



Citation: Eduardo Jorge de Oliveira (2022) A fábrica do selvagem e o choque das imaginações. Uma leitura pós-etnográfica da obra de Denilson Baniwa. *Quaderni Culturali IILA* 4: 41-51. doi: 10.36253/qciila-2061

Received: July 15, 2022

Accepted: September 15, 2022

Published: December 15, 2022

Copyright: © 2022 Eduardo Jorge de Oliveira. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/qciila>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Disclaimer: The views and opinions expressed in this article are those of the author(s) and do not necessarily reflect the views or positions of the editors.

ORCID:
EJdO: 0000-0002-7232-4077

A fábrica do selvagem e o choque das imaginações. Uma leitura pós-etnográfica da obra de Denilson Baniwa

The factory of the savage and the clash of imaginations. A post-ethnographic reading of Denilson Baniwa's work

EDUARDO JORGE DE OLIVEIRA

*Instituto Max Planck, Roma
Universidade de Zurique, UZH
posedu@gmail.com*

Abstract. This text proposes a reflection on postethnography in two directions: firstly, make a frame on the historical context after the globalization and, secondly, discuss these aspects on the Denilson Baniwa's artistic work. It points to verify the postethnographic hypothesis of the limits of art and literature vis-à-vis ethnographic practices in order to postulate a new statement of literary and artistic practices on the first decades of the 21st century.

Keywords: Postethnography, Postcolonial Studies, Latin American Studies, Denilson Baniwa.

Resumen. Este artículo propone una reflexión sobre la postetnografía en dos direcciones: en primer lugar, hacer un marco sobre el contexto histórico después de la globalización y, en segundo lugar, discutir estos aspectos en la obra artística de Denilson Baniwa (Barcelos, 1984). Apunta a verificar la hipótesis postetnográfica de los límites del arte y la literatura frente a las prácticas etnográficas para postular un nuevo enunciado de las prácticas literarias y artísticas en las primeras décadas del siglo XXI.

Palabras-clave: Postetnografía, Estudios Postcoloniales, Estudios Latinoamericanos, Denilson Baniwa.

A FÁBRICA DO SELVAGEM: HISTÓRIA DA IMAGINAÇÃO NO OCIDENTE

As duas primeiras décadas dos anos dois mil encerraram a utopia do espírito globalizado, a saber, aquela dos corpos que circulam livremente sem fronteiras em um mundo baseado no discurso da diversidade cultural. O trânsito livre não é para todos e se restringe cada vez mais. Viajar,

assim, torna-se cada vez mais um exercício de nostalgia. Por um lado, trata-se de um modelo que se esgotou porque parte desses desejos de circulação foi suprida pelas redes telemáticas. No que diz respeito à circulação mundial de mercadorias e de desejos atrelados a elas, as telas dos computadores e de outros dispositivos acionam uma infraestrutura capaz de mantê-las permanentemente em trânsito. Por outro lado, a circulação coordenada dos corpos e das mercadorias encontrou um limite a partir da pandemia do Coronavírus no final de 2019, o que alterou a mobilidade das pessoas, dando início a um marco posterior à globalização, pois as mercadorias continuaram a circular, se não de modo intensivo, pelo menos, disjuntivo e coordenado com centrais de distribuição.

Esse ciclo histórico da globalização expõe diversos imaginários transculturais sobrepostos às práticas coloniais e pós-coloniais de modo que a tensão entre mercadorias e meio-ambiente se encontra em um novo estágio que pode ser medido no campo das imagens. Joaquín Barriandos postulou a existência de tais imaginários a partir de um consumo global da diversidade cultural (2011, p. 14). Davi Kopenawa e Bruce Albert (2010 e 2022) assinalaram que a circulação do “povo da mercadoria” desponta para uma estrutura narrativa dos povos ianomâmi, cujo mito mais pertinente é o da queda do céu. A queda do céu é resultado de um relato xamânico segundo o qual o céu só se sustenta no alto porque os xamãs estão em um vivo diálogo com os espíritos. Se o último xamã desaparecer, o céu cairá sobre a terra (Albert e Kopenawa, 2010). No relato mais recente reproduzido em *Yanomami, l'esprit de la forêt*, o xamã ianomami afirma que seus ancestrais preferiam as palavras dos cantos dos espíritos a todas as outras formas de pensamento (2022, p. 137). Ainda nas suas palavras, é graças às narrativas ecológicas que surgem nas cidades que o discurso xamânico sobre a floresta pode finalmente ser escutado (2022, p. 15). Assim, as teorias e os modos de observar o meio-ambiente nos centros urbanos contribuem para a criação de uma escuta de relatos e formas de conhecimento milenares dos povos indígenas. Mas isso não é suficiente.

É a partir desse quadro que se apresenta a seguinte hipótese: a ilusão de uma diversidade cultural fez com que a ideia de “mundo natural” – suas figurações e representações – chegasse ao seu termo, pelo menos sua ideia construída a partir de uma iconografia advinda de uma fábrica colonial da visão, ainda em vigor com as práticas extrativistas e com a circulação de mercadorias. Nesse marco, cientistas e artistas viajantes inserem-se na proto-história da globalização. Eles tornaram-se – direta ou indiretamente – agentes de produção da cultura



Fig. 1. De Bry, Theodor. Fundação Bodmer/Universidade de Genebra.

visual do mundo natural que circulou e circula na Europa, seja sob a estética, seja sob a *episteme*. As primeiras representações do mundo natural geralmente feitas a partir do novo mundo documentam a fábrica do imaginário do mundo ocidental.

