

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Louise Calixto Monteiro Barros

**Tramas amazônicas:
Exercícios de casa, corpo e cosmos**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

DEPARTAMENTO DE ARTES E DESIGN

Programa de Pós-Graduação em Design

Rio de Janeiro
Abril de 2023



Louise Calixto Monteiro Barros

Tramas amazônicas: Exercícios de casa, corpo e cosmos

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da PUC-Rio como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Design.

Orientador: Prof. Carlos Eduardo Félix da Costa

Rio de Janeiro
Abril de 2023



Louise Calixto Monteiro Barros

Tramas amazônicas: Exercício de casa, corpo e cosmos

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Design da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo

Prof. Carlos Eduardo Félix da Costa

Orientador

Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

Prof. Roberta Portas

Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

Prof. Malu Fatorelli

Instituto de Arte - UERJ

Rio de Janeiro, 14 de abril de 2023

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Louise Calixto Monteiro Barros

Mestranda em Design pela PUC-Rio. Graduada em Design de Moda pela UCAM em 2001. Especializada em Design Têxtil pelo SENAI – CETIQT em 2005. Atua como designer de moda e têxtil há 20 anos nos segmentos de varejo e indústria, criando roupas e estampas.

Ficha Catalográfica

Barros, Louise Calixto Monteiro

Tramas amazônicas : exercícios de casa, corpo e cosmos / Louise Calixto Monteiro Barros ; orientador: Carlos Eduardo Félix da Costa. – 2023.

126 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2023.

Inclui bibliografia

1. Artes e Design – Teses. 2. Arte. 3. Design. 4. Amazônia. 5. Ancestralidade. 6. Fibras têxteis. I. Costa, Carlos Eduardo Félix da. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. III. Título.

CDD: 700

Dedico a Nadir de Aguiar Calixto e a Thiago de Mello

Agradecimentos

Aos meus pais Angela e Tadeu (*in memoriam*), por cultivarem minha essência criativa, permitindo minha inflorescência, sempre me acolhendo e incentivando meus caminhos.

Às minhas filhas, Sophia e Serena, companheiras de esperança na luta por um mundo melhor, sem vocês não teria sentido. Ao meu companheiro de utopia e de floresta, Thiago Thiago, pelo incentivo, acolhimento e parceria na criação da vida “a serviço da vida”. A minha tia Badé pela inspiração, apoio e suporte incondicional desde do início, um amparo amoroso e muito necessário. As minhas tias Gracinha e Clarinha pelo amor e encorajamento. Ao tio Hamilton (*in memoriam*) por todo legado indígena o qual fui iniciada. Às minhas amigas-irmãs, Marisa Mello pelo auxílio, amizade e trocas durante a pesquisa, e Leticia Libanio pelo apoio e incentivo sempre. Às amigas de toda vida Bebel, Cecília, Célia e Liana. Às minhas amigas do coletivo *Liga Materna*, pelas trocas e conexões durante todo o processo. A Ana Helena pela amizade. Ao Bernardo Aguiar e a Marina parceiros de floresta, pelas imagens, conversas e descobertas amazônicas. Ao Vinicius Nascimento, pela revisão sensível do texto. Ao Gabriel Sanna, pela edição dos vídeos e ao Marcos Braccini pelo ouvido precioso e tratamento do som. À Carolina Fernandes pelo olhar cuidadoso e necessário.

Ao *Cadu*, pela parceria, amizade e principalmente pela sensibilidade ao me abrir portais poéticos, apontando caminhos e respeitando as minhas escolhas. Como orientador me permitiu tecer percursos importantes sempre com generosidade e troca. A CAPES pela bolsa de pesquisa cedida – Código de Financiamento 001. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Aos companheiros do LINDA pela ajuda e trocas constantes. A todos os professores das disciplinas cursadas durante o mestrado, em especial, a Jorge Lopes, Cláudio Magalhães, Nilton Gamba Jr., Vera Damazio e Denise Portinari. À Isabel Martins pela generosidade e troca no estágio de docência.

Resumo

Barros, Louise Calixto Monteiro; Costa, Carlos Eduardo Félix da. **Tramas Amazônicas: exercícios de casa, corpo e cosmos**. Rio de Janeiro, 2023, 136p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Na pesquisa documentada nesta dissertação investigamos possibilidades de uma produção artística a partir de experiências na *Casa da Poesia*, residência do poeta Thiago de Mello, conduzida pelas relações sistêmicas dos povos autóctones com a floresta. O fio condutor deste trabalho são as vivências na floresta Amazônica. Compreendendo a complexidade do bioma, partimos para exercícios artísticos ancorando experiências sensoriais e poéticas que suscitamos para esta pesquisa. As práticas ancestrais apontaram caminhos de coexistência, o que contribuiu para desdobramentos nos campos estéticos do design e da arte. A partir do contato com o conceito de circularidade dos materiais, as fibras têxteis foram compreendidas como possibilidades regenerativas de sistemas pelos seus cultivos e manejos. Para tanto, trabalhamos com autores como Thiago de Mello, Bachelard, Capra e Le Guin. O resultado será apresentado em um projeto expositivo debruçado no mergulho pessoal da autora em sua atividade poética numa tentativa de juntar design e saberes tradicionais.

Palavras-chave

Arte; Design; Amazônia; Ancestralidade; Fibras Têxteis; Poesia

Abstract

Barros, Louise Calixto Monteiro; Costa, Carlos Eduardo Félix da. **Amazonian Wefts: home, body, and cosmos exercises**. Rio de Janeiro, 2023, 136p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

In the research documented in this dissertation, we investigated possibilities of an artistic production based on experiences at the Casa da Poesia, residence of the poet Thiago de Mello, conducted by the systemic relations of the indigenous peoples with the forest. The common thread of this work are the experiences in the Amazon Forest. Understanding the complexity of the biome, we started with artistic exercises anchoring sensory and poetic experiences that we raised for this research. Ancestral practices pointed to paths of coexistence, which contributed to developments in the aesthetic fields of design and art. From contact with the concept of circularity of materials, textile fibers were understood as regenerative possibilities of systems through their cultivation and handling. For that, we worked with authors such as Thiago de Mello, Bachelard, Capra and Le Guin. The result will be presented in an exhibition project focused on the author's personal plunge into her poetic activity in an attempt to bring together design and traditional knowledge.

Keywords

Art; Design; Amazon; Ancestry; Textile Fibers; Poetry.

Sumário

1	Introdução	12
1.1	Estrutura da dissertação	26
2	Casa, corpo e cosmos	28
2.1	Casas de infância	28
2.2	A Casa da Poesia	31
2.3	Sonho: as sílabas da água	43
2.4	O corpo como casa: invólucro	49
2.5	O corpo criação: o cosmos e a concha	51
3	Complexidade Sistêmica, as relações do ser humano com a floresta	59
3.1	Ecossistemas e redes de interdependência	59
3.2	A floresta ontem	68
3.3	A Amazônia hoje	73
3.4	Ecologia dos saberes: agroflorestas e florestas sintrópicas	76
4	Tessituras do afeto, os laços ancestrais	81
4.1	A coleta e a cesta	92
4.2	Fibras têxteis, cultivos, manejos e usos: Carauá, Juta e Tururi	100
5	Considerações Finais	116
6	Referências bibliográficas	123
7	Anexo	127

Lista de figuras

Figura 1: Foto aérea sob a Amazônia	13
Figura 2: Gráfico das emissões de gases do Efeito Estufa entre 1990 – 2020	16
Figura 3: Poeta Thiago de Mello caminhando na Ponta da Gaivota, 2014	32
Figura 4: Imagens do Google Earth da localização da Casa da Poesia	33
Figura 5: Imagem do Google Earth da localização da Casa da Poesia	33
Figura 6: Casa da Poesia, mês de julho de 2022	35
Figura 7: Imagem de satélite da maior bacia hidrográfica do planeta	36
Figura 8: Aranha caranguejeira na parede da casa	38
Figura 9: Maquete de moradia xinguana	41
Figura 10: Instalação Cesto, casa, mundo	42
Figura 11: Vista aérea da ponta da gaivota julho de 2021	44
Figura 12: Imagem da acapurana refletida nas águas do rio Andirá, julho de 2022	54
Figura 13: Delimitação da Terra Indígena Andirá-Maraú	82
Figura 14: Canastra da floresta	85
Figura 15: Manguba (<i>Pseudobombax munguba</i>)	86
Figura 16: Munguba: inflorescência e fruto	86
Figura 17: Frames do filme <i>Desfio</i>	87
Figura 18: Fragmento cerâmico indígena	88
Figura 19: Sopro de Gaia	89
Figura 20: <i>Drumlanrig Sweet Chestnut Leaf</i> (2002)	90
Figura 21: <i>Ammonite</i>	91
Figura 22: Obra de Maria Nepumoceno	96
Figura 23: Mãe Terra Series (2021)	97
Figura 24: Nostalgia Series (2020)	97
Figura 25: <i>Sem título</i> (2010)	99
Figura 27: Fruto do curauá	104
Figura 28: Curauá em sistema agroflorestal	104

Figura 29: Momento da colheita da Juta	107
Figura 30: Buçu ou Ubuçu <i>Manicaria saccifera</i> . C. Fr. von Martius. Historia Naturalis Palmarum (1823-1850)	109
Figura 31: Involucro da palmeira de Ubuçu	110
Figura 32: Carregador de bebê, etnia Tikuna	111
Figura 33: Foto da Instalação <i>Cerzindo Redes</i>	113
Figura 34: Detalhe da Instalação <i>Cerzindo Redes</i>	113
Figura 35: Detalhe da Instalação <i>Cerzindo Redes</i>	114
Figura 36: Detalhe da Instalação <i>Cerzindo Redes</i>	115
Figura 37: Casa da Poesia, julho de 2022	116
Figura 38: Planta Isométrica 1	128
Figura 39: Planta Isométrica 2	129
Figura 40: Projeto expográfico Vista 1	130
Figura 41: Projeto expográfico Vista 2	131
Figura 42: Projeto expográfico Vista 3	132
Figura 43: Projeto expográfico Vista 4	133
Figura 44: Projeto expográfico Vista 5	134
Figura 45: Projeto expográfico Vista 6	135
Figura 46: Projeto expográfico Vista 7	136

Lista de quadros

Quadro 1: Atributos da fibra do Curaruá	103
Quadro 2: Atributos da fibra da Juta	105
Quadro 3: Atributos da fibra do Tururi	108

1 Introdução

Prezado leitor, nesta Introdução tomo a liberdade de narrar os afetos que levam a esta pesquisa em tom ligeiramente coloquial, em primeira pessoa. Será importante para o entendimento do projeto e de meu envolvimento com o mesmo.

No ano de 2017 avistei pela janela de um avião a floresta Amazônica devastada pelo agronegócio. Neste momento pude intuir a dimensão do problema que vamos enfrentar como espécie. Na verdade, já o estamos enfrentando. Contemplar a selva retalhada a 30 mil pés de altura partiu-me em duas: era uma antes e me tornei outra depois. Neste fragmento de tempo que durou poucos segundos, fui tomada por uma clara e abrupta sensação de destruição. Um grande pessimismo arrebatou-me. Porém, quando pisei de fato na mata, constitui uma compreensão que parece simples posta em palavras: me senti parte da Terra. Por sobre ela caminhava, sendo elemento de seus ciclos infinitos e metamórficos. O pertencimento advindo deste inestimável contato atenuou a lógica pragmática, que se impõe sobre praticamente todas as relações humanas, e que tanto me angustiava.



Figura 1: Foto aérea sob a Amazônia
Fonte: Acervo pessoal.

Me aventuro em temporadas no interior do estado do Amazonas, na *Casa da Poesia*, refúgio regular do poeta amazonense Thiago de Mello. As transformações que experienciei dentro e no entorno desta construção, localizada na comunidade de Freguesia do Andirá, incitaram a escrita desta dissertação. Uma pesquisa poético-artística em torno de relações tecidas entre a casa, o corpo e o cosmos, e inspirada por fios de afeto, de ancestralidade e de poesia.

Conduzida pelas palavras de Thiago de Mello, que permearam toda a escrita, fui estabelecendo sínteses entre processos criativos iniciados na floresta e finalizados em meu ateliê no Rio de Janeiro, culminando em obras audiovisuais, esculturais e instalações. Como parte da dissertação também elaborei um projeto expositivo em 3D com imagens dos trabalhos desenvolvidos, além de um livreto contendo as fotos das obras. Ao final, há união entre o design, a arte e a ética.

As memórias afetivas abrigadas na casa-floresta serviram de fio condutor para o entrelaçamento das múltiplas linguagens visuais. Através do corpo, pelos sentidos, que pude estabelecer como campo metamórfico minha prática artística. O objetivo deste conjunto de obras é trazer entendimento para a senciência da Terra, e estimular as pessoas a entrarem em contato com a floresta Amazônica, ou qualquer outro ambiente natural ao alcance. Afinal, o cosmos também habita um bonsai.

Vivemos múltiplas crises no Antropoceno, período geológico em que os impactos da presença humana alteram todas as outras formas de vida. As crises ambientais, econômicas, sociais, geopolíticas e civilizatórias são partes de um todo, revelando a percepção de uma complexidade sistêmica. Por exemplo, a devastação ocorrida nos últimos 40 anos na Amazonia tem impactado o clima globalmente. Nossa espécie está alterando a homeostase¹ do planeta. Como designer têxtil e artista, as pautas ligadas ao cultivo de matérias-primas sustentáveis sempre me interessaram. Os cultivos de fibras vegetais possuem uma fatia econômica enorme neste setor, especialmente o algodão, sendo a agricultura industrial o principal vetor para o desmatamento. O relatório da Embrapa *Visão 2030: o futuro da agricultura brasileira*² mostra que as crises climáticas provocarão perdas estimadas para o setor em U\$7.4 milhões e U\$14 bilhões em 2070.

Entendemos que o mundo está em crise ambiental, ecológica, política e social: o capitalismo é um sistema de crises. Produzir dentro desse preceito econômico reforça a falsa dicotomia de que a humanidade e a natureza são coisas distintas. O que leva a desconexão, desequilíbrio e o tão almejado desenvolvimento. Ou, segundo a interessante análise morfológica trazida pela líder indígena Sônia Guajajara no vídeo *Feminismo, comuns e ecossocialismo* para o canal da TV Boitempo, o **não** envolvimento³.

O termo *sustentabilidade*, hoje, carrega o peso do Capitalismo. Em sua etimologia a palavra “sustentável” provém do latim *sustentare*, sustentar, defender,

¹ Homeostase é um termo formado pelos radicais gregos *homeo* e *stais*, que significam, respectivamente, “o mesmo” e “ficar”. Indica um estado de equilíbrio interno, que se mantém relativamente constante independente das alterações que ocorrem no meio externo.

² Disponível em: <<https://www.embrapa.br/visao/o-futuro-da-agricultura-brasileira>>. Acesso em: 19 dez. 2021.

³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zYa_RP5BuZc Acesso em: 9 set. 2022.

favorecer, apoiar, conservar, cuidar. Sustentabilidade pode ser definida como a habilidade, no sentido de capacidade, de sustentar ou suportar uma ou mais condições, demonstrada por algo ou alguém. A palavra já se encontra desgastada, em processo de esgotamento, e tem se tornado muitas vezes um discurso de marketing. O conceito já não abarca mais a necessidade de preservação da natureza, e, sustentar o sistema se tornou inviável. Esta pesquisa aponta para criação de realidades desejáveis no futuro, mirando a uma cultura regenerativa baseada nas práticas ancestrais com a visão contemporânea de rede.

É possível perceber que os resultados da intervenção humana foram tão intensos nos fluxos naturais da Terra nos últimos dois séculos, especialmente o aquecimento global, que precisamos encontrar uma forma de coexistir em consonância com os biomas. Este desequilíbrio sintomático afeta com mais intensidade as camadas à margem das sociedades, desprovidas de recursos econômicos e em situação de vulnerabilidade.

O relatório de 2022 do Painel Intergovernamental sobre mudanças climáticas (IPCC) nos traz a compreensão da condição atual do clima – incluindo como este está mudando por consequência de nossa influência – e os cenários futuros plausíveis, medidos em uma escala de quanto conseguiremos refrear o aumento das temperaturas. Em diversos momentos, o relatório enfatiza de forma explícita que a influência humana aqueceu a atmosfera, os oceanos e continentes. Citando em torno de 14 mil referências, os especialistas em clima fizeram uso desta base científica para delinear afirmativas com “média confiança”, “alta confiança”, “muito provável” e “extremamente provável”. De acordo com relatório⁴:

Estima-se que as atividades humanas tenham causado cerca de 1,0°C de aquecimento global acima dos níveis pré-industriais, com uma variação provável de 0,8°C a 1,2°C. É provável que o aquecimento global atinja 1,5°C entre 2030 e 2052, caso continue a aumentar no ritmo atual (IPCC, 2018, p. 7).

No tocante as emissões de gases, o estudo afirma que:

O aquecimento causado por emissões antrópicas desde o período pré-industrial até o presente persistirá por séculos e milênios, e continuará causando mudanças a longo prazo no sistema climático, como aumento dos níveis dos oceanos, com

⁴ Disponível em: <<https://www.ipcc.ch/site/assets/uploads/2019/07/SPM-Portuguese-version.pdf>>. Acesso em: 16 abr. 2022.

impactos associados (alta confiança), mas é improvável que apenas essas emissões isoladamente causarão um aquecimento global de 1,5°C (*Ibid.*, p. 8).

A este cenário de emissões de gases do efeito estufa (GEEs) adicionam-se o desmatamento e a degradação da floresta Amazônica. Segundo estudos do Sistema de Estimativas de Emissões e Remoções de Gases de Efeito Estufa – a plataforma SEEG⁵, o Brasil é responsável por metade das emissões de GEEs. O desmatamento, combinado à crise climática, já é observado e relacionado com áreas desmatadas de 2003 a 2018.

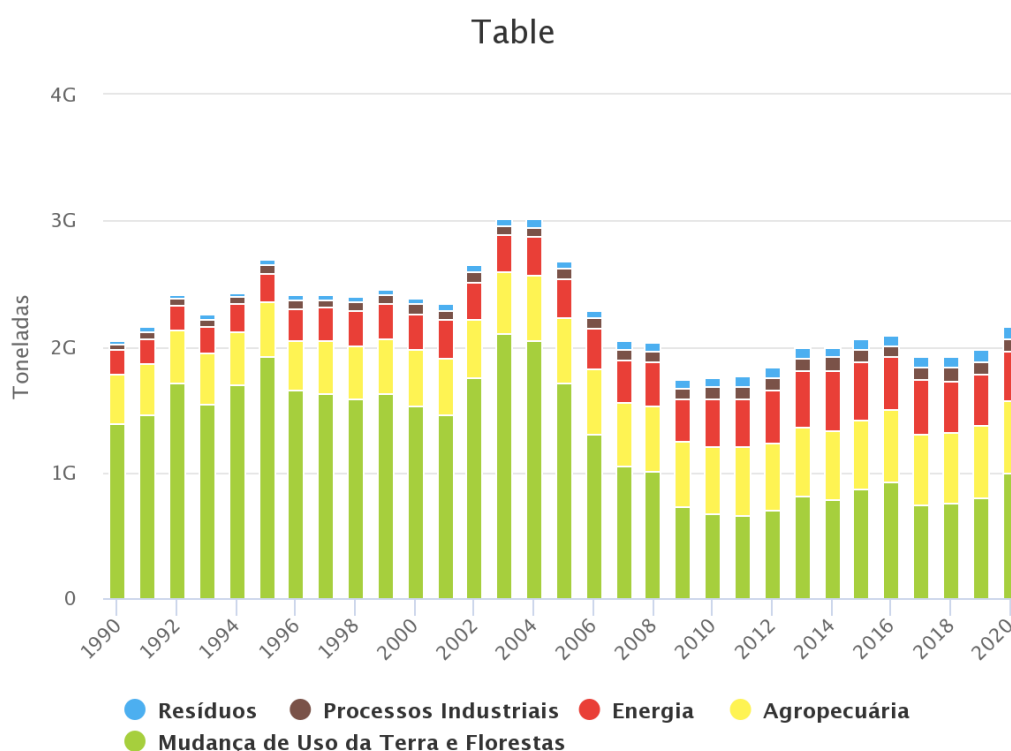


Figura 2: Gráfico das emissões de gases do Efeito Estufa entre 1990 – 2020

Fonte: Disponível em: <https://plataforma.seeg.eco.br/>.

Os resultados da agricultura massiva e pecuária industrial somados ao desmatamento das florestas são os vetores de maior impacto no meio ambiente, enviando a maior quantidade de GEEs para a atmosfera. O relatório do IPCC deixa claro que, mesmo que ações reais sejam executadas com intuito de desacelerar estas

⁵ Disponível em: <https://plataforma.seeg.eco.br/total_emission>. Acesso em: 18 abr. 2022.

emissões, a temperatura continuará subindo e continuaremos a ter mais alterações climáticas acontecendo no futuro.

Projeta-se que, em terra, os impactos sobre a biodiversidade e ecossistemas, incluindo perda e extinção de espécies, sejam menores com o aquecimento global de 1,5°C do que com o de 2°C. Projeta-se que limitar o aquecimento global a 1,5°C quando comparado a 2°C diminua os impactos em ecossistemas terrestres, de água doce e costeiros e retenha mais de seus serviços para humanos (alta confiança) (IPCC, 2018, p. 11).

Diante a este cenário pouco inspirador, nos convém como artistas e designers traçar alternativas regenerativas e de impacto positivo. O desejo de criar este projeto nasceu de um incômodo, uma sensação de desconforto. Vivenciar o ambiente amazônico possibilitou comentar de modo ativo a crise ambiental que estamos presenciando e impulsionada pela expertise que possui na área têxtil, procurei relacionar estes dois universos.

Logo no início deste percurso na pesquisa, percebi que uma das possibilidades para elaboração de projetos pode estar na recuperação de soluções que habitam o passado. Por isso, observar e analisar práticas ancestrais e vernaculares vem se revelando como uma das abordagens para lidar com o mundo contemporâneo, permitindo-nos delinear uma realidade mais equilibrada. É preciso inventar um porvir do *Bem viver*. Segundo Krenak (2022) o *Bem viver* possui muitos aspectos, mas provém de uma única origem: a sabedoria indígena, que estabelece uma noção ampla e complexa, que abrange uma pluralidade de dimensões e significados. Pode-se dizer que este conceito expressa, ao mesmo tempo, memória e horizonte – por um lado, memória pré-colonial e tradicional do mundo andino e da latino américa – e, por outro lado, protesto e luta contra os excessos do capitalismo agroindustrial globalizado.

Desta forma, institui-se as conexões com a ancestralidade, que dialogam com a Teia da Vida de Capra (1997). Se desde Humboldt (1769-1859) se entende que os seres e o planeta estariam interconectados em rede, as ligações com nossos ancestrais seriam uma possível chave para estabelecermos uma perspectiva de futuro. O pertencimento como parte desta teia global conduziu para caminhos que concebem conexões com a floresta Amazônica, permeado pelas minhas ações como designer têxtil, entre passado e futuro.

Minha trajetória profissional, nos últimos 15 anos, perpassa a moda e o varejo, produzindo quilômetros de têxteis poluentes ao longo desta jornada. Após anos desenvolvendo uma grande variedade de estampas para os mais diversos tecidos, para grandes e pequenas marcas, percebi que o trabalho impactava o meio ambiente de forma negativa. Comecei a estudar meios em que pudesse atuar de forma regenerativa, em consonância com valores que agora considero primordiais: justiça social e coexistência com os biomas.

A indústria da moda alimentada pela indústria têxtil, é um dos segmentos econômicos que mais traz danos ao meio ambiente, desde a agricultura até o descarte dos produtos. Grandes mercados, alto grau de consumo e pouca regulamentação ambiental resultam em uma combinação insustentável do ponto de vista ecossocial. De acordo com o relatório Fios da Moda (2021)⁶:

Em 2018, a produção mundial de fibras foi de aproximadamente 107 milhões de toneladas, com destaque para a produção de fibras sintéticas (62,3%), seguido pelas fibras naturais (31,5%) e artificiais (6,2%) (Textile Exchange, 2019). Entre os players globais do mercado de fibras têxteis estão a China, a Índia e os Estados Unidos' (p. 15).

As fibras naturais, de origem animal ou vegetal, tiveram nos últimos 10 anos sua produção variando em torno de 25 milhões de toneladas. Historicamente, o algodão é a fibra natural mais utilizada na produção têxtil, sendo também, dentre as diversas categorias, a segunda mais utilizada a nível mundial. Em 2018, sua produção alcançou cerca de 26 milhões de toneladas, representando aproximadamente 94,3% das fibras naturais e 24,3% da produção global, Fios da Moda, 2020).

Quando se trata do algodão, as consequências ao meio ambiente são profundas. Considerando que a forma de cultivo hoje no Brasil é a da monocultura, o algodão desempenha um papel importante no chamado agronegócio. A semente transgênica, o cultivo mecanizado, o uso de agrotóxicos, os métodos de beneficiamento e até mesmo a indústria e confecção, geram impactos negativos em toda a cadeia. Segundo diagnóstico da EMBRAPA, essa indústria é de extrema importância para a economia brasileira, recebendo crescente uso de tecnologia para ampliar a produtividade:

⁶ Disponível em: <<https://modefi.co/relatorio-fios-da-moda>> Acesso em: 20 abr. 2022.

A cultura do algodoeiro tornou-se nos últimos anos uma das principais *commodities* brasileiras. O avanço do cultivo no Cerrado brasileiro resgatou o país da condição de importador para a de exportador de pluma. Esse fenômeno é o resultado do esforço dos produtores, técnicos, pesquisadores e governos por meio de associações de produtores, das instituições públicas e empresas privadas na geração e transferência de novas tecnologias visando aperfeiçoar o sistema produtivo. Este aspecto tem feito com que o Cerrado brasileiro detenha as mais altas produtividades na cultura do algodoeiro no Brasil e no mundo, em áreas não irrigadas (ARAÚJO *in* EMBRAPA, 2017, n.p).

Diferente das práticas indígenas que primam pela diversidade nos plantios, costumamos usar a monocultura como principal meio para produção de matéria-prima para nossos sistemas de bens. Com impactos em toda sua cadeia e inclusive no pós-consumo, roupas e tecidos se tornaram um grande problema para a humanidade. A moda dita *fast-fashion* dos últimos 20 anos trouxe o conceito de “descarte” para o vestuário, afetando não somente as roupas, mas também outros atores envolvidos: pessoas e meio ambiente. Porém, esta indústria também tem se tornado um campo aberto a novas tecnologias, tendo grande destaque a pesquisa de materiais desenvolvidos dentro do conceito de economia circular, bioeconomia e materiais ecológicos. Os modelos produtivos praticados pela indústria do algodão nos últimos 200 anos visam somente ao aumento da produção, lucros e ganhos. Sabemos que este modelo não se apresenta mais como viável, como demonstra o diagnóstico da Ellen MacArthur Foundation (2017), precursora da Economia circular:

O modelo econômico “extrair, produzir, desperdiçar” da atualidade está atingindo seus limites físicos. A economia circular é uma alternativa atraente que busca redefinir a noção de crescimento, com foco em benefícios para toda a sociedade. Isto envolve dissociar a atividade econômica do consumo de recursos finitos, e eliminar resíduos do sistema por princípio. Apoiada por uma transição para fontes de energia renovável, o modelo circular constrói capital econômico, natural e social. Ele se baseia em três princípios: • Eliminar resíduos e poluição desde o princípio/ • Manter produtos e materiais em uso/ • Regenerar sistemas naturais (n.p.).⁷

Para mudar este paradigma e trazer de volta a biodiversidade, será preciso ampliar os incentivos e a autonomia de pequenos produtores, o que permitirá uma

⁷ Disponível em <https://archive.ellenmacarthurfoundation.org/pt/economia-circular/conceito> . Acesso em: 14 mai. 2022.

realidade compartilhada com outros organismos de forma equilibrada. É de extrema importância considerarmos o desenvolvimento destes pontos se visamos a proporcionar um meio de produção extrativista mais igualitário e *biodiverso*. É importante destacar que a humanidade chegou a um limite crítico da sua existência, e que a necessidade de se fazer algo se tornou urgente em vários contextos ao redor do globo. Como observa Benyus (2003):

O que está acontecendo aqui? Na minha opinião este Homo industrialis, tendo atingido o limite da tolerância da natureza, está vendo seu espectro na parede, juntamente com espectro de rinocerontes, condores, peixes-boi, cirripédios e outras espécies que ele está levando consigo para o túmulo. Abalado por esta perspectiva, ele, nós, estamos sedentos de informações sobre como viver sadia e sustentavelmente na Terra (p. 9).

