

DISPERSÃO/AGLOMERAÇÃO NA OBRA MATER DOLOROSA – IN MEMORIAM II (1978) DE ROBERTO EVANGELISTA: UMA HISTÓRIA DA HUMANIDADE

DISPERSION/AGGLOMERATION IN THE WORK MATER DOLOROSA - IN MEMORIAM II (1978) BY ROBERTO EVANGELISTA: A HISTORY OF HUMANITY

Sávio Luis Stoco / UFPA

Orlando Franco Maneschy / UFPA

Ricardo Agum Ribeiro / IFRO-Vilhena

RESUMO

Promovemos uma análise estética do filme de artista Mater Dolorosa II – In memoriam (1978), do artista multimídia conceitual Roberto Evangelista (1946-2019), sendo a primeira parte do texto uma contextualização da obra, apresentando dados a respeito da sua circulação. Utilizamos a metodologia de análise fílmica (AUMONT; MARIE, 2009; MACHADO JÚNIOR, 2011). A partir do reconhecimento das categorias de planos documentais e planos interventivos, das ressignificações pela montagem cinematográfica a partir das figuras apresentadas e de elementos da trilha sonora (narração e música), encaminhou-se uma interpretação para as grandes estruturas de madeira que boiam sobre as águas (círculo, quadrado e triângulo). Sobretudo, na construção de uma noção sobre o significado das cuias na presente obra. Esses resultados podem contribuir para a leitura de outras obras da trajetória de Evangelista que retomam alguns desses mesmos objetos ou imagens. Enfatiza-se o posicionamento do artista na denúncia dos massacres que as culturas indígenas enfrentavam, o reconhecimento das resistências culturais desses povos e o deslocamento do ponto de vista do artista. Dessa maneira reconhecemos a singularidade da obra na crítica à história dos povos originários amazônicos.

PALAVRAS-CHAVE

Filme de artista; Roberto Evangelista; *Land Art*; Amazônia; cultura indígena.

ABSTRACT

We promote an aesthetic analysis of the film by artist Mater Dolorosa II - In memoriam (1978), by the conceptual multimedia artist Roberto Evangelista (1946-2019), the first part of the text being a contextualization of the work, presenting data about its circulation. We used the methodology of film analysis (AUMONT; MARIE, 2009; MACHADO JÚNIOR, 2011). Based on the recognition of the categories of documentary plans and interventional plans, of the reinterpretations by cinematographic editing based on the figures presented and elements of the soundtrack (narration and music), an interpretation was made for the large wooden structures that float on the waters (circle, square and triangle). Above all, in the construction of a notion about the meaning of gourds in the present work. These results can contribute to the reading of other works in the Evangelist trajectory that take up some of these same objects or images. It emphasizes the artist's position in denouncing the massacres that indigenous cultures faced, the recognition of the cultural resistance of these peoples and the displacement from the artist's point of view. In this way, we recognize the uniqueness of the work in criticizing the history of native Amazonian peoples.

KEYWORDS

Artist film; Roberto Evangelista; Land Art; Amazon; indigenous culture.

Introdução

As imagens de dispersões e de aglomerações de cuias boiando no espelho das águas do lago do Arara no rio Negro, estado do Amazonas, são alguns dos planos mais memoráveis presentes no filme de artista *Mater Dolorosa II – In memoriam* (16mm, 11', 1978¹), do artista multimídia amazonense Roberto Evangelista (Francisco Roberto Evangelista, 1946-2019). Mas que significados sugerem essas imagens, assim como outras diversas relações estabelecidas entre as cuias e demais elementos arredondados, quadrados e triangulares, no discurso elaborado por essa obra? E, sobretudo, que tipo de relação a obra promove nesse encontro com o “Outro” aspecto tão perceptível na obra e na própria trajetória do artista que viria a se tornar um mestre da União do Vegetal, religião ligada às práticas indígenas amazônicas. O esforço de compreensão analítica que empreenderemos busca compreender a estrutura, conceitos/noções principais e linhas de força do filme.