India Occidentalis e Historia Americae sive Novi Orbis, Théodore de Bry, é um exemplo, de imagens que foram produzidas no século XVI e que ainda permanecem em circulação, isto é, produzindo significados que ora alimentam ora reforçam o imaginário exótico e selvagem do novo mundo. Esse é apenas um dos resultados de grandes viagens feitas entre 1590 e 1634 e que foram incorporados a patrimônios nacionais de museus e de arquivos nos mais diversos países europeus. A partir desse exemplo, dois regimes de temporalidade do olhar formam-se. O primeiro deles é histórico e o segundo é antropológico e, na dinâmica das imagens, ambos complementam-se. O primeiro deles forma-se ao longo da fabricação do imaginário ocidental. A partir da América, diversas figurações encontraram uma linha de coerência para solidificar um imaginário do mundo natural sob o prisma do exótico e do selvagem. O desenvolvimento dessa gramática visual da visão tornou-se útil para os poderes institucionais. Cada nação fez um uso específico das descobertas que podem ser brevemente resumidas como descobertas da própria arte de figurar e representar o outro, neste caso, o selvagem, que surge como uma outra categoria para além dos antigos e dos modernos (Hartog, 2005). A partir de François Hartog, pode-se compreender que a relação com a natureza se modifica, uma vez que a figura do selvagem altera a que-rela a qual pertenciam os antigos e modernos.

Resumindo: o selvagem inaugura uma temporalidade que é totalmente outra no campo das imagens. Nem antigo, nem moderno, sua figura perturba as cronologias até que sua representação encontre um lugar – iconográfico – no mundo natural. Geralmente esse lugar é fabricado com um repertório artístico extraído de tratados de anatomia e bestiários medievais. Seguindo com Théodore de Bry, os selvagens representam canibais em corpos renascentistas e maneiristas, eles ocupam um protagonismo na representação do mundo natural. Essas gravuras vistas depois do século XX não deixam de causar um incômodo semântico e visual. Os corpos monstruosos se aproximam de uma estética da colagem ou da montagem. Isso vale para todas as representações de cenas pitorescas, como aquelas representadas por André Thévet (1502 - 1590). Essa dimensão será controlada bem mais tarde com Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848), que é um dos nomes de destaque da missão francesa no Brasil. Os monstros transformam-se em domésticas paisagens coloniais. A imaginação ocidental trabalha incessantemente para o ajuste da circulação das imagens. O nome desse ajuste não pode se resumir apenas a “estilo” ou a uma “escola” ou “período”. As imagens viajam, circulam, migram. É por esse percurso que a imaginação se forma. Em *Image-Thinking*, Mieke Bal, anota: «Renaissance, baroque, classicismo, modernism: they each go by a beginning date, usually bound to a ground-breaking new work or artist. But, as ‘modernism’ already suggests, the cut-off date is hard, even impossible, to fixate.» (2022, p. 140). E se lermos todos esses períodos a partir de Aníbal Quijano, «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina» (2000), para buscar entender, no âmbito da dinâmica das imagens, os seus processos internos e sua participação na formação de categorias hierárquicas que, dentre elas, encontra-se a de raça? Dessa forma, a figura do selvagem ao longo de sua história da representação gradativamente encontra um lugar inferior na hierarquia racial, pois, conforme escreve Quijano, «la idea de raza, en su sentido moderno, no tiene historia conocida antes de América» (2000, p. 778).

O debate atual faz com que os estratos históricos da imaginação ocidental se convertam em um grande arquivo de mentalidades coloniais e fantasias epistêmicas. Há artistas que revisitam essas imagens para alterar o incômodo visual que as imagens do passado geram nos tempos atuais. Mas o passado não termina de passar. Seu futuro é continuar essa travessia pelas imagens. Isto é, por imagens dotadas de uma inaturalidade que se atualiza em um contexto estético e político enquanto artistas, críticos e escritores retiram delas toda e qualquer carga de inocência. As referidas reproduções do passado colonial – monstruoso, animalesco, canibal,



Fig. 2. Melzi, Livia. *Qu'il était bon mon petit français* 2021. Salon de Montrouge, France. Cortesia da artista.

escravista, racial – tornam-se uma nova fonte para artistas, críticos e escritores. São eles que estabelecem uma crítica ao regime escópico dos poderes coloniais. Um dos exemplos é a artista Livia Melzi que, em 2021, apresentou a instalação *Qu'il était bon mon petit français*¹, em que reproduz a imagem de Théodore de Bry numa tapeçaria de Aubusson. O tapete que ficou suspenso como uma pintura. Mais ao chão, Melzi dispôs um complexo aparelho de jantar advindo da arte da mesa francesa (*art de la table*) que, disposto no chão convida os visitantes a revisitarem um *topos* pictórico incontornável da história da arte moderna, *O almoço na relva*, de Édouard Manet, de 1863. Os objetos ocupam o espaço vazio das personagens e a relva passa a ser um espaço inexistente a ser projetado. Na outra parede da instalação, Melzi reproduz uma das fotografias feitas por ela: um manto tupinambá que pertence à coleção do Musée Art et Histoire localizado em Bruxelas. A instalação expõe a complexidade da circulação dos objetos e imagens na composição de um imaginário a partir da ritualização do ato de comer. Uma civilização projeta seus fantasmas na outra.

Na instalação de Melzi pode-se até abrir mão de distinções tais como o cru e o cozido, o selvagem e o civilizado, para observar um agenciamento material dos elementos rituais até então díspares do mesmo imaginário: a refeição na mesa e o banquete antropofágico. A artista lida com declinações da «parte maldita» de ambas as partes. Do primeiro, ela altera a negatificação do selvagem, seu estatuto inferior frente ao colonizador. Do segundo, Melzi reposiciona a pretensa dimensão de ocupar o topo

¹ O título faz referência ao filme de Nelson Pereira dos Santos, *Como era gostoso o meu francês*, de 1971, no qual um aventureiro é capturado por uma tribo antropófaga no Brasil do século XVI.

de uma cadeia civilizatória. A instalação expõe ainda o fato que ambos são conectados pelas diferenças de rituais extremamente refinados na hora de comer.