Fazer o caminho reverso agora me parece ter um verdadeiro sentido como artista e designer. Criar obras artísticas, a partir de uma costura com o sensível estabelecida ao longo de 20 anos de imersões amazônicas, me fizeram entender e estudar os sistemas regenerativos no cultivo de plantas têxteis da Amazônia como possibilidade de sensibilizar e inspirar pessoas a estabelecerem um diálogo afetivo com a floresta.

Mediante a esta explanação o **tema** desta pesquisa consiste no estudo do cultivo de fibras têxteis amazônicas, com base em práticas ancestrais e seus desdobramentos nos campos estéticos do design e da arte. O resultado será apresentado em um projeto expositivo debruçado sobre a *Casa da Poesia*, residência do poeta Thiago de Mello, e seu entorno. Pretendemos assim apresentar elaboração poética, artística e regenerativa, costurando sentidos e memórias para poder tecer uma rede de conexões sensíveis.

Segundo Clement (2019) “em 1541, a expedição liderada por Francisco de Orellana desceu o rio Napo a procura de canela e da cidade de El Dourado, uma das obsessões europeias na época, cuja existência baseava-se numa lenda indígena” (p. 8). Ao longo de um ano e meio, a expedição de Orellana roubou comida, capturou e liberou informantes, batalhou com muitas comunidades indígenas, incluindo as famosas mulheres guerreiras chamadas Amazonas⁸, que deu o nome atual ao rio, até sair da Amazônia ao longo do litoral do Amapá.

⁸ O verdadeiro nome da suposta tribo composta apenas por mulheres seria *Icamiabas*.

O cronista dessa expedição foi o padre Gaspar de Carvajal, o primeiro indivíduo a fazer uma narrativa dos recursos naturais da região, no entanto, sem relatar ouro, nem canela. Foi Carvajal que descreveu a existência de populações numerosas, sadias e bem alimentadas, com aldeias grandes, próximas umas às outras, cercadas por pomares e abastecidas de alimentos. Em uma das minhas primeiras viagens a Amazonia no início dos anos 2000, ao ler este testemunho da expedição na biblioteca amazônica do poeta Thiago de Mello, minha curiosidade foi despertada. Deixava para traz a ideia de floresta inóspita para começar a perceber uma floresta abundante.

A partir desta informação demográfica, entrei em um estado de pura curiosidade e indagação. Fiquei imaginando que recursos teriam esses povos originários para que conseguissem se relacionar de forma simbiótica e benéfica com o ambiente. Que culturas desenvolvidas eram estas que mantinham uma relação inteligente com a mata? O nível de complexidade desta troca deveria ser algo surpreendente, em especial, se pensarmos nas práticas e tecnologias que estes grupos elaboraram para habitar sustentavelmente a floresta, a ponto de modificá-la intencionalmente ao longo dos séculos.

Diante do exposto anteriormente, apresenta-se o **problema** desta pesquisa: que afetos e experiências ancestrais amazônicas no cultivo regenerativo da floresta podem colaborar para práticas artísticas que combinem metodologias projetivas, artísticas e a conscientização ecológica?

Desta forma constitui-se o **objeto** da pesquisa: são as relações entre os sistemas da natureza e os saberes ancestrais estabelecidas por meio das fibras têxteis, através de práticas artísticas desenvolvidas na Amazônia.

Interesso-me pelas potencialidades das fibras têxteis que auxiliam e regeneram a floresta, oferecendo um meio de vida sustentável para comunidades que coexistem com ela há centenas de anos de forma harmoniosa. A natureza tem muito a ensinar com seus processos, formas, soluções, ciclos e movimentos. Nas comunidades amazônicas é possível observar alguns pilares e valores, que ocorrem espontaneamente e preenchem as necessidades primordiais para obtenção do equilíbrio dinâmico das localidades. São eles: biodiversidade; fortalecimento das culturas locais; trabalho justo e segurança alimentar. Desta forma, a floresta é mantida em pé ao mesmo tempo que comunidades ribeirinhas cooperam na preservação de tradições indígenas através do cultivo e uso de fibras têxteis.

Uma das possíveis formas de fomentar a sustentabilidade na moda é justamente diversificar sua produção, investindo em fibras com produção local e descentralizada. Em se tratando das fibras têxteis amazônicas também estamos falando de fomentar uma economia que mantenha o bioma e garanta condições de vida digna para as comunidades locais. Para além de fortalecer o fazer manual, especialmente das mulheres, o trabalho de comunidades locais e cooperativas, a utilização destes materiais estimula também o respeito aos aspectos sociais, culturais e ambientais na produção. A biodiversidade brasileira abarca uma grande variedade de fibras vegetais que surgem como alternativa passível de ser estudada e desenvolvida para fins têxteis. Fibras provindas de plantas, mas que não são escaláveis do ponto de vista do mercado, são uma questão a se refletir. A lógica capitalista de acumulação infinita, produção e consumo desenfreada e explorativas dos recursos da terra foi o que nos trouxe até aqui.

Na indústria têxtil, novos produtos sustentáveis ganham espaço e há uma demanda crescente para a utilização de materiais biodegradáveis, como as fibras naturais. Nesta dissertação foram pesquisadas algumas; tururi; curauá; e juta.

A seguir apresentamos uma breve descrição de suas características e aplicações:

- O tururi (*Manicaria saccifera Gaertn*) é uma fibra que forma um invólucro protetor nos frutos que pendem da palmeira chamada Ubuçu, originária da região amazônica do Brasil. Na comunidade de Muaná, localizada na Ilha de Marajó, a cultura extrativista de coleta do tururi ainda é mantida. O material possui alta resistência e por isso é aplicado em cobertura de moradias, objetos utilitários, além do seu uso em vestimentas e acessórios;
- O curauá (*Ananás erectifolius*) é um bom exemplo de como o processo de aculturação indígena não privilegiou os conhecimentos dos povos da Amazônia. Parente silvestre do abacaxi, o curauá é uma planta pré-colombiana de frutos com pouco suco, cujas folhas, muito fibrosas, são utilizadas pelos índios da região de Santarém na confecção de cordas, sacos, linhas, redes de pesca, redes de dormir e utensílios domésticos. Ao longo dos séculos, o processo de dominação europeia, agravado pelo desenvolvimento das fibras sintéticas, fez com o que o seu cultivo quase

chegasse à extinção, Finkielsztejn, (2006). Porém, hoje, há uma retomada do cultivo para a confecção de compósitos, como, por exemplo, os que substituem a fibra de vidro de forma sustentável: por ser biodegradável e de fonte renovável, atualmente muito usado na indústria automobilística;

- A juta (*Corchorus capsularis*) e a malva (*Urena lobata L.*) são plantas da mesma família. Embora a primeira não seja uma planta nativa da região amazônica, está bem adaptada ao bioma. Características como emissão de baixo carbono e cultivo sem a utilização de agentes químicos fazem destas plantas uma boa alternativa de negócios que envolvam a bioeconomia, pois a malva utiliza região de várzea e a juta a terra firme. Portanto, seja na estação cheia como na seca, a produção não cessa. Ambas as fibras são utilizadas para confecção de sacaria biodegradáveis no transporte e armazenamento de café e de grãos;

As fibras citadas acima foram utilizadas como material em algumas obras deste projeto expositivo. As fibras de arumã, buriti e tucum também, embora não estejam inseridas no detalhamento das espécies têxteis. Além de texturas, formas e cores distintas, as fibras trabalhadas aportam saberes no campo do sensível. Adaptabilidade, força e resistência são algumas de suas características. Adotando como princípios a conservação da biodiversidade da floresta, a diminuição das desigualdades sociais e territoriais e a expansão das áreas florestadas e sustentáveis, a pesquisa documentada nesta dissertação visa a um despertar para uma consciência regenerativa através de uma análise que aponta para cenários desejáveis, buscando alternativas para problemas complexos, especificamente os relacionados a destruição do bioma amazônico pelo agronegócio.

Com isso, chegamos à **questão norteadora**: a elaboração de projetos artísticos, ancorada no campo dos sentidos, em consonância com práticas de agricultura ancestral através das fibras têxteis, tendo como estudo de caso a *Casa da Poesia* do autor Thiago de Mello localizada na Freguesia do Andirá (AM), pode contribuir para uma conscientização ecológica e sistêmica?

Para tanto, o **objetivo geral** consiste em criar obras para um projeto expositivo, a partir da relação com a floresta Amazônia e a *Casa da Poesia*, unindo

práticas projetivas, arte e saberes ancestrais e assim, colaborar para um despertar das potencialidades bioeconômicas da floresta em pé.

Já os **objetivos específicos** são resultado da elucidação de todo este processo:

- a) avaliar que usos de métodos e abordagens estratégicas podem ser aplicados através do design regenerativo para que as fibras têxteis amazônicas sendo um “vetor” de mudança, apontando para cenários desejáveis;
- b) investigar conhecimentos ancestrais no cultivo e na elaboração de artefatos das fibras têxteis amazônicas tais como a juta, buriti, curauá e tururi;
- c) pesquisar padrões e sistemas da natureza em diálogo com a arte, e, por fim;
- d) criar obras artísticas tendo a natureza do entorno da *Casa da Poesia* como campo semântico.

A pesquisa almeja contribuir para um despertar de uma criação de cultura de regeneração agroecológica, considerando as memórias do afeto, o cuidado, a ancestralidade, com base nos princípios da vida (Capra, 2002), em que deve prevalecer a visão de interdependência e cultura de valor sistêmico.

É natural que se mantenha essa troca de vivências e aplicação de conhecimentos empíricos, uma vez que se entende que existem diversos campos de conhecimento em circulação nas sociedades. Entretanto, com o desenvolvimento do campo do design e a interação cada vez mais próxima entre esses saberes, se permite aos designers agir como atores sociais que, utilizando ferramentas culturais disponíveis, conseguem alimentar e apoiar processos de criação, nos quais nós – especialistas e não especialistas – estamos envolvidos (Manzini, 2017).

No mundo complexo em que vivemos, as soluções mais eficientes costumam vir do trabalho em equipe e em redes, como salienta Cardoso (2016). Na natureza, este é o funcionamento de base para entender como ela opera em seu fluxo contínuo. Com 3.6 bilhões de anos de aperfeiçoamento, a natureza é especialista em abundância, resiliência, sobrevivência e estratégias que permitem a multiplicação da *Teia da Vida* (Capra, 1997).

Quanto à **abordagem metodológica**, esta é uma pesquisa de caráter qualitativa/exploratória. Durante o desenvolvimento da pesquisa me deparei com a exposição no Museu Emilio Goeldi chamada *Floresta Sensível*, uma experiência

guiada por 3 eixos: as dimensões sensíveis, intangíveis e apreensíveis. Ao participar desta imersão, percebi que esta abordagem vinha ao encontro de meu pensamento e desenvolvimento da dissertação. Esta metodologia foi utilizada para classificar as plantas têxteis (vide Capítulo 4). Essas dimensões representam as maneiras plurais pelas quais entramos em contato com as diferentes características das árvores, cascas, folhas, frutos, fibras, sementes, seivas e diversos outros detalhes.

Embora neste trabalho procuro separar estas experiências e conhecimentos adquiridos, estas dimensões não existem separadamente. Isso aparece no texto de forma distinta, pois auxilia a desdobrar as reflexões necessárias, e também porque só é possível em um trabalho acadêmico uma reflexão documentada em palavras. Entretanto, tenho a consciência que as palavras não dão conta de reproduzir uma experiência corpórea.

Os capítulos 2, 3 e 4 seguem as abordagens destes três eixos de compreensão. O segundo capítulo – **Casa, corpo e cosmos** – é o contato com a dimensão sensível e a relação sensorial que desenvolvi com a *Casa da Poesia* e no seu entorno. No terceiro capítulo – **Complexidades Sistêmicas** – entro na dimensão apreensível, onde trago conceitos científicos sobre a Amazônia, crise climática, indústria têxtil e como tudo se relaciona de forma sistêmica. No quarto capítulo – **Tessituras do afeto** – entro na dimensão intangível, trazendo reflexões sobre o conhecimento cosmológico dos povos da floresta, inseridos na questão das fibras têxteis amazônicas e seus usos.

Para amalgamar esta três dimensões elaborei obras que dialogam com cada capítulo, mas também dialogam entre si. Alguns métodos e técnicas foram necessários para a construção da pesquisa documentada nesta dissertação. Primeiramente, o conceito de *Art-based Research* foi estabelecido durante o desenvolvimento do projeto expositivo, e, de acordo com Walther & Costa (2020), este método consiste em criar arte baseado em pesquisa, oferecendo uma visão multissensorial, multifacetada, discursiva e subjetiva, auxiliando, assim, o problema a ser investigado. Concomitantemente o levantamento bibliográfico foi de suma importância, pois possibilitou a extração de elementos fundamentais para o estabelecimento de um fio condutor na pesquisa acerca das experiências pelo sensível, práticas ancestrais e atuais no manejo de fibras têxteis da Amazônia.

1.1 Estrutura da dissertação

Na introdução, permito colocar em palavras impondo um processo cuidadoso de reconhecimento pessoal a partir das vivências na região Amazônica ao longo de 20 anos, apresentando uma breve contextualização do cenário que me direcionou a escrever esta dissertação. O fio condutor deste trabalho é a experiência na floresta, que resultou em percepções e buscas que se refletem na produção artística elaborada especialmente para esta pesquisa. A partir dessa experiência, selecionei os assuntos a serem tratados. Considero a visualização das obras parte essencial para acessar o texto, então apresento ao longo desta dissertação a reprodução fotográfica delas, ordenadas pelo projeto expositivo.

No **segundo capítulo**, faço um reconhecimento a respeito das vivências criativas e poéticas geradas num processo de imersões nas temporadas na *Casa da Poesia*, no interior do estado Amazonas. Essa postura identifica o método criativo a partir de uma perspectiva do sensível. O intuito e a gênese provindos da necessidade de trazer para a prática artística questões a respeito do espaço e da floresta resultaram em um entendimento de que tais vivências geraram conexões e memória corporal intensa. Uma porta de acesso relativa às questões de pertencer ao espaço-casa, ao espaço-corpo e ao espaço-cosmos. Esta forma de transitar entre a casa e a floresta é impulsionada pelo desejo de perceber estas experiências sensíveis, resultando em uma poética em torno da prática artística junto à natureza.

A necessidade de exprimir em forma de escultura, performance e instalações foram os sentimentos ativados pelas inúmeras temporadas ao longo dos anos, tergiversadas pelo encontro com o poeta Thiago de Mello. Ao me reconhecer como artista visual, percebo na pré-história da humanidade uma ligação criativa com o tecer manual. Encontro minha relação ancestral com o fio; o resultado de uma sobrevivência lúdica, errática, e sistêmica pelos caminhos abertos da natureza. Bachelard (1989), Heidegger (1997), e Thiago de Mello (2005) me auxiliam a refletir sobre a experiência do sentir o espaço, da possibilidade de acessar a sabedoria dos sentidos. Uma tentativa de elucidar a respeito dessa postura de ser senciante que pouco diz sobre chegar à borda e muito diz sobre deixar-se fluir. Para entender as relações humanas e não humanas com a natureza, recorro a Bruno Latour, em seu livro *Diante de Gaia* (2013), e a Coccia (2019).

Trazemos no **terceiro capítulo** uma perspectiva da relação do ser humano com a natureza, inicialmente a partir do conceito desta separação dicotômica e posteriormente partindo da minha própria relação com a natureza. A floresta Amazônica, densamente habitada por povos originários ao longo dos séculos, foi cultivada pelos mesmos de forma consonante, simbiótica e regenerativa. A antropogenia da floresta é justamente o ponto de partida para que se estabeleça de forma definitiva o meu *estar* na Amazônia.

Neste capítulo também é traçado um panorama dentro do conceito de complexidade sistêmica nos cultivos e manejos sustentáveis da floresta, dos povos autóctones até os dias de hoje. Quanto a isso, aprofundi-me em autores como Capra (2002), Albert & Kopenawa (2015), Narby (2018), Magalhães (2018) e Steenbock (2021).

O **quarto capítulo**, descrevo o processo de criação a partir da experiência da deriva e da coleta e como estas vivências colaboraram como uma estratégia da prática artística. Para tal, me respaldei em *73 notas sobre a Deriva* de Navarro (2011). No âmbito do ato de coletar, o texto *A cesta* (1986), de Ursula Leguin contribuiu para alguns despertares necessários, reflexões sobre as fibras têxteis e a relação humana estabelecida com elas. Apoio-me Ribeiro (1985, 1987, 1990) e Velthem (2007) para o entendimento do viés antropológico da cestaria indígena brasileira.

No **quinto capítulo** apresento as considerações finais, bem como se identifico os aspectos mais relevantes da pesquisa, elencando as limitações e dificuldades em cada momento do trabalho, indicando aspirações para futuras investigações. Em todos os capítulos as análises serão entrelaçadas nos campos projetivos e artístico, relacionando os trabalhos de alguns designers e artistas que de alguma forma colaboraram para a execução deste projeto expositivo.

2 Casa, corpo e cosmos

Neste capítulo, se propõe um regresso as casas de infância e juventude, casas que me habitam com seus cômodos, suas janelas abertas, seus espaços vazios, repletos de silêncios. Habitar uma casa é encontrar a concha inicial na moradia, um refúgio, uma paragem de proteção. Um espaço vital onde nos enraizamos dia a dia. Bachelard (2005) afirma que a casa é o nosso canto no mundo, nosso primeiro universo. “É um verdadeiro cosmos” (p. 24).

Primeiramente, apresentaremos relatos e percepções costurados de vivências nas moradas de infância, para então justificar as experiências amazônicas, aqui compartilhadas, na *Casa da Poesia*. Neste contexto, é possível perceber uma construção de narrativa autobiográfica que ilustra uma amostra das vivências experienciadas ao longo dos anos.

As experiências vividas nos lares infantis são relacionadas às experimentadas na casa da juventude, a Casa da Poesia. Como se as casas de meninice também habitassem aquele espaço onírico da imaginação em meio a floresta amazônica. Como se essência inaugural da vida nos autorizasse a acreditar nos sonhos, nos devaneios, na utopia. A criança que fui também é minha ancestral, e a partir deste encontro, fez florescer a relação com a criação do mundo, com arte e a poesia.

2.1 Casas de infância

Memórias e devaneios se misturam na relação com uma casa. Existe uma sensação de acalanto ao lembrar de domicílios pregressos. Nestas residem tesouros das tardes antigas, lembranças visuais fragmentadas remontam instantes nunca esquecidos, seja na forma de como a luz penetrou a sala às 16hs da tarde ou um perfume de armário. Uma espécie de sabedoria dos sentidos faz fluir impressões dentro de um espaço transcendente em tamanho, por vezes ínfimo, ora infinito. Segundo Bachelard (2005) o espaço retém o tempo comprimido. Essa é sua função.

Ser o relicário do passado que nos abre para o futuro. Como as quatro pequenas gavetas no gabinete da máquina de costura da minha vó: cada uma destinada a um tipo de material, passamanarias, botões, carreteis de linhas e retalhos.

Pequenos universos que nos transportam para o espaço e o tempo, nos levando em segurança mundo afora. Este acolhimento e ternura gravados em minha memória pueril se fizeram presentes quando abri um armário de pequenos objetos na *Casa da Poesia* em plena floresta; me vi passeando entre conchas, canetas e fragmentos de cerâmica indígena. Pequenos espaços delimitados que conservavam recordações de um tempo sem volta. Impressões pessoais de momentos que se traduzem em objetos de significado múltiplo. Memórias e sensações se fundem em meio a lembranças. Nem toda casa é feita de paredes, existem casas feitas de imaginação, afeitas de conforto, construídas com argamassa de sonhos, erigidas com esteios de utopia.

Um retorno a casa de infância guarda reminiscências que outrora sustentamos. Somos modificados pela casa e a casa por nós, pois esta possui identidade e presença. Para Bachelard (2005), a casa guarda um passado da mesma forma que domina o espaço. Seria um devaneio cósmico deter-se a um tempo em suspenso, onde repousa um onirismo profundo e poético? A casa é um espaço sensorial de texturas, cheiros, gostos, visões e sons.

Uma de minhas moradas reside nas lembranças da casa de veraneio dos meus avós, e me acompanha por toda a vida; quando nasci ela já existia. Passei muitos verões no litoral da Região dos Lagos, eram os três meses mais esperados do ano. A maresia – perfume constante – e o vento quente na varanda das redes embalavam os sons da tarde. Naquela casa brinquei, corri descalça, tomei banho de mangueira e convivi com meus ascendentes por 10 anos. No quintal havia um pequeno jardim onde minha avó plantava uma variedade de mudas. Numa espécie de composteira empírica nasciam couves, maracujás, pimentões e mamoeiros. Era explícita a amizade entre ela e as plantas. Aquela relação de cumplicidade com a terra ficou gravada em mim, e, assim como o cheiro da hortelã da infância que recendia com as chuvas de verão me leva para o passado, os aromas dos banhos de cheiro amazônicos exalam meu futuro.

Nascida e criada em uma fazenda no interior do estado do Rio, vó Nadir era uma grande contadora de histórias de sua infância interiorana. Uma das minhas preferidas era sobre um armário de doces que ficava na sala, de portas de vidro e

trancado a chave. Lá dentro compotas, biscoitos, balas de coco e toda uma sorte de canduras. Hermeticamente, chanceladas por Hermes – deus dos espaços fechados – repousavam as ambrosias. O chão da casa de terra batida contrastava com as cortinas de renda. Todo este imaginário idílico e distante da minha infância urbana me trazia muito conforto, mesmo sendo algo nunca vivenciado por mim.

Nadir aprendeu a costurar e bordar desde cedo, e o barulho da máquina Singer 1924 era a trilha sonora do lar. Éramos vizinhas de rua, morávamos em Niterói, e fui criada em um ambiente de liberdade criativa onde algumas subversões eram permitidas. O quarto de costura e a cozinha eram habitats naturais para nós, avó e neta. Éramos cúmplices de criatividade: costurar, pintar e cozinhar davam o tom da nossa relação. Tive a chance de testemunhar o nascimento de dezenas de roupas costuradas naquela máquina especialmente para mim.

E ali, naquela doce convivência, fui formando o gosto pelos cortes de tecidos, que insolitamente ela chamava de *fazenda*. Testemunhei Nadir construir muitas roupas a partir do tecido, e de tanto acompanhar vestimentas serem feitas do zero, aos seis já sabia a diferença entre trama e urdume. Costumava esticar bem os meus pequenos pés para ver os tecidos serem cortados sob a mesa alta. Dona Nadir me posicionava como sua ajudante, e hoje, com duas filhas, posso facilmente perceber que era uma estratégia para evitar uma algazarra. Entre moldes, vidros repletos de botões e retalhos de todas as cores, me fiz como criadora. Sempre incentivada pela mestra de invencionices, fizemos muitas roupas juntas. Aprendi sobre pontos de bordado, riscos no papel, tipos de tesoura e sobre o poder da transformação. Estes que trago sempre comigo, alinhavando meus desejos, cerzindo minhas ideias e tramando os meus sonhos. Nossos laços foram os fios de afeto que levo comigo e sigo tecendo.

A casa de infância, a casa de praia e a casa de vó, de algum modo carregam todas elas por dentro. Quando fecho os olhos lembro de muitos detalhes: dos azulejos cor de rosa do banheiro ao papel de parede dos anos 1970, do cobogó colorido ao tom de verde do portão da frente. São memórias de cores, texturas que costumam lembranças de um tempo outro. Tempo em que se tinha muito tempo. Tempo de banho de chuva, de pé descalço, de cortinas esvoaçantes, tempo de ser criada para um dia enfim poder criar. Tempo que esvai nas esquinas dos anos. De certo modo as relações com as casas sempre proporcionaram um campo imaginativo, de liberdade. Fui menina de apartamento durante toda infância e

adolescência, e sempre sonhei em morar numa casa, mas com a separação dos meus pais, este desejo ficou distante. “Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam tesouros dos dias antigos” (Bachelard, 2005, p. 25).

A possibilidade de criar em espaços livres sempre trouxe segurança na construção do “eu”, o interesse e a atenção proporcionada pela família era o esteio necessário para uma vida criativa. A liberdade nos espaços-casas de infância me permitiu transpor as paredes da proteção e avançar sem medo de criar. Esta sensação nunca foi uma constante, mas sempre sustentou movimentos corajosos na trajetória profissional. Este fundo poético do espaço-casa nos faz despertar para o benefício mais precioso que a casa pode nos estimular: “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz” (Bachelard, 2005, p. 26). Se o devaneio tem o mesmo privilégio da autovalorização, atribuo a construção do meu fazer artístico às casas que habitei. Talvez estas vivências tão afetuosas e imaginativas fosse um prelúdio do que viveria na *Casa da Poesia*.

2.2 A Casa da Poesia

Nuvem, raios, água, choros e rezas: minha primeira vez na floresta anunciava a falta de controle diante da vida. Um turbulento voo em avião bimotor era o início da jornada, que se repetiria muitas vezes. Naquele momento ainda não teria o entendimento que esta viagem inaugural traria, a começar lidando com manifestações de medo, insegurança e vulnerabilidade. Anos mais tarde descobriria que a poesia da existência reside exatamente neste não-saber.

Era a primeira vez que respirava na floresta Amazônica. A chegada na Casa da Poesia se deu no ano de 2002, naquele tempo pensava em mergulhar nos rios, nas matas. Ainda não sabia que a imersão seria em mim mesma. A *Casa*, localizada sobre o Rio Andirá, na Ponta da Gaiivota, fora construída no ano de 1989, pelo escritor Thiago de Mello, poeta, e que em alguns anos se tornaria meu sogro e grande amigo. Da geração de 1945, Thiago tem uma trajetória plural: abandonou a faculdade de medicina no 5º ano e decidiu se dedicar somente a poesia. Amigo de Tom Jobim, Drummond, Pablo Neruda e compadre de Manuel Bandeira, Thiago morou na Bolívia e no Chile como adido cultural. Já na Argentina, Portugal, Alemanha e França, esteve como exilado político. Retornou ao Brasil em 1977 no

início da anistia, e voltou para morar na floresta. A obra de poeta transita entre política e ecologia, e recentemente, a Fundação Bienal de São Paulo usou seu verso *Faz escuro, mas canto* como tema da 22ª edição.



Figura 3: Poeta Thiago de Mello caminhando na Ponta da Gaivota, 2014
Fonte: Acervo pessoal.

Na *Casa da Poesia* tive a chance de acompanhar o trabalho do poeta na escrita do livro *Mamirauá*. Nesta época o poeta já tinha perto dos 80 anos e seu vigor e dedicação impressionaram. De frente avarandada a construção, teve como inspiração arquitetônica outra residência do escritor, na cidade de Barreirinha, chamada de *Casa do Ramos*, projetada por Lúcio Costa, e um dos poucos projetos do arquiteto na Amazônia. Thiago ganhara do arquiteto Lúcio Costa, no fim dos anos 1970, o projeto da *Casa Porantim do Bom Socorro*, totalizando 3 casas do poeta na região. A convivência com a *Casa da Poesia* se deu por mais da metade da minha vida, perdurando até os dias de hoje. Sempre estou morando nela, por temporadas curtas ou longas, onde a vezes os dias parecem se esticar por 56 horas. A *Casa da Poesia* é um espaço de afetos.

A Casa, erigida sobre o rio Andirá, passa metade do ano sob suas águas. A paisagem muda de acordo com a estação, cheia ou seca. De abril a agosto as águas

passam por baixo de sua estrutura, sendo o ápice da cheia em junho, quando o rio quase toca o assoalho. Já de agosto a janeiro as águas descem formando uma praia de areia branca onde gaivotas fazem ninhos e emergem fragmentos de cerâmicas indígenas, remontando um passado de milhares de anos.

