrir as razões escusas da prosperidade da Borracha. O amazonense Márcio Souza comenta que

a face oficial do látex era a paisagem urbana, a capital coruscante de luz elétrica, a fortuna de Manaus e Belém, onde imensas somas de dinheiro corriam livremente. O outro lado, o lado terrível, as estradas secretas, estavam bem protegidas, escondidas no infinito emaranhado de rios, longe das capitais. O lado festivo, urbano, civilizado, que procurou soterrar as grandes monstruosidades cometidas nos domínios perdidos, poucas vezes foi perturbado durante sua vigência no poder (SOUZA, 2009, p. 265).

É importante destacar que os eventos que sucederam o Ciclo da Borracha no século XX aperfeiçoaram o legado predatório colonial na Amazônia, a exemplo da Ditadura Militar (1964-1985), que contribuiu significativamente para o agravamento do quadro de violência no Pará, favorecendo a formação de novas oligarquias na região, a infração de direitos humanos e a expropriação de recursos naturais. Os projetos econômicos de nossa democracia recente também não nos levaram tão longe. A Amazônia paraense permanece sendo uma zona de escalada de hostilidades, grande fronteira para o agronegócio, para o avanço industrial e para produção de energia. Por fim, aqui, a ordem colonial ainda nos provém sistemáticas invasões, saques, sequestros, assassinatos, escravidão, extinções, epidemias, racismo e fome.

Noto que vários eventos políticos do Brasil, desde a colonização, estão justamente vinculados por compartilharem de valores hostis, predatórios e distorcidos em

relação a essas terras. Aqui evoco Aníbal Quijano (2005), que a essa cadeia de poder inaugurada pelo colonialismo nas Américas, estreitamente ligada a questão racial e a consolidação do sistema capitalista, chamou de Colonialidade.

Em todos esses eventos, Natureza e indivíduos - negros e indígenas - foram dilacerados pela dominação. Nas Américas, a memória da violência, sim, tem cor.

Encontro, então, interlocução no trabalho da artista visual afro-portuguesa Grada Kilomba. Ela utiliza uma gama de procedimentos artísticos como vídeos, instalações e performances, para debater conflitos de variados espectros políticos, sobretudo, o colonialismo e os efeitos do racismo. Em seu ensaio, *Memórias da Plantação* (2019), examina a atemporalidade do racismo refletida em nosso cotidiano. Ela classifica como “feridas não curadas” essas situações que reproduzem ordens coloniais em experiências do presente; dolorosas, essas feridas muitas vezes tornam a abrir, sangrar e fazer-se visíveis.

Kilomba (2019) afirma que, na atualidade, revivemos constantemente dramas e terrores de espaços como o da plantação. A plantação, o engenho, a senzala, eram, enfim, lugares onde materializavam-se formas espetacularizadas de crueldade, como atentados ao corpo, tortura ou execuções sumárias (MBEMBE, 2017). Eram lugares de genocídio. Tais condições contribuíram para a cristalização de uma ideia unilateral de humanidade. Os brancos europeus criaram o “Outro”, isso, tendo a si mesmos como referência de sujeitos. Nesse sentido, o colonialismo configurou formas perversas de conceber o entendimento de humanidade, convertendo-a em um lugar a que uns eram permitidos estar e, aos “Outros”, não.

Ora, este é o mundo fraturado em que estou. O vivo, o vejo. O vi naquele dia. Nele, o grupo do qual faço parte permanece em tais condições desumanas. Nele, na maior parte das vezes, não sou permitido. Nele, desigualdades continuam sendo intensificadas. Nele, as fronteiras crescem para conter quem foge da fome, da guerra e das catástrofes. Nele, as incertezas, o desamparo, a melancolia se alastram como epidemias agressivas. Nele, o medo e a esperança são desigualmente distribuídos. Nele, quem inventou a fome, come.

É inegável que esse é um mundo que foi projetado para que a sobrevivência de uns prevalecesse sobre a de outros. Uma zona de disputas permanente. E esta é uma das conclusões sobre o contemporâneo que me parece mais infeliz e desconcertante: vivemos em um mundo onde nossas identidades são, em grande parte, definidas por experiências de violência.

São percepções como essas que interessam a pesquisa que venho desenvolvendo no curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Sob o título provisório de *Aqui*, a pesquisa consiste num processo de criação de obras de artes visuais que, em técnicas e materiais variados, possam levantar sentidos acerca de aspectos afetivos e políticos do mundo contemporâneo, sobretudo, da perspectiva de quem vive na Amazônia.