Saindo totalmente de uma querela entre antigos e modernos, a temporalidade selvagem altera a comparação entre ambos, surgindo como um ponto de vista capaz de compor um terceiro espaço. Em *O sujeito selvagem. Pequena poética do Novo Mundo*, Christian Kiening, prolonga a dimensão da temporalidade selvagem por aquilo que ele chamou de «terceiros espaços»: «O terceiro espaço é um espaço linguístico (entre os significados dominantes e os latentes, os denotativos e os conotativos), um espaço de engajamento teórico (entre a fria abstração de modelos e as fervorosas lutas pelo poder do discurso) e um espaço da interpretação (entre a distância do cultural e do envolvimento do leitor analisador empático)» (Kiening, 2014, p. 51). Esse espaço que pode ser chamado de zona selvagem migrou para o próprio inconsciente e para a percepção do sujeito moderno.

Além do histórico, o segundo regime de temporalidade do olhar é antropológico. Ele advém de práticas proto etnográficas ainda nos séculos XVIII e XIX, tendo-se solidificado mais precisamente no século XX por meio dos avanços da etnografia. Se o primeiro precisa de alguns séculos para ser alcançado em termos de panorama, o segundo focaliza-se no século XX que pode ser considerado o século, por excelência da etnografia. Assim, os dois aspectos mencionados da formação do olhar colonial articulam os campos da história e da antropologia em termos de uma montagem de distintas figurações, englobando formas de crença religiosa e surgimento de modelos econômicos, formação da ciência e circulação de mercadorias. Nas palavras de Samir Boumediene esse conjunto implica na “colonização do saber”². Como ele escreve: «La connaissance qu’un groupe humain a du monde qui l’entoure est solidaire des relations de pouvoir qui le traversent. Elle est ce phénomène qui permet de guérir et de tuer, de soigner et de punir, de prendre et de détruire, de conquérir et de résister» (2022, p. 14). Resistir tem sido uma estratégia dos povos originários ao longo de todo o processo de colonização que, para manter práticas extrativistas, sempre encontra uma nova face.

* * *

No modelo *moderno* a formação do espírito científico e a circulação de bens de consumo são duas declinações que marcam os encontros entre viajantes e “viajados”, como analisa Mary Louise Pratt em *Imperial*

Eyes (1992, p. 7). Os marcos históricos de “expedições”, de “missões” e de “contatos” implicam na rede de descobertas que vão do aperfeiçoamento técnico dos modos de medir a temperatura e a umidade de um determinado ambiente, passando pelas descobertas de novos espécimes da fauna e da flora, até os modos de existência de povos ameríndios ou do contato com povos escravizados vindos da África. Em todos esses pontos, o mundo natural também se solidifica no Ocidente por meio de um estado figurativo que possui sua dimensão contábil no gênero pictórico de paisagem (Alpers, 1983; Andermann, 2017) que mede as propriedades dos senhores. Outro fator chave de tais viagens – protoetnográficas ou etnográficas *tout court* – é a figura do informante, isto é, a posição do nativo que relata o que sabe, de modo que sua forma de saber se torna uma matéria-prima a ser extraída. A crítica pós-colonial de Gayatri Chakravorty Spivak vai nessa direção:

My aim, to begin with, was to track the figure of the Native Informant through various practices: philosophy, literature, history, culture. Soon I found that the tracking showed up a colonial subject detaching itself from the Native Informant. After 1989, I began to sense that a certain postcolonial subject had, in turn, been recording the colonial subject and appropriating the Native Informant’s position. Today, with globalization in full swing, telecommunicative informatics taps the Native Informant directly in the name of indigenous knowledge and advances biopiracy (Spivak, 1999, p. ix).

A crítica de Spivak sobre a hierarquia nos saberes e prática de extrativismo epistêmico expõe uma mudança frente aos avanços da globalização. Décadas depois da descrição acima, as práticas comunitárias indígenas na Amazônia valem-se de meios digitais. Seja para precaver-se de invasões nos seus territórios – e por isso o uso de *drones* guiados pelos próprios indígenas – seja para transmitir conhecimentos e estabelecer políticas por meio de canais de redes sociais, a situação esboça um protagonismo que ajuda a converter antropólogos e etnógrafos em informantes. Sem que esse fato seja uma mera inversão, o resultado é que existem alianças entre os povos da floresta, etnógrafos e artistas para que as práticas de extrativismo, como o garimpo ilegal, ganhem visibilidade enquanto ações políticas mais efetivas não mudem esse contexto.

Imagens coloniais são máquinas do tempo em termos de imaginação política. Vários registros fazem parte das descobertas que, por sua vez, são parte integral da história da colonização africana e americana. Enquanto se “descobria” ou se estabelecia “contato”, fabricava-se figurações que declinam de tais encontros que não tardaram a

² Esse é o argumento desenvolvido em Boumediene, Samir. *La colonisation du savoir. Une histoire des plantes médicinales du Nouveau Monde* (1492-1750). Paris, Folio, 2022.

encontrar um lugar na história. Tais encontros ganharam um pertencimento aos mais diversos gêneros literários: cartas, relatos de viajante, poemas épicos, diários de expedições, além de gramáticas e dicionários. Esse conjunto de textos foi classificado posteriormente de acordo com marcas de oralidade, estilo de escrita, etc. Alguns deles foram perdidos ou permaneceram em segredo sob a forma de documento ou arquivo. São textos que aportam descrições de comportamento, narrativas de navegação, tratados de medicina e de botânica, polêmicas e comparações entre animais, homens e monstros, para situar apenas alguns aspectos das idas e vindas no tempo e no espaço por tais relatos e imagens. Cada texto, cada gravura e, mesmo, cada objeto é uma máquina do tempo que transporta leitoras e leitores para alguns estágios do processo interminável da colonização. E se boa parte deles encontrou um lugar de conservação em um arquivo ou museu é porque eles conseguiram obter uma vida própria no inventário do patrimônio cultural de cada país. O mundo natural é um grande arquivo que se divide em museus de história natural, coleções de etnografia e de antropologia, gabinetes e coleções de sólidas instituições. Na composição dessa vida, alguns desses textos e imagens passaram historicamente por processos de cópias, de apropriação, tradução e plágio até encontraram um lugar no arquivo. Assim, o modelo etnográfico herda um arcabouço protoetnográfico de viajantes e de missionários no qual repousa todo um arquivo da construção do mundo natural. Com isso, menos que insistir na natureza como uma construção ocidental ou de reforçar a distinção entre natureza e cultura, cabe imaginar um mundo multinatural no qual a floresta é grande arquivo vivo e não fossilizado no imaginário ocidental. Para que a floresta continue a existir na imaginação ocidental é preciso que a floresta real continue a existir e, nesse sentido, a figura do selvagem – historicamente constituída – converte-se no xamã diplomata que negocia com instituições políticas e espirituais (*xapiri*, na terminologia ianomâmi) o adiamento do fim do mundo (Krenak, 2019) ou da queda do céu.