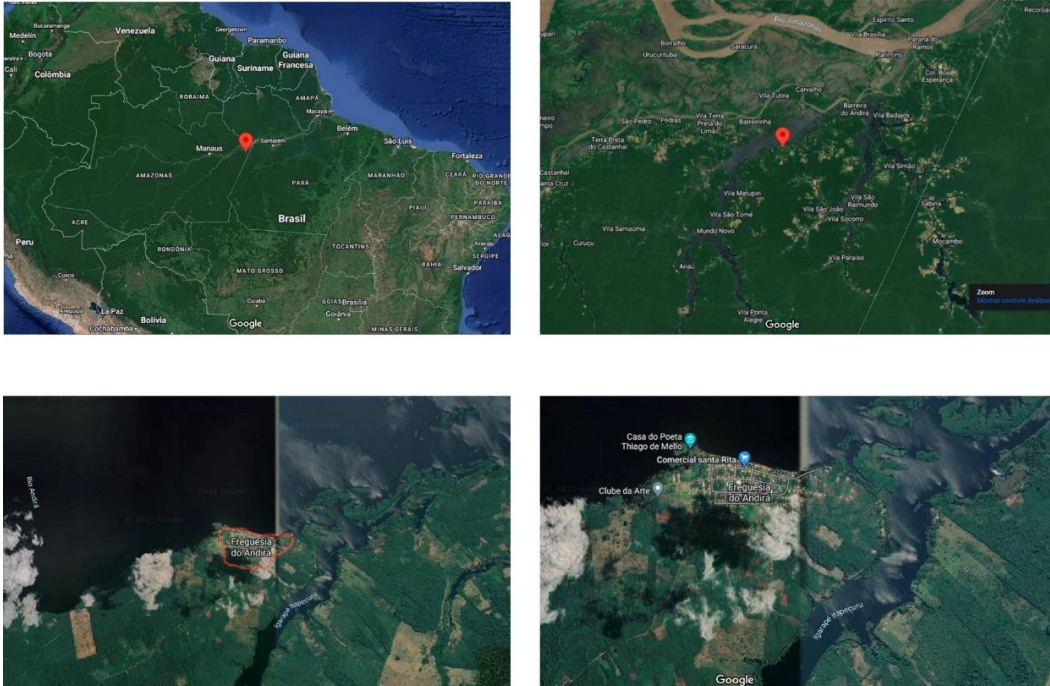


Figura 4: Imagens do Google Earth da localização da Casa da Poesia
Fonte: Google Earth.



Figura 5: Imagem do Google Earth da localização da Casa da Poesia
Fonte: Google Earth.

A percepção de vida cíclica se exalta pelos movimentos das águas amazônicas, como num eterno retorno, a temporada alagada traz muita vida e fertilidade. Assim como o organismo *floresta* o corpo humano é regido por ciclos como o circadiano, digestório e menstrual. Nascimento, vida e morte. Corpo, casa e cosmos. Nada morre na floresta, tudo renasce e está conectado. Do micro aos macrocosmos, os ciclos são reguladores e determinam o tempo das coisas, em um movimento contínuo. A árvore começa na semente, a tempestade numa gota, uma libélula em um ovo. Percebo a manifestação da vida em padrões circulares e elípticos, no redemoinho de vento, no rebojo das águas, no casulo da mariposa quando ascendente nos trazendo a imagem de um vórtice - forma que está muito presente na natureza, ora no olho de um furacão, ora no delicado desabrochar de uma flor ou mesmo no movimento do nascimento de um bebê.

Os padrões de temporalidade que nos rodeiam são percebidos também na Ponta da Gaivota. Na interação com a Casa, essa miríade de seres nos conecta a uma íntima esperança de continuidade infinita. A beleza do movimento de uma aranha tecendo uma teia, as marcas concêntricas das arraias no fundo rio, o voo espiralado da mariposa noturna, as cores do arco-íris que se anuncia depois da chuva. São formas que conhecemos e nos fazem refletir sobre o propósito da vida, buscando algum sentido. De acordo com o pajé Ashaninka narrado por Narby (2019) em seu livro *A Serpente Cósmica*, a natureza se comunica pela forma. E uma das primeiras impressões da floresta é que ela está o tempo todo nos dizendo algo. Esta espécie de pluralismo ontológico que ocorre na Amazônia, repleto de seres inteligentes que vivem com a natureza porque sabem que são feitos dela, nos ensinam com seus modos de existência.



Figura 6: Casa da Poesia, mês de julho de 2022

Fonte: Acervo pessoal.

O Rio Andirá é alimentado pelo Amazonas através de um dos seus afluentes, o Rio Paraná do Ramos. Banhar-se nas águas cíclicas do Andirá é sentir, também, o maior rio do mundo. O rio que abrolha nos Andes peruanos e carrega o nome da floresta, a atravessa trazendo consigo muitos rios, como preciosamente o poeta Thiago de Mello (1987) escreveu:

Da altura extrema da cordilheira, onde as neves são eternas, a água se desprende, e traça trêmula um risco na pele antiga da pedra: o Amazonas acaba de nascer. A cada instante ele nasce. Descende devagar, para crescer no chão. Varando verdes, faz o seu caminho e se acrescenta. Águas subterrâneas afloram para abraçar-se com a água que desceu dos Andes. De mais alto ainda, desce a água celeste. Reunidas elas avançam, multiplicadas em infinitos caminhos, banhado a imensa planície cortada pela linha do Equador. Planície que ocupa a vigésima parte da superfície terrestre. O verde universo equatorial que abrange nove países da América Latina e ocupa quase a metade do território brasileiro. Aqui está a maior reserva mundial de água doce, ramificada em milhares de caminhos de água, que atravessam milhões de quilômetros quadrados de chão verde. É a Amazônia, a pátria da água (p. 15).



Figura 7: Imagem de satélite da maior bacia hidrográfica do planeta

Fonte: Disponível em: <https://tunesambiental.com/amazonas-rio-brasileiro-que-surgiu-na-africa/>.

A casa construída sobre as águas e debaixo dos céus parece dialogar com a quadratura evocada por Heidegger (1997), unindo as divindades aos mortais. Certamente, neste espaço habitam o visível e invisível em estâncias que podem ser ora paralelas, ora sobrepostas. Estar na floresta Amazônica é também permitir um desvencilhar de amarras urbanas, é autorizar um espaço em que a cognição cartesiana não se estrutura. Sensações, visagens e desprendimentos de um tempo cronológico nos lançam para outra lógica em existir. Uma lógica de relação com o inesperado de forma natural, na qual a natureza guia o tom do momento fazendo-nos entender que na floresta há mais mistérios do que possamos imaginar.

As cosmovisões indígenas e as lendas folclóricas se mesclam e atuam como parte da vida das pessoas da comunidade de Freguesia. A curupira, o boto cor de rosa, mapinguari e o matinta são arquétipos que convivem com os ribeirinhos no seu cotidiano, dando a sensação de que realidade e ficção se misturam. As águas e a floresta se fundem emaranhando olhos e corações desavisados. A floresta alagada, as águas aflorestadas, nos expõe a situações que se justapõem a nossa compreensão humana de mundo, a consonância destes elementos que se complementam dita o ritmo e regulam o clima do planeta.

Por dentro a ausência de paredes da sala, sensações flutuam em uma espécie de jogo de sentidos, em que os limites se entremeiam: alegria, mistério, êxtase e temor se intercalam ao longo dos dias e das noites. Estes sentimentos fizeram parte de algumas experiências complexas nas quais palavras não dão conta de descrever o que foi vivido. “O limite não é onde a coisa termina, mas, como os gregos reconheceram, de onde alguma coisa dá início à sua essência.” (Heidegger, 1997, p. 134). Estar na Amazônia é lidar constantemente com o desconhecido, uma espécie de sonho terrestre.

Na mais recente estadia na *Casa da Poesia*, em julho de 2022, estava conversando sobre sonhos e memórias. Fazia uma noite quente, de vento parado, e comecei a sentir gotas caindo sob a pele. Com a lanterna procurava alguma goteira, mas percebi que não estava chovendo fora da casa. Intui que seria algum bicho ou inseto, mas constatei que era mesmo água. Eram gotas que caíam espaçadas em várias partes do meu corpo. Mudei de lugar e as gotas me acompanhavam, no início me diverti com este fato peculiar mas logo em seguida senti medo: as gotas pararam. Todos os sentidos, de algum modo, eram ali manifestados e evidenciados, inclusive aqueles que extrapolam nossa percepção corpórea e transcendem para uma espécie de sabedoria do sentir. O câmbio de energia com a floresta é indelével, sobretudo quando entremeado de devaneio e utopia.

A permeabilidade de habitar uma casa erguida no meio da mata beirando o rio possibilita o encontro constante com os seres não-humanos, especialmente os alados. Ao sabor do vento e da temperatura somos presenteados com, por vezes, indesejáveis visitas noturnas. Temos a noite dos escaravelhos, a noite das mariposas brancas, a noite do micro mosquito. Em uma loteria entomológica, percebemos de forma nítida que nós somos os intrusos. Toda esta multiplicidade de interações desperta conexões fundamentais para nos despir das capas urbanas do controle, da previsibilidade e do conforto.

A noite na floresta nos traz o contato maior com os seres habitantes da casa noturna. Os onipresentes morcegos, com seus voos rasantes, insistem em corromper os momentos contemplativos após o pôr do sol. Na penumbra, as sombras à luz de velas confundem os olhos mais desatentos. A aranha caranguejeira, moradora das fendas na madeira, costuma fazer passeios depois das 23h e prefere o silêncio da madrugada. Desprovida de uma teia (esta espécie não tece sua teia), vaga pelas

paredes e esteios na espreita de refeições oportunas. A *Casa* fica na floresta, mas a sensação é de que a floresta habita a casa.



Figura 8: Aranha caranguejeira na parede da casa

Fonte: Acervo pessoal.

Em uma noite enluarada, tentava adormecer na brisa fresca do vento terral, quando ouvi um barulho na escuridão do quarto. Resolvi apontar a lanterna em direções aleatórias, como quem faz seu próprio campo de força. Após um par de minutos, alcanço a imagem de uma enorme aranha caranguejeira no esteio bem acima da cama. Caminhava com ares de dona da casa; imediatamente me sinto invasora. Decido fazer uma escolha em nome do meu instinto de sobrevivência: retirar a aranha do quarto – na casa do poeta não se mata aranha caranguejeira. Enquanto mobilizo seres humanos mais aptos a realizar tal laboro, me ocorre o mito de Aracne. Feito o serviço me ponho a elucubrar. Logo ela, a caranguejeira tão

imponente e inóspita, não tece uma teia. Entre tecer infinitamente e não tecer por não saber, qual será o melhor destino para a eternidade? Quase adormeço.

Com esta pergunta, permito-me contemplar no espaço dos silêncios humanos uma profusão de sons e ruídos oriundos da floresta. Insetos, sobretudo os grilos, sapos e pássaros performam um concerto que embala um sono transcendental. Sonhar na floresta é poder ir longe em outras existências sendo guiado por companhias ancestrais, para um despertar também sonoro. Aos primeiros raios de sol surgem uma vasta variedade de espécies que vocalizam o raiar do dia. É tão abundante a pluralidade de sons, que cientistas realizaram um estudo no qual, através destas paisagens sonoras, é possível conhecer a biodiversidade, os serviços ecossistêmicos para avaliar medidas de conservação e mitigação das mudanças climáticas.⁹

A brisa bate fresca na varanda da casa pelas horas da manhã, e com o rio imenso à frente, difícil é não se sentir infinito, liberto. Bachelard (1989) aponta que a imensidão seria uma categoria filosófica do devaneio, em uma espécie de inclinação inerente, ele contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de intenção particular colocando o sonhador fora do mundo próximo, diante do mundo que traz o signo do infinito.

Embora pareça paradoxal, muitas vezes é essa imensidão interior que dá seu verdadeiro significado a certas expressões referentes ao mundo em que vemos. Para discutirmos sobre um exemplo parecido, vejamos a que corresponde a *imensidão da floresta*. Esta imensidão nasce de um corpo de impressões que não derivam realmente do ensinamento de geografia. Não é preciso permanecer muito tempo nos bosques para conhecer a impressão sempre um pouco ansiosa de que “mergulhamos” num mundo sem limites (Bachelard, 2005, p. 191).

As temporadas na Casa com o poeta conduziram períodos mágicos, desde o café da manhã – quando éramos convidados a mergulhar na beleza das palavras – até ao cair da noite. Estar ao lado do Thiago de Mello era estar em arte todo o tempo. Ele emanava uma espécie de atmosfera mágica e artística, não somente literária, mas também musical e visual. Com ele se conversava sobre todos os assuntos, alguns deles polêmicos, outros mundanos, porém, sempre com uma liberdade, que era servida antes da sobremesa, tal qual seu poema *Estatutos do homem* (1964),

⁹ Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Um-So-Planeta/noticia/2022/08/cientistas-da-nasa-estudam-saude-da-amazonia-partir-de-sons-da-floresta.html>. Acesso em: 15 set. 2022.

obra mais conhecida do Thiago. Todos os sentidos, de algum modo, eram ali manifestados e evidenciados, inclusive aqueles que extrapolam nossa percepção corpórea e transcendem para uma espécie de sabedoria.

De forma onírica, Thiago nos guiava ao passar das horas do dia, estabelecíamos as atividades de acordo com as forças da natureza e a natureza do poeta. O indefectível *Concerto para Clarinete* em lá maior, de Mozart no café da manhã no volume máximo se tornava uma ambientação sonora. O gosto adstringente do tucumã, a temperatura morna da pupunha, “cupuaçu rescendendo, água de tempo escorrendo” (Mello, 1978), tantas camadas de pertencimento, nem sempre fáceis de elaborar no momento em que são vividas, meu corpo e mente demoraram alguns anos para entender tudo aquilo. Hoje consigo perceber como estes momentos vividos na *Casa* me conduziram até esta pesquisa e ao projeto artístico que proponho aqui.

Como um trançado de relações, este ir e vir de noites e dias demonstram a intensidade das temporadas; uma trama de memórias que formam uma rede de afetos. Venho cerzindo estas redes de gente, de bicho e de mata, alinhavando a vida e o ato de criar. Durante a escrita desta dissertação o poeta atravessou o rio, como ele mesmo se referia à morte. Aos 96 de floresta, meu amado amigo e sogro encantou-se. Nos deixou um imenso legado de utopia, poesia e fé na humanidade.

Ao desfrutar das primeiras horas da manhã, percebo a textura da rede em que estou deitada, imagino quantas torceduras em cada fio, espirais infinitos. A forma que mais me instiga na natureza está em todos os fios de tecidos, torções espiraladas que criam resistência. Na rede que sente o peso das minhas costas me ponho a imaginar o tempo de confecção, do trabalho a muitas mãos, as fibras de tucum ricamente entrelaçadas, fios que conectam as pessoas com a floresta, devaneio. Estes fios visíveis mimetizam os fios invisíveis que conectam a floresta em um sistema em rede de relações metamórficas. A imagem do DNA me vem à mente, espirais de uma dança infinita que aperfeiçoa a vida em cada nascimento. Esta imagem da fita do DNA inspirou uma das primeiras criações artísticas desta pesquisa.

A partir de um antigo cesto Yanomami, que ganhei de presente, criei uma instalação com o artefato, no qual chamei de *Cesto, casa, mundo*, fazendo uma menção à algumas etnias que se utilizam da arquitetura dos cestos para construir suas moradias. Para tal elaboração, posicionei o cesto de ponta cabeça, pendendo

uma fita de esteira de buriti. Ao trabalhar com a trama da esteira fiz uma tentativa de reproduzir uma cadeia de DNA. A memória do material também me instigou neste processo, diversas experimentações foram feitas até chegarmos neste resultado.



Figura 9: Maquete de moradia xinguana

Fonte: Disponível em: <https://mcb.org.br/pt/programacao/exposicoes/a-casa-xinguana-casas-do-brasil-2008/>



Figura 10: Instalação Cesto, casa, mundo
Fonte: Acervo pessoal

Os seres humanos são somente uma das milhares de pontas, tal qual os seres não-humanos. Esta teia invisível, que mantém a floresta em pé localmente, é a mesma que ajuda na regulação do clima globalmente. Nossos corpos também funcionam através de interações, assim como o cosmos. Desta forma a Casa também é corpo que só existe porque algo a habita. O que me permite a vida neste planeta que chamamos de Terra, bem que poderia se chamar planeta Água, é uma composição química simples, duas moléculas de hidrogênio para uma molécula de oxigênio. Na floresta das águas a vida é nascente e foz.

2.3 Sonho: as sílabas da água

A casa que paira sob as águas já se tornara por si só um convite à imaginação, ao diálogo com o invisível. Os sonhos sob suas telhas nos levam a lugares longínquos, talvez recortes de espaço ou de um tempo imemorial. O barulho molhado sob o assoalho nos proporciona a sensação de estar dentro do rio, de fato é onde estamos. Imaginei, numa madrugada pregressa, que se todas as pessoas tivessem a oportunidade de sentir esta morada, a Amazônia não estaria perto do seu ponto de não retorno¹⁰. E foi a partir de alguns sonhos que a possibilidade de conexão mais intensa com a floresta se estabeleceu. De algum modo, fui sendo conduzida a me relacionar com a mata, seus seres e seu passado, acreditando em outros modos de existir. Um passado que pulsa e remonta nossa ancestralidade e certamente nosso futuro. Bachelard (1989) traz uma visão interessante acerca deste processo, quando diz que “Sonha-se antes de contemplar. Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica.” (p. 5).

¹⁰ Disponível em: <https://www.nature.com/articles/s41558-022-01287-8>



Figura 11: Vista aérea da ponta da gaivota julho de 2021

Fonte: Acervo pessoal.

A partir destes despertares, me iniciei em trabalhar pela floresta, estar na floresta, compreender a importância e onipresença das fibras vegetais que a compõem, que tanto ajudam a desvendar o passado como a tecer futuros. A vontade que se manifesta no sonho materializa desejos genuínos, uma estância do simbólico. Para sonhar é preciso estar acordado.

O sonho domado

Sei que é preciso sonhar.
 Campo sem orvalho, seca
 a frente de quem não sonha.
 Quem não sonha o azul do voo
 perde seu poder de pássaro.
 A realidade da relva
 cresce em sonho no sereno
 para ser não apenas relva
 mas a relva que sonha.

Não vingam o sonho da folha
 se não cresce incrustado
 no sonho que se fez árvore.

Sonhar, mas sem deixar nunca
que o sol do sonho te arraste
pelas campinas do vento.
É sonhar, mas cavalgando
o sonho e inventando o chão
para o sonho florescer.

Thiago de Mello (2006, p. 77)

No início dos anos 2000 não havia luz elétrica na comunidade, tampouco água encanada. Isso nos obrigava a usar um gerador, ligado poucas horas por dia e direcionado a situações específicas, como um jantar especial ou uma leitura noturna. Hábitos do velho poeta. A falta de eletricidade estabelece uma conexão ainda mais potente com o espaço. A luz de velas, cujo fogo baila na faina de apagar e acender ao curso do vento, deforma cômodos, encurta a visão e amplia o mistério. O céu coalhado de estrelas esbranquiçava os olhos temerosos de tamanha imensidão a quem buscavam o propósito da noite. A sensação de pequenez e infinitude me acompanhou por algumas temporadas, tinha tanto medo do céu, que me vinha em sonho, objetos luminosos dançando no espaço de um azul profundo.

Na escuridão, a sensação de vulnerabilidade aumenta. A ausência total de luz nos transporta para uma outra atmosfera, como se confirmasse o sonho já vivido durante o dia. O tempo permanecendo em suspenso, como se as horas dos dias e noites não se perdessem nos minutos; um outro ritmo onde imensidões e infinitos abrissem os espaços internos. Concluo que na relação com floresta, primeiro vem o espanto com a abundância, depois o medo do desconhecido, e só então chega a contemplação permeada de um certo pertencimento. Mas, quanto a esta última sensação, só é possível senti-la se houver entrega e confiança com o momento. Este sentimento de acolhimento aportou apenas em 2017, foi como se minha consciência planetária tivesse atingido um outro nível de existência. Foram 15 anos sendo preparada entre idas e vindas do Amazonas ao Rio de Janeiro, como uma trama de uma cesta sendo tecida.

As árvores, as palmeiras, as flores e os animais fazem parte desta casa de sonhos e poesia. Terra, areia e água são presença constante para os humanos que há milhares de anos ali habitavam. Um mergulho para dentro de mim é o que as águas

do Andirá permitiram. Sem dúvida, ninguém imerge no mesmo rio duas vezes. “No tocante ao meu devaneio não é o infinito que encontro nas águas, mas a profundidade.” (Bachelard, 1989, p. 9). Neste sentido, a escrita se dá como uma materialização de memórias líquidas, uma espécie de *cosmopoética* de um lugar em suspenso, entre o abrigo e o abismo, em que são lançados intuições e desejos.

Espero sempre por um chamado em todas as águas que já mergulhei. Espero. Espero a hora certa, a permissão de adentrar e me disjungir. É preciso se entregar, ter confiança dentro das águas. A água é realmente o elemento transitório, como aponta Bachelard (1989) “É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser voltado a água é um ser em vertigem.” (p.07). Sem água não há sonho de uma floresta em pé, viva. A água dos rios da superfície, a água dos rios subterrâneos, a água dos rios voadores.¹¹

O ritual de banhar-se em frente a casa é repleto de pequenos protocolos, sendo que o mais importante deles é “bater a água”. Com galho grande ou cajado, num ato praticamente performático, se faz uma algazarra na margem antes de adentrar. Conforme se vai caminhando, o movimento de mexer estende-se do fundo a superfície. Tal atividade alude a um respeito diante do poder venenoso das arraias, cuja picada faz a dor durar dois dias. Me componho em rigor com este cerimonial, é pactuado uma confiança no movimento, uma vez que se estabelece a presença, as arraias se assustam e vão para outros cantos. É preciso acreditar no deslocamento certo nas águas turvas repletas de matéria orgânica, nada se vê abaixo da linha da superfície, ter medo é natural, nos faz respirar mais rápido.

Numa trajetória de deleite e temor, a água se torna pouco a pouco uma contemplação que se aprofunda, um elemento de imaginação materializante. E este elemento essencial que se constitui a maioria do nosso corpo terrestre, seja ele Gaia, seja ele humano. Somos feitos de água e carregamos todas as águas do mundo em nossos corpos. Somos feitos de rio, de chuva, fluindo em um ciclo contínuo, infundável. Segundo Heráclito e sua teoria do devir¹², ninguém se banha duas vezes

¹¹ Os rios voadores são “cursos de água atmosféricos”, formados por massas de ar carregadas de vapor de água, muitas vezes acompanhados por nuvens, e são propelidos pelos ventos. Essas correntes de ar invisíveis passam em cima das nossas cabeças carregando umidade da Bacia Amazônica para o Centro-Oeste, Sudeste e Sul do Brasil. Disponível em: <https://riosvoadores.com.br/o-projeto/fenomeno-dos-rios-voadores/>

¹² Heráclito defende que não há unidade natural no mundo, mas duelos e dualidade constante. “O mundo é um eterno devir”, afirma o filósofo, querendo dizer que há uma constante mudança, imprevisível, que caracteriza a natureza.

no mesmo rio. Uma vez que imergimos, águas novas substituem aquelas que nos banharam antes. O cosmos existe em um eterno fluir, com cada coisa sendo e não sendo, ao mesmo tempo entoando a lei imutável do Universo, a lei da impermanência.

Como um rio

Ser capaz, como um rio
que leva sozinho
a canoa que se cansa,
de servir de caminho
para a esperança.

E de levar do límpido
a mágoa da mancha,
como o rio que leva
e lava.

Crescer para entregar
na distância calada
um poder de canção,
como o rio decifra
o segredo do chão.

Se tempo é de descer,
reter o dom da força
sem deixar de seguir.
E até mesmo sumir
para, subterrâneo,
aprender a voltar
e cumprir, no seu curso,
o ofício de amar.

Como um rio, aceitar
essas súbitas ondas
feitas de águas impuras
que afloram a escondida
verdade das funduras.

Como um rio, que nasce
de outros, sabe seguir
junto com outros sendo
e noutros se prolongando
e construir o encontro
com as águas grandes
do oceano sem fim.

Mudar em movimento,
mas sem deixar de ser
o mesmo ser que muda.

Thiago de Mello (1980, p. 26)

Desde a primeira morada nesta casa de floresta a sensação de revinda era certa. Na despedida, a distância que o barco vai ganhando da casa, o retorno se faz por dentro. De acordo com Bachelard (2005), a casa é um corpo de imagens que dão ilusões de estabilidade. Talvez, o contato intenso e recorrente com os sentidos corporais e extra corporais nos remeta a uma sensação de impermanência, mimetizando a floresta. Tudo está em movimento o tempo todo. Nitidamente, essa pluralidade de sensações nos mantém conectados a nós mesmos, criando concomitantemente uma percepção de pertencimento. Como vislumbra Coccia (2020) “Ter nascido significa que nós somos um pedaço deste mundo: nós coincidimos formalmente e materialmente com Gaia, seu corpo, sua carne, seu sopro.” (p. 51).

Nosso primeiro abrigo é a mãe, o ninho que a placenta tece a favor de uma vida que virá. As emoções primeiras, a memória do sangue-aquoso, a vida porvir se comunicando com vidas pregressas, a casa da nossa infância. O manancial do sentir – demanda rega, que se nutre e que nos embala por toda vida. Está tudo ali, em plena transformação, mas vale lembrar que a vida-água é como um rio, impermanente. A água nos faz rememorar a vontade do vivo e do seguir vivo, bebemos vida e nossos corpos, que são como a água, são também extensíveis, difusos, fluídos. O que a água me deu? Ou melhor o que aprendo com ela: que a persistência tem força, que parar uma onda é impossível, mas atravessá-la nadando não, a adaptação às circunstâncias, a água sempre encontra um caminho.

Certa vez, em um fim de tarde na varanda da Casa da Poesia, uma tempestade se aproximava. Deitados nas redes da varanda, eu e o poeta percebemos o rio Andirá mudar de cor e forma subitamente. Suas águas calmas esverdeadas e sem correnteza se transformaram em um mar cinza e revoltoso. Ondas surgiram, assustada comentei da força dos ventos. Sabiamente o estimado Thiago me ensinou que o elemento mais potente da natureza era água. Indaguei sobre a força telúrica nos terremotos e mencionei a leveza do fogo, ao que o poeta me questionou: “quem apaga o fogo? A água”. Sempre temi o fogo, porém, naquela tarde, meu respeito às águas se intensificou.

Esta efemeridade líquida do presente amazônico me transporta para a potência existencial da memória uterina. Plasmada humana nas águas de minha mãe, tendo um ápice criativo materializando dois seres humanos em minhas águas. Reverenciar as águas das minhas filhas, mãe, avós e tias, todas que vieram antes de mim e todas que virão é me conectar com as águas de Gaia.

2.4 O corpo como casa: invólucro

A terra como metáfora do útero, a mãe terra. Matéria fértil onde as sementes germinam, de onde provém o alimento, de onde viemos e para onde vamos em um eterno ciclo de existir, molécula por molécula. A relação com o feminino e a floresta se faz latente, tudo brota, germina e se reproduz. Com um olhar atento, percebe-se que diversos casulos costuram a permanência neste fragmento de floresta Amazônica em torno da *Casa da Poesia*. Uma semente, uma casca, um ninho, uma teia, protegem o início da vida, tal qual nosso primeiro invólucro de existência: um tecido de espessura fina, o útero materno. Num ciclo de nascer e morrer, a Terra nos gesta, o corpo é casa, é casulo. Para Coccia (2020), nós somos a metamorfose deste planeta – cada um de nós, e apenas através desta transformação que tivemos acesso a nós mesmos e ao resto de nossos corpos, isto “é apenas a evidência de que a forma de todo ser vivo é a forma do mundo inteiro, e de que todo ser vivo é metamorfose no mundo” (p. 82). Todo corpo vivo é um cosmos.

“A maternidade é um fato cósmico” (Coccia, 2020, p. 50), seja por seu poder criador, seja pelo poder multiplicador, mas, principalmente, pelo seu poder de cuidar. A Mãe-Terra é como a mãe humana, como a mãe bicho, a mãe planta. Ela

cria e cuida. Coccia (2020) ainda diz que “Não apenas a maternidade é sempre uma função geológica e planetária, mas também o próprio ser vivo é símbolo da Terra inteira. A vida permitiu, portanto, ao cosmos expressar-se.” (*Idem*). E é dentro do útero que tecemos e sustentamos a vida do planeta, e ao mimetizarmos mundos estabelecemos esta co-criação do cosmos que faz com que possamos conceber seres como nós, em uma autopoiese infinita.

Dentro do ventre tudo é líquido, som e ritmo, do lado de fora também. Intrinsecamente, formamos e multiplicamos nossos ancestrais em cada célula do nosso corpo, carregamos esta mensagem para nossos possíveis filhos. “Uma gota de água poderosa basta para criar um mundo e para dissolver a noite.” (Bachelard, 1989, p. 10). Compartilhamos partes do nosso DNA com muitos mamíferos, o chimpanzé, por exemplo, tem a sequência genômica 98% idêntica à do ser humano.

Somos todos conectados pela terra, nossa mãe. Se para Heidegger (1997) a terra é o sustento de todo gesto e dedicação, para Coccia (2020) aquilo que chamamos de consciência seria um reflexo da terra sobre ela mesma, e cada ser vivo é necessariamente a consciência no mundo: imagem do mundo não como uma anatomia, mas como espelho.