Foi a partir dos estudos da pesquisa, baseado na cena relatada, que elaborei a performance *Como quebrar pedras portuguesas*, na qual abordo sensações provocadas por ordens tácitas de poder que me parecem tão bem implementadas em nossa região.



Figura 2. Registro de momentos iniciais da performance. Foto: Alexis Matute

Ainda, apresentei a obra como resultado prático da disciplina “Pesquisa e Procedimentos Metodológicos em Artes” do curso, cuja perspectiva nos dizia respeito a métodos de pesquisa que priorizassem horizontes éticos e que ultrapassassem certas convenções metodológicas. Conciliando a perspectiva da disciplina com os intuitos de minha própria pesquisa, aos poucos, fui desenvolvendo o trabalho.

A performance tem o objetivo de reunir um grande volume de pedras portuguesas, de modo a ocupar parcelas significativas do espaço em que forem dispostas, destacando-se nele, e quebrá-las. A quantidade de pedras implica numa ação de longa duração que demanda certo desempenho físico. Utilizando roupas comuns, reproduzo uma cena típica de construção civil. Com o auxílio de um malho ou martelo comum, quebro pedra por pedra branca de calcário. Durante a ação, o único som possível de ouvir é o do instrumento atingindo as pedras, almejando criar um ambiente intrigante e ao mesmo tempo desconfortável para o público.

Não estipulo começo ou fim definido. Não há gestos pré-definidos. Para apresentação realizada em dezembro de 2019, não dispunha dos recursos necessários para execução tal como planejada. Em uma marmorária, adquiri uma porção de pedras menor do que desejava, porém, foi possível executar. Transporte as pedras até o local de apresentação, um prédio colonial, sede do PPGARTES, num tradicional bairro de Belém.

Entre as referências com as quais dialogo, estão as palavras do guarani Almiros Martins no vídeo *Ymá Nhandehetama* (2009), de autoria do indígena e do paraense Armando Queiroz. Nele, Martins fala sobre direitos e a maneira pela qual a Humanidade indígena é, ou não, visibilizada. Diz que seu grupo desaparece, que são afogados e diluem-se no mar de ignorância da sociedade em que estamos.



Figura 3. Almiros Martins, Armando Queiroz e Marcelo Rodrigues, *Ymá Nhandehetama*, 2009.

Desde 2015, já me interessava pelo material. Na oficina *Performance e Contemporaneidade*, ofertada pela Casa das Artes, fiz um pequeno estudo artístico sobre o processo de corte e quebra de pedras naturais por pedreiros profissionais. Para a ação de 2019, além de relacionar os aspectos históricos e políticos comentados aqui, busquei mais sobre aspectos físicos das pedras portuguesas para compreender o seu processo de assentamento e de desgaste.

Em *Como quebrar pedras portuguesas*, o objetivo é partir as pedras até que atinjam o ponto de pequenos fragmentos. Mediante a duração, fico sujeito a níveis desgastantes de força e resistência. Expor meu próprio corpo a estes desgastes constitui, em si, parte dos significados que desejo levantar. Creio que quando empenho certa energia, retomo situações como as que vivo, como as que meu povo vive. Me aproximo, através de uma operação poética, da energia a qual recorrem trabalhadores de construção civil, para, então, assumir estruturas que nos

interditam. Há o desconforto, há o suor, há a fadiga, há a respiração, há as sensações táteis, há a concentração, há um esquecimento, há uma espécie de mergulho. Me disponibilizo apenas ao Som e a Força. O entrelace desses elementos costura a atmosfera áspera desse lugar de desamparo e consumação que habitamos no mundo em que vivemos.

Contudo, na performance, essas pedras não estão mais a ser fixadas, estão sendo partidas, estão sendo dissolvidas uma a uma com todo emprego de força que meu corpo dispõe. Partidas pelas mãos de um também homem negro amazônida. Agora, a arquitetura enraizada no colonialismo não é polida, é fraturada.

Tento criar, assim, uma plataforma poética, temporal, que se contraponha ao presente cotidiano a que estamos sujeitos pelo legado político brasileiro. Nesse frágil instante, crio um incidente artístico em que seja possível ver e imaginar situações em que recuperamos substâncias que nos foram secularmente expropriadas. Proponho o exercício de imaginarmos, de tornar palpável, um momento de contravenção. O que imaginamos é algo ainda não disponível e ansiado. Lembro do que diz o escritor paraense Vicente Cecim (1985): nossa História só terá realidade quando nosso imaginário a refizer a nosso favor.