Ce qui m'entoure de toutes parts et m'écrase, ce n'est point la diversité inépuisable des choses et des être, mais une seule et formidable entité: le Nouveau Monde.
Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, 2018, p. 86.

“Novo mundo” é um termo que aciona a imaginação no âmbito individual e coletivo, ainda que ela opere a partir de formas de conhecimento mais antigas. Lévi-Strauss, por exemplo, não se desfez de suas tradições. Ao contrário, ele seguia os passos dos viajantes do século XVI, como Jean de Léry, e chegou mesmo a proclamar Jean-Jacques Rousseau como o precursor da etnologia. Mas a diversidade das florestas do novo mundo produz

uma natureza imaginada. A Amazônia, por exemplo, além de ser um dos biótopos mais diversos, como ela produz figurações em termos de biomas e ecossistemas.

A floresta possui um grande poder de autorepresentação: a imaginação é extremamente fértil e política para ser controlada apenas por companhias e instituições. A etnografia pode insurgir-se contra as próprias instituições para ser ou ter momentos – decisivos – pósetnográficos para armar uma contra-antropologia (*sic*, Viveiros de Castro, *in* Albert, Kopenawa, 2015). Nesse sentido, a autoetnografia foi uma ferramenta interessante para produzir um discurso mais polifônico e polinatural na desmontagem da hierarquia entre etnógrafo e informante.

Para distanciar-se do clássico modelo etnográfico, Mary Louise Pratt sugere a autoetnografia para sair de um marco europeu no sentido mais amplo daquilo que se pode chamar de uma fábrica de representação do outro. De acordo com a autora: «Autoethnographic texts are typically heterogenous on the reception end as well, usually addressed both to metropolitan readers and to literate sectors of the speaker's own social group, and bound to be received very differently by each» (Pratt, 1992, p. 7). Pratt relaciona a heterogeneidade do texto autoetnográfico a sua recepção, pois na sua base interpretativa existe uma dimensão híbrida de gêneros em termos de registros de oralidade, textos escritos que historicamente se ajustam em narrativas editadas em coleções de textos etnográficos como a célebre *Terre Humaine*, criada por Jean Malaurie em 1954 e que teve *Tristes Tropiques*, de Claude Lévi-Strauss, de 1955, como uma de suas obras essenciais.

A autoetnografia não se centraliza sobre um único sujeito. Ela aborda uma dimensão limiar do indivíduo e do grupo, sendo um fato comunitário, no qual se combinam outras vozes, a dos vivos e dos mortos, a dos animais e das plantas. Isto é, toda a dimensão heterogênea que está na recepção não se resume a uma condição híbrida de registros textuais, mas de percepção de mundos na qual se distingue uma concepção de mundo natural, de paisagem. Nessa breve história, um ponto que antecede a dimensão da autoetnografia em Pratt é o “etos experimental” (Elhailk, 2017, p. 1) advindo de *Writing Culture*, obra editada por James Clifford e George Marcus. Trata-se de um livro que alterou as práticas etnográficas, problematizando-as a partir de uma poética e da tradução³. Essa aproximação cria uma zona de

³ Clifford: «The (...) classic ethnographies showed that there had always been more going on: more negotiation, translation, appropriation. But now politics and the poetics were in the open – not only because of the new theoretical self reflexivity, poststructural concepts of textual indeterminacy and dialogismo, but more profoundly because of pressures from decolonisation and feminism» (Clifford, p. 58).

contatos entre literatura e etnografia a qual a hipótese de uma pós-etnografia busca responder tendo como ponto de partida *A queda do céu* (Oliveira, 2020). *Writing Culture* mede os limites da poética e da política da etnografia. O livro amplia os limites do campo. Lendo esta obra organizada por Clifford e Marcus, Tarek Elhailk aborda um aspecto histórico da virada antropológica na cultura visual ocorrida em meados dos anos noventa, nomeadamente a partir do ensaio de Hal Foster, *The Artist as Ethnographer*, de 1996. A leitura de Elhailk vai além do recorte histórico de *Writing Culture* quando elabora o conceito de imagem-incurável (*The Incurable-Image*) que, segundo ele, implica em reunir no incurável os limites da cura em tratamentos psicanalíticos, no trabalho etnográfico e na própria prática curatorial⁴ (Elhailk, 2017, p. 12). A imagem-incurável merece ser lida pelo viés plástico em termos de uma dimensão energética disposta na própria imagem que escapa tanto dos processos curatoriais quanto do apaziguamento de indivíduos. A imagem incurável situa-se nas zonas de fraturas coloniais, especificamente no papel de agente levado a cabo pela ciência a serviço das nações e suas táticas de apagamento de povos que foram classificados em um nível hierárquico mais baixo em relação às práticas silenciosas e racializantes do Estado moderno. Busca-se agora a cura para este mal histórico. Psicanalistas, curadores, escritores e artistas lidam com depósitos e arquivos de imagens incuráveis.