Nascer, não é apenas fazer parte do mundo. É também e, sobretudo, tornar-se um atlas aberto do mundo: todo ser vivo não é apenas um mundo, é um espelho, chamado para acolher dentro dele mesmo, como uma imagem o próprio mundo. Somos o mundo como sujeito e como imagem (Coccia, 2020, p. 55).

Estar no coração da floresta me faz sentir parte dela, tal qual a madeira lilás, o voo da gaviã ou o esturro do trovão. Os seres vivos têm a capacidade de espelhar a totalidade do mundo naquilo que fazem, preservando assim a imagem de todo planeta. Sinto-me parte deste tecido infinito da vida, onde cada ser segura um fio. Mas para além dos vivos existem também os outros seres-entidades que compartilham conosco a existência. Conforme Coccia (2020), para encontrarmos a completude não precisamos da globalização “dentro do coração de cada ser vivo há uma perspectiva sobre todas as coisas” (p. 55). E esta perspectiva ou totalidade não é a de um objeto, mas de uma vida possível. “Uma maneira de permitir o mundo encontrar um lar” (*Idem*).

2.5 O corpo criação: o cosmos e a concha

Em muitos mitos de origem, a criação do universo resulta de atividades técnicas, como modelar a argila, talhar a madeira ou tecer. A tecelagem aparece como um símbolo recorrente da criação, tanto do universo como da vida humana. O próprio Cosmos, segundo Eliade (1991), é concebido como um tecido, como uma enorme rede: “No Cosmos, como na vida humana, tudo está ligado através de uma textura invisível. [...] Certas divindades são as mestras desses ‘fios’ que constituem uma vasta ‘amarração’ cósmica.” (p. 112). O cosmos nos permitiu existir como consciência, “e o que chamamos de consciência não passa do reflexo da Terra sobre ela mesma, e cada ser vivo é necessariamente consciência do mundo: imagem do mundo não como autonomia, mas como espelho” (Coccia, 2020, p. 55). Para o autor não é difícil perceber: todo ser vivo é apenas esta capacidade de se espelhar a totalidade do mundo naquilo que faz. Uma maneira de permitir ao mundo encontrar um lar. Toda nova vida é uma casa para o planeta. Todo ser vivo é a própria reencarnação da Terra (Coccia, 2020).

Compreender a origem do universo, a genealogia de todas as coisas, sempre foi um desejo dos seres humanos, seja a origem dos animais, das plantas dos fenômenos naturais, e, principalmente, os sobrenaturais. O fato é que, diante dessa inquietude, explicações em diversas civilizações e culturas distintas, cada uma com sua cosmogonia – narrativas capazes de representar e lançar luz sobre as origens. Estas histórias traduzem o sentido das culturas e são atravessadas por crenças religiosas, pensamentos filosóficos e criações de mitos que perpassam gerações e movem nosso imaginário. Esse mundo mítico (e místico) que transpõe a humanidade é recontado pelas narrativas orais e tece a imaginação cósmica, influenciando direta ou indiretamente a construção cultural e identitária de diversos povos.

O mistério primordial de tecer e fiar tem sido projetado sobre a Grande Mãe, que, como o Grande Feminino que abrange toda a natureza, é a primeira forma de divindade, precedendo às representações masculinas. É Senhora do Tempo, do destino. Governa o crescimento e o tempo cíclico, a alternância dia-noite, a mudança das estações e os ciclos de menstruação e gravidez das mulheres. Como a Grande Fiandeira ou como uma tríade lunar, fia e trama não só a vida humana, mas também o destino do mundo.

Na Amazônia, por exemplo, essas narrativas trazem consigo elementos que marcam a forma do caboclo amazônico ver a criação da sua atmosfera universal. Esses elementos estão corporificados no cotidiano dos povos da floresta, carregando consigo traços cosmogônicos, que, por sua vez, foram imantados à linguagem-vivência-poética nas temporadas amazônicas na *Casa da Poesia*, um espaço que ancorei múltiplas representações do imaginário. As cosmogonias antigas não organizam pensamentos, são audácias de devaneios, e para devolver-lhes a vida é necessário reaprender a sonhar. Há em nossos dias arqueólogos que compreendem o onirismo dos primeiros mitos (Bachelard, 1989, p. 169). A partir deste encontro com a casa, encontrei-me comigo, revisei minha forma de trabalho e despertei para a importância desta abundante floresta.

A complexidade e a beleza desta imensa teia-rede-vida residem em singularidades, como uma pequena folha que abriga um potencial medicinal imenso. Indago internamente sobre esta sabedoria transcendental que os povos originários possuem sobre as plantas, e como este conhecimento foi primordial para a permanência destes seres na floresta. Os povos autóctones estabeleceram uma relação de plena simbiose com o ambiente.

Do micro ao macro é possível observar padrões, verdadeiros fractais, com um olhar mais atento para perceber estes detalhes de encantamento e inteligência que a natureza performa há 3.4 bilhões de anos, obtendo a percepção que a natureza é ecossistêmica, impermanente e cooperativa.

A paisagem que se contempla da *Casa da Poesia* é uma dupla de acapuranas, árvore da família das Fabáceas, gênero *Campsiandra*, com várias espécies. É uma planta com propriedades curativas, sendo suas folhas, casca e frutos usados no tratamento de febres, feridas, malária e úlceras. Uma planta de cura que, além de ter propriedades medicinais, tem propriedades contemplativas. As árvores ficam bem em frente à casa, e na época da cheia protegem a construção do banheiro¹³. Desde a minha primeira viagem me conecto com as acapuranas, o velho poeta conversava com elas.

Subir em seus galhos traz as melhores memórias de infância. Mas foi somente na última temporada na casa que pude realmente senti-la. Em julho de 2022, com o rio bem alto, quase encostando no assoalho da casa, tive coragem de

¹³ Ondas fluviais que ocorrem na Amazônia.

nadar até elas. Permaneci por duas horas na água, subindo em seus galhos e me sentindo dentro de um universo particular. Um igapó se forma em torno da casa em tempo de cheia. Um boto-rosa curioso nadou entre seus galhos submersos, foi um momento em que o tempo parou. Senti que fazia parte daquele microcosmo, como árvore, como o vento, como a água, como o boto.

O reflexo aquático das duas acapuranas, ilustra uma das sete leis herméticas¹⁴, a Lei da Correspondência. Essa lei nos rememora que vivemos em mais que um mundo. Vivemos nas coordenadas do espaço físico, mas também vivemos em um mundo sem espaço e sem tempo. *As above, so below*, “assim na terra como no céu”. A perspectiva sempre muda de acordo com o referencial. A perspectiva da Terra normalmente nos impede de enxergar outros domínios acima e abaixo de nós, que podemos chamar de “dimensões”. A nossa atenção está tão concentrada no microcosmo que não percebemos o imenso macrocosmo à nossa volta. Bachelard (1989) elucida “Assim a água por seus reflexos, duplica o mundo, duplica as coisas. Duplica também o sonhador, não simplesmente como vã imagem, mas envolvendo uma nova experiência onírica.” (p. 51). O princípio de correspondência revela que o que é verdadeiro no macrocosmo é também verdadeiro no microcosmo e vice-versa. Portanto, a partir desta perspectiva podemos internalizar o cosmos, observando como estas dimensões se manifestam em nossas próprias vidas.

¹⁴ As sete leis herméticas são princípios estruturantes do universo. O nome deriva de Hermes Trismegistos, legislador egípcio e filósofo, que, estima-se viveu entre 1.500 a.C a 2.500 a.C. Foi ele quem codificou essas leis que explicam o funcionamento do universo manifesto em todas as suas dimensões.



Figura 12: Imagem da acapurana refletida nas águas do rio Andirá, julho de 2022
Fonte: Acervo pessoal.

A partir deste reflexo da acapurana me senti autorizada a criar um mundo através do sonho. Um desejo de fazer parte da floresta com um devaneio regenerativo, usando a própria floresta como inspiração. O sonho, a intenção é o primeiro movimento na direção de materializar vontades. Neste sentido, a natureza artística mescla-se a natureza cultural, desdobrando todas as temporadas na floresta e na *Casa* em um campo de imantação lírico e onipresente da minha vida.

Em seu devaneio solitário, o sonhador de devaneios cósmicos é o verdadeiro sujeito do verbo contemplar, a primeira testemunha do poder da contemplação. O Mundo é então o complemento direto do verbo contemplar. Contemplar sonhando é conhecer? É compreender? Não é, decerto, perceber. O olho que sonha não vê, ou pelo menos vê numa outra visão. Essa visão não se constitui com “restos”. O devaneio cósmico nos leva a viver num estado que bem se pode designar como ante perceptivo (Bachelard, 1989, p. 167).

O sonho anual da fragata é cavar seu ninho nas areias brancas no final da praia de Freguesia do Andirá. Este fato só ocorre uma vez por ano, justamente na

formação da ponta de areia, época em que as águas ainda não começaram a subir. Esta simbiose da ave com a formação da ponta de areia é um devaneio poético: tem um tempo certo para acontecer, existindo uma sincronia nestes dois fenômenos. Porém, a crise climática estabelecida no antropoceno alterou este ciclo, e em mais 20 anos testemunhando este padrão de comportamento da fragata, percebi que o tempo de permanência da ponta de areia tem diminuído. As águas engolem a Ponta da Gaivota em uma velocidade impressionante.

Ainda, não somente o pássaro que teve sua vida alterada, já que o ecossistema amazônico auxilia a manutenção da temperatura de todo planeta. Há um desequilíbrio acontecendo e a cada ano que passa ele se torna mais perceptível. Este desajuste nas formas e padrões amazônicos assusta e desconcerta, justamente por saber que a homeostase é condição primária na natureza.

Na floresta Amazônia, especialmente, esta manifestação de formas e estruturas impressiona pelas soluções que a natureza desenvolve, comparável a sentir a harmonia de uma orquestra, não simplesmente ouvir, mas sentir. Adentrando a mata, a sensação é de que cada ser é casa para outro, a vibração é sincrônica. Tudo parece estar entrelaçado, num ir e vir no tecido da vida. E este movimento cíclico se materializa em formas esculpidas pela profusão da vida, com uma complexidade funcional e beleza. “A arte é a natureza enxertada.” (Bachelard, 1989, p. 11).

A forma cósmica espiralada da concha carrega em sua estrutura uma espécie de geometria primordial. Segundo Bachelard (2005) bastará folhear um álbum de amonites para reconhecer, desde a era secundária¹⁵, os moluscos construíram suas conchas de acordo com a instrução da geometria transcendental. Os amonites faziam sua morada no eixo de uma espiral logarítmica. “Naturalmente o poeta pode entender essa categoria estética da vida.” (Bachelard, 2005, p. 117). A forma que intriga pelo mistério que carrega é o vórtice. Pode se perceber a curiosidade e talvez alguma devoção por esta forma tão padronizada quanto instigante. Conchas, flores, redemoinhos, ventos e, sobretudo, o movimento do sistema solar, do micro ao macro a natureza se faz presente todo o tempo na Amazônia. Perceber que somos

¹⁵ No período geológico denominado Era Secundária (200-135 milhões de anos) iniciou-se a separação dos continentes, que coexistiram com a existência de várias ilhas de terra seca separadas pelos mares. Nesta fase da evolução terrestre, o clima era desértico, o que provocou a diminuição das florestas. Apareceram então os primeiros mamíferos (aves, insetos e répteis).

parte da natureza, logo, regidos pelos padrões e ritmos da Terra na criação do cosmos.

*Ritmo da Terra*¹⁶

No começo era o silêncio:
Amorfo, vasto e pesado.

Súbito o primeiro sol
do incógnito firmamento
dourou a amplidão informe:
as pálpebras sonolentas
de ali confundidos olhos
ergueram-se

Entre o deslumbre e o temor,
Após tanto contemplarem,
Daquele mundo inexato
Perceberam-se distintos:
-movel forma vigilante
Prenha de escuta e desejo.
Por sobre tranquilo caos
pairava um céu de silêncio
nascidas de um mar intacto,
gravemente deslizavam
lentas ondas de silêncio:
distendido o espaço todo de silêncio.

...bruscamente fecundou-se:
Do ventre tenso e calado,
Qual som de cristal partido,
Acorde insólito salta
- pura forma destacada
Opondo-se ao fundo obscuro –

¹⁶ Poema lírico-épico do Thiago de Mello, busca a origem do problema ecológico na própria evolução do humano na Terra. O poema fez parte de encarte para um espetáculo do grupo de *Euritmia do Brasil*. Não há informação de ano de publicação. Calculo começo dos anos de 1990.

E rasga os virgens ouvidos.

Ante o rochedo sonoro

O escravo do nada estanca:

E suas mãos moduladas

Em argamassa de noite

Revelam-se abrigadoras

Do poder ignoto do esquivo

De pressentir os mistérios

Que em residência da sompra

Aguardam ser decifrados.

Munidos assim, faz-se artíficie:

Um gesto de quem arranca

Um sol cravado no espaço, transforma som em palavra.

E o desejo inesgotável, escondido atrás dos olhos,

Usa a palavra como arma

- flecha de maior alcance.

E lançado para a terra,

O pano rasga o que esconde

O vasto portão do mundo,

Inaugurando o convívio.

Por sede antiga impelido,

O homem recorta a terra

E neste labor aprende

Que cavando com mãos cegas

Acabará por feri-las.

De carne, porém, materna

Os vestígios que resguarda

Em seu corpo transviado

Tornam-lhe o ouvido sensível

Ao ritmo que, as entranhas

Da terra, sugere o rumo.

E com pressaga esperança,

vai tão atento ao vibrar

que se esquece do caminho

por seus passos percorrido.

Mas o homem em seu desejo
-Para sempre insatisfeito –
Rouba a cadência da terra
Deixando por onde passa,
Marcas profundas no chão:
Que em canônes se transformam
E indicam, perseverantes,
á maneira de faróis
balizando mar bravio –
a tão procurada fonte
onde todos beberão.

A sede intensa, porém,
Renovada a todo instante,
Apenas abrandará.
Desejoso de outras fontes
(talvez o jorro eterno)
Buscará novos caminhos.

Thiago de Mello

É possível perceber que as experiências na Casa da Poesia desvaneceram as barreiras entre o corpo humano e os outros organismos ao redor. Nosso corpo é natureza, estamos conectados pelo ar que respiramos, pelas águas e por nossas ações. Dentro dos nossos sonhos residem as memórias da Terra, precisamos ativá-las através de conexões que resultem em um efeito coletivo.

O capítulo seguinte será trilhado a partir das percepções, indagações e reflexões adquiridas das vivências na floresta. Para tal foi considerada a complexidade sistêmica percebida a partir destas experiências, que serviram de estímulo para os questionamentos a seguir em torno da separação do ser humano e da natureza.

3

Complexidade Sistêmica, as relações do ser humano com a floresta

Este capítulo propõe uma reflexão das relações do ser humano com a natureza, como uma forma de aprofundamento das complexidades sistêmicas que envolvem o bioma da floresta Amazônica. A partir das interações dos povos autóctones com a floresta, esta foi sendo moldada intencionalmente, mantendo o equilíbrio do ecossistema nos últimos séculos, desconstruindo a ideia de selva inóspita que a Amazônia carrega.

Primeiramente, apresentaremos bases científicas relevantes e fundadores de visões de mundo que servem de ponte para abordarmos conceitos como o de biosfera, de teia da vida e de redes de interdependência. Esta explanação é de suma importância, pois traçaremos um paralelo com cosmovisões indígenas, nos aproximando de práticas ecológicas.

3.1 Ecossistemas e redes de interdependência

O entendimento científico sobre os fluxos da natureza parte de uma visão antropocêntrica e etnocêntrica. Será que o saber pode partir da própria natureza? É a interpretação humana a geradora de um discurso que origina este saber? Para Foucault (1987) “um saber é aquilo que podemos falar em uma prática discursiva que se encontra assim especificada: domínio constituído pelos diferentes objetos que irão adquirir ou não status científico” (p. 206). As cosmologias ameríndias não se utilizam do dualismo natureza x cultura. Seus pensamentos não separam nem tampouco hierarquizam estes dois conceitos. A complexidade das inter-relações entre seres faz do ambiente algo dinâmico e em constante metamorfose.

Talvez esta multiplicidade de possibilidades tenha influenciado Goethe (1749-1832) em sua trajetória de polímata. Além de escritor, filósofo e poeta clássico, foi também um incansável estudioso da natureza. Mesmo não sendo tão reconhecido neste campo, suas obras sobre temas associados às ciências naturais

demandaram dele tanto esforço quanto sua obra literária. Seu desejo de compreender os segredos da vida, sintetizados nas relações entre a necessidade e a liberdade, levou-o a elaborar um modelo teórico capaz de captar regularidades da natureza, assim como a transformações de suas formas.

Em seu livro *A metamorfose das plantas* (2003) o autor afirma que na Natureza vivente não ocorre nada que não seja uma ligação com o todo. Mesmo quando experiências nos parecem apenas isoladas, e vemos que, ver os experimentos apenas como fatos separados, trata-se apenas da questão: como encontramos as correspondências desses fenômenos, dessas ocorrências? Afirma que é importante delimitar o ângulo cego do olhar racional e fragmentado da ciência, que muito provavelmente corroborou para esta visão de mundo que temos hoje. Complementando esta perspectiva, Latour (2020) encara a noção de natureza como construída pelas diversas naturezas que a compõem para que possa vir a ser ou aquilo que é.

A visão romântica da natureza como “um grande todo harmonioso”, na expressão de Goethe, levou alguns cientistas daquele período a ver a Terra como um todo integrado, um ser vivo. Amigo de Goethe, o naturalista e explorador alemão Alexander von Humboldt, um dos maiores pensadores unificadores dos séculos XVIII e XIX, levou essa ideia ainda mais longe. De acordo com Capra (1997), seu hábito de ver o globo como um grande todo conduziu Humboldt a identificar o clima como uma força global unificadora e a reconhecer a coevolução dos sistemas vivos, suas relações de interdependência, do clima e da crosta da Terra, quase o resumo da contemporânea hipótese de Gaia¹⁷.

A partir disso, Capra (1997) desenvolve a ideia de que a Terra como organismo vivo possui uma longa tradição através dos tempos. Imagens míticas estão entre as mais antigas da história religiosa humana. Gaia, a Deusa Terra, era cultuada como a divindade suprema na Grécia antiga, pré-helênica. Em épocas ainda mais remotas, desde o neolítico e passando pela Idade de Bronze, as sociedades da “velha Europa” adoravam numerosas divindades femininas como encarnações da Mãe Terra, a grande criadora de tudo.

¹⁷ A influência desta ideia de Humboldt foi tão disseminada no mundo que influenciou muitos cientistas e naturalista como Charles Darwin, Ernst Heckel e John Muir.

Esta noção de unidade planetária está inserida no conceito de *biosfera*, termo utilizado pela primeira vez no final do século XIX pelo geólogo austríaco Eduard Suess (1831-1914) para descrever a camada de vida que envolve a Terra. Um pouco mais tarde, o geoquímico russo Vladimir Vernadsky (1863-1945) desenvolveu o conceito, numa teoria elaborada em seu livro pioneiro, intitulado *Biosfera* (2019). Embasado nas ideias de Goethe, de Humboldt e de Suess, Vernadsky considerou a vida como uma “força geológica” que, parcialmente, cria e controla o meio ambiente planetário. Pode-se perceber, portanto, dentre as primeiras teorias sobre a Terra viva, a de Vernadsky é a que mais se aproxima da contemporânea teoria de Gaia, elaborada por James Lovelock e por Lynn Margulis na década de 1970¹⁸.

Desta forma, Capra (1997), mais recentemente, traz a ideia de que um planeta vivo foi formulado em linguagem científica moderna como a chamada hipótese de Gaia, e é interessante que as concepções da Terra viva, desenvolvidas por cientistas do século XVIII, contenham alguns elementos chave da nossa teoria contemporânea. Segundo o autor, a ciência do século XX tornou-se conhecida como “sistêmica”, e a maneira de pensar que ela implica passou a ser conhecida como “pensamento sistêmico”. O novo paradigma concebe o mundo como um todo integrado, e não como uma coleção de partes dissociadas. Pode-se também ser denominado visão ecológica, se o termo “ecologia” for empregado num sentido muito mais amplo e mais profundo do que estamos acostumados. O autor postula que a percepção de ecologia profunda reconhece a interdependência fundamental de todos os fenômenos, e o fato de, enquanto indivíduos e sociedades, estarmos todos encaixados nos processos cíclicos da natureza (e, em última análise, somos mutuamente dependentes), resultando em relações de complexidade sistêmica.

Por conseguinte, o conjunto de perspectivas que compõem o paradigma da complexidade demonstra que qualquer estudo está constituído por interações que ligam as partes com o todo, tal qual a própria natureza. A concepção de vida em rede ou teia da vida, nos fornece uma nova perspectiva sobre as chamadas

¹⁸ A hipótese de Gaia, também denominada hipótese biogeoquímica, é uma hipótese da ecologia profunda que propõe que a biosfera e os componentes físicos da Terra são intimamente integrados de modo a formar um complexo sistema interagente que mantém as condições climáticas e biogeoquímicas preferivelmente em homeostase.

“hierarquias da natureza”, aquilo que os primeiros pensadores sistêmicos reconheciam com muita clareza, ressalta Capra (1997).

Por isso, procuramos considerar este processo de pesquisa como uma rede de narrativas em convergência, através de padrões que conectam diversas configurações da natureza amazônica rumo a patamares cada vez mais elevados de complexificação. Unindo pontos entre cultivo de alimentos integrado ao cultivo de fibras têxteis, identificando padrões entre estes manejos, traçaremos um raciocínio, elaborando um pensar de maneira dialógica e metacognitiva, tomando as diversidades como elementos complementares que potencializam esta pesquisa.

Na Amazônia existem uma quantidade imensa de micro-organismos no solo, seres invisíveis que somam uma rede complexa de bactérias, fungos e pequeníssimos insetos, fundamentais para o equilíbrio da floresta. A camada superficial do solo denominada serrapilheira¹⁹ já é um ecossistema em si, devido a quantidade de conexões que ocorrem naqueles centímetros de terra, folhas e animais em decomposição. Considerando esta infinidade de interações, é possível afirmar que os habitantes originários da floresta Amazônica não só tinham plena consciência destas interações como tiraram proveito dela.

As castanheiras são um bom exemplo desta influência mútua. Tendo conhecimento do tempo de crescimento de uma árvore de castanha, como o fruto que contém a semente é duro e de difícil dispersão, os arqueólogos do passado não entendiam exatamente como existiam castanhais – áreas densamente ocupadas por árvores da espécie *Bertholletia excelsa* – em toda a Amazônia. Uma das explicações mais razoáveis dizia que roedores como a cotia e aves como a arara eram responsáveis pela disseminação. Entretanto, pesquisando sobre o tema, descobrimos que a dispersão das sementes feitas pelas cotias seria incipiente, pois ao quebrar o ouriço da castanha o animal come uma ou duas sementes, as outras ela enterra em locais aleatórios.

No entanto, sendo do conhecimento humano o alto valor calórico e nutricional da castanha (fonte de zinco e magnésio) existe uma teoria que estes castanhais, encontrados por toda Amazônia, seriam planejados para as gerações

¹⁹ Serapilheira, manta morta ou liteira é a camada formada pela deposição dos restos de plantas (folhas, ramos) e acúmulo de material orgânico vivo em diferentes estágios de decomposição que reveste superficialmente o solo ou o sedimento aquático. É a principal via de retorno de nutrientes ao solo ou sedimento.

futuras. Inclusive, a maioria das atividades de extrativismo praticadas hoje são provenientes de árvores de 400 anos de idade ou mais. Utilizando-se das metáforas de teia, trama e tecido, é possível ilustrar minimamente as diversas e enredadas interações dos seres vivos da Amazônia, uma relação interdisciplinar que muito nos faz lembrar os processos projetuais de algumas áreas do design.

Para dialogar com projetos de design regenerativo da floresta é preciso entender a complexidade da mesma, os agentes envolvidos no processo e a interligação de uns com os outros. Ao longo das três partes que compõem o livro *Complexo da Amazônia* (2007), o cientista Djalma Batista ressalta iniciativas dos empreendimentos para a região, alertando, entretanto, para as ameaças do futuro, fazendo as seguintes advertências:

- 1 – A natureza amazônica não é suficientemente conhecida e estudada. Considero, por isso, em primeira prioridade, a necessidade de incentivar pesquisas científicas e tecnológicas, que venham a servir de orientação indispensável.
- 2 – É preciso de qualquer maneira defender a ecologia amazônica contra o alargamento de práticas destrutivas, como o desmatamento desordenado, a agricultura itinerante, o esgotamento dos recursos de pesca, etc., que cedo acentuaram o desequilíbrio entre a água, a flora, a fauna, o ar e o próprio homem.
- 3 – É urgente que se crie uma agrotécnica para os trópicos, até hoje desconhecida, e que permita o aproveitamento racional das terras amazônicas e a produção de alimentos (p. 37).

Neves (2006) postula que ainda há muito a se descobrir sobre as sociedades pré-colombianas na floresta, e até mesmo sobre a criação e a utilização das *terras pretas*, conceito que será melhor explicado no decorrer do texto. Entretanto, já compreendemos o suficiente para constatar a importância atual das tecnologias tradicionais ancestrais. Afinal, é preciso reconhecer que os povos que conviveram/convivem por milhares de anos com a Amazônia criaram soluções para manter suas populações com sistemas de produção que permaneceram por séculos, sem destruir as condições que os possibilitaram, conservando a base de recursos da qual dependiam e se relacionando com a complexidade da floresta.

Com a chegada do antropoceno, o avanço do sistema capitalista e políticas expansionistas visando ao benefício de grupos muito específicos de setores industriais em nosso país nos últimos 40 anos, a floresta vem sendo devastada em prol do agronegócio, da pecuária e da mineração. A floresta está perto do seu ponto

de não-retorno²⁰. Que estratégias poderão ser postas em prática, de forma urgente, para criar um cenário regenerativo para a Amazônia? Crises sistêmicas exigem alternativas sistêmicas para mitigar estes impactos tão profundos e que ameaçam a vida de todo o planeta.

O início das crises convergentes que vivenciamos hoje pode estar ligado à concepção historicamente conduzida pelas sociedades modernas de que existe uma cisão entre natureza e cultura. Entretanto, esta ideia não é universal. Alguns povos indígenas nem mesmo têm palavras para descrever essa dicotomia, por entenderem que são desdobramentos do ambiente que os cerca. Os entendimentos de natureza destes povos originários variam bastante, pois cada um tem um modo particular de conceber e se relacionar com o entorno. Porém, a ideia de que o “mundo natural” é antes de tudo uma ampla rede de inter-relações entre diferentes agentes, sejam eles humanos ou não, é relativamente comum.

Na visão dialética da história ocidental há uma projeção eurocêntrica de superioridade de nossa espécie, oriunda do sistema lógico científico que acabou por nos transformar em sujeitos portadores de uma condição de direitos inerentes em relação aos outros seres vivos, tornando-os detentores de um valor, sobretudo, utilitário. No entanto, nem sempre foi assim. Até por volta do século XIV, persistia uma visão de natureza “misturada” com a humanidade. Pode-se notar isto na poesia da Idade Média, por exemplo, quando ora ordenadora, ora geradora de caos, a natureza “fala”, se expressa (Scarano, 2019).

Nos séculos XVI e XVII, a visão de mundo medieval, baseada na filosofia aristotélica e na teologia cristã, mudou radicalmente. A noção de um universo orgânico, vivo e espiritual foi substituída pela noção do mundo mecanicista, e a máquina do mundo tornou-se a metáfora dominante da era moderna. Essa mudança radical foi realizada pelas novas descobertas da física, astronomia e matemática, conhecidas como Revolução Científica e associadas aos nomes de Copérnico, Galileu, Descartes, Bacon e Newton. Durante a Revolução Científica, os valores eram separados dos fatos, e desde essa época aproximamo-nos da ideia de que os fatos científicos são independentes daquilo que fazemos. Segundo Capra (1997), “na realidade, os fatos científicos emergem de toda uma constelação de percepções,

²⁰ O ponto de não retorno seria atingido quando a Amazônia chegar a um estágio de desmatamento, e também por conta das mudanças climáticas, que não a possibilite manter a cobertura vegetal suficiente. Com isso, não existirá a reciclagem de chuva necessária para a manutenção da floresta.

valores e ações humanos — em uma palavra, emergem de um paradigma — dos quais não podem ser separados” (p. 20).

O filósofo e físico francês René Descartes (1596-1650), de acordo com Capra (*Ibid.*), baseou sua concepção de natureza na divisão fundamental de dois domínios separados e independentes – o da mente e o da matéria –, criando um método de pensamento analítico que consiste em quebrar fenômenos complexos em pedaços, a fim de compreender o comportamento do todo a partir de suas propriedades. O universo material, que inclui os organismos vivos, era uma máquina para Descartes, e poderia, em princípio ser entendido completamente analisando-o em termo de suas menores partes.