A série *Ilusions*, de Kilomba, é uma referência estimulante. Em colaboração com atores e atrizes afro-alemães, a artista encena, em vídeo, três mitos valiosos para a cultura ocidental. Um deles é *Narciso e Eco* (2016), mas, desta vez, apresenta Narciso como uma alegoria ao ego branco, aquele que, perdido de amor por si mesmo, somente se vê. Narciso sintetiza a própria sociedade patriarcal branca, que está sempre a se olhar e a reproduzir a si própria como objeto ideal de amor. Fixada na própria imagem, torna a todos e todas invisíveis (KILOMBA, 2019).



Figura 4. Grada Kilomba, Ilusions vol. II - Narciso e Eco, 2016.

Em minha leitura, as pedras portuguesas são um pequeno fragmento da face narcisista do projeto colonial. São inseridas pela arquitetura neoclássica, incentivada após a instituição da Academia Imperial de Belas Artes e da chegada da Missão Artística Francesa ao Brasil. Essas duas organizações são incumbidas pelo Estado de difundir valores estéticos europeus pelo país para que este ajustasse a fisionomia colonizada a uma mais próxima do colonizador. Por sua vez, o Neoclassicismo foi um movimento artístico que retomou valores estéticos greco-romanos, caracterizando-se pela austeridade, "racionalidade" e rigor técnico. Nele, os europeus resgatavam sua própria imagem ancestral branca e, por meio da colonização, impunham essa imagem a suas colônias. Como Narciso, construíram um espelho civilizacional em que pudessem ser refletidos e sustentar seus desejos por si mesmos. Essa espécie de pacto estético foi firmada assegurando a manutenção simbólica do seu poder sobre territórios dominados.

Não por acaso, o Neoclassicismo, tão bem inserido na cidade de Belém, fora um movimento artístico historicamente alicerçado na filosofia Iluminista, responsável por forjar justificativas conceituais para a predação colonialista, alinhadas ao trabalho de figuras como Hegel, Kant, entre outros filósofos, que apresentaram visões racistas e entusiastas do regime escravista, como bem dissecado pelo pesquisador Érico Andrade (2017).

Me pergunto até que ponto, na medida em que aqueles trabalhadores negros faziam a manutenção das pedras portuguesas da praça, eram eles submetidos a polir também esse valor narcísico branco implementado pelo neoclássico?

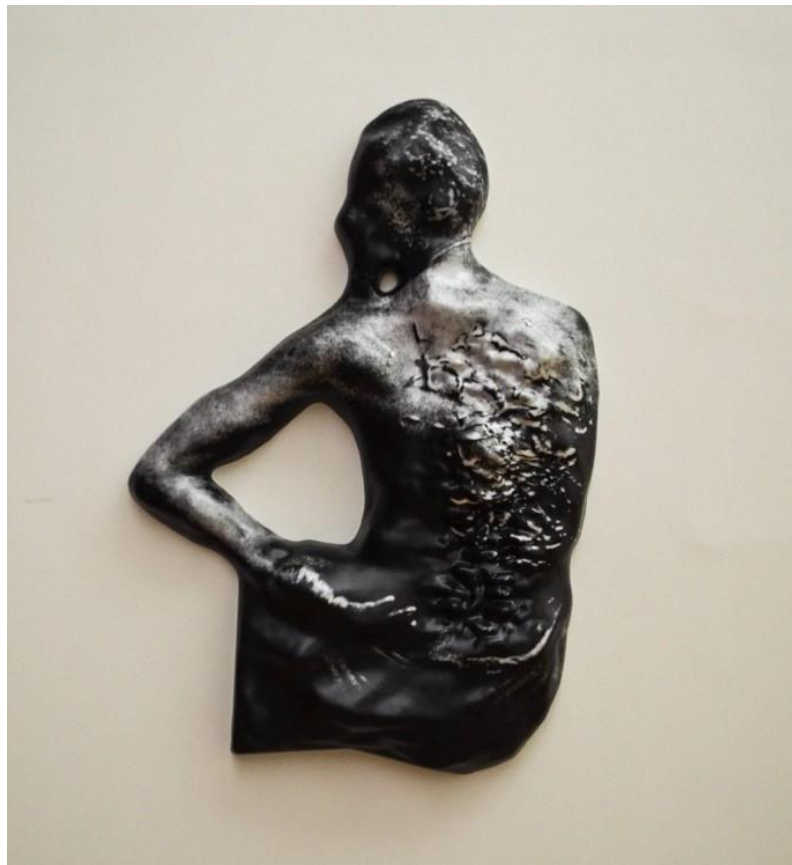


Figura 5. Arthur Jafa, Ex-Slave Gordon, 2017. Fonte: Museum of Contemporary Art Chicago.