A própria atividade de curadoria também tem uma participação nesse processo, captando ideologias e desejos que atuam tanto na macro quanto na micropolítica (Guattari, Rolnik 1989 e 2007). Cada imagem possui uma parte incurável⁵, uma medida que é seu *pharmakon* na qual ocorrem processos de lamento, de luto, de queixa, de protestos, de levantes, de afetos que destoam de um destino neutro a partir de sua disposição em um museu ou exposição. Sobre esse aspecto, existe uma parte incurável das imagens, o que seria um ponto de não-conciliação diante dos efeitos da colonização na formação do sujeito moderno. Re-mediatar tem sido um processo de trabalho coletivo ao longo da segunda metade do século XX até os dias atuais. O processo de re-mediação,

implica em estabelecer relações que atingem os distintos meios, sejam eles relatos, poemas, fotografias, performances, esculturas, instalações ou exposições. Como escrevem Jay David Bolter e Richard Grusin em *Remediation*: «the process of remediation makes us aware that all media are not at one level a *play of signs*» (2000, p. 21). É por esse jogo de signos que o inconsciente participa das zonas escópicas de poder colonial.

A FORMAÇÃO DO INCONSCIENTE ÓTICO COLONIAL

As teorias artísticas e literárias possuem abordagens com interseções entre os pontos de cruzamento entre literatura, arte e etnografia, pois, por um lado, a representação do mundo *natural* foi fabricada ao longo dos séculos. A etnografia tornou-se um espaço outro no qual a humanidade situada no Ocidente fantasiou um reflexo de estratos anteriores ao seu próprio desenvolvimento, embora ela seja uma ciência muito mais complexa, plena de alianças e devires com povos e nações indígenas. No entanto, a formação de um sujeito moderno no âmbito psíquico, perceptivo e visual obedece a um processo que pode ser localizado a partir de algumas comparações com a descoberta de um novo mundo⁶. Um dos pontos centrais de tal argumento está na própria descoberta do inconsciente que, para Freud, equivaleu à descoberta de uma população aborígine da psique⁷ (Freud, 2010, p. 138). O texto de Freud data de 1915. Essa comparação expõe uma ressonância psíquica no caráter da descoberta de outros povos e civilizações como um efeito visual produzido pela câmera no cinema que não está distante do que foi nomeado por Walter Benjamin, a partir

⁴ A citação contextualiza: «The concept of “the Incurable” is one way in which to work through this material insofar as it points to the limit of the psychotherapeutic treatment, ethnographic work, and curatorial practice itself. The hyphen between the “incurable” and “the image” is therefore the very inter-medial space explored here» (Elhailk, 2017, p. 12).

⁵ Situando esse ponto com Tarek Elhailk: «Incurable-images can be only the source of a lament at the threshold of a mourning process hinged on a singular ontology of images and pedagogy of healing. Incurable-images are both clinical and non-clinical forms of life. Our curatorial task is to evaluate some of the uses and disadvantages of these incurable-images for life» (Elhailk, 2017, p. 73).

⁶ No âmbito perceptivo existe a metáfora da “Terra incógnita” presente na observação feita por Hans Blumenberg a propósito de Husserl. Tanto a cosmologia metaforizada quanto a “Terra incógnita” ou o “Universo inacabado” são heranças cognitivas que datam do século XIX. A dimensão do inacabamento pode ser lida em termos de prolongamento da própria metáfora da América no século XVII: «Wie charakteristisch die *terra incognita*-Metaphorik für die Art der ‘Intentionalität’ des Bewusstseins der frühen Neuzeit ist, bemerken wir gerade dann, wenn sie uns in unserem Jahrhundert als Ausdruck forscherschen Selbstbewusstseins begegnet. Wenn etwa Husserl die ersten Schritte seiner phänomenologischen Methode schon 1907 mit der Landung an der Küste eines ‘neuen Landes’ vergleicht, in dem es festen Fuss zu fassen gelte, oder wenn er in seiner späten Krisis-Abhandlung die methodische Epoché bezeichnet als das Eingangstor, mit dessen Durchschreiten die neue Welt der reinen Subjektivität entdeckt werden kann, so scheint uns das ein eigentümlich anachronistisches Selbstgefühl zu indizieren, das eher an den Anfang unseres Zeitalters gehören möchte» (Blumenberg, 2015, p. 79-80). A percepção deste indício é uma das descobertas mais importantes sobre os efeitos subjetivos da descoberta do novo mundo no continente europeu, pois ele foi literalmente “incorporado” na percepção subjetiva.

⁷ A citação precisa é «O conteúdo do Ics pode ser comparado a uma população aborígine da psique» (Freud, 2010, p. 138)

de Freud, de inconsciente ótico no seu ensaio de 1936, *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. Essa conexão entre Freud e Benjamin a partir do inconsciente remete pelo menos a duas questões. A primeira consiste na ideia de segunda natureza que é a imagem fotográfica e sobretudo a imagem em movimento, pois se trata de uma discussão que pode ser redirecionada à própria produção de filmes etnográficos onde esse inconsciente estaria reproduzido duplamente: no dispositivo em si e no olhar que o mantém em um determinado quadro, numa duração, na sequência e na sua inserção em uma estrutura narrativa mais ampla. A segunda consiste na produção do mundo natural nessa segunda natureza que é a imagem em movimento: toda a ideia de meio-ambiente mediada, curada, comentada, posta em circulação faz parte de um processo contemporâneo da produção de imagens que não se distancia da migração do meio-ambiente a atos cognitivos. Esse processo é o que justifica todo um discurso da ecologia conivente com práticas coloniais extrativistas.

Ainda há muito que analisar nesses inconscientes, o psíquico e o ótico, assim como a modalidade perceptiva da “terra incógnita”, as modalidades de poder que se instalam na paisagem e no discurso ambiental que dela decorre e que encontra nela ecos na diversidade cultural do mundo globalizado. Após os efeitos da globalização, a malha de uma estrutura inconsciente de poder mostrou-se mais visível. As vozes mais autóctones conseguem perfurar essa malha discursiva que se protege sob a forma de *episteme*. Nesse sentido, a produção contemporânea de imagens por artistas indígenas expõe uma estrutura vertical da visão que poderia ser chamada de ontologia vertical dos regimes de visibilidade que terminam por proteger uma diversidade a serviço do fluxo de imagens e de mercadorias.