É possível perceber que esta percepção reverbera até os dias de hoje. Acabamos ignorando cosmovisões e paradigmas que transponham o que a mente humana e sistemas de conhecimento são capazes de traduzir sobre a complexidade do mundo. Ficamos estagnados em uma epistemologia colonial²¹. Segundo Gersem Baniwa (2017) a “epistemologia colonial”, seria marcada por uma referência antropocêntrica e etnocêntrica que, em primeiro lugar, separa os seres humanos da natureza, hierarquizando-os e tornando-os superiores aos demais. Em segundo lugar, apresenta uma compreensão ancorada na legitimação da violência e no apagamento da memória e das culturas de povos não-brancos e não-ocidentais²². De acordo com Baniwa (*Ibid.*), seria preciso superar a base de conhecimento da cultura colonial, abalizada pelo racismo, pela injustiça cognitiva e por todas as formas de desigualdade social, cultural e econômica.

Não é possível falar em construção intercultural sem antes questionar a base epistemológica que define os processos formativos. Para tanto, seria urgente romper com uma maneira única de ver o mundo, de pensar as experiências entre os seres vivos e de produzir conhecimento. Contudo, a simbiose com os sistemas naturais, praticada por povos originários, foi sendo essencialmente descartada, relegando esta postura ao termo *primitivo* e permanecendo sem validação. Allenby (*apud* Benyus, 2003) afirma que no século XVII os costumes começaram a mudar no que

²¹ Disponível em: <<https://www.ufg.br/n/99084-e-preciso-superar-a-epistemologia-colonial-diz-gersem-baniwa>> . Acesso em: 19 fev. 2022.

²² Esta fala de Gersem Baniwa foi feita no III Congresso Internacional Formação em Educação Intercultural e Práticas de Descolonização na América Latina no ano de 2017, entretanto, não se encontra mais disponível no site do Congresso.

diz respeito à relação com a natureza, como se sua sacralidade tivesse sido corrompida. A Revolução Científica preteriu esta tradição ao porão das coisas obsoletas, ao passo que a Igreja a condenou como superstição pagã. Sendo assim, a natureza foi sendo conduzida a um estado de átomos mortos, tornando-se socialmente aceito exercer um domínio “concedido por Deus” sobre ela. A trilha para a exploração estava aberta.

Este caminho foi alargado com a expansão ultramarina, culminando na colonização do Novo Mundo e áreas nos continentes africano e asiático. O período é marcado pela adoção da política mercantilista, que envolvia acumulação primitiva, metalismo e exploração de riquezas naturais. Este cenário escala exponencialmente com a Revolução Industrial, impulsionado, sobretudo, pela indústria têxtil e toda a cadeia produtiva que ela engloba, aquisição de matéria-prima, beneficiamento, circulação e custo energético.

Com o avanço e consolidação do Capitalismo, assistimos a um aumento sistêmico do consumo, que baseia as relações econômicas e justifica abusos constantes para com o planeta, desde que, ao final, haja lucro. Matamos animais cruelmente, derrubamos florestas, destruimos solos e biomas para manter essa máquina em funcionamento, para alimentar este ciclo. Acabamos por nos tornar cúmplices desta estrutura. Narby (2018) afirma que o ocidente tem seus paradoxos: o racionalismo trouxe um bem-estar material surpreendente, mas raros são os que parecem satisfeitos. Não é possível voltar atrás, e nisso concordamos todos. O futuro puramente materialista que nos espera parece lúgubre.

Alguns sintomas desta separação entre humanos e natureza podem ser ilustrados na inadequação da noção de natureza virgem, natureza intocada e recursos naturais infinitos. Diante da atual comprovação dos processos de complexa antropização da floresta pelos povos indígenas e populações tradicionais, é sabido que na absoluta maioria dos solos e florestas do planeta houve e há constante intervenção humana na domesticação de plantas. O manejo de espécies e paisagens foi conduzido de modo a produzir continuamente sociobiodiversidade, sendo esta, também, uma manifestação de cultura. Além disso, a psicologia experimental, à medida que verifica estados mentais tidos como propriamente humanos em populações tidas como não-humanas, autoriza a ideia de que é possível encontrar cultura e tecnologia entre os chimpanzés e linguagem entre as baleias e os golfinhos

ratificando, então, o convite à superação da noção moderna de natureza, como postula Latour (1994).

A atual crise ambiental decorrente do uso intensivo de combustíveis fósseis, da expansão das áreas de solo de lençóis freáticos devastados pela produção agroindustrial e a consequente alteração dos ciclos orgânicos confirma, além disso, como a separação entre o mundo natural e o mundo social tem contribuído, em vias de fato, para a crise da modernidade e impossibilitado o encontro com as alternativas de resolvê-la.

A difusão e valorização dos saberes tradicionais, na tentativa de promover a memória biocultural da espécie, poderia ser o um caminho possível para a sobrevivência no mundo contemporâneo. Para isso, entende-se como imprescindível a superação dos divisores de natureza e cultura, do tradicional e moderno presentes nas sociedades atuais, que acabam por revelar a colonialidade do poder a partir de conceitos como o do *saber* e do *ser* sob a forma que estamos habituados. Vivemos uma crise diante da inoperância das bases da Constituição moderna (Latour, 1994) que acaba corroborando para a constatação de uma deficiência da noção corrente de natureza, em consequência da crise de um naturalismo como ontologia. De acordo com Capra (1997):

Durante este século, a mudança do paradigma mecanicista para o ecológico tem ocorrido em diferentes formas e com diferentes velocidades nos vários campos científicos. Não se trata de uma mudança uniforme. Ela envolve revoluções científicas, retrocessos bruscos e balanços pendulares (p. 23).

Nos consideramos uma espécie superior ante os outros seres e, talvez por isso, fomos nos desconectando da natureza ao longo dos séculos. Com nosso “hiperfoco” é difícil perceber a conexão que temos com o passado e para além de nossos pares da mesma espécie: os animais e, especialmente, com as plantas. Seres estes que muitos consideram sem consciência, sem capacidades de troca. Alguns povos indígenas da Amazônia brasileira, como os Ashaninkas possuem uma comunicação direta e aberta com os vegetais. Para Narby (2018) o mundo ocidental não estaria pronto para se envolver num diálogo verdadeiro com os povos originários, dado ao bloqueio epistemológico que impede a ciência biológica de receber estes saberes. No subcapítulo a seguir, veremos como a floresta foi moldada

antropogenicamente ao longo dos milênios, distante da postura hierárquica que apontamos acima.

3.2 A floresta ontem

Nesta bacia drenada pelo rio por excelência, mais cedo ou mais tarde se há de concentrar a civilização do globo
Humboldt (1800)

Povos autóctones da Amazônia possuem um vasto conhecimento dos ecossistemas nos quais estão inseridos, apresentando uma postura simbiótica com tais sistemas. Essa postura os permite viver de maneira cooperativa com a natureza, coexistindo com ela de forma inteligente, sem destruir e devastar, aprendendo com seus ciclos e melhorando-os em seu próprio benefício. “Não existe cura para o pertencimento ao mundo. Mas, pelo cuidado, é possível se curar da crença de que não se pertence ao mundo (...)” (Latour, 2020, p. 31).

Os Yanomami, por exemplo, utilizam o termo *urihi* para se referir à “terra-floresta”, entidade viva, fértil e de origem mítica. *Urihi* é habitada e animada por espíritos diversos, dentre eles, os espíritos dos pajés, que recebem responsabilidades de zelo e cuidado para com a floresta superiores as de todos os integrantes da comunidade. *Urihi* não é um território físico inerte para exploração econômica, ele está inserido numa complexa dinâmica de intercâmbios simbólicos e metafísicos entre todas as formas de vida, constituindo o que se convencionou denominar de *animismo* (Viveiros de Castro, 1996). Dentro da cosmologia do povo Yanomami, a ideia de ecologia faz parte da teoria-práxis no sentimento de pertencimento do lugar: “Na floresta, a ecologia somos nós humanos. Mas também, tanto quanto nós, os *xapiri*²³, os animais, as árvores, os rios, os peixes, o céu, a chuva, o vento e o sol” (Albert & Kopenawa, 2015, p. 480).

Segundo Clement (2019), os povos originários da Amazônia, manejavam e cultivavam a floresta intencionalmente, projetando-a a longo prazo. Um tipo identificado de manejo agroflorestal na Amazônia, identificado pelo autor, é o

²³ Os *xapiri* são os espíritos da floresta que auxiliam os xamãs Yanomami em seu árduo trabalho de manter o equilíbrio do mundo e o próprio céu em seu lugar.

quintal, uma combinação de jardim com “lixreira”, prática que ocorre em outras partes do mundo. Um manejo que resulta na domesticação de determinadas plantas, observou-se que a “lixreira” é, também, uma espécie de berço para as sementes. A origem do jardim resulta na “terra preta de índio” (TPI), um solo antrópico rico em nutrientes que é indicador de sítios arqueológicos em muitas partes da Amazônia (as TPI serão melhor detalhadas conforme avançamos com o texto).

Em seu livro *Amazônia Urgente* (1990), a antropóloga Berta Ribeiro menciona que William Balée (1988 *apud* Ribeiro, 1990) considera a noção vigente de que as populações aborígenes da Amazônia estão adaptadas à floresta primária deve ser invertida: a referida adaptação é exercida em relação ao agroflorestamento devido ao manejo do meio ambiente por povos extintos. Ou seja, a floresta Amazônica que conhecemos hoje foi moldada pelo cultivo intencional e projetado com as plantas ao longo dos séculos pelos povos que a habitavam. Trata-se da modificação do habitat para estimular o crescimento de comunidades vegetais e a integração destas com comunidades animais com os seres humanos (Ribeiro, 1990).

A floresta Amazônica atual é resultado do contato com humanos ao longo dos últimos 11.000 anos. Magalhães (2016) considera que os povos originários que habitaram a floresta intervieram de forma sustentável e sistêmica no bioma. A Amazônia do início deste período era densamente povoada, ideia que contradiz o imaginário popular quanto a floresta de que seria uma selva inóspita, de baixa densidade demográfica e sem alimentos disponíveis. Acrescenta o autor que a região era um palco de populações que manejavam os ecossistemas segundo suas necessidades e dispunham de domínio técnico e por isso aumentavam a disponibilidade de recursos. Magalhães (2016) postula que a partir de 7.000 anos atrás, as técnicas de manejo e seleção se espalharam significativamente por todo território amazônico.

Para Eduardo Góes Neves (2006), importante arqueólogo da USP, a floresta do passado era muito mais habitada por humanos do que nos dias de hoje. Há mais de 10.000 anos a Amazônia vem sendo ocupada, e em algumas regiões por populações de milhares de pessoas.

É impossível compreender a história natural da Amazônia sem considerar a influência das populações humanas. Do mesmo modo, não se pode compreender a história de povos amazônicos sem considerar as relações que estabeleceram com a

natureza. A floresta que hoje recobre sítios arqueológicos tem, além de uma história natural, uma história cultural (p.10).

De acordo com Magalhães (2018) o manejo e os cultivos seriam o resultado das interações com a floresta, estabelecendo desta forma uma relação coevolutiva. Para o autor, a consequência desta relação é uma seleção entre os espécimes existentes que se utilizam das melhores opções disponíveis, suprimindo necessidades como alimentação, artesanato, saúde e ritos, “tornando isto um marco cultural socialmente reproduzido” (p. 254).

Cabe observar que, na relação entre a quantidade de plantas úteis identificadas e a das plantas domésticas utilizadas pelas sociedades amazônicas, existe uma clara desproporção, com o predomínio impressionante das primeiras. Isto, obviamente, não é sinal de deficiência técnica ou incapacidade de compreensão da natureza das plantas, mas sim a opção técnica pelo manejo coletivo delas (*Ibid.*, 2016, p .54).

Isto explicaria a grande quantidade de plantas reconhecidas como “semidomesticadas”. As espécies consideradas domesticadas são geneticamente distintas de seus progenitores selvagens sendo completamente dependente do homem para sua sobrevivência, não conseguindo se reproduzir na natureza sem a intervenção humana. Já as semidomesticadas são espécies aprimoradas pela seleção humana, mas que não depende desta para sobreviver. Por tudo isto, é plausível supor que, ao final do período histórico da Cultura Tropical ²⁴, mais de 30% dos biomas amazônicos já estivessem antropizados e se reproduzindo antropogenicamente” (Magalhães, 2016, p. 254).

A organização social das populações da Cultura Tropical culminou com o advento de sociedades de caçadores-coletores parcialmente nômades que viviam da caça, da coleta de plantas manejadas, da pesca e do cultivo de pequenas roças, e da produção de artefatos de pedra, de madeira e de cerâmica antes de desenvolverem a agricultura como um modo de produção sistematizada.

As etnias indígenas da Amazônia deixaram grandes legados a nossa

²⁴ Cultura Tropical era composta por populações com domínio de diferentes produções líticas e ceramistas, com capacidade de explorar e manejar ecossistemas biodiversificados e de desenvolver diferentes estruturas socioculturais, fosse no litoral, nas margens dos grandes rios e lagos, mas principalmente no interior das terras firmes interfluviais, no território da Amazônia.

civilização, tais como o conhecimento do ambiente ecológico, os tipos de adaptação e a percepção da relação existente entre a vida animal e a vegetal. Fica difícil não relacionar as práticas desses povos com possíveis cenários sustentáveis que tanto almejamos para alcançarmos uma mudança de paradigma no Antropoceno, considerando os danos que as atividades agrícolas fazem ao meio ambiente, sobretudo, neste momento delicado em que a espécie humana atravessa, sofrendo com impactos que colocam em xeque a disponibilidade de recursos naturais. Portanto, novos parâmetros industriais e econômicos necessitam ser adotados. Quem sabe a união da sabedoria da natureza com a inovação da tecnologia seja a resposta para a co-criação multiespécie de futuros regenerativos.

Segundo Clement (2019) a agricultura não existiu na Amazônia até recentemente; o que existia foi horticultura – o cultivo de jardins, onde as plantas são tratadas como indivíduos e não como populações semeadas a lance. A relação de uma planta com a outra beneficia todo o ecossistema no entorno, resultando em manutenção da biodiversidade e solo fértil. Os povos originários têm muito a nos ensinar sobre manejo agrícola, como, por exemplo a agricultura itinerante, que não constitui um método de cultivo primitivo e incipiente. Tratando-se justamente do contrário, é uma técnica especializada que se desenvolveu em resposta às condições específicas de clima e solo tropicais, respeitando o tempo de pausa dos solos (Meggers, 1977 *apud* Ribeiro, 1987). De acordo com Ribeiro (1987) a referida dispersão geográfica dos cultivos faz com que espécies de animais e plantas sejam preservadas em “corredores ecológicos naturais” que separam as roças, representando importantes refúgios ecológicos.

A aplicação do cultivo de sucessão constitui-se a técnica de coivara, uma prática itinerante de agricultura utilizada há milênios, fundamentada na abertura de clareiras com o objetivo de serem lavradas por períodos curtos, respeitando assim um tempo de pausa, que resulta em regeneração do solo. De acordo com Neves (2006) populações tradicionais – indígenas e não-indígenas – de regiões tropicais do planeta ainda adotam esse tipo de técnica, também conhecido como ‘cultivo de corte e queima’. O sistema de coivara é encontrado hoje no Brasil na região Amazônia e em áreas de Mata Atlântica.

Um resultado evidente da antropogenia da floresta são as chamadas “terras pretas”, que intrigam cientistas dos solos há muitas décadas. As Terras Pretas de Índio (ou TPIs) são manchas escuras de solos que se depositam acima das matrizes

de camadas originais, podendo ter extensões de 1 a 350 hectares, e chegar a dois metros de profundidade. São de coloração escura, bastante férteis – por serem ricas em fósforo, cálcio, magnésio e manganês – e apresentam abundante quantidade de fragmentos de cerâmicas indígenas produzidas há centenas de anos (Neves, 2006).

Por muito tempo, discutiu-se sobre qual a origem dessas manchas de solos, mas atualmente não há dúvida de que são formações situadas em antigos locais de moradia de povos indígenas. Mais do que isso, foram criadas por sociedades complexas. Essa constatação contrasta com a ideia ainda amplamente em voga, mesmo em algumas áreas do meio científico, de que a floresta amazônica é uma vegetação intocada, com esparsas populações indígenas, isoladas, vivendo na Idade da Pedra (Diegues, 1996).

Ainda hoje, a Amazônia mexe com o imaginário. Vivem na região cerca de 30 milhões de pessoas, estando a maior parte concentrada em grandes cidades, como Iquitos, Manaus e Belém. Mas, além das cidades grandes, há muitas pequenas comunidades tradicionais dispersas nas florestas e margens dos rios, tirando seu sustento da pesca, da caça, dos roçados e dos quintais altamente diversificados, com sistemas agrícolas policulturais e itinerantes. Pelo menos 83 espécies domesticadas nativas da região permanecem sendo cultivadas nesses sistemas (Clement, 2019).

Se ninguém tem mais dúvidas de que esses solos são de origem antrópica, a grande questão que permanece é ‘como foram criados?’. O que se sabe é que sua formação envolvia muito lixo, sobretudo, restos de comida (em um universo em que não havia animais domesticados para se alimentarem das sobras), mas também fezes e fogo. O processo consistia em queima do material em temperaturas relativamente baixas, que, em vez de formar cinzas – altamente lixiviáveis –, produziam carvão, que retém nutrientes, estabiliza a matéria orgânica, aumenta a capacidade de troca catiônica e é resistente à degradação biológica (Glaser & Birks, 2012).

Estas técnicas citadas acima proporcionaram – e ainda proporcionam – o cultivo de alimentos, de ervas medicinais e de plantas fibrosas têxteis, disponibilizando aos habitantes da floresta tudo que eles precisam, sem degradação, sem acúmulo e sem desperdício. As práticas funcionam de forma que tendem para um equilíbrio, uma harmonia circular de energia. Tal qual a natureza. E, por consequência, a floresta foi sendo moldada pelas intervenções humanas, mas em benefício também da própria floresta, uma vez que as populações indígenas têm

total compreensão do todo, do uno e da integração e relação de interdependência dos seres.

Exemplos desses manejos estão sendo cada vez mais estudados. Apesar de negligenciados pela agricultura convencional moderna, esses sistemas são, ainda hoje, corresponsáveis pela configuração das paisagens e, potencialmente, pelo acréscimo de fertilidade ao solo, produtividade primária e biodiversidade dos ambientes. E, além disso, envolvem conhecimentos e práticas bastante sofisticados.

Todavia, a antiguidade da ocupação e domesticação da floresta por populações locais, nativas e/ou nômades passam a ter amplo reconhecimento com os inúmeros estudos que confirmam a impossibilidade de se falar em florestas e/ou áreas naturais, sendo mais adequado falar em “florestas culturais” (Ballé, 1989), uma vez que, potencialmente, todas as florestas do planeta foram e têm sido domesticadas culturalmente por comunidades humanas, de modo que a paisagem resultante é a de um mosaico em constante e permanente mudança de fragmentos em parte manejados.

Ribeiro (1987) argumenta que os sofisticados e abrangentes sistemas indígenas de percepção, uso e manejo dos recursos poderiam contribuir significativamente para estratégias alternativas de desenvolvimento “humano, produtivo, e ecologicamente prudente”, constituindo o produto lógico da pesquisa etnológica aplicada.

Nesta visão, a história humana da Amazônia assume um outro aspecto, que vai além de sua antiguidade, originalidade, e complexidade social. Ao entender paisagem, história e sociedade como um conjunto integrado, entendemos a dimensão da tragédia ecológica atual que estamos vivendo: uma riqueza genética e socioambiental fabulosa que está sendo desmembrada, destruída. Com este olhar, também é possível enxergarmos possibilidades para sua preservação e uso racional. A seguir veremos aspectos da floresta nos dias atuais, evidenciando os impactos da ação humana e as consequências que isso pode acarretar.

3.3 A Amazônia hoje

As florestas tropicais desempenham funções ecossistêmicas no que se refere ao ciclo da água e ao armazenamento de carbono. Logo, sua destruição se torna uma

ameaça tanto aos povos que delas dependem diretamente quanto à espécie humana.

As florestas tropicais correspondem a ambientes muito mais frágeis e suscetíveis que os característicos de clima temperado. Contrariamente ao que ocorre nas áreas temperadas, a destruição florestal nos trópicos tem maiores chances de resultar em desertificação (Abramovay, 2019, p. 17).

De fato, a floresta Amazônica não é fértil como opera o senso comum, o que a torna favorável à vida é sua biodiversidade e os processos de interação que a envolve. O solo da Amazônia é praticamente areia branca na camada mais superficial, e mais profundamente de coloração avermelhada, como afirmam Albert & Kopenawa (2015): “A terra profunda é vermelha e ruim. As plantas não podem se fortalecer nela. O valor de fertilidade da floresta está na parte do solo que fica na superfície” (p. 470).

As alterações ocasionadas pela crise climática são reconhecidas por todos, embora ainda seja incerta a intensidade pela qual afetará a floresta. Segundo Clement (2007), as previsões para a Amazônia sugerem que a floresta atual desaparecerá, dando lugar a um ecossistema similar ao Cerrado. Existem muitos tipos de cerrado e o futuro da Amazônia provavelmente será um mosaico de diferentes tipos, incluindo florestas de galeria ao longo dos rios e, possivelmente, florestas altas (similares às atuais) em algumas localidades privilegiadas por solos e chuvas. Quando descrito dessa forma, o panorama não parece tão catastrófico. Mas, a transição de floresta para cerrado tem uma implicação inescapável da extinção de grande parte da biodiversidade amazônica.

Segundo Abramovay (2019) as florestas tropicais são mais frágeis e suscetíveis, se comparadas às florestas de clima temperado. Mas, por outro lado, desempenham funções ecossistêmicas referentes ao ciclo da água e ao armazenamento de carbono, tornando sua destruição uma ameaça “tanto aos povos que dela dependem como de o conjunto da espécie humana” (p. 17).

Cerca de 20% do território da Amazônia já foi desmatado de acordo com Abramovay (*Ibid.*), o ponto de não retorno a partir do qual a floresta pode passar por um processo de desertificação estaria estimado em 40% de desmatamento. No entanto, o trabalho intitulado *Amazon Tipping Point* de Thomas Lovejoy e Carlos Nobre publicado em 2018 pela revista *Science Advances*, nos mostra que se aos impactos do corte raso da floresta forem acrescidos os efeitos tanto das mudanças

climáticas como das atividades madeireiras acabarão por fragilizar ainda os ecossistemas florestais.

De acordo com Diegues (1996), a expulsão das populações tradicionais de seus territórios pela expansão do agronegócio, pela implantação de grandes empreendimentos (hidroelétricas e mineração) e até pelo estabelecimento de espaços públicos (áreas de proteção como parques, reservas ou unidades de conservação) é vista por essas populações locais como uma usurpação de seus direitos sagrados ao território. Na concepção destes povos, é incompreensível que suas atividades tradicionais vinculadas à agricultura de subsistência, caça, pesca e extrativismo sejam consideradas prejudiciais à natureza.

Entende-se que por trás da noção preservacionista de áreas protegidas resiste a ideia de pedaços da natureza em seu estado primitivo, anterior à intervenção humana. Isso demonstra que mais do que a referência a um espaço físico, existe uma concepção específica de relação humano/natureza própria da ontologia naturalista moderna expressa da criação de áreas protegidas. Diegues (1996) entende que isso faz parte da reprodução do “mito do paraíso perdido”, isto é, da busca por um lugar desejado e procurado pelo homem depois de sua “expulsão do Éden”.

Esse mito da natureza intocada e intocável reelabora não somente crenças antigas, mas incorpora também elementos da ciência moderna, como a noção de biodiversidade, das funções dos ecossistemas, numa simbiose expressa pela aliança entre determinadas correntes das ciências naturais e do ecologismo preservacionista (*Ibid.*, 1996, p. 94).

Se, desde do início do século XXI, as preocupações com o meio ambiente têm adquirido grande importância, no atual momento estamos nos defrontando com toda uma série de problemas globais, que danificam a biosfera e a vida humana de uma maneira alarmante. Existe uma ampla documentação a respeito da extensão e da importância desses problemas. Quanto mais analisamos e estudamos as principais questões ambientais de nossa época, mais somos levados a perceber que elas não podem ser entendidas e solucionadas isoladamente. Este pensamento está de acordo com Capra (1997), que afirma que estes seriam problemas sistêmicos,

isto é, estão interligados e são interdependentes.

Por exemplo, somente será possível estabilizar a população quando a pobreza for reduzida em âmbito mundial. A extinção de espécies animais e vegetais numa escala massiva continuará enquanto o Hemisfério Meridional estiver sob o fardo de enormes dívidas. A escassez dos recursos e a degradação do meio ambiente combinam-se com populações em rápida expansão, o que leva ao colapso das comunidades locais e à violência étnica e tribal que se tornou a característica mais importante da era pós-guerra fria (Capra, 1997, n.p.).

Vivemos um paradoxo: nos orgulhamos dos feitos técnicos e da racionalidade humana, mas esquecemos que, em última análise, tais condições nos trouxeram problemas. As crises ecológicas, social e econômica não são crises distintas, mas diferentes expressões de uma só: a crise de percepção. Um caminho para irmos em direção a possíveis soluções sistêmicas poderiam estar justamente na agricultura, na forma como cultivamos nosso solo e dividimos entre as pessoas.

3.4 Ecologia dos saberes: agroflorestas e florestas sintrópicas

Neste subcapítulo, queremos apresentar as agroflorestas como um sistema integrado de produção, no qual se implantam culturas agrícolas e árvores no mesmo espaço. A agroecologia tem grande contribuição a dar, ao sistematizar tecnologia dos povos autóctones e sua aplicação no contexto contemporâneo. Esta prática ecossistêmica visa a trazer boas condições de trabalho, regeneração do meio ambiente, manutenção da biodiversidade e segurança alimentar às pessoas e às comunidades nelas envolvidas. Acreditamos que esses são fatores essenciais de constituição de resiliência de sistemas produtivos para alcançarmos uma autonomia em relação as monoculturas estabelecidas pelo agronegócio.

De acordo com Dias (2021) o que atualmente chamamos de agroecologia tem sua origem nas práxis camponesas e dos povos originários ao longo de aproximadamente 12 mil anos de criação e recriação das “agri-culturas”. Advinda do período neolítico, a agricultura tem provocado, ao longo da história, consideráveis impactos ambientais, desmatamento, perda de biodiversidade, contaminação de águas e solos. Com a domesticação de plantas e animais, muitos ecossistemas foram intrinsicamente modificados, principalmente os florestais, já que as práticas agrícolas e pecuárias influenciam nos processos de eliminação de

vegetação por meio de cortes e queimadas. Com o passar dos milênios, todos os continentes foram afetados por estas atividades, contribuindo para a ampliação da degradação ambiental pelo mundo.

A transição de um modo de produção feudal para a agricultura que se pratica atualmente produziu efeitos sociais marcantes. Com o estabelecimento do capitalismo e, posteriormente com a Revolução Industrial o campesino foi separado dos meios de produção e as terras onde antes produziam seu próprio alimento foram expropriadas. A burguesia dominou os processos agrícolas, com o objetivo claro de gerar lucro. Os *encloures*²⁵ ingleses marcam o início da ruptura entre sociedade e natureza, e, objetivamente, também marcam os primórdios do modo de produção capitalista.

De acordo com Foster em seu livro *A ecologia de Marx: materialismo e natureza* (2005), existe uma interação metabólica entre o homem e a natureza que, para o autor será rompida pelo capitalismo. A propriedade privada, instaurando a divisão do trabalho, separa o camponês da terra de uma relação íntima e tradicional com o solo, provocando desta forma uma “falha metabólica” incontornável no modo de produção capitalista. Por conseguinte, a relação predatória com a natureza, passa a ser vista tão somente enquanto possibilidade de lucros em potencial. Portanto, no capitalismo, o homem se aliena da natureza, através do afastamento entre os seres humanos e as condições naturais que cultivaram na base da sua existência. No entanto, segundo Steenbock (2021), se pensarmos que esta ruptura metabólica é um problema que perdura até os dias de hoje, não podemos solucioná-la apenas mudando a condição ou posse da propriedade, mas modificando as relações dos seres humanos com o ambiente, o que significa que temos que alterar a produção no rumo da sua sustentabilidade. Para isso, a esfera da produção seria a chave para uma mudança sistêmica, e não somente a esfera da propriedade.