A produção de Arthur Jafa tem impactado a pesquisa que desenvolvo. Através de diversos recursos, ele explora a experiência negra nas Américas. Na escultura *Ex-Slave Gordon* (2017), transpõe para o campo tridimensional a fotografia histórica dos atentados ao corpo de um homem escravizado, de maneira que a textura de suas cicatrizes possa fazer-se tátil pelo olhar do espectador.

Em Rosana Paulino encontro também fortes estímulos. Influência para boa parte dos jovens artistas negros de minha geração, seu trabalho vem discutindo a articulação de memórias e as interdições a que mulheres negras são submetidas pela sociedade brasileira. Em *Parede da Memória* (1994-2015), Paulino constrói uma instalação a partir da repetição de 11 fotografias de família, repetidas 1.500 vezes em pequenas trouxinhas de tecido. Creio que, nesta obra, entre outras coisas, a artista realiza um processo de retomada do poder sobre a gestão da memória e das imagens que tem nos sido negado.



Figura 6. Rosana Paulino, *Parede da Memória*, 1994 - 2015. Fonte: Pinacoteca de São Paulo.

Considero esse gesto de retomar também importante em *Como quebrar pedras portuguesas*. No momento em que quebro as pedras, indago poeticamente a memória forjada pelo colonizador, questiono o poder branco de narrar, de contar, de impor uma narrativa unilateral figurada nas instâncias culturais que nos contornam.

No campo das Artes, por exemplo, o Romantismo Brasileiro foi um movimento artístico autoindulgente que tentou fixar um senso de nação para o país que nascia. Nesse processo, uma série de memórias foram borradas, silenciadas ou mesmo apagadas. Muitas foram forjadas, criando mitos de uma nação benevolente, aliados a ideia de “progresso”, de “civilização”, de “democracia racial” ou de “abolição” da escravatura. Mitos de portugueses como viajantes obstinados e heróis salvadores. Sem a instituição de um devido processo de descolonização, essas narrativas foram alimentadas gradualmente pelo parto do Estado-nação Brasil. E, assim, permanecemos orbitando em torno de um eixo colonial.

Na performance, decido recorrer a um elemento muito simples, banal, que preenche espaços de memória nas cidades, para recuperar debates que segundo essas lógicas deveriam ter se perdido.

Todas essas questões se dissimulam amargamente sob nossos olhares, para que, então, sejam ignoradas. As aciono como um momento a ser presenciado, visto e escutado. Quando executo a quebra, imponho a necessidade deste momento. Abre-se um lapso.

A escritora estadunidense Toni Morrison, em conversa com Pierre Bourdieu (VOIR..., 1998), comentando o processo de criação em que estava envolvida naquela ocasião - o que viria a se tornar o romance *Paraíso* - explica ao sociólogo que estava trabalhando em um texto que apresentasse uma visão especial, que permitisse ao leitor “ver como nunca se vê”. Essa síntese de Morrison me instiga. Talvez esse seja um propósito importante para criações em nosso contexto social: ver como nunca se viu. O lapso que menciono diz respeito a esse mecanismo, trata-se da

necessidade de olhar para o passado e para as circunstâncias desfavoráveis presentes de forma a impugná-los, creio.

Esse é um dos papéis fundamentais da Arte, não o da construção vazia de um "Novo" para alimentação de lógicas de mercado, mas a apresentação de novos horizontes poéticos que possibilitem interpretações férteis e eficazes do mundo.

O comovente pensamento de um dos principais líderes indígenas da Amazônia e xamã, Davi Kopenawa (2015), tem me estimulado a pensar sobre Teoria das Artes Visuais, a Imagem e o Olhar, construindo certa base teórica para a pesquisa de mestrado. Entre tantas afirmações, que infelizmente não cabem neste texto, destaco a associação que Kopenawa faz entre olhar do branco e um "olhar fantasma", isto é, um olhar opaco, débil, incapaz. Um olhar que é incapaz de ver os xapiri, entidades ancestrais, um olhar que é incapaz de ver a floresta em sua verdadeira face, um olhar que mesmo inalando o mais forte pó de yãkoana, não consegue acessar a beleza profunda do mundo em que vivemos.

Em *Como quebrar pedras portuguesas*, interpreto as pedras como um objeto de natureza política, um meio condução de poder. Alerto para o legado ativo da colonização. A imagem do firmamento dessas pedras ainda sintetiza o desejo do colonizador de estabilizar seu projeto. Proponho a desestabilização de ordens tácitas de poder. Discuto a maneira sofisticada como gestos podem resguardar a manutenção de valores históricos de dominação.

Refletindo sobre relações e violência no mundo estratificado criado pelo Colonialismo, Fanon, prevê:

Provocar um estalido no mundo colonial será, no futuro, uma imagem de acção muito clara, compreensível e capaz de ser assumida por cada um dos indivíduos que constituem o povo colonizado. Desviar o mundo colonial não significa que depois da abolição das fronteiras se arranjará comunicações entre as duas zonas. Destruir o mundo colonial é, nem mais nem menos, abolir uma zona, enterrá-la no solo mais fundo ou expulsá-la do território (FANON, 1961, p. 36)

Por fim, concordo com palavras de Bruno Sena Martins, as quais li recentemente: fantasia seria pensar, ingenuamente, que o reconhecimento do sangue negro na base de nações-imperiais e pós-imperiais pudesse cumprir-se deixando no mesmo lugar as pedras que sustentam e adornam a ideia de nação (MARTINS, p. 1, 2020).

Essa performance foi significativa para que pudesse levantar pontos iniciais da pesquisa que desenvolvo, articulando um conjunto inicial de referências teóricas e artísticas. Foi decisiva para lançar compreensões e dimensionar possibilidades de criação. Ressalto que ainda a considero em processo. Espero que ela alcance desdobramentos, como outra materialidade ou execução.

É importante destacar que nessa performance não considero que se esteja "reavendo voz" ou simplesmente "revisando" acontecimentos anteriores, como a crítica e a curadoria de arte branca, às vezes, tendem a classificar trabalhos dessa natureza. Creio que estamos enfrentando o presente e esboçando o futuro, esta virada é importante porque nos conduz de um posicionamento conciliador a um posicionamento transformador.



Figura 7. Registro de momentos finais da ação. Foto: Alexis Matute

Bibliografia

ANDRADE, Érico. A opacidade do iluminismo: o racismo na filosofia moderna. **Kriterion Revista de Filosofia**, Universidade Federal de Minas Gerais, v. 28, p. 1-15, 2017.

CECIM, Vicente. O colonialismo na Amazônia. *In*: HERKENHOFF, Paulo (Org.). **As Artes Visuais na Amazônia**: reflexões sobre uma visualidade regional. Belém: SEMEC, 1985.

COELHO, Geraldo Mártires. Na Belém da Belle Époque da borracha (1890-1910): dirigindo os olhares. **Revista Escritos**, Fundação Casa de Rui Barbosa, ano 5, n. 5, p. 141-168 2011.

DERENJI, Jussara. A tangível herança de um período efêmero. *In*: **Amazônia**: Ciclos de Modernidade. São Paulo: Zureta, 2012.

FANON, Franz. **Os condenados da Terra**. Lisboa: Ulisseia, 1961.

FILHO, Nestor. **Quadro da arquitetura no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KILOMBA, Grada. **Desobediências poéticas**. Curadoria Jochen Volz e Valéria Piccoli; ensaio Djamila Ribeiro. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.

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

MARTINS, Bruno Sena. As “guerras das estátuas” e a cor da memória. **Buala**, Jan. 2020. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/a-ler/as-guerras-das-estatuas-e-a-cor-da-memoria>. Acesso em: 2 ago. 2020.

MBEMBE, Achille. **Políticas da Inimizade**. Lisboa: Antígona, 2017.

“VOIR comme on ne voit jamais: dialogue entre Pierre Bourdieu et Toni Morrison ». **Vacarme**, n. 6, jan. 1998. Disponível em: <https://vacarme.org/article807.html>. Acesso em: 2 ago. 2020.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (Org.). **A Colonialidade do Saber - Eurocentrismo e Ciências Sociais - Perspectivas Latino-americanas**. Buenos Aires: Clacso, 2005.

SOUZA, Márcio. **História da Amazônia**. Manaus: Valer, 2009.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Ramon Reis

Artista visual e professor de artes visuais. Mestrando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade Federal do Pará (UFPA)