Para retornar ao argumento de Joaquín Barriandos, do qual não se saiu de todo, especificamente na sua lógica colonial do ver, existe uma fome de alteridade a partir da qual a cultura torna-se mais uma porta de entrada para práticas extrativistas, epistêmicas e de imaginários. Barriandos revisita as etnografias experimentais a fim de questionar a autoreflexividade da etnografia (2011, p. 15). Uma vez que essa estrutura colonial e colonizadora do ver e do narrar foi aberta, cabe confrontá-las com outras camadas discursivas. Uma delas surge a partir da hipótese de uma imaginação autóctone, pois ela é extremamente concreta em termos de reivindicações práticas de artistas indígenas tais como a demarcação de territórios, o multiculturalismo da natureza e as alianças entre devires existentes entre escritores, artistas, curadores, etnógrafos, lideranças indígenas, para mencionar apenas alguns dos agentes dos processos de fabricação de ima-

gens da natureza contemporânea. Denilson Baniwa (Barcelos, 1984) intervém fortemente neste circuito da imaginação e do imaginário da natureza. Não à toa, ele pode ser considerado como um dos primeiros artistas pós-etnográficos a atuar no tempo presente.

“O ANTROPÓLOGO MODERNO JÁ NASCEU ANTIGO”: FICÇÕES COLONIAIS, PÓSETNOGRAFIAS E ABDUÇÃO POR IMAGENS.

Do Rio Negro a Niterói, o percurso de Denilson Baniwa vai além dos deslocamentos geográficos no Brasil. Sua obra articula níveis históricos em duas velocidades: a primeira vem de um vasto processo colonial que existe ao longo dos séculos com práticas que não se esgotaram com o surgimento do Brasil como um Estado-Nação; a segunda vem de um protagonismo indígena nas artes brasileiras, que altera historicamente o espaço de representação indígena que não apenas foi romantizado na própria da história das artes e da literatura como é objeto de polêmica nas vanguardas modernistas.

Vindo do povo Baniwa situado na região do Rio Negro, na Amazônia, o artista reenquadra o vocabulário *moderno* e uma gramática *modernista* adquiridos no país que, em processo de modernização, é pleno de assimetrias nas quais se incluem uma série de equívocos raciais, em cuja base se perpetua uma hierarquia racial extremamente verticalizada como expõe Lilia Schwarcz dado que o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), por um lado romantizou os povos indígenas enquanto que recalçou os negros, além de ter contado com a primeira tese que defendia as três raças no Brasil, a do naturalista alemão Carl von Martius, cujo título era *Como escrever a história do Brasil*. A tese desenvolvia a metáfora dos rios, um principal e dois afluentes. O principal seria o europeu branco e seus afluentes, o indígena e o negro (Schwarcz, 1998, p. 177-178). Reescrever a história do Brasil tem sido a tarefa de cada crítico, teórico, artista, curador, historiador, antropológico, etnógrafo, dentre outros, que buscam desmontar esta hierarquia fundadora. Por esse viés, as práticas pós-etnográficas de Denilson Baniwa reagrupam os elementos da paisagem colonial através de colagens e de montagens, cuja combinação técnica envelhece o próprio gênero como aquele tratado, por exemplo, nas gravuras de Jean-Baptiste Debret (1768-1848).

Em *O antropólogo moderno, já nasceu antigo*, de 2019, Baniwa retoma a clássica posição do “nativo” na posição de informante ao estrangeiro que escreve o que ouve. O artista altera a sobriedade colonial da célebre gravura em questão: *Sábio trabalhando em seu gabinete*. Essa

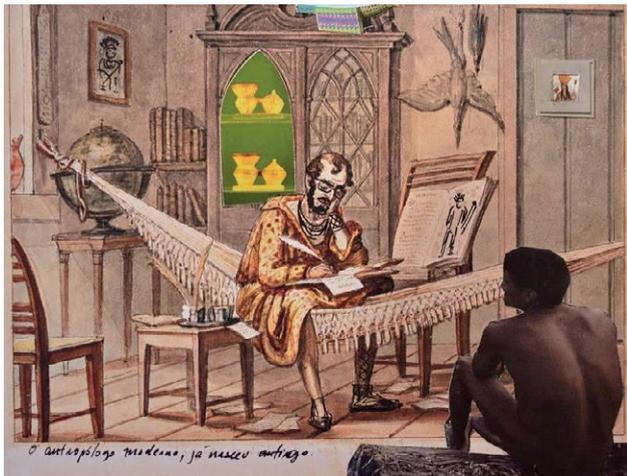


Fig. 3. Beniwa, Denilson. *O antropólogo moderno, já nasceu antigo*, 2019. Cortesia do artista.

cena infinita da transcrição “etnográfica” e de transferência cultural parece encontrar o seu termo na colagem do artista. Com uma colagem, o artista interrompe o fluxo histórico da imagem. Trata-se de procedimento que substitui a *Weltanschauung*, isto é, uma representação do mundo na sua dimensão cartográfica e na recolha de objetos e informações, por uma crítica do conhecimento etnográfico e de gabinete. A crítica do artista não dispensa nem mesmo os protagonismos do próprio modernismo brasileiro que encontram em Oswald de Andrade e Mário de Andrade seus nomes mais representativos. Uma de suas pinturas mais polêmicas, a cabeça de Mário de Andrade está posta em um cesto junto de uma edição de *Macunaíma*. Em um primeiro momento, a imagem marca um ritual crítico ao modernismo. Junto a essa crítica existe uma ligação profunda com uma tradição que se devora, a mesma que foi elaborada por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral posteriormente sob o signo do antropófago. É por esse viés que a dimensão pós-etnográfica da obra de Denilson Baniwa traz o que poderia ser chamado de meta-antropofagia, ou seja, uma antropofagia da antropofagia ou simplesmente uma re-antropofagia, como o artista intitula sua obra. Suas colagens agem sob o signo de uma devoração da devoração, o que torna tanto a sua obra quanto a do próprio Oswald de Andrade e de Mário de Andrade interessante para aproximações críticas⁸.