A agricultura em larga escala e hegemônica tem desenvolvido um cenário devastador. Desmatando hectares de árvores, envenenando rios, contaminando

²⁵ Palavra inglesa que significa cercamento. Refere-se ao cercamento dos campos abertos a partir do século XVI, na Inglaterra. Até então, de modo geral, as terras eram divididas em campos abertos e terras comuns. Isso dificultava a identificação da produção individual. O cercamento dessas terras, abertas ou comuns, permitiam aos proprietários separá-las e torná-las propriedades privadas. Com isso, a terra ficou extremamente valorizada e especializou-se a produção. Os cercamentos criaram uma classe trabalhadora sem-terra que forneceu a mão de obra necessária para as novas indústrias que estavam se desenvolvendo no norte da Inglaterra contribuindo com o processo da Revolução Industrial.

alimentos, concentrando terras e *desterritorializando* pessoas, além dos efeitos já conhecidos sobre o clima. Este modelo de agricultura praticado na maior parte do planeta vem sendo a atividade humana mais impactante sobre os ciclos e processos naturais, e também sobre a saúde humana individual e coletiva (Steenbock, 2021).

Segundo Steenbock (2021), a partir da segunda metade do século XX, a Revolução Verde se transformou em mais uma etapa na “evolução” da agricultura, foi um momento em que países em desenvolvimento receberam investimentos internacionais. Este período é considerado um marco na intensificação da modificação de ambientes naturais e rurais no Brasil, decorrente do predomínio de monoculturas, ampla utilização de insumos químicos (fertilizantes) para adubação, uso de maquinário de larga escala, uso de agrotóxicos para o “controle de pragas”, criação e expansão de organismos geneticamente modificados (OGM), ou seja, de transgênicos. O agronegócio hoje instaurado no Brasil nada mais é do que uma consequência deste período, no qual a agricultura familiar começa a ser preterida em decorrência das monoculturas em expansão.

A agrofloresta, no âmbito da agricultura familiar, é um sistema produtivo capaz de regenerar o metabolismo entre ser humano e natureza compondo um leque de sistemas de cultivo baseados nas leis da natureza, em que a produção de plantas alimentícias e a regeneração das áreas coexistem no mesmo espaço. Este modelo de cultivo ancestral vem sendo aprimorado pelo homem moderno com o advento da tecnologia, trazendo uma série de vantagens. Os Sistemas Agroflorestais (SAFs) recuperam áreas degradadas de forma integral.

É possível perceber que são inúmeros os benefícios dos sistemas agroflorestais se comparados aos sistemas convencionais de cultivo. Portanto, podemos destacar o aumento da biodiversidade, do equilíbrio e balanço hídrico, da melhor utilização de energia solar, e também maior captação de CO² por área. Mas, o benefício que propicia todas estas melhorias ecossistêmicas é o aumento da qualidade do solo. A diversidade de sua microbiota oferece condições favoráveis para exercer suas atividades de decomposição de resíduos. Os sistemas agroflorestais procuram um equilíbrio ideal e criam sinergias entre si, produzindo alimentos, garantindo a segurança alimentar do agricultor, entre outros ativos da bioeconomia, variando entre madeira, fibras têxteis e plantas medicinais.

Importante mencionar que os povos da floresta são pioneiros em mimetizar a natureza, cultivando alimentos e plantas utilitárias de forma diversa tal qual uma

floresta. Conseguem deste modo se tornar promotores de novas variedades de agrocultivares, por conta dos manejos de sementes crioulas. O modo de vida de um “campesinato florestal” traduz uma agricultura que estabelece uma pluralidade de espécies, algo irracional sob a lógica do agronegócio, que é calcada na uniformidade e unificada na produtividade. A dilapidação dessa agrobiodiversidade é proporcional à integração da Amazônia e dos saberes tradicionais à economia capitalista, nos quais se incrementam formas de apropriação privada da floresta e do etnoconhecimento. Nesse contexto, Clement (2007) afirma que a biotecnologia adiciona sofisticada modalidade de predação ao atribuir a biodiversidade à condição de mercadoria. Desta forma, retira-se as sementes do domínio das populações tradicionais, debelando ao controle de grandes corporações. Tal conduta desvirtua o que seria o processo ecológico de reprodução, transformando-o em um processo tecnológico de produção.

O insucesso da maioria dos empreendimentos de monocultivos na Amazônia evidencia que a vocação desta região não é para investimentos do tipo *plantation*, isto é, áreas de cultivos de grãos ou pastagens, após a retirada da floresta. Quando isso ocorre, ou os plantios são prejudicados pela agressiva concorrência com espécies invasoras ou são dizimados por pragas e doenças que ocorrem na região devastada e que, em geral, manifestam-se, de forma violenta após o adensamento de uma única espécie.

Como destaca Steenbock (2021), um aspecto fundamental na diferenciação de agroecologia e outras linhas de agricultura é justamente sua abordagem multidimensional. Esta multidimensionalidade abarca pautas nas lutas de igualdade de gêneros, educação no campo, reforma agrária, biodiversidade, soberania e segurança alimentar, além de geração de renda. Visando, de certa forma, a romper com a invisibilidade de um pensamento colonial, a agroecologia também é responsável por abranger saberes ancestrais.

Em síntese, mais do que uma forma de fazer agricultura, a agroecologia, é ao mesmo tempo, a ciência do entendimento dos agrossistemas e a articulação e organização da múltiplas diversidades que os compõe – inclusive da diversidade ética, cultural e de gênero dos agricultores, dos consumidores e da sociedade em geral (Steenbock, 2021, p. 70).

Considerando que o termo *entropia* significa o grau de desordem em um sistema termodinâmico, o conceito de *sintrópia* seria justamente o oposto, qual seja,

um sistema que busca harmonia entre processos de produção e meio ambiente. De acordo com o agricultor e criador da agricultura sintrópica Ernst Gotsh (2018), os princípios básicos que guiam a prática da seriam:

Na Agricultura Sintrópica trabalha-se o desenho dos arranjos com diferentes espécies, passando pela implantação e, depois, continuando em cada passo na condução das nossas plantações de modo que elas produzam o seu próprio adubo. Para essa finalidade, planta-se numa alta densidade árvores, gramíneas e ervas que têm em comum a característica de fácil e vigoroso rebrote após poda. E maneja-as de acordo. O efeito daquela poda, periodicamente feita, resulta - além da condução da oferta de luz para as nossas culturas - em matéria orgânica em grandes quantidades que, colocada sobre o solo, cria vida próspera nele e, indiretamente, adubo para as nossas plantas (n.p.).

O principal propósito dessa forma de cultivar plantas está na preocupação com o meio ambiente, ou seja, com a não devastação e com a preservação das características naturais da região. A agricultura sintrópica não se utiliza de nada além do que o meio ambiente pode oferecer, inclusive, os agricultores recebem a orientação de não irrigar suas plantações, pois o equilíbrio hídrico será atingido de maneira natural, tal qual uma floresta primária.

Percorremos nesse capítulo um caminho que nos mostra dicotomia entre natureza corroborou para o cenário ecológico no qual estamos hoje inseridos. A aproximação de práticas de manejo e cultivo nos interessam a partir das tradições dos povos autóctones. E que para moldarmos cenários possíveis será necessário um aprendizado com o passado aliado a práticas e tecnologias nos dias de hoje, desenhando um futuro ancestral.

4 Tessituras do afeto, os laços ancestrais

*O que ocorrer com a terra recairá sobre os filhos da terra.
O homem não tramou o tecido da vida; ele é simplesmente um de seus fios.
Tudo o que fizer ao tecido, fará a si mesmo.*
Chefe Seattle (1884)

Este capítulo tem como proposta discorrer sobre a relação entre têxteis e ancestralidade, ante a necessidade de se refletir sobre as práticas artísticas estabelecidas entre derivas e coletas realizadas no entorno da *Casa da Poesia*. Imagens como “a cesta” e “a tecelã” surgiram e reforçaram a correlação entre as criações do têxtil, do texto e do tempo. Sob a abordagem metodológica da *Floresta sensível*, já citada anteriormente e imersa na dimensão intangível, verso sobre alguns conceitos cosmológicos dos povos da floresta, seus saberes e seus trançados. Para tal, realizo breves descrições das experiências, alternando um tom poético, crônico e científico na escrita.

A *Casa da Poesia* está localizada na Ponta da Gaivota, no canto esquerdo da praia da comunidade de Freguesia do Andirá, no município de Barreirinha. Próxima a cidade de Parintins, região fronteiriça com o estado do Pará, Freguesia do Andirá é umas das comunidades ribeirinhas do Rio Andirá, sagrado para os Sateré-mawés²⁶. Na mesma região encontram-se a Terra Indígena Andirá -Marau²⁷.

²⁶ Os Sateré-Mawé habitam a região do médio rio Amazonas, em duas terras indígenas, uma denominada TI Andirá-Marau, localizada na fronteira dos estados do Amazonas e do Pará, que vem a ser o território original deste povo. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Sater%C3%A9_Maw%C3%A9#:~:text=Os%20Sater%C3%A9%2DMaw%C3%A9%20habitam%20a,Coat%C3%A1%2DLaranjal%20da%20etnia%20Munduruku

²⁷ De acordo com a Constituição Federal de 1988, as Terras Indígenas são “territórios de ocupação tradicional”, são bens da União, sendo reconhecidos aos índios a posse permanente e o usufruto exclusivo das riquezas do solo, dos rios e dos lagos nelas existentes. As TIs a serem regularizadas pelo Poder Público devem ser: 1) habitadas de forma permanente; 2) importantes para suas atividades produtivas; 3) imprescindíveis à preservação dos recursos necessários ao seu bem-estar; e 4) necessárias à sua reprodução física e cultural. Disponível em: <https://terrasindigenas.org.br/en/terras-indigenas/3580>

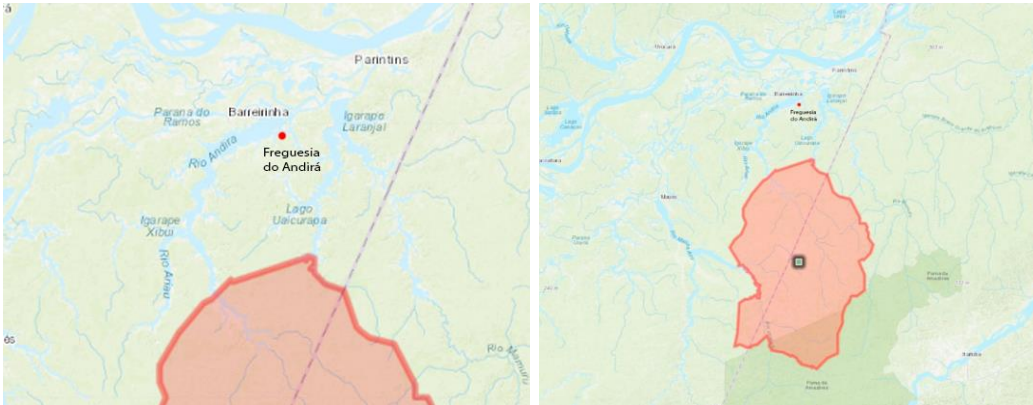


Figura 13: Delimitação da Terra Indígena Andirá-Maraú

Fonte: Disponível em: <https://www.google.com/maps/place/Monte+Alegre,+PA,+68220-000/@-2.2575413,-56.774167,10.25z/data=!4m6!3m5!1s0x928f555a6909248b:0xc87f2f8282eacfcbl8m2!3d-2.0009526!4d-54.0735023!16s%2Fq%2F11bxfv82vy>

É nesta localidade ancestral que estabeleci a práxis das derivas, o que exige uma certa dose de desprendimento e confiança, sentimentos quase que antagônicos. Explico: ao penetrar num fragmento de mata, há de se despir das capas urbanas e se imbuir de coragem, da crença que a floresta irá ofertar o desconhecido numa medida segura. A possibilidade de encontrar com animais como cobras, jacarés e insetos peçonhentos permeia cada instante e é real. Porém, dentro desta mesma atmosfera, é possível ir ao encontro de plantas e flores aromáticas, árvores antigas, pássaros exuberantes e até mesmo botos-rosas. Há a sensação que tudo neste cosmo é *um só* e muito *presente*. Portanto, é preciso pedir licença ao vento, as formigas e as rochas para que também seja percebida como pertencente e me sejam trazidas belezas proporcionais à meu respeito.

Para criação do campo de deriva e o desencadear destas vivências, as 73 *notas sobre a deriva* de Navarro (2011) foram fundamentais. De acordo com o autor, “a deriva” se estabelece como uma tática do Situacionismo²⁸, aplicada como um exercício de perder-se no território para descobri-lo e decifrá-lo. Postura que contraria as fórmulas do reconhecimento cotidiano, apontando para o desenvolvimento de uma percepção através de análise crítica do espaço e do tempo

²⁸ Situacionismo é um movimento europeu de crítica social, cultural e política que reúne poetas, arquitetos, cineastas, artistas plásticos e outros profissionais. Seu início data de julho de 1957, com a fundação da Internacional Situacionista, em Cosio d'Aroschia, Itália. O grupo se define como uma "vanguarda artística e política", apoiada em teorias críticas à sociedade de consumo e à cultura mercantilizada. A ideia de "situacionismo", segundo eles, se relaciona à crença de que os indivíduos devem construir as situações de sua vida no cotidiano, cada um explorando seu potencial de modo a romper com a alienação reinante e obter prazer próprio.

reais onde e quando vivemos, numa associação dos sistemas perceptivo e cognitivo por experimentações com o espaço e no tempo presente. De acordo com Navarro (2011) a deriva tende a eliminar as barreiras físicas e as patologias mentais exercidas pelo planejamento fragmentário e segregador de um território específico, eliminando os instrumentos racionais de conduta passiva, substituindo-a pelo comportamento participativo e ativo, propondo uma apropriação consciente dos espaços de habitar e a construção de um novo urbanismo.

Amplio o contato entre o corpo e a floresta, estabelecendo diferentes formas de andar, tais como sugeridas pelo autor. Por exemplo: caminhar com a cabeça abaixada. Este exercício provoca automaticamente uma mudança na percepção dos sons, acionando o estado de alerta dos ouvidos, a visão periférica sob novo ângulo desperta novas sensações. Os passos ficam mais cuidados enquanto novas possibilidades se apresentam.

Em uma tarde de janeiro de 2022, me ponho a caminhar até a Ponta da Gaivota. São menos de 10 minutos de distância da Casa, então adentro e sigo trilha feita por pescadores noturnos. Os passos são conduzidos pelos aromas que a floresta traz. O sol já vai se pondo, a luz muda rapidamente, o céu ganha uma coloração rosa e lilás e é preciso aguçar outros sentidos para além da visão. Alcanço a praia da Ponta, sento e observo o rio. Sinto e aceito medos: a caba, o potó, a vespa, pequenos seres com seus poderosos venenos são ameaças. Ou seria a minha presença que os amedronta? Uma canoa se aproxima e junto com ela um boto-rosa faceiro. Me divirto no embate do pescador com o animal, eles disputam o peixe que está na malhadeira. Este *bicho-símbolo* da Amazônia é adorado pelos visitantes da floresta, porém, os *beiradeiros*²⁹ ou ribeirinhos não possuem tanto apreço pela criatura, afirmam que é maligno. Já as minhas experiências com o cetáceo, desde primeira temporada, foram encantadoras.

Por um instante, percebo onde me encontro, a raridade da experiência e agradeço o momento presente. Os pássaros confirmam o recebimento da mensagem em revoada. Estar na mata na Amazônia é estar *em* rio, *em* águas, *em* fluxo, *em* relações. Permitir-se ler o entorno como sinais, conversar com velado e venerar as vidas. Os afetos me trouxeram até aqui, e o devolvo para a floresta. Sinto-a, uma

²⁹ Termo emprestado do livro *Banzeiro Okotó* de Eliane Brum (2021).

forma de amor de filha para mãe: admiração e acolhimento. São muitos os presentes invisíveis.

Permito que a prática artística seja intencionalmente permeada de imprevisibilidade e impermanência; porque uma coisa leva a outra. O encantamento de estar caminhando a esmo se transmuta em ação coletora. O abaixar-se *pra* ver de perto, o respeito aos seres que coabitam as matas, ancora a conexão com o espaço, doravante cada vez mais áptica. Há a percepção de que as coisas estão sempre em mutação. As cores mudam, partes se desfazem, outras secam, mofam ou até mesmo se desintegram. Este constante estado de metamorfose remete ao movimento espiralado, cíclico da vida e este entendimento dialoga com as obras criadas para este projeto.

Deste questionamento surgiu a necessidade da *cesta* e toda uma reflexão poética a partir da forma e das tramas. O resultado destas imersões coletoras direcionou várias leituras e encadeamentos, que de certa forma, já permeavam o campo onírico e intuitivo. O artefato, de ancestralidade feminina e indígena ganhou protagonismo, aludindo a conceitos de entrelaçamento e de rede, conectando o passado e o futuro materializados pelo momento presente. Instigada pelo orientador, criei uma “canastra da floresta”. Formada por elementos coletados no chão, dentre eles sementes, vagens secas e espiraladas, conchas, partes de frutos, penas e galhos. O objetivo da obra é estimular sua manipulação e contato com as diferentes texturas e formas presentes na floresta, aproximando o fruidor da pluralidade dos elementos. Isso permite uma consciência sobre o entorno, considerando a pertinência deste pequeno fragmento de mata amazônica por meio de experimentação e elaboração visual na interação com estes objetos. Quanto a disposição dos elementos coletados, foram ordenados em duas peneiras sobrepostas, uma no formato circular e a outra quadrangular. Estas duas peças utilitárias indígenas sustentam a seleção dos elementos que mais chamaram minha atenção nas caminhadas de deriva.



Figura 14: Canastra da floresta
Fonte: Acervo pessoal.

A seguir, descrevo outra experiência que considero deflagradora do trabalho descrito acima. No período de cheia dos rios é comum encontrar nos beiradões (margem do rio) a árvore da Munguba (*Pseudobombax munguba*), muito conhecida pela população ribeirinha. Os galhos da espécie são altíssimos, e deles pendem frutos cor de carmim, que se destacam na paisagem. Quando maduros, liberam flocos como algodão de densidade muito baixa e impermeável, sendo utilizados para enchimento de colchões, travesseiros e até mesmo em colete salva-vidas, enquanto outras partes das bagas servem como alimentos para os peixes.



Figura 15: Manguba (*Pseudobombax munguba*)

Fonte: Disponível em: <https://www.earth.com/plant-encyclopedia/angiosperms/malvaceae/pseudobombax-munguba/fa/>



Figura 16: Munguba: inflorescência e fruto

Fonte: Acervo pessoal

Desejando sair em busca de um exemplar, e, para tanto, numa manhã nublada caminhei por toda a extensão da praia de Freguesia (no sentido oposto da *Casa*) para tentar colher o fruto descrito acima. Dias antes, havia feito um passeio de barco pelo Igarapé do Itapecuru, e na volta, ao longe, identifiquei uma árvore. Andando por quase 20 minutos a avisto. Em um misto de empolgação e dúvida sigo em sua direção pensando como chegaria tão alto para coletar um exemplar. Mas como professado acima, quando nosso pedido é legítimo e inofensivo, a mata responde com auxílio. Moradores gentis aproximam-se e conseguem pegar dois frutos de Munguba ainda fechados. Os trouxe para a morada carioca. Depois de dez dias o primeiro se abriu, com 12 dias o segundo.

Captei em vídeo a manipulação dos vegetais, procurando estabelecer uma conexão com o fruto através de uma experimentação sensória, pautada pelo desconhecido, instigada por uma curiosidade e fascinação. Conforme tateava, entendia que as fibras que compunham seu interior possuíam uma dupla função. Eram dispostas de forma comprimida, e, conforme as puxava, as fibras se soltavam e aumentavam de volume. De gramatura muito leve, as fibras da Munguba sustentam pequenas sementes, que são dispersadas pelo vento. Numa dança poética, ficam suspensas na corrente de ar sob os rios nos meses de junho e julho. Singrar pelas águas penetrando as nuvens d plumas de Munguba constituiu uma atmosfera devaneante. O intrigante mecanismo de perpetuação deste vegetal despertaram a certeza que ainda há muito o que se descobrir e aprender com a floresta. Na pesquisa constitui o vídeo *Desfio*, de 8 minutos 40 segundos.



Figura 17: Frames do filme *Desfio*

Fonte: Acervo pessoal.

Ainda nesse dia, ao continuar a caminhada, tropeço em uma pedra quase chegando a perder o equilíbrio. Com olhar mais atento percebo que a pedra era na verdade um fragmento cerâmico. Imediatamente começo a escavar com cuidado, pois está muito preso ao chão. Ao retirá-lo, noto grafismos. É de cerâmica indígena, possivelmente com séculos de existência. Me emociono, pois foi o maior fragmento coletado (16 cm) ao longo destes mais de 20 anos, se revelando como um ponto de conexão de um futuro ancestral. A partir de reflexões sobre os artefatos cerâmicos indígenas e a pluma da Munguba criei a obra *Sopro de Gaia*, um objeto de barro onde é possível soprar as plumas e observar elas pairando no ar.



Figura 18: Fragmento cerâmico indígena
Fonte: Acervo pessoal



Figura 19: Sopro de Gaia

Fonte: Acervo pessoal

Ao encontrar itens humanos no chão da floresta, tento ajustar o olhar sob uma perspectiva do encantamento. Os elementos ao redor percebidos *querem* se comunicar e se fazem perceber para a construção de narrativas e articulações posteriores, que ainda não sei exatamente quais serão, mas que confio que se conectarão. Imbuída de uma postura que se sobrepõe a concepção de impressões óbvias, permito-me criar possibilidades que irão se desdobrar a formas plurais: galhos, folhas, sementes, insetos, frutos, pedras, ossos. Nas minhas mãos já não cabem tantas texturas. Este contato mais próximo com a terra e com as plantas a foi determinante na concepção do filme *Chá de Sonho*. A ideia inicial se deu a partir de uma conversa no quintal agroflorestal da Anginha, moradora da Freguesia do Andirá e amiga da família. Assim, produzi um curta documental no qual a protagonista ensina sobre as ervas medicinais que cultiva.

No decorrer da pesquisa me deparei com algumas obras do artista britânico Andy Goldworthy, conhecido por suas instalações *site-specific* nas quais dialoga com materiais naturais e a passagem do tempo, estabeleço conceções com história contemporânea atual. Trabalhando como escultor e fotógrafo, Goldworthy cria suas instalações a partir de rochas, gelo, folhas ou galhos, ciente de que a paisagem cedo ou tarde reincorporará suas intervenções, documenta-as, portanto, cuidadosamente para que as colaborações efêmeras com a natureza perpetuem-se como imagem.

Trabalhando ao ar livre, cria estruturas que pela repetição de módulos, remetem a formas fractais, estabelecendo assim um diálogo com a natureza em que macro e micro ecoam. O artista fotografa suas obras e as abandona, pois, as mesmas

existem por um tempo circunscrito e determinado pelo próprio ambiente, o que nos leva a refletir sobre o suporte artístico que escoa dos limites de galerias e museus. Imagino que o processo de Goldworthy seja mais intuitivo do que projetual, embora seja perceptivo o planejamento e disciplina, levando em consideração o ambiente que ele se estabelece. Selecionei duas obras do escultor, que, de certa forma, dialogam com o trabalho artístico que desenvolvi.

A primeira é a obra *Drumlanrig Sweet Chestnut Leaf*, (figura 14) em que o escultor criou uma forma espiralada com folhas e espinhos. Já a segunda, *Ammonite* (figura 15), é uma espiral feita de galhos secos. Ambas as obras nos remetem a conchas, redemoinhos, movimentos cósmicos. O artista demonstra que a natureza parece ter predileção por tipos em vórtex. Como, por exemplo, a espiral áurea, curva que cresce a partir de um ponto fixo e apresenta espaçamento que aumenta em progressão geométrica.



Figura 20: *Drumlanrig Sweet Chestnut Leaf* (2002)

Fonte: Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/andy-goldworthy/drumlanrig-sweet-chestnut-leaf-BxnFIS2wD3Gh7-hBXofhDQ2>

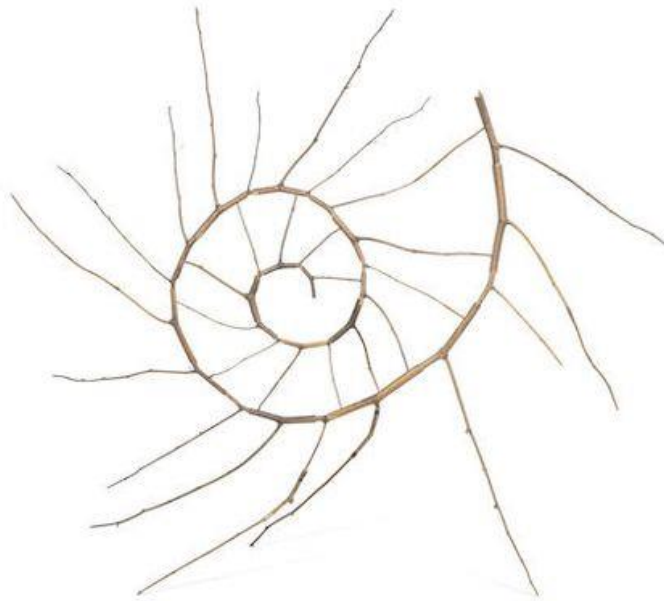


Figura 21: *Ammonite*

Fonte: Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/andy-goldsworthy-ammonite>

Trago para a prática artística, como já citado neste texto, a imprevisibilidade e impermanência que o trabalho de Goldsworthy emana. São estes os termos que vão amparar a multiplicidade estética que proponho através das obras do projeto expositivo criado a partir desta pesquisa. A ideia de expandir a dissertação resultando em obras que são, na verdade, mediações simbólicas partindo de uma experiência intuitiva, resultam em trabalhos artísticos em uma produção de sentidos, em diálogo com a ancestralidade e com o porvir.

Com o objetivo de me aventurar nos limites sinuosos propostos pelas categorias de arte e artesanato, abro caminhos que tocam e perpassam aspectos de território, história, gênero e natureza. Quais são as interações que ocorrem entre esses conceitos, que circuitos são gerados em torno deles e que efeitos eles têm nas obras, nos objetos. Em particular, o têxtil será analisado como uma linguagem propícia para suscitar essa discussão, como uma prática que se estende a ambas as categorias e também colabora na formação de metáforas que costuram conceitos como rede, trama e malha. Isso servirá de alimento na elaboração das conexões permeáveis e possíveis entre os humanos e os não-humanos, como veremos mais adiante através das fibras.

4.1 A coleta e a cesta

Nosso passado pré-histórico nos conduz a um cotidiano estabelecido pelo ato de coletar. Em regiões de clima temperado e tropical, a base da dieta dos hominídeos, que posteriormente evoluíram para humanos, eram plantas. Boa parte do que se comia naquele tempo era retirado do ambiente em seu estado natural. O ato de recolher sementes, frutos e outros vegetais remonta a nossa narrativa de existência evolutiva. O que nos fez permanecer vivos e saudáveis foi o ato de recolher sementes, raízes, brotos, folhas, frutos e grãos. Antes da invenção da agricultura e da prática do cultivo era esse o meio de se viver, como elucidada Le Guin (1986). Esta prática ancestral permaneceu e permanece viva nos povos originários da Amazônia. A partir de uma necessidade de múltiplos usos, a cesta junto com a coleta é a chave que inspirou algumas obras do projeto expositivo, com trabalhos de arte que trazem o duo *cesta-coleta* como uma narrativa de experimentação com a diversidade de fibras amazônicas.

A floresta é tão profusa que a coleta faz parte das práticas de subsistência da maioria dos povos que a habitam. A paisagem da Amazônia foi moldada para ser coletada. Os povos originários mimetizam o fluxo natural de um ecossistema estabelecido, potencializando as possibilidades de cultivos. Mesmo quando a agricultura começa a ser praticada sistematicamente, ela é feita através das bases da diversidade das plantas e das interações com as outras espécies animais, resultando em um manejo de alta complexidade sistêmica (Clement, 2019). Plantas alimentícias, medicinais e utilitárias conviveram e convivem a partir destes sistemas agroflorestais projetados.

No Brasil, arte da cestaria surge como parte da cultura nas etnias indígenas, devido à acessibilidade e abundância de matéria-prima. Para os indígenas, a tecnologia vernacular de entrelaçar fibras criando objetos tridimensionais possibilitou o desenvolvimento de artefatos utilitários multifuncionais, como “utensílios de uso doméstico, de transporte, de uso ritual e de moradia” (Ribeiro, 1985, p. 117). A arquitetura das variedades dos trançados expandiu para os espaços, migrando de objetos funcionais para a construções de casas. Paredes, tetos e redes trançados fazem parte dos elementos da arquitetura vernacular originária brasileira, como ressalta Ribeiro (1985):

Os índios do Brasil, como outros grupos tribais de todo o mundo são cesteiros-arquitetos. Levantada sempre com materiais vegetais, a casa indígena é, com efeito, um enorme cesto emborcado, cujo exemplo vivo é, atualmente, a casa xinguana (p.119).