A proposta desse artigo é promover uma primeira aproximação detida intrinsecamente no filme *Mater Dolorosa*, objetivando a elaboração de uma análise estética da obra com base na metodologia de análise fílmica (AUMONT; MARIE, 2009; MACHADO JÚNIOR, 2011). Partimos da reflexão de que, por vezes, a fortuna crítica do filme não transpareceu algumas questões que a obra engendra. O cotejo sistemático de elementos da obra de nossa análise, com as apreciações críticas de outros autores,

não será o foco de nosso trabalho. Mas, sim, buscamos objetivar o constructo do filme, sobretudo na compreensão do significado das cuias e das estruturas geométricas (círculo, quadrado e triângulo) que, em nossa hipótese, apresentam-se como elementos formais e centrais no discurso da obra.

Antes de adentrarmos nas análises em si, é significativo mencionarmos alguns dados contextuais extrínsecos à obra para introduzir o trabalho de Evangelista. Esses dados revelam a proximidade do artista também com o meio intelectual/artístico manauense que almejou na época uma nova relação com a história e a cultura da região, do qual entre os expoentes poderíamos citar o teatrólogo Márcio Souza e o sociólogo Renan Freitas Pinto. Assim, é significativo mencionar que *Mater Dolorosa II* foi um filme criado no contexto da série de curtas-metragens *Documentos da Amazônia*, projeto financiado pela TV Educativa do Amazonas quando dirigida por Pinto. O trabalho de Evangelista se destacou com relação aos outros três trabalhos realizados – *Viagem Filosófica* (16mm, 12', 1974); *Zuazo e Rita: duas artistas amazonenses* (16mm, 16'44", 1974), ambos dirigidos por Pinto; e *O palco verde* (16mm, 1975), de Maurício Pollari. Nas palavras de Gustavo Soranz, que promoveu um estudo sobre a série *Documentos da Amazônia*, *Mater Dolorosa II* é “seguramente o mais intrigante e interessante da série” (SORANZ, 2009, p. 115) - possivelmente considerando o visível engajamento com relação aos massacres aos povos originários e também com relação aos aspectos formais contemporâneos da linguagem cinematográfica/artística empregada.

O filme de Roberto Evangelista se notabilizou como um feito significativo na criação em arte contemporânea na região amazônica, não apenas pelo aprofundado diálogo com o “outro”, ao considerar a cultura cabocla de ascendência indígena, como capítulo significativo da arte conceitual, da arte ecológica, assim também como com relação à circulação e receptividade no meio da arte que obteve ao longo de sua trajetória. Assim como pelo interesse, no meio artístico brasileiro e internacional, que a obra tem gerado com o constante incremento dos capítulos da história da arte conceitual e da arte ecológica.

Na primeira década de circulação de *Mater Dolorosa*, o filme percorreu eventos de duas áreas específicas: o artístico, com mais ênfase, e o televisivo (já que a obra integrou a série da TV Educativa, como mencionado anteriormente). Primeiramente, a obra participou da mostra coletiva *Exposição de Artes do Amazonas* (1979), ocorrida em São Paulo no Paço das Artes (Museu da Imagem e do Som, no bairro Jardim Europa). Evangelista participou desse evento ladeado pelos trabalhos em pintura, desenho e gravura dos artistas Auxiliadora Zuazo, Rita Loureiro, Sérgio Cardoso e Van Pereira². Dois anos depois, em 1981, a obra participou do I

Festival Nacional de Filmes para TV, realizado em Curitiba pela Secretaria de Cultura e do Esporte do Paraná³.

Foi premiada no V Salão Nacional de Artes Plásticas, da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE, 1982). Por conta disso, integrou a programação do *Seminário de Artes Visuais na Amazônia*, ocorrido em Manaus - um dos eventos paralelos ao *VII Salão Nacional de Artes Plásticas*, organizado pela Funarte. Nessa ocasião, *Mater Dolorosa II* foi programado juntamente com dois vídeos premiados de Evangelista, *Playtime – infinitude* (1980) e *Afrescos pré-Mondrianescos - Homenagem caipira a Mondrian* (1980)⁴. Também integrante do *VII Salão Nacional de Artes Plásticas*, promoveu-se em Natal a *Mostra de Vídeo Arte Nacional e Internacional* com a participação do filme de Evangelista⁵.