⁸ Na ocasião desta pintura, o artista também apresenta um poema que assume um tom de manifesto: «era primeiro de maio de vinte e oito/ dia de manifesto da fome do trabaiaidô/ só a antropofagia nos une, coração/ em página reciclada de mato-virgem/ desvirginou pindorama num falso-coito/ urgências do artista-moderno-devorado// de pulmões, rins, fígado e coração/ filé oswald de andrade à barbecue/ tupy or not tupy, that is true/ or that's future-já-passado/ wirandé seu honoris-dou-



Fig. 4. Beniwa, Denilson. *Re-Antropofagia*, 2018. Cortesia do artista.

tô/ mário bom mesmo é o encanador/ que faz assado de tartaruga// a arte moderna já nasceu antiga/ com seus talheres forjados à la paris/ faca, fork, prato raso e bourdeaux/ páris que por fuck faz bobagem/ se a arte indígena durará dez anos/ eu quero ser aqueles: que será famoso/ e morrerá antes de receber o troféu/ na queda do céu ser estrela cadente/ - pintou e bordou, dirão na cantiga// a arte-macunaíma no moquém/ fará uga-uga com as mãos nos lábios/ pois é um totem, um pau-de-sebo/ onde ninguém consegue o prêmio/ grêmio de colecionadores, ratos/ brancos de laboratório estéril/ onde pratos fake-antropofágicos/ são menu para abutre-cinéreo// sério, nasceria de fórceps uma arte brasileira?/ sem índios na canoa que falha-trágica/ quero quem come com as mãos, alguém?/ sem limites-geo e conectada à máter/ ReAntropofagia posta à mesa nostálgica/ é arte-indígena crua sem nenhum caráter// quando desta arte pau-brasil-tropical/ não sobrar um só osso mastigado/ sobrar o tal epitáfio como recado:// aqui jaz o simulacro macunaíma/ jazem juntos a ideia de povo brasileiro/ e a antropofagia temperada/ com bordeaux e pax mongólica/ que desta longa digestão/ renasça Makünaimi/ e a antropofagia originária/ que pertence a Nós/ indígenas.» (Baniwa, 2021). Nesse poema-manifesto há uma articulação do moderno, do antigo e do selvagem de modo completamente distinto daquele apontado por François Hartog. A crítica direcionada ao modernismo brasileiro merece ser considerada a partir da articulação entre poema e elementos pictóricos de *Re-Antropofagia*. Baniwa fala a “língua brasileira” reivindicada pelos modernistas, incorpora estrangeirismos de modo que cada palavra mantém um fluxo como o “trabaiaidô” e o “doutô”, “barbecue” e “true”, para nos limitar apenas a dois exemplos. No caráter semântico, a mesa do banquete se torna nostálgica: o *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, ambos de 1928, são revisitados no âmbito da devoração. No campo das figurações, a antropofagia originária está em ação.



Fig. 5. Baniwa, Denilson. *Ficções coloniais*, 2021. Cortesia do artista.

Com essa devoração da devoração, Baniwa abre o espaço de jogo dos signos dos media para criar uma Amazônia extraterrestre para todas e todos que compartilham um imaginário da floresta tropical. A Amazônia se torna uma zona na qual transitam os terráqueos, que são os povos originários e os antropólogos, que assumem as vezes de um ser intergaláctico. Assim, se torna comum nas suas colagens a presença de naves espaciais e atores de cinema. Mantendo tudo isso num espírito da colagem, Baniwa faz uma *assemblage* de espíritos, marcando tais imagens uma paronímia visual: os indígenas foram e são extraterrestres para os conquistadores e mesmo para o Estado-Nação. Os antropólogos e as imagens de televisão e de cinema também compartilham desse estatuto.

Sobre uma prancha de Debret, por exemplo, Baniwa sobrepõe outras corporeidades que ele intitula de ficções coloniais. Uma dançarina e um explorador são postos lado a lado de nativos. O efeito de estranhamento vem do próprio ato de desmontagem de uma paisagem exótica no olhar dos antigos viajantes. O estatuto *selvagem* da colagem produz deslocamentos de uma civilização a outra: a imagem se torna um lugar de captura que desmonta a hierarquia de uma história contada através de séculos. Por esse viés, a obra de Baniwa se junta a uma rede de artistas dos mais diversos povos e nações indígenas que jogam com o repertório do selvagem representado nos signos civilizados. Ele inverte o estatuto do civilizado com o próprio vocabulário cinematográfico de filmes que retratam vidas extraterrestres. Nas colagens, os civilizados são alienígenas. Esse jogo de signos corresponde ao que Pierre Déléage descreveu em *L'autre-mental* onde ele explora a figura do antropólogo como escritor de ficção científica (2020). Finalmente, as colagens de Baniwa apresentam a cena etnográfica da zona de conta-



Fig. 6. Baniwa, Denilson. *Arqueiro digital*, 2017. Cortesia do artista.

to como se fossem um episódio de um filme hollywoodiano de invasão extraterrestre.

É comum ver na obra de Baniwa corpos alienígenas, naves espaciais, abduções e representações intergalácticas. Eis, o universo galáctico da colonização que recebe, pelas imagens de Baniwa, um retorno decolonial. Ainda nessa *assemblage* espiritual, existe um modo de redimensionar as cosmovisões para o campo artístico. Ao seu modo, o artista baniwa se serve de técnicas xamânicas para alterar o fluxo de imagens do mundo colonial e pós-colonial no qual ele está inserido. Na sua obra, a história é objeto de pastiche porque foi essa mesma história que serviu para delimitar e organizar da imaginação sobre povos que não estavam nela incluídos. Diante de suas imagens, fica a pergunta se somos capazes de reimaginar concretamente outra possibilidade dessa história.

Um outro protagonismo é reivindicado. Não o dos milhares de corpos e de crenças que foram devastados pela ideia fixa de uma descoberta de um continente, mas sim o do uso e domínio técnico das imagens fixas e em movimento que marcam um momento que ultrapassa as operações decoloniais, pois são gestos contracoloniais. Baniwa não hesita em situar nas suas colagens e montagens esses monstros e alienígenas mencionados, seguindo uma referência do universo do cinema americano aliada a uma estética dos quadrinhos. Estaria ele relendo o próprio Oswald de Andrade a contrapelo que no próprio manifesto antropófago escreveu: «O cinema americano informará» (1928). E nas suas palavras de Denilson Baniwa: «Transformar o descobrimento do Brasil em invasão alienígena, foi o modo que encontrei de contar a construção colonial deste país.»⁹

⁹ Entrevista publicada na Revista Zoom, disponível em: <http://obind.eco.br/2021/05/20/folha-de-s-paulo-ficcoes-coloniais-denilson-baniwa-na-nova-edicao-da-revista-zum-do-instituto-moreira-salles/> (último acesso em 18/06/2022).

Nessas colagens há também uma sobreposição de símbolos, como a imagem do uso do arco e flecha advinda de uma gravura de Jean-Baptiste Debret foi combinada ao ícone da conexão da internet via wi-fi. Próxima da montagem, os dois símbolos sobrepostos em *Arqueiro digital*, de 2017, produzem um terceiro sentido, a saber, o de uma conexão permanente com o mundo natural e sobrenatural vindo de um saber xamânico e ancestral que são para vários povos as duas fontes da mais alta tecnologia.

Imbuído de gestos próximos ao do indígena com arco e flecha, o artista é certeiro nas suas composições. Baniwa libera xamanicamente os animais pela cidade, pois, segundo suas palavras de ordem, cada cidade brasileira é terra indígena. Isso se prolonga para todas as antigas colônias e grandes centros de poder onde o artista teve acesso como *London Terra Indígena*. Em meio a essas intervenções no espaço público e urbano, a referência ao xamanismo situa os trânsitos entre mundos operados pelo artista que organiza a *hybris* de uma circulação entre os mais distintos universos em pinturas, em colagens, em performances, em filmes. Prova disso é o seu “lambe-lambe” *Yawareté* que ora circula sob a forma de grandes cartazes, ora como pintura em muros. A ocupação do espaço público ganha uma forma animal da onça. Sua geometria interna também não deixa de experimentar uma dimensão xamânica das formas. Por essa gramática visual, o espiritual e o material se condensam nas imagens que pedem passagem pela sua selvageria construtiva e desconstrutiva de modelos urbanos que excluem uma imaginação advinda dos povos da floresta.

TUPÃ SALVE A CACIQUE OU A ARTE DE DESCOLONIZAR O ROSTO

É por essa imaginação desconstrutiva que o artista revisita a cultura ocidental no que poderia ser chamado de uma arte de descolonizar os rostos. A intervenção *Tupã salve a cacique* faz referência à canção iconoclasta do grupo punk Sex Pistols: *God save the Queen*. Com livre trânsito pelos quadrinhos e pelo rock, Denilson Baniwa pinta o rosto da rainha da Inglaterra de urucum, saudando-a, não sem ironia, de cacique. Essa piada-visual muito bem executada pode até não terminar com as seculares tentativas de educação indígena no âmbito da civilização ocidental, mas ela mostra que enquanto houver índio neste mundo, outra imaginação é possível. O mundo natural é uma assinatura sem rostos.

Nesse sentido, o que um artista como Denilson Baniwa faz é incluir o rosto no debate do mundo natural. As pinturas faciais são códigos da floresta. As suas



Fig. 7. Baniwa, Denilson. *Tupã salve a cacique*, 2015. Cortesia do artista.

séries de pinturas faciais da rainha da Inglaterra ou da Mona Lisa são um marco de um processo que altera todo um estado do mundo natural a partir de rostos bem inseridos no imaginário coletivo. Pintar os rostos de grandes ícones da vida política mundial é inseri-los em um arquivo indígena. Esse é um levante de imaginação política. Uma imaginação que se subleva nas primeiras décadas do século XXI e que vai em direção a um novo arquivo de imagens. Junto de uma geração de jovens artistas, dentre os quais se destacam Jaider Esbell (1979 - 2021), que foi Makuxi e Daiara Tukano (1982), Denilson Baniwa (1982) se insere na cena artística para fazer de cada imagem uma flecha lançada na imaginação ocidental. Essa seria uma virada pós-etnográfica na qual são os próprios membros Macuxi, Tukano e Baniwa, que acionam um aparato discursivo e imagético um exercício de imaginação autóctone na qual terra e território são elementos concretos de uma história recente da imaginação política.

REFERÊNCIAS

- Albert, Bruce; Kopenawa, Davi. 2022. *Yanomami, l'esprit de la forêt*. Paris, Fondation Cartier, Actes Sud.
- Albert, Bruce; Kopenawa, Davi. 2010. *La chute du ciel. Paroles d'un shaman Yanomami*. Paris, Plon.
- Alpers, Svetlana. 1983. *The Art of Describing*. Chicago, University of Chicago Press.
- Andermann, Jens. 2018. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago, Metales Pesados.
- Andrade, Oswald. 2017. *Manifesto Antropófago e outros textos*. Andrade, Gênese; Schwartz, Jorge (Org.) São Paulo, Companhia das Letras.
- Bal, Mieke. 2022. *Image-Thinking. Artmaking as Cultural Analysis*. Edinburgh, Edinburg University Press.
- Baniwa, Denilson. 2021. "ReAntropofagia". *The Brooklyn