Berta Ribeiro em seu livro *a Arte do trançado dos Índios do Brasil* (1985) elabora uma exímia classificação da cestaria indígena brasileira, conforme adaptação a seguir (Cf. Ribeiro, 1985, pp. 124-126).

A. **Habitação:** esteiras usadas como para-ventos ou como paredes divisórias internas e portas (exemplos: índios Karajá e antigos Kadiwéu). Casas construídas à semelhança de grandes cestos (alto Xingu). Cobertura de teto e parede (alto rio Negro).

B. **Mobiliário, utensílios de cozinha e domésticos em geral:**

1. Esteiras usadas como tapetes para sentar, comer ou dormir (exemplo. Karajá, Timbira, Guató);
2. Cestaria de várias formas e tamanhos usada para armazenar farinha de mandioca, algodão em ramo ou fiado, amendoim e outros produtos; canastras para guardar utensílios vários implementos de fiação, tecidos, cordas e miudezas;
3. Patuás e outros cestos estojiformes para guardar plumas, penas, adornos plumários, outros adornos, pequenos objetos como os implementos dos pajés, etc.;
4. Cestos gameliformes, alguidariformes e tigeliformes miniaturizados para servir alimentos, guardar pequenos objetos, espanar a palha de cereais;
5. Abanos de fogo;
6. Cestos de diversos tamanhos e formas impermeabilizados para receptáculos de líquido;
7. Envólucro trançado de porongos usado para guardar ou transportar líquidos;
8. Suporte de panela, cuia ou porongo, em forma de ampulheta.

C. **Instrumentos de trabalho para o provimento da subsistência:**

1. Tipiti, cumatá, apá, peneiras, que formam a variada cestaria empregada no processamento da mandioca;
2. Pari, matapí, cacuri e outros cestos-armadilhas usados na tecnologia da pesca;
3. Algumas armadilhas para a caça;
4. Aljavas para setas envenenadas com curare;
5. Cestos para a guarda e defumação de pimentas e saúvas;
6. Grelha ou moquem para assar caça ou peixe.

D. **Transporte**

1. Aperos de várias formas e tamanhos (jamaxim, aturá e outros) para transporte de objetos diversos durante as viagens de produtos da roça, caça, pesca e coleta;
2. Tipóia para carregar bebês (grupos Timbira e Kayapó);
3. Cestos-gaiolas para pássaros e pequenos animais (Txikão, alto rio Negro).

E. **Indumentária, objetos de uso pessoal, ritual e lazer**

1. Chapéus (Guató, Kadiwéu, Fulni-ô);
2. Pára-sóis (Karajá);
3. Aros, coroas e outros suportes trançados para adornos plumários (Xingu, macro-Jê, rio Negro, Guianas);
4. Patronas, cestos-sacolas e urus para carregar pequenos objetos nas viagens (Tenetehara, Karajá, Kayapó);
5. Sandálias (descartáveis ou permanentes) encontradas entre os Krahó, Karajá e índios das Guianas;
6. Máscaras cerimoniais de palha trançada usadas em festividades tribais (Karajá, Timbira, Xingu). Base para máscaras (Tukúna);
7. Placas e “luvas” trançadas onde são postas tocandiras. Usadas nas cerimônias de iniciação (Wayãna-Aparal, Sateré-Mawé);
8. Cestos funerários em que se acondicionam os ossos descarnados para o sepulcro definitivo (Borôro, Wayãna-Aparai);
9. Escudos de dança (grupo Tukâno);
10. Chocalhos, bonecos e outros brinquedos infantis (Timbira, Guianas, Xingu).

A simples enumeração da variedade de objetos que cabem na categoria de trançados demonstra a importância desta arte na vida dos indígenas e que, em certa medida, transmitiram aos ribeirinhos-beiradeiros, incorporando-a ao saber nacional como herança cultural. Por isso, pode-se falar da cultura dos índios do Brasil como uma “civilização da palha” e, em sentido mais amplo, “uma civilização vegetal”. (Ribeiro, 1985, p.126).

A facilidade de renovação constante sempre distinguiu os objetos tecidos com matérias vegetais como uma das mais antigas tecnologias da humanidade, antecedendo-se a cerâmica e fazendo presente da antiguidade até ao mundo contemporâneo (Vidal, 1992). A arte de trançar fibras representa a mais plural das categorias artesanais indígenas, pois revela adaptações ecológicas e expressões culturais distintas (Ribeiro, 1980). Esta prática estaria diretamente ligada às suas funções de uso, fato que não diminui seu valor simbólico e narrativo. Inclusive, quando a autora cita que “Casas construídas à semelhança de grandes cestos” (1985, p. 124) no Alto Xingu, é possível desdobrar esta informação para um imaginário potencial de expressão contínuo, no qual a evocação de outros sentidos nos conecta ao corpo, a casa e o cosmos, criando um laço imaginário onde a cesta e o útero se complementam criando um tecido de múltiplas possibilidades. A importância do trançado no sentido simbólico e utilitário nos direciona para uma elocubração sobre como fazemos, porque fazemos e com o que fazemos nossos objetos no antropoceno. Também nos remete ao fazer manual em tradições do feminino, arraigando aspectos como cuidado e nutrição

Pela narrativa poética de LeGuin (1986), o primeiro dispositivo cultural foi um recipiente, um artefato para carregar coisas. De acordo com a autora, há de se consentir, especialmente sobre a perspectiva patriarcal, que um cesto é bem menos sedutor que um bastão, cajado, uma lança ou uma espada. Artefatos fálicos, rijos imponentes, ferramentas que extraem a energia, conquistam territórios, matam os inimigos. Nós, mulheres, criamos a ferramenta que traz energia para a casa, que guarda, armazena e acolhe. O simbolismo da cesta somado ao ato da coleta nos relaciona a um passado presente subjugado e menor. No Brasil, em grande parte das etnias indígenas amazônicas, o ato de tramar e tecer é realizado por mulheres. A teoria da cesta tange a ficção, propondo o abandono do mito do herói e sua estrutura de guerra em favor das histórias da vida, nas quais pode haver conflitos, mas em que este não é o elemento principal da narrativa. Do herói trágico, violento. Não de um herói em si.

A imagem arquetípica da tecelã comumente é representada na arte, na literatura, em contos de fadas e nos mitos de criação. O resgate deste fazer manual da tecelã se desenvolve também como uma espécie de campo semântico para artistas, como a brasileira Maria Nepomuceno e a portuguesa Vanessa Barragão, que através de uma linguagem orgânica e fluída nos remetem a formas naturais. Embora utilizem em suas obras suportes distintos – Vanessa usa fios de lã e Maria cordas náuticas, contas e fibras naturais – os resultados nos leva a cenários que, ora contém paisagens marinhas, ora contém visuais extraterrestres, mas com elementos familiares e orgânicos.



Figura 22: Obra de Maria Nepumoceno

Fonte: Disponível em: <https://lulacerda.ig.com.br/trabalho-de-nepomuceno-chama-atencao-em-paris/>

Como criadoras de cenários e realidades inventadas, as artistas abordam temas como natureza, cultura e as relações interpessoais, num trabalho carregado de emoção, criando uma ligação profunda com os espectadores de suas obras. Destacam-se dois trabalhos de Vanessa Barragão, que, de certa forma, dialogam com algumas obras desta pesquisa pois serviram de inspiração da instalação *Cerzindo Redes*. Tanto as cores, as diferentes texturas, as torções e o movimento espiralados de alguns elementos despertaram sensações movimento cíclicos



Figura 23: Mãe Terra Series (2021)
Fonte: Foto pelo Studio Vanessa Barragão



Figura 24: Nostalgia Series (2020)
Fonte: Foto pelo Studio Vanessa Barragão.

Matéria primordial da tecelagem, o fio, e por extensão os nós e laços, estão comumente presentes nos mitos e superstições, podendo, inclusive, ser utilizados na medicina popular, em ritos, e nas feitiçarias como amuletos. Os nós podem evocar ou curar doenças revelando uma natureza ambivalente: o evitar e sanar as doenças, impedir ou facilitar o parto, trazer ou afastar a morte. No mito e na arte, a tecelagem pode aparecer como uma forma de narrativa. Em culturas de diversos lugares e épocas, os painéis e tapeçarias constituem uma forma de narrativa, pois não cumprem apenas a função de ornamentos, mas também documentos, traduzindo, em imagens tecidas, fatos históricos, mitológicos ou cenas da vida cotidiana (Machado, 2016). É simbolizado pelo espaço de criação, da fiação e tecelagem e narrativa de memórias, onde a matéria-prima é a própria vida, sendo tecida e *re-tecida* dia a dia. Assim, elaboro aqui sobre passagens que, no transcorrer desta dissertação, estabeleceram uma correlação entre o têxtil e o texto. No percurso da pesquisa compreendi que o têxtil se estabeleceu como processo de individuação feminina ao longo dos tempos. Na língua portuguesa, utilizamos como vocabulário literário termos que remetem ao ofício da tecelagem, como trama, enredo, texto, alinhavo, fio da narrativa. Reafirmo esse diálogo através de uma obra de Neponuceno.



Figura 25: *Sem título* (2010)

Fonte: Disponível em: <https://rubellmuseum.org/ns-maria-nepomuceno>

Para Velthem (2007), a relação com o fazer manual, seja para adorno ou para criação de objetos utilitários, nos revela tramas ancestrais. Os trançados indígenas brasileiros são parte da nossa cultura material. Além das dimensões do objeto concreto em si, contempla-se também o objeto retórico que podemos considerar a partir de seus componentes simbólicos e cosmológicos. Nas sociedades indígenas, as redes, cestos, esteiras, artes plumárias, cerâmicas, cuias, arcos, flechas, instrumentos musicais, máscaras, têxteis, entre outros bens dispõem de uma vida que ultrapassa o uso cotidiano. Também permitem estabelecer múltiplas conexões, seja com pessoas entre si, ou com os seres que vivem na natureza ou em mundos interdimensionais. Os sentidos, os significados e os valores não estão propriamente nos objetos, mas nas práticas, nas relações sociais e nos processos de produção (Velthem, 2017, pp. 232-233).

Trazendo o paradigma do fio e da rede para o campo da metáfora, Ingold (2015) acredita que os seres e o ambiente se constituem mutuamente em um contínuo nascimento; são como formas geradas, trilhas de movimento e de crescimento. Caminhando neste lugar, cada trilha equivale a uma relação; mas não

uma relação binária entre um organismo aqui e o ambiente lá, mas de uma trilha ao longo da qual a vida é vivida. Para o autor, uma trilha é um fio que se conjuga em um tecido constituído de trilhas concebendo a textura do mundo da vida, assim como uma “malha”, termo emprestado à filosofia de *Henri Lefebvre* (1901-1991).

4.2 Fibras têxteis, cultivos, manejos e usos: Carauá, Juta e Tururi

Neste subcapítulo a proposta é a de apresentar uma breve análise sobre plantas fibrosas e têxteis. Busca-se entender as relações entre plantas fibrosas e sabedoria ancestral dos povos amazônicos, podendo ser percebida como importante meio de reflexão sobre como lidamos com a biodiversidade da Floresta. Para isso, mostra-se necessário compreender os manejos e cultivo de algumas espécies, percebendo suas potencialidades ainda pouco exploradas. Desta forma, apresentamos panorama deste processo de desenvolvimento e reconhecimento da qualidade do Curauá, Tururi e Juta.

Para Mancuso (2019), pesquisar novas plantas seria sempre um “bom negócio”, pois nunca se sabe o que é possível descobrir. Considerando que mais de 31 espécies de plantas têm seu uso documentado, a diversidade de aplicações se multiplica combinando mais de uma espécie.

(...) entre elas, quase 18 mil são utilizadas para fins medicinais, 6 mil para alimentação, 11 mil como fibras têxteis e materiais de construção, 1300 para usos sociais (como rituais religiosos e drogas), 1600 como fonte de energia, 4 mil como alimento de animais, 8 mil com propósitos ambientais, 2500 como veneno e etc. (2019, p. 10).

De acordo Anawalt (2011), em seu livro *História mundial da roupa*, a principal planta usada nos teares indígenas da Amazônia é o algodão (*Gossypium barbadense*), mas há uma grande diversidade de outras matérias-primas que são usadas de acordo com a tribo, sua localização e conhecimentos tradicionais. Além do uso de cascas de árvores como fonte de fibras, podemos citar aqui, por exemplo, fibras como curauá (*Ananas erectifolius*), jupati (*Raphia taedigera*), buriti (*Mauritia vinifera*), tururi (*Manicaria saccifera*), tucumã (*Astrocaryum tucuma Bart.*) e arumã (*Ischnosiphon Koern*) como alguns exemplos nativos da região amazônica.

Segundo Ribeiro (1985) há uma variedade de plantas cultivadas e manejadas pelos povos originários do Brasil. Florestas, campos e cerrados do Brasil oferecem uma multiplicidade de plantas passíveis de utilização em trançados. “Desde as palmeiras de folhas flabeiliformes³⁰, como o buriti, o carandá até as folhas penadas (ou pinuladas) de diversos gêneros e espécies da flora palmácea, cujo limbo e nervuras se prestam ao trabalho de espartaria” (Ribeiro, 1985, p. 127). Além de palmáceas são usadas várias gramíneas, como o caniço da taquara, da taquarinha, e também das marantáceas, como os talos de quatro espécies de arumã, que prestam admiravelmente ao entrelaçamento. No Brasil são também as que fornecem, durante certos períodos do ano, o maior suprimento de frutos não cultivados, de cujas sementes se extraem amêndoas comestíveis e óleo para diversos fins.

Assim, não só a fibra, a palha, o pecíolo³¹, a nervura da folha, o cerne e a noz são utilizados para a confecção de artefatos, mas também os frutos, as amêndoas e os palmitos, que representam um importante item na dieta alimentar indígena. Isso não ocorre no caso das gramíneas, das marantáceas, das aráceas, que são plantas de uso manufatureiro, tão somente (*Idem*).

No bioma Amazônico, de acordo com Clement (2019), as plantas utilizadas pelos povos originários podem ser classificadas em duas categorias: espécies domesticadas e semidomesticadas. Entre as domesticadas se destacam a mandioca, o guaraná e a pimenta. Das espécies semidomesticadas destaca-se a castanha do Brasil (*Bertholletia excelsa*). Os povos indígenas, com extenso conhecimento do ecossistema da floresta, alcançaram ao longo das centenas de anos uma sinergia extraordinária entre humano e natureza, este modelo de coexistência aponta para um futuro desejável.

O termo *fibra*, empregado na nesta pesquisa, se refere à matéria-prima vegetal utilizada para tecer artefatos. Os trançados podem ser classificados em dois macro estilos, palha e tala, conforme a matéria-prima empregada e seu processo de confecção. No caso da palha, é extraída da folha jovem, ou “olho”, ou grelo, antes de abrir-se. Já a tala, é obtida a partir do processo chamado de “destalagem”, ou

³⁰ Diz-se de qualquer estrutura animal ou vegetal em forma de flabelo ou leque. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=oOwO>. Acesso em: 02 fev. 2022.

³¹ Estrutura que se encontra entre o caule e a folha.

seja, a retirada da camada superficial do talo, sobrando o miolo poroso – o bucho – que é descartado.

Vale destacar que em seu livro *O índio na cultura brasileira* (1987), Ribeiro relaciona uma série de fibras têxteis utilizadas pelos indígenas como base para criação de objetos em tecelagem. A autora utiliza o termo “trançado” para se referir a cestaria, que em suas palavras é a “... manufatura *strictu sensu* em que se utilizam literalmente as mãos, a coordenação motora e a imaginação criativa do artífice, fato este derivado pela natureza mais rígida do material predominante em sua confecção, e em função disso, prescindir de moldura ou tear” (Ribeiro, 1985, p. 41). Ainda segundo Ribeiro (1987, pp. 283-284), das artes em palha resulta o estilo de trançado monocromático, ou seja, de apenas uma cor.

Já das artes em tala – como o arumã –, resulta o bicromo, que permite padrões marchetados em claro/escuro. Esses estilos são os mais difundidos entre as diferentes etnias indígenas e também entre os ribeirinhos. Existem outros estilos de trançados feitos, por exemplo, com a fasquia de cipó, as “talas” de cipós. Tais artes representam aspectos simbólicos, concepções, modo de vida e interação com a natureza, atributo que acaba por transcender a vocação comercial de meros produtos. Para os povos indígenas Ticuna, o termo *fibra* significa um tipo de “fio” obtido através do beneficiamento da matéria-prima bruta, como, por exemplo, a fibra do tucum.

Apresento uma seleção de 3 fibras têxteis que representam a pluralidade de possibilidades em seus usos, manejos e cultivos, mas com uma característica em comum: todas contribuem para regeneração da floresta. São elas: Curauá, Tururi e Juta. Fazendo uso da metodologia da *Floresta Sensível*, já citada acima, classifico as fibras sob suas características *intangíveis*, *apreensíveis* e *sensíveis*.

.1.1.1.1 Atributos do Curauá		
NOME CIENTÍFICO: <i>Ananas erectifolius</i>		
NOMES POPULARES: Abacaxzinho vermelho		
OCORRÊNCIA: Amazonas e Pará		
Intangíveis	Apreensíveis	Sensíveis
Utilizados por diversas etnias indígenas, o cultivo agroflorestal do curauá e seus usos são legados de conhecimento dos povos da floresta. Redes, cordas, coberturas de moradia, uso como anti-inflamatório por conta ação da enzima bromelina.	Longa, resistente, leve e macia, a fibra é utilizada na indústria automobilística e construção civil. Uma das fibras pesquisadas pelo Centro de Biotecnologia da Amazônia (CBA).	Folhas lisas e longas, com pequenos espinhos nas extremidades. A gramatura leve das fibras contrasta com a sua resistência, nos ensinando que leveza e força podem coexistir.

Quadro 1: Atributos da fibra do Curaruá

Fonte: Elaborado pela autora.

O Curauá (*Ananás erectofolius*) é um bom exemplo de como o processo decolonização não privilegiou os conhecimentos dos povos da Amazônia. Parente silvestre do abacaxi, o Curauá é uma planta cultivada desde o período pré-colombiano, cujas folhas muito fibrosas, e origina frutos com pouco suco. De acordo com Finkielsztejn (2006) são utilizadas por indígenas da região de Santarém na confecção de cordas, sacos, linhas, redes de pesca, redes de dormir e utensílios domésticos. Ao longo dos séculos, o processo de dominação europeia, agravado pelo desenvolvimento das fibras sintéticas, fez com o que o seu cultivo quase chegasse à extinção (Finkielsztejn, 2006).

A planta pertence à família das bromeliáceas, cultivada na região Amazônica, particularmente no Estado do Pará. Suas folhas, que podem chegar a 1,5m de comprimento e 4cm de largura, são duras, eretas e planas, se assemelhando as folhas do abacaxi, de coloração verde clara. Cada planta produz entre 12 e 15 folhas, das quais são retirados cerca de dois quilos de fibras (Lopes, 2011). Depois de extraídas, as fibras são lavadas, batidas e colocadas em água para mercerizar por 36 horas. Elas são, então, lavadas novamente e postas para secar ao ar livre.

Possuem alta resistência mecânica, o que lhe confere grande potencial de utilização na indústria automobilística, substituindo a fibra de vidro, de forma mais ecológica por ser biodegradável e de fonte renovável e circular. Segundo Lopes (2011), sua resistência é superior à de suas correlatas tradicionais como o sisal, a juta e o linho.



Figura 26: Fruto do curauá

Fonte: Disponível em: <https://correiodaamazonia.com/pesquisas-pretendem-potencializar-uso-da-fibra-de-curaua-no-amazonas/>



Figura 27: Curauá em sistema agroflorestal

Fonte: Disponível em: <https://www.gov.br/suframa/ptbr/publicacoes/noticias/curaua-e-exemplo-de-potencial-comercial-do-bionegocio>

O seu cultivo não provoca a degradação do solo tampouco da mata nativa. Contribui para revitalizar terras desmatadas, não é exigente a fertilizantes químicos e pode ser consorciado com outras culturas alimentares, representando uma fonte de renda que garante a segurança alimentar ao pequeno agricultor da região amazônica (Ferreira, 2010). Diferente do abacaxi, a planta não tem espinho, o que facilita o manejo e o corte. O Curauá pode ser plantado em solos menos exigentes e, a partir do segundo ano, a colheita pode ser de seis em seis meses.

O emprego de fibras naturais para a produção de compósitos poliméricos contribui para mitigar o impacto ambiental, já que sua utilização muitas vezes substitui materiais sintéticos derivados de petróleo e, justamente por serem biodegradáveis e sustentáveis, colaboram para o padrão regenerativo da floresta em pé. Além disto, o refugo criado a partir de resíduo da extração das fibras é uma substância repleta da enzima bromelina, de alto valor comercial e com ampla aplicação também na indústria farmacêutica, alimentícia e cosmética. Desta forma, o Curauá consiste em uma das alternativas do aproveitamento integral de plantas da Amazônia.

.1.1.1.2 Atributos da Juta		
NOME CIENTÍFICO: <i>Corchorus capsularis</i>		
NOMES POPULARES: Juta		
OCORRÊNCIA: Amazonas e Pará		
Intangíveis	Apreensíveis	Sensíveis
Introduzida na Amazônia por imigrantes japoneses, a juta remonta uma tradição milenar. Adaptada ao bioma amazônico, é fertilizada pelas águas da época de cheia. Não degrada o solo e ajuda na manutenção da floresta.	De fibra longa, resistente, termo estática e higroscópica. Atua na neutralização de carbono. Hoje em dia é responsável sobre a economia de 15 mil famílias nos estados do Pará e Amazonas.	Uma erva lenhosa, na qual se extrai do caule sua longa fibra. Um tecido rústico e muito útil, de toque levemente áspero e aroma vegetal. É uma cultura relativamente fácil, acompanhada de uma maceração trabalhosa e de pouco rendimento.

Quadro 2: Atributos da fibra da Juta

Fonte: Elaborado pela autora.

A Juta (*Corchorus capsularis*), embora não seja uma planta nativa da região amazônica, está bem adaptada ao bioma amazônico. Características como emissão de baixo carbono e cultivo sem a utilização de agentes químicos fazem desta planta uma boa alternativa para negócios que envolvam a bioeconomia, pois costuma estar consorciada com a malva, cultivada na região de várzea, enquanto a juta é cultivada em terra firme. Portanto, seja na estação de cheia ou seca, a produção não cessa, (Silva, 2016). Ambas as fibras são utilizadas para confecção de sacaria biodegradável, usadas no transporte e armazenamento de café e de grãos. É um modo de cultivo agrícola de baixo impacto ambiental, uma vez que o mesmo roçado pode ser utilizado por vários anos, sem química no solo e/ou na água, inclusive, fazendo uso de áreas já desmatadas, sem destruir a mata ciliar e/ou a floresta de várzea.

A Castanhal Companhia Têxtil, maior processadora de fibra de juta do Brasil, oferece ao mercado uma matéria-prima de qualidade, versátil e totalmente integrada ao bioma amazônico, sem provocar queimadas ou desmatamentos e sem a utilização de agrotóxicos, herbicidas ou fungicidas. Sua adubação natural é feita pelo húmus deixado pelas cheias dos rios amazônicos. Tudo isso confere à Castanhal as certificações de preceito orgânico pela *BCS Oko, Fairtrade* (comércio sustentável, justo e solidário) e *Pestic Free*. A empresa mantém um acordo com agricultores para compra em um valor justo definido com as cooperativas (Silva, 2016). Atualmente, cerca de 15 mil famílias distribuídas entre os estados do Amazonas e Pará cultivam a Juta. Silva (2016) elucida que o cultivo é desenvolvido em pequenas propriedades nas áreas de várzea do complexo Solimões-Amazonas.



Figura 28: Momento da colheita da Juta
Fonte: Acervo pessoal.

.1.1.1.1.3 Atributos do Tururi		
NOME CIENTÍFICO: <i>Manicaria saccifera</i>		
NOMES POPULARES: Ubuçu, Tururi		
OCORRÊNCIA: Amazonas, Amapá e Pará		
Intangíveis	Apreensíveis	Sensíveis
A fibra natural do tururi oferece aplicabilidade diversificada, como o uso nas florestas para armazenar e transportar mantimentos, frutos ou pequenas caças. Com conhecimento da época correta para extração, as palmeiras permanecem preservadas.	Durabilidade, impermeabilidade e resistência são aspectos que têm chamado a atenção de cientistas. A pesquisadora da USP Amanda Monteiro desenvolveu uma pesquisa criando compósitos biodegradáveis a partir da fibra.	O invólucro que protege o cacho é constituído de um saco formado por tecido fibroso, flexível e resistente, denominado "Tururi". Fibra natural de cor castanho escuro, podendo ser tingida de várias tonalidades. O Tururi tingido pode ter a sua coloração alterada conforme exposição solar.

Quadro 3: Atributos da fibra do Tururi

Fonte: Elaborado pela autora.

O Tururi é uma fibra vegetal com grande potencial utilitário, extraída dos cachos que pendem da palmeira do Ubuçu. Conhecida por características como: durabilidade, impermeabilidade e resistência, é constantemente utilizada de diversas maneiras pela população tradicional amazônica e por artesãos da região, e ocorre abundantemente nas florestas de várzeas e ilhas. A extração é feita manualmente por ribeirinhos que conhecem as localidades onde são endêmicas.

A fibra raramente é utilizada tal como se encontra na natureza. Após a coleta nas várzeas é colocada em feixes e transportadas para Belém de barco. A fibra passa por um processo de classificação que é feito por tamanho, largura, cor e qualidade, já que é extraída em épocas de muita chuva e vindo com danos naturais, como furos e rasgos. O material, de cor natural castanho escuro, é um tecido já pronto, sem necessidade de construir fios ou trançar. A fibra é simplesmente lavada, podendo ser também fervida e descolorida para inúmeras aplicações.



Figura 29: Buçu ou Ubuçu *Manicaria saccifera*. C. Fr. von Martius. *Historia Naturalis Palmarum* (1823-1850)
 Fonte: Wikipédia



Figura 30: Involucro da palmeira de Ubuçu

Fonte: Disponível em: <https://objetosdafloresta.files.wordpress.com/2014/07/objetos-da-floresta-pt.pdf>



Figura 31: Carregador de bebê, etnia Tikuna

Fonte: Disponível em: <https://www.fibragaleria.com/peca.asp?ID=8888215&ctd=7>

Recorrer a conhecimentos tradicionais de povos originários pode ser uma bela forma de contornar o sistema vigente. Partindo da consciência de integração com a natureza, é possível sim utilizar os recursos naturais, conhecendo e respeitando os limites da terra. Valorizar conhecimentos tradicionais é uma maneira de conservação de espécies (inclusive da nossa) e existe um termo para isso, *etnoconservação* da natureza. Os estudos de *etnoconservação* sustentam que as populações tradicionais e seus saberes ancestrais contribuem para a conservação dos recursos naturais que manejam (Diegues, 2000).

Devido ao impacto ambiental e social que os padrões de consumo – especificamente da moda – é relevante considerar sistemas que regeneram ao invés de apenas manter os já existentes. Muito já se falou em sustentabilidade, e o fato é que, apenas sustentando este sistema, não avançamos muito. É preciso ir além: regenerar os meios de produção, ambientes e relações de trabalho. Reduzir o consumo também faz parte deste processo, valorizando cada material utilizado, para que este tenha, além de uma vida longa, circular. E para isso, é preciso que os

materiais tenham uma boa durabilidade e resistência. As matérias-primas biodegradáveis tem destaque, em especial as de cultivo agroflorestal.

Este breve panorama destas três fibras procurou demonstrar a importância de uma análise integrada e interdisciplinar do chamado “dilema amazônico”, ou seja, da possibilidade de integrar desenvolvimento econômico-social e sustentabilidade ambiental neste complexo e biodiverso ecossistema. Um uso combinado e adequado dos recursos naturais, somado ao capital cultural e social de seus povos é uma das soluções que apontam para futuros possíveis.

Deste modo, o caminho percorrido, iniciado através de experiências sensoriais a partir de vivências, se desdobrou em contemplações sobre fios, tramas e plantas desaguando em uma reflexão sobre como manter a floresta em pé em diálogo com seus povos. Conectando plantas, sabedoria ancestral e têxteis. A partir do encontro com estas fibras nas mãos, a textura, o cheiro, as cores despertaram sensações e percepções sobre a importância do fazer coletivo, das relações de interdependência que se projetam desde a feitura de uma cesta até a manutenção de uma floresta. Nenhum ser é autossuficiente, todos trocamos uns com os outros, humanos e não-humanos.