No exterior, há indícios de que teria sido exibido em algumas ocasiões na cadeia de televisões europeia Eurovision (PINTO et al, 2007). Bem como, foi exibido em 1989 em Nova Iorque na instituição expositiva MoMA PS1 - atual braço experimental do Museu of Modern Art – MoMA, conhecido no Brasil por Clocktower Gallery, cujo nome de origem foi PS1 Contemporary Art Centre. Essa projeção se ligou à criação e montagem, no MoMA PS1, da instalação *Niká uiicana – homenagem a Chico Mendes* (1989), que Evangelista criou em parceria com a artista Regina Vater. Apreende-se que ambos, instituição/artista, despuseram o ensejo da viagem de Evangelista aos EUA para o agendamento da projeção do filme⁶.

Após essa primeira grande circulação da obra, *Mater Dolorosa - in memoriam II* retorna ao circuito da arte nacional já no século XXI, em junho de 2010 pela exposição *Amazônia, a Arte*, realizada no Museu Vale, em Vila Velha (ES). Em outubro do mesmo ano, foi exibida na remontagem dessa mostra no Palácio das Artes em Belo Horizonte (MG). Esteve ainda presente na 29ª Edição do Projeto Arte Pará, em Belém (PA). Esse retorno ao circuito foi empreendido por um dos autores desse trabalho, Orlando Maneschky. Doravante, a obra participaria de *Amazônia Ciclos de Modernidade*, apresentada em 2012 no Centro Cultural Banco do Brasil em Brasília (DF) e Rio de Janeiro (RJ), ambas sob a curadoria de Paulo Herkenhoff. Nesse mesmo ano passou a integrar o acervo da *Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará*, além de ter sido exibida no ano seguinte na exposição *A séance for geometry*, curada por Kiki Mazzuceli na Maddox Arts, no Reino Unido. Em 2019 foi exibida no Projeto Arte Pará 2019, cuja exposição *Deslendario Amazônico – 80 anos de Paes Loureiro* contou com curadoria de Orlando Maneschky e Keyla Sobral.

Feita essa introdução e contextualização, objetiva-se a análise formal do filme em questão.

De hoje ao mais longínquo passado

...e o círculo gerou todas as formas
Roberto Evangelista

Fundamentamos nesse princípio da análise a distinção quanto os seus principais elementos. O efeito intrigante do qual falou Gustavo Soranz (2009) resulta de uma experimental, consistente e obstinada montagem cinematográfica a partir de uma gama relativamente reduzida de planos temáticos. Os temas mais evidentes seriam os **planos documentais**, protagonizados por um grupo de indígenas e/ou caboclos e também por planos de elementos naturais e orgânicos de pouco ou nenhum processamento industrial/humano. Agregam-se a eles o que chamaremos de **planos interventivos**, já que se instaura naquele ambiente ribeirinho documentado cinematograficamente uma dimensão de intervenção artística por conta da clara apropriação de noções do *Land Art*, pois o terreno natural (sobretudo o rio) foi trabalhado pelo artista. Nesses planos interventivos, destacam-se três grandes estruturas construídas que boiam nas águas do rio Negro, feitas de varas de madeira amarradas, possivelmente, por cipó-imbé⁷ e configuradas em formatos geométricos: o círculo, o quadrado e o triângulo.

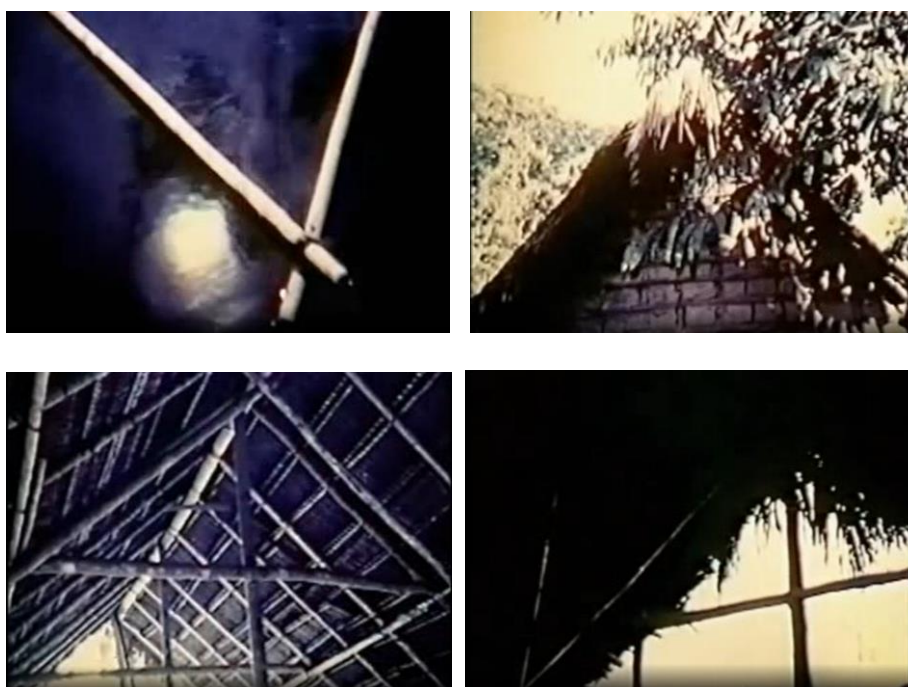
Os **planos interventivos**, tal qual os **planos documentais**, são completamente integrados ao argumento do que reconhecemos enquanto uma menção à história da humanidade, mas sob a ótica dos povos originários amazônicos. Paralelamente, surpreende ao longo do filme o sensível processo de ressignificação de cada um desses planos, associando-os a contextos determinantes da história da humanidade; levando-nos da atualidade filmada (pós-“massacre” colonial, quando só “sobraram os restos, os riscos e os restos da memória”) até a mais longínqua gênese (“bem antes do começo”, “Antes da terra e da mata / Antes da primeira oca e da primeira roça”) (EVANGELISTA, 2017)⁸. Esse processo de simbolização ocorre de maneira relativamente transparente, pois visualizamos os planos documentais diretamente atrelados pela montagem a uma trilha sonora em que temos como elemento principal um potente texto ensaístico assinado pelo artista, narrado por ele e disposto em voz *over*. O tom geral é de profundo respeito por aquela cultura focalizada. Algumas músicas indígenas também compõem a banda sonora, sendo que este recurso ganha destaque em trecho que comentaremos adiante.

Uma hipótese analítica possível, é de que o filme busca se irmanar a um ponto de vista com relação à ancestralidade indígena na Amazônia. Nessa trajetória histórica, o contato com o branco é compreendido com criticidade pungente ao retratar o encontro de forma não idealizada pois menciona os prejuízos, a aniquilação de seus direitos e de parte de sua cultura, como veremos a diante. Em paralelo, o discurso

busca descortinar os traços culturais remanescentes não enquanto escombros ou de forma decadente, e sim como uma força latente que propiciou o desenvolvimento de uma resistência cultural resiliente.

O sentido físico, mais concreto, para o emprego das estruturas que boiam (o círculo, o triângulo e o quadrado) foi a delimitação e aglomeração de dezenas de cuias vazias. Bem como indicam, a partir de suas balizas, a dispersão desses elementos na água. Por sua vez, o sentido simbólico das estruturas que boiam, em resumo, seria alusão às etapas da vida e da história humana ao abordar estágios da interação social e da cultura material, sobretudo com relação aos abrigos (biológicos e/ou construídos).

No geral, o círculo diz respeito à gênese no sentido biológico do homem, ideia que se admite no filme, sobretudo, quando temos o seguinte trecho do texto: “Olho imenso, bojudo (...) A primeira morada”. Ideia que se completaria com a imagem em close do umbigo de uma criança, momento em que escutamos a narração: “O círculo-alimento entranhado no corpo”. Já o quadrado remete às moradias e demais técnicas que garantiram a sobrevivência humana na terra. “No cruzamento das varas, na armação da “ui” [casa grande] [quadrado com cuias de fora]”. Por último, o triângulo traz o elemento conflituoso, remetendo às diferenciações e embates entre grupos populacionais, provavelmente aludindo à colonização da região e o papel do argumento religioso nesse processo.



Figuras 1-4. Roberto Evangelista, Mater Dolorosa – in memoriam II, 1978. Filme de artista (11’).

Observemos mais detidamente esse trecho do filme que remete ao massacre dos povos originários amazônicos, por meio da exploração da forma triangular. Neste trecho do filme (7'20"), há uma contundente mudança na trilha sonora instrumental. Até então ouvia-se no filme somente a voz premonitória do artista tendo como *background* uma melodia indígena aguda proferida por um conjunto de flautas. A mudança se dá logo no início da aparição justamente da estrutura triangular sobre a água, momento em que começamos a escutar um som grave, dissonante e monocórdico, também de flautas. Há a associação do triângulo com o topo da cobertura de palha triangular da casa de taipa cabocla para logo em seguida o filme oferecer o plano de uma estrutura interna dessa construção, onde se visualiza uma grande cruz. Símbolo que se colocaria uma segunda vez, agora com mais transparência, em contra luz tendo o céu como fundo (Figuras 1-4).

No sentido simbólico das três estruturas que boiam, as cuias que circulam entre essas formas geométricas ganharão um simbolismo central, como representantes da vida, seja de indivíduos humanos ou das formas orgânicas como um todo. Ressaltamos que se Roberto Evangelista trabalha a partir dessa significação para a cuia, ou seja, em associação aos seres vivos, orgânicos, poderíamos projetar e compreender a centralidade atribuída a esse objeto utilizado em muitas obras ao longo da sua trajetória de criação artística.

A história da humanidade - representada pelo conjunto onipresente das cuias - é a tônica do discurso de *Mater Dolorosa*, no entanto temos que estar cientes de que essa história é contada sob a ótica dos povos originários da Amazônia, ou seja, dos indígenas. Nos letreiros iniciais, existem algumas menções que corroboram essa premissa. Somos informados da localização temporal e geográfica da obra fílmica: "Lago do Arara, rio Negro / Fevereiro, 1978" (localidade pertencente ao território do Amazonas, Manaus).

Sendo o ponto de vista desse filme sobre a gênese e o desenvolvimento da humanidade, mas calibrado para a história dos primeiros habitantes dessa região americana, trata-se de uma história de ataques e de resistência de seus modos de vida e pensamentos e sob esse aspecto o filme caminha para tecer seu mais significativo posicionamento. Escutamos no início a seguinte frase, bastante indicativa e que corrobora essa nossa compreensão: "Pai: depois do massacre, só restaram os restos, os riscos e os restos da memória" (EVANGELISTA, 1978). Essa sentença foi montada em associação ao um *travelling* do grupo indígena/caboclo, mencionado anteriormente. Uma outra forma de considerarmos esse grupo de dezessete pessoas, formado por bebês de colo, crianças, jovens, adultos e idosos com feições indígenas miscigenadas e "roupas de branco", seria empregar o termo

“remanescentes”, utilizado pelo artista no documento referente ao filme explicitado na nota 8. Eles se encontram defronte de uma casa de taipa de mão com cobertura de palha e não de uma oca indígena com formato característico, o que pode se remeter à miscigenação dos indígenas com os migrantes vindos da região nordeste nos séculos XIX e XX. Essa família foi identificada nos créditos finais do filme pelo artista a partir de seu mais velho membro, Bibiano Costa “filho de pira-tapuias e tucanos” do Alto Rio Negro (EVANGELISTA, 2017).

Longe de representar um ruído na tematização da cultura dos povos originários da Amazônia, a morada de taipa de mão e sua pretensa ligação com a cultura cabocla miscigenada expressaria a sutil compreensão de cultura amazônica, sem distinção aos elementos que foram incorporados pelas populações ao longo da história dos contatos interétnicos.

O que nos permite concluir, por ora, que no âmbito das elaborações estéticas de *Mater Dolorosa – in memoriam II* a questão de crítica principal não seria qualquer crítica lançada a respeito da miscigenação cultural, ou mesmo de mudanças culturais, mas sim das violências físicas e simbólicas pelas quais as populações tradicionais amazônicas passavam na ocasião da produção do filme.

Nesse sentido, compreendemos, que a relevância que o filme alcançou nos anos subsequentes ao seu lançamento, assim como o interesse atual que tem despertado se justificaria com as noções atuais com relação à compreensão das culturas amazônicas e da tolerância com que os debates tem avançado. Isso porque o artista, nesse trabalho, buscou um diálogo com a cultura dos povos originários fugindo dos estereótipos com relação aos indígenas, tão em voga na época tanto no meio cultural e até artístico, formulando reflexões sobre a resistência cultural dos caboclos de ascendência indígena.

Portanto, o ponto de vista de *Mater Dolorosa II* é compreensivo com as agruras, reconhecedor das forças nas batalhas ao longo da história e de valorização das suas vivências. Adota-se um lugar irmanado ao daquela família dos filhos de pira-tapuias e tucanos do Alto Rio Negro. Assim, não se resume à origem do artista - da capital Manaus, local possível de emitir colonialismos com relação à outros povos das franjas daquele território pela ação das elites detentoras de poderes administrativos, econômicos e culturais -, mas reconhecemos que houve uma singular pretensão de deslocamento de seu lugar em direção ao grupo filmado sendo a obra e seu discurso já, em alguma medida, como enunciadora de uma noção decolonialista.

Notas

- ¹ Disponível em: <http://www.experienciamazonia.org/site/roberto-evangelista.php>.
- ² **Jornal do Comércio**, Manaus, 15 nov. 1979; **Estado de S. Paulo**, 06 nov. 1979.
- ³ **Diário da Tarde**, Curitiba, 28 abr. 1981.
- ⁴ **Jornal do Comercio**, Manaus, 08 nov. 1984.
- ⁵ **Diário de Natal**, Natal, 08 dez. 1984.
- ⁶ **Folha de São Paulo**, 29 jan. 1989; base de dados do site do MoMA PS1.
- ⁷ Agradecemos à informação do cientista social Sully de Souza Sampaio (ILMD/FIOCRUZ Amazônia).
- ⁸ Para a transcrição do texto presente na trilha sonora de *Mater Dolorosa II*, optamos pela versão impressa em uma folha avulsa (mimeo) distribuída pelo próprio artista após o lançamento do livro *Ritos – Roberto Evangelista* (2017) por conta da necessidade de divulgação da errata (EVANGELISTA, 2017).

Referências

ARAÚJO, James; GOMES, Verônica; PINTO, Renan Freitas. (Org.). **Ritos – Roberto Evangelista**. MANAUS: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2017.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

EVANGELISTA, Roberto. **Errata para o livro Ritos – Roberto Evangelista** [atribuído]. Manaus, 2017 (mimeo).

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

MACHADO JUNIOR, Rubens Luis Ribeiro. **Síntese dos aspectos a contemplar num exercício de análise filmica**. Universidade de São Paulo, 2011 (mimeo).

SORANZ, Gustavo. **Território imaginado: imagens da Amazônia no Cinema**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Sociedade e Cultura da Amazônia. UFAM, Manaus, 2009.

Sávio Luis Stoco

Pesquisador e artista. Docente dos cursos de graduação em Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGArtes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará - ICA / UFPA. Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes-USP. Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes-Unicamp. Contato: saviostoco@gmail.com.

Orlando Franco Maneschky

É pesquisador, artista e curador. Docente dos cursos de graduação em Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGArtes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará - ICA / UFPA. Coordena o grupo de pesquisa Bordas Diluídas:

Questões da Espacialidade e da Visualidade na Arte Contemporânea (UFPA/CNPq). É curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Contato: orlandomaneschy@gmail.com.

Ricardo Agum Ribeiro

Professor EBTT do Instituto Federal de Rondônia -IFRO. Lotado no Campus Vilhena. Doutor em Ciência Política; Mestre em Antropologia; Licenciado e Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense - UFF. Organizador do livro - Escalas Amazônicas: artes visuais e políticas públicas (Editora Valer).