A montagem da instalação *Cerzindo Redes* se deu inicialmente a partir de duas redes Yanomami que recebi de presente: a primeira, adquirida pelos meus sogros nos anos 1980, que ganhei há 20 anos, e a segunda há poucos meses, chegando de forma inesperada juntamente com um cesto Yanomami. A partir destes elementos – da rede surgindo como artefato –foi engendrado a rede como metáfora. No desenvolver da pesquisa, o conceito *rede* esteve muito presente, e, ao percebê-la como objeto, pude notar cada fio torcido, o entrelace em um padrão de malha, a textura e resistência da trama, revelando, assim, uma alta tecnologia têxtil, conectando-nos a um passado-presente. Outros elementos foram introduzidos na instalação: fibras de juta, buriti, arumã e tucum. A vontade de tecer algo foi se revelando, casulos de sisal e vórtices de *Luffa* permitiram ampliar o entendimento sobre os inícios, os ninhos, o colo do útero, propiciando um campo imagético de criação. Apresentar os artistas foi de suma importância, e funcionou como uma tangente, abrindo diálogo e possibilidades.



Figura 32: Foto da Instalação *Cerzindo Redes*
Fonte: Acervo pessoal



Figura 33: Detalhe da Instalação *Cerzindo Redes*
Fonte: Acervo pessoal



Figura 34: Detalhe da Instalação *Cerzindo Redes*

Fonte: Acervo pessoal



Figura 35: Detalhe da Instalação *Cerzindo Redes*

Fonte: Acervo pessoal

Um dos objetos mais icônicos da cultura indígena Sul-Americana se tornou o símbolo ambivalente desta investigação: a rede tecida nos conecta a grande rede do nosso planeta.

5 Considerações Finais



Figura 36: Casa da Poesia, julho de 2022
Fonte: Acervo pessoal.

Contextualizando a pesquisa no momento presente e relembrando o processo pandêmico e político nos últimos anos no Brasil, há de se destacar a resistência concebida no desenvolvimento deste trabalho. A pertinência do tema mediante a crise climática e acontecimentos envolvendo a floresta – especialmente o genocídio na etnia Yanomami – ancoraram pertencimento e reflexões. A morte da minha avó e do meu sogro durante a escrita trouxeram um contato ainda maior com a ancestralidade. Sobre estes pontos gostaria de começar a parte final da dissertação.

O afastamento social trouxe, por um lado, muitas dificuldades que não precisam agora ser enumeradas e agravadas por um governo predatório; por outro, possibilitou um mergulho profundo numa imensidão íntima, na escuta e criação de

um modo de viver em contato direto com a arte. De certa forma, o medo e as incertezas, sentimentos presente nos últimos anos, despertaram uma necessidade de tecer utopias. A disposição *pra* estar em um espaço de criação que nem sempre trouxe conforto, levou a um contato maior com memórias sensoriais de um fazer manual, que não é necessariamente utilitário, ancorando um forte potencial de modificação pessoal.

A realização deste trabalho como um gesto ativo diante do avanço de força destrutiva, representa, mesmo que humildemente, uma forma de movimento. Não se pode ficar calado diante de políticas de extermínio, mineradoras, petrolíferas, madeireiras. É preciso encontrar um meio de não apenas denunciar, mas trazer à consciência do maior número possível de pessoas o que se está perdendo. Muito da convivência com estas práticas se dá pela falta de contato com os campos e forças delicadas da floresta, que embora seja imponente e pujante, opera em modo de sutilezas sincrônicas cuja a enorme importância estamos nos dando conta agora.

A passagem dos nonagenários deixa um vazio que é preenchido com criação, homenagem e a certeza de continuidade e multiplicação de valores inestimáveis. O contato intrínseco com a minha própria ancestralidade permitiu perceber o legado e contribuições para reflexões desta pesquisa que acabaram por permear meu campo autobiográfico. A convivência com estes anciãos durante a infância, juventude e vida adulta, transformaram meu estar no mundo e apontaram para elucidações essenciais a esta pesquisa.

Recorro ao resgate do problema de pesquisa: como afetos e experiências ancestrais amazônicas no cultivo regenerativo da floresta podem colaborar para práticas artísticas que combinem metodologias projetivas, artísticas e a conscientização ecológica? Responder a essa pergunta após a longa jornada percorrida continua sendo um desafio, pois o trabalho apenas começou. Com as descobertas advindas da ancestralidade amazônica como suas sociedades complexas, relações sistêmicas com a floresta foram apenas um início do contato com saberes fundamentais para a construção em uma cultura de regeneração. Afinal, como diz Krenak (2022) em seu mais recente livro *Futuro Ancestral*, “Estamos vivendo em um mundo onde somos obrigados a mergulhar profundamente na terra para sermos capazes de recriar mundos possíveis.” (p. 37). A pesquisa possibilitou este primeiro mergulho, pessoal e interno, que, a partir de agora, se torna um exercício coletivo, constante e em espiral ascendente. Me sinto

modificada por este trabalho, intuindo que é apenas o início de uma caminhada floresta adentro. Nunca foi fácil frear aquilo que uniformiza, cala o que é local e impõe o lucro como medida de relevância. Estamos, talvez pela primeira vez, dado a contemplação do abismo irreversível do desaparecimento, começando a implementação de práticas lentas, ancestrais, silenciosas, manuais, sensoriais, sutis, tecendo cenários paralelos ao que Krenak chama *capitaloceno*.

O objetivo da pesquisa documentada nesta dissertação foi, portanto, compreender a importância da floresta Amazônica a partir de vivências e exercícios artísticos, que culminaram no projeto expositivo, realizado concomitante com o processo textual. Permeando o campo autobiográfico, no decorrer da elaboração das obras foram observados aspectos sensoriais e poéticos que dialogam com a proposta no texto, culminando em um trabalho que performa sobre a percepção intrínseca de fibras têxteis em simbiose com a floresta e em consonância com seus povos, aspectos estes que influenciaram uma inauguração em ser artista.

Foi possível perceber que ao entrar em contato com memórias e vivências realizadas na Casa da Poesia, foram ativadas intenções artísticas que se relacionassem com percepções sensoriais através da manipulação das fibras e com o feminino, estabelecendo uma conexão entre arte e ecologia profunda. Uma ecologia com corpo dentro, no engajamento direto, prático, sensível de um conhecimento que emerge no fazer confluindo os diferentes modos de se lidar com a matéria natureza (Ingold, 2022).

Um despertar para a conexão com o reino vegetal, observando seus tempos, seus ciclos e estratégias, pode educar nosso olhar. É um campo aberto de experimentações que ainda pretendo aprofundar. A potência sensual dos frutos, com seus sabores desconhecidos, o mistério que permeia a atmosfera da floresta, as cores inexistentes até então. A potência curativa das ervas. A potência do sagrado através do uso de vegetais psicodélicos. Tudo isso está apenas começando. Um caminho a ser percorrido, pelas diversas camadas de conhecimentos que a floresta generosamente nos proporciona.

A partir do encontro com as plantas amazônicas fibrosas, desenvolvi 8 obras entre escultura, instalação e áudio visual. Em uma era em que as experiências tendem a ser rápidas e transitória, o que surge morosamente do encontro entre a sabedoria ancestral e a matéria inerte ganha uma atmosfera das coisas únicas que

merecem existir no mundo. São peças que trazem fluidez, o feminino, o tempo, a força e a resistência dos povos originários.

A estética do trabalho construiu um diálogo com o texto evocando a ancestralidade indígena como um direcionamento de futuro. Já o arquétipo da tecelã colaborou possibilitando aproximações, costuras, alinhavos, fios e cerzidos com criadores da arte e da filosofia. Neste contexto, a percepção de ser artista e designer são entendidos como como intermediadores de realidades, seja pelo sonho, seja pelo projeto, escolhendo a poesia como a portadora de um futuro regenerativo onde prevalece a vontade da floresta em pé, e não a vontade do *povo da mercadoria*.

A escolha por uma metodologia, inspirada na *Floresta Sensível* que abrange 3 eixos (sensível, apreensível e intangível) norteou o caminho percorrido, tanto textual, quanto visual. Pensar o texto em diálogo com a obra visual através destes três eixos permitiu reflexões importantes sobre as complexas redes de interdependência sistêmica que ocorrem na Amazônia. Compreender a resistência do bioma através destas três dimensões nos instiga a investigar cada vez mais processos holísticos em arte e design. Projetar tornou-se o alinhamento de eixos técnicos, éticos e estéticos numa costura de conexões com a *Teia da vida*. O entendimento de um design pelo aspecto do ter, sendo a forma e função estabelecidas a partir do humano, foi se tornando sem sentido. Para que mais coisas? Para que meios de produção não circulares? Para que aumentar escala e lucro? Estes questionamentos vieram à tona durante o processo da pesquisa. A forma de projetar calcada em necessidades apenas humanas já não se sustenta. A partir desta pesquisa trago um processo projetivo cunhado nas sensações, sentimentos e sabedoria dos povos da floresta ao lidar com os materiais plurais. A prática regenerativa adentra nas metodologias de criação como um caminho a ser desbravado, cuidado e vivido.

Para além do interesse no sensível, como material, as fibras também foram um meio de reflexões a partir de questionamentos de tipo de cultivo e manejo, extração, beneficiamento e a relação que desenvolve nas pessoas que habitam a floresta. A forma simbiótica em que os povos da Amazônia manejam seus territórios é muito rica. Os conhecimentos sobre os fluxos das águas, tempo e vida sintrópica nos direciona para uma possibilidade de desenhar futuros em que a necessidade primordial seja a manifestação da vida e suas complexidades.

Coletar e extrair respeitando tempo e espaço, a relação com o solo e com as plantas em si elevam para outro patamar as necessidades humanas. As formas de

beneficiamento das fibras escanaram a necessidade que temos de coexistir em equilíbrio. O impacto dos desmatamentos liderados pelas madeireiras, garimpo e pecuária vem atingindo todos os seres das matas, nós inclusive. Neste contexto, exalta-se a pertinência desta pesquisa, nota-se que, a partir dela, o reconhecimento da desigualdade ambiental é algo que precisa ser defrontado. Sem justiça social, nunca teremos sustentabilidade, tampouco uma cultura regenerativa efetiva.

Imposições econômicas desenvolvem cadeias produtivas de massa, em que os designers pouco podem interferir na seleção e aplicação de materiais. Como o resultado de um projeto é também dado pela origem de seus insumos, devemos interferir. Devemos incorporar na prática do design uma responsabilidade ética com nossa biosfera, e não projetar para a humanidade, pois sabemos que aqueles que dominam os meios de produção não irão. Sendo assim, a relação entre arte, design, agricultura e produção de bens de consumo deve ser cuidadosamente observada.

A interferência dos designers em meios produtivos agrícolas para o desenvolvimento de matéria-prima ideal para realizar um determinado projeto pode ser vista como outra interação entre estes campos produtivos.

O biodesign pode ser visto como um passo além desta atuação, pois, na fabricação botânica, o meio agrícola deixa de ser o local de produção de insumo e passa a ser o local de produção do produto, ou parte do produto final, de forma a minimizar emissões de carbono, gasto energético e outros insumos de transformação, ao produzir primeiro a matéria-prima de forma ecoeficiente. A produção de fibras têxteis amazônicas mediada pelo design compõe um caminho de soluções sustentáveis de desenvolvimento para as pessoas, a natureza e as comunidades resilientes.

É preciso compreender que a floresta amazônica é abundante também de memória e cultura. Milhares de árvores e palmeiras são usadas pelos povos tradicionais há milênios para alimentação, cura, moradia, entre outros, a sociobiodiversidade é conservada e enriquecida através da relação que esses povos possuem de cuidado e defesa da vida das florestas. Para que a floresta amazônica continue abundante, e base para a soberania alimentar das populações locais, é fundamental a presença e protagonismo dos povos indígenas e outros povos e comunidades tradicionais.

Se a invenção reside no gesto, por que não estabelecer uma epistemologia do design que envolva construir um lugar em que o design não seja utilitário. Um

design que abrangesse as múltiplas existências no planeta de forma consonante. Nos compete propor novas tramas, tessituras, redes, que deem conta de toda uma multiplicidade a se engendrar.

Como um paneiro de saberes, esta pesquisa aporta em uma coexistência com a floresta de forma simbiótica e guiada por uma tecnologia ancestral sistêmica. Pretendemos, futuramente, articular os conceitos aprendidos em desdobramentos outros, e aprofundar a pesquisa do têxtil como questão no design. Desejamos continuar sobre os atos de projetar a partir dos sentidos, relacionando a floresta amazônica seus tecidos e seus povos. Termino por aqui sob a égide de um poema do escritor que *me achou*.

Para repartir com todos

Com este canto te chamo,
 porque dependo de ti.
 Quero encontrar um diamante,
 sei que ele existe e onde está.
 Não me acanho de pedir
 ajuda: sei que sozinho
 nunca vou poder achar.
 Mas desde logo advirto:
 para repartir com todos.

Traz a ternura que escondes
 machucada no teu peito.
 Eu levo um resto de infância
 que meu coração guardou.
 Vamos precisar de fachos
 para as veredas da noite,
 que oculta e, às vezes, defende
 o diamante

Vamos juntos.
 Traz toda a luz que tiveres,
 não te esqueças do arco-íris
 que escondeste no porão.
 Eu ponho a minha poronga,

de uso na selva, é uma luz
que se aconchega na sombra.

Não vale desanimar,
nem preferir os atalhos
sedutores que nos perdem,
para chegar mais depressa.

Vamos achar o diamante
para repartir com todos.

Mesmo com quem não quis vir
ajudar, pobre de sonho.

Com quem preferiu ficar
sozinho bordando de ouro
o seu umbigo engelhado.

Mesmo com quem se fez cego
ou se encolheu na vergonha
de aparecer procurando.

Com quem foi indiferente
e zombou das nossas mãos
infatigadas na busca.

Mas também com quem tem medo
do diamante e seu poder,
e até com quem desconfia
que ele exista mesmo.

E existe:

o diamante se constrói
quando o procuramos juntos
no meio da nossa vida
e cresce, límpido, cresce,
na intenção de repartir
o que chamamos de amor.

Thiago de Mello (1980, p. 55)

6

Referências bibliográficas

ABRAMOVAY, R. **Amazônia**: por uma economia de conhecimento da natureza. 1.ed. São Paulo: Elefante, 2019.

ALBERT, B; KOPENAWA, D. **A queda do céu**: palavras de um xamã Yanomami. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANAWALT, Patricia. **História mundial da roupa**. São Paulo: Senac, 2011.

ARAÚJO, A. E. Introdução. In: **Cultura de algodão no cerrado**. EMBRAPA, Sistema de Produção Embrapa. 2017. Disponível em: https://www.spo.cnptia.embrapa.br/conteudo?p_p_id=conteudoportlet_WAR_sistemasdeproducaolf6_1ga1ceportlet&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_p_col_id=column-1&p_p_col_count=1&p_r_p_-76293187_sistemaProducaold=7718&p_r_p_-996514994_topicold=7985 Acesso em: 12 set. 2021.

BATISTA, D. **Complexo da Amazônia**: análise do processo de desenvolvimento. 2.ed. Manaus: Editora Valer, EDUA e INPA, 2007.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. 1. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1989.

_____. **A poética do espaço**. 1.ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005.

BENYUS, J. M. **Biomimética**: inovação inspirada pela natureza. 1.ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2003.

CAPRA, F. **A teia da vida**. 1.ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

_____. **As conexões ocultas**: ciência para uma vida sustentável. 1.ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2002.

CARDOSO, R. **Design para um mundo complexo**. 1.ed. São Paulo: Editora Ubu, 2016.

CLEMENT, C. R. Um pote de ouro no fim do arco-íris? O valor da biodiversidade e do conhecimento tradicional associado, e as mazelas da lei de acesso, uma visão e proposta a partir da Amazônia. **Amazônia: Ciência & Desenvolvimento**, Belém, vol. 3, no. 5, pp. 7-28, 2007.

_____. Domesticação da floresta & subdesenvolvimento da Amazônia.

Grupo de Estudos Estratégicos Amazônicos, Caderno de Debates, Tomo XIV. n. pag. 2019.

DIAS, A. P.; STAUFFER, A. B. [et al.] (org). **Dicionário de agroecologia e educação**. São Paulo: Ed. Expressão Popular, 2021.

DIEGUES, A. C (org.). **O mito moderno da natureza intocada**. São Paulo: Hucitec, NUPAUBUSP, 1996.

_____. **Etnoconservação: novos rumos para a proteção da natureza nos trópicos**. 2. Ed. São Paulo: Hucitec e NUPAUB, p. 273-290, 2000.

ELIADE, M. **Imagens e símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FERREIRA, Juliana Ferrari; [et al.]. Extração e caracterização de uma enzima proteolítica do curauá (*Ananas Erectifolius*) **Exacta**, vol. 8, núm. 2, 2010, pp. 179-184, Universidade Nove de Julho, São Paulo, Brasil.

FERREIRA, Aldenor Ferreira da. **Fios dourados dos trópicos: culturas, história e possibilidades**. UNICAMP, Campinas. 2016

FINKIELSZTEJN, B. **Sistemas modulares têxteis como aproveitamento de fibras naturais: uma alternativa sustentável em Arquitetura & Design**. 172f. Dissertação (Mestrado em Artes e Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Editora, 1987.

FOSTER. **A ecologia de Marx: materialismo e natureza**. 1.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

GLASER, B.; BIRK, J.J. State of the scientific knowledge on properties and genesis of Anthropogenic Dark Earths in Central Amazonia. **Geochimica et Cosmochimica Acta**, v. 82, p. 39-51, 2012.

GOETHE, J. W. V. **A Metamorfose das plantas**. 1.ed. São Paulo: Edipro, 2019.

GOTSH, E. **Diferenças entre agricultura sintrópica e orgânica**. 24 abr. 2018. Disponível em <https://agendagotsch.com/pt/diferencas-entre-a-agricultura-sintropica-e-organica-2/> . Acesso em: 11 fev. 2022.

INGOLD, Tim. 2002. **Perception of the environment – Essays on livelihood, dwelling and skill**. New York: Taylor & Francis.

KRENAK, A., **Futuro Ancestral**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LATOUR, B. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**.

Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

_____. **Diante de Gaia**. 1.ed. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

LEAL, R.M.D.C. A Diversidade Da Fibra Do Tururi: aplicabilidade e usabilidade. In: 8º Colóquio de Moda, 2012, Rio de Janeiro. Anais do 8º Colóquio de Moda. Rio de Janeiro, 2012.

LE GUIN, Ursula. **Dancing at the edge of the world**: thoughts on words, women, places. New York: Grove Press, 1989.

LOPES, Felipe Perissé Duarte. **Estudos adicionais dos compósitos poliméricos reforçados por fibras de curauá**. Dissertação (mestrado em Engenharia de Materiais). Universidade Estadual do Norte Fluminense (UENF), 2011.

LOVEJOY, T., NOBRE, C. Amazon tipping point. **Science Advances**. 2018; volume 4: issue 2 February 2018. Disponível em <https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.aat2340> . Acesso em: 28 abr. 2022.

MAGALHÃES, M. P. (Org). **A cultura tropical e a gênese da Amazônia antropogênica**. 1.ed. Belém: Museu Emílio Goeldi, 2016.

_____. **A humanidade e a Amazônia**:11 mil anos de evolução em Carajás. 1.ed. Belém: Museu Emílio Goeldi, 2018.

MANCUSO, S. **Revolução das plantas**: um novo modelo para o futuro. 1.ed. São Paulo, Ubu Editora, 2019.

MANZINI, E. **Quando todos fazem design**. 1.ed. São Paulo: Editora Unisinos, 2017.

MELLO, T. **Mormaço na floresta**. 1.ed Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. **Amazonas, pátria da água**. 1.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____. **Man: A view from the forest**: a floresta vê o homem. 1.ed. Manaus: Editora Valer, 2006.

NARBY, J. **A serpente cósmica, o DNA e a origem do saber**. 1.ed. Rio de Janeiro: Dantes. 2018.

NAVARRO, Santiago García. **73 notas sobre a Deriva**. Tradução: José Carlos Hernández Prieto. 32º Panorama de arte brasileira, Museu de Arte moderna de São Paulo, 2011.

NEVES, E. G. **Arqueologia da Amazônia**. 1.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.2006

RIBEIRO, Berta. **A arte do trançado de índios no Brasil**: um estudo taxonômico. Belém: Museu Paraense Emilio Goeldi; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1985.

_____. **O índio na cultura brasileira**. Rio de Janeiro: UNIBRADE/UNESCO, 1987.

_____. **Amazônia urgente**: cinco séculos de história e ecologia. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990.

STEENBOCK, W. **A arte de guardar o sol**: padrões da natureza na reconexão entre florestas, cultivos e gentes. Rio de Janeiro: Bambual, 2021.

SCARANO, F.R. **Regenerantes de Gaia**. 1.ed. Rio de Janeiro: Dantes. 2019.

VELTHEM, L.H. van. Patrimônios culturais indígenas. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional** n 35 / 2017. Iphan 1937–2017. Organização Andrey Rosenthal Schlee, p.227-243.

VERNADSKY, W. **Biosfera**. 1.ed. Rio de Janeiro: Dantes. 2019.

VIDAL, Lux (Org.). **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel, Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1992.

7

Anexo

O projeto expográfico que veremos a seguir é resultado da elaboração das obras pensadas a partir de um espaço inventado. A forma arredondada no fundo da sala foi pensada para proporcionar uma sensação de aconchego, assim como a cor verde das paredes. A projeção dos filmes foi concebida para ficar frente a frente, entre as duas projeções da cesta de coleta. A instalação ao fundo dialoga com as obras localizadas nas laterais da sala. Foi também prevista a projeção de reflexos de água no chão com o intento de criar um clima de floresta alagada.

TRAMAS AMAZÔNCAS

EXERCÍCIOS DE CASA, CORPO E COSMOS



1. REMO

2. CANASTRA DA COLETA

3. FILME CHÁ DE SONHO

4. CESTO, CASA, MUNDO

5. OBJETO CERÂMICO

6. PAINEL CERZINDO REDES

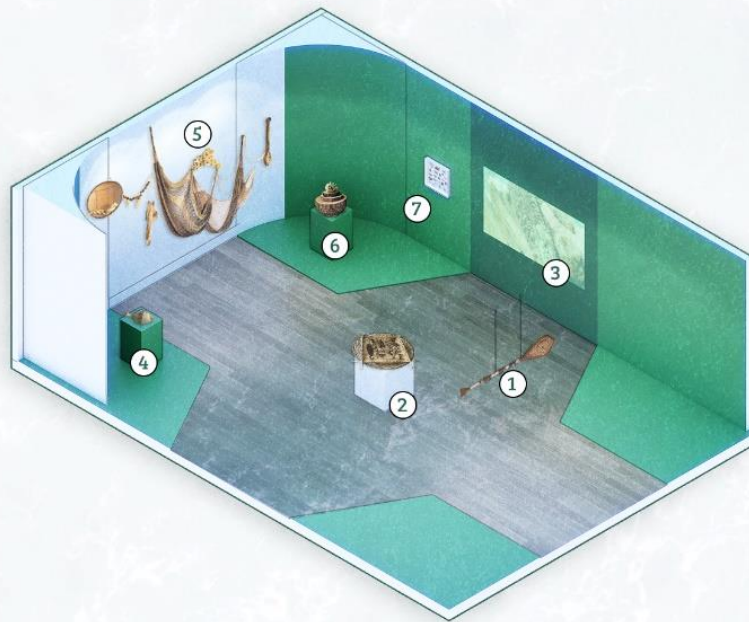
7. TORA CONCHA

Figura 37: Planta Isométrica 1

Fonte: Elaborado pela autora.

TRAMAS AMAZÔNICAS

EXERCÍCIOS DE CASA, CORPO E COSMOS



1. REMO

2. CANASTRA DA COLETA

3. FILME DESFIO

4. OBJETO CERÂMICO

5. PAINEL CERZINDO REDES

6. TORA CONCHA

7. QUADRO CARETAS

Figura 38: Planta Isométrica 2

Fonte: Elaborado pela autora.



Figura 39: Projeto expográfico Vista 1
Fonte: Elaborado pela autora.



Figura 40: Projeto expográfico Vista 2
Fonte: Elaborado pela autora.



Figura 41: Projeto expográfico Vista 3
Fonte: Elaborado pela autora.

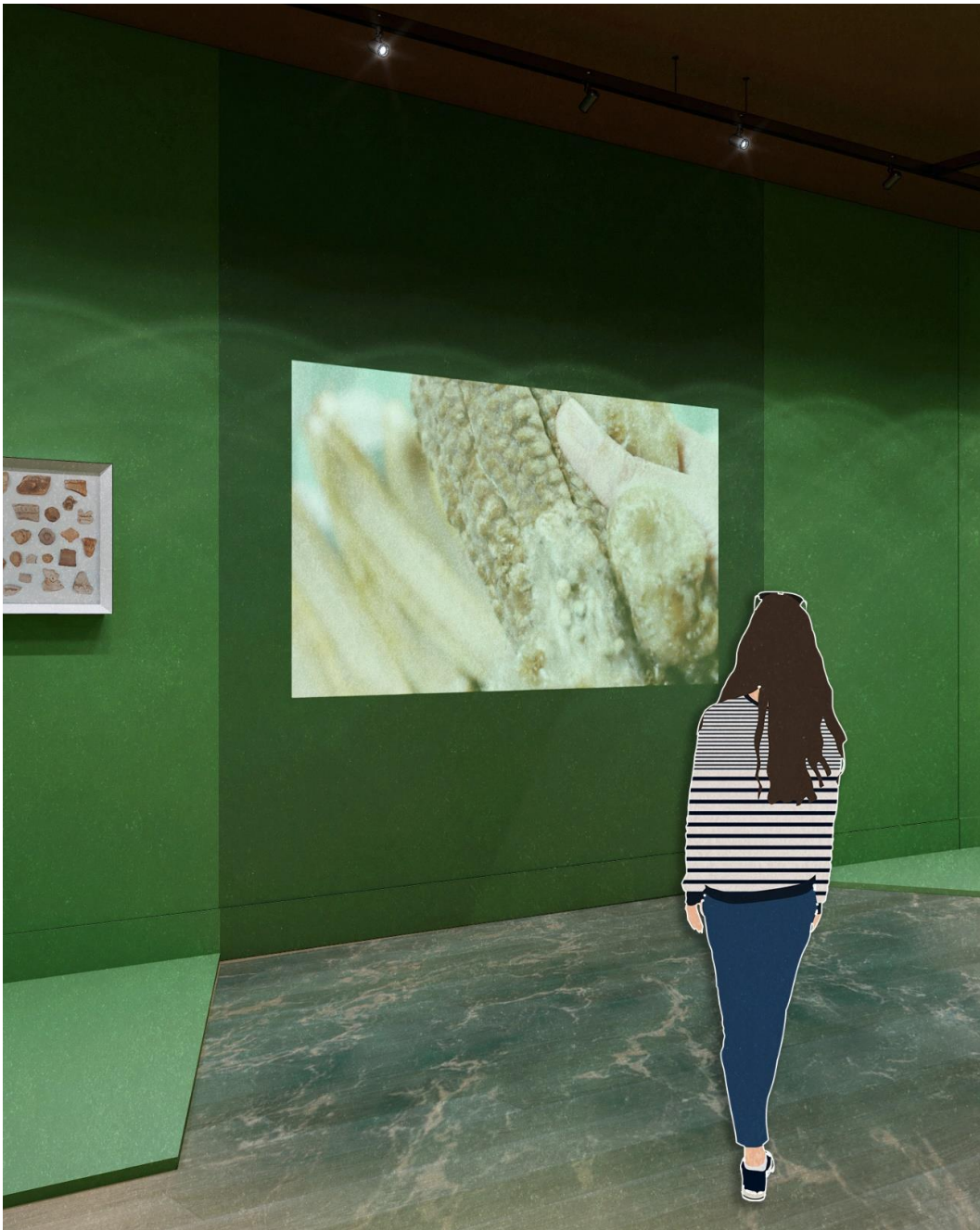


Figura 42: Projeto expográfico Vista 4
Fonte: Elaborado pela autora.



Figura 43: Projeto expográfico Vista 5
Fonte: Elaborado pela autora.



Figura 44: Projeto expográfico Vista 6
Fonte: Elaborado pela autora.



Figura 45: Projeto expográfico Vista 7
Fonte: Elaborado pela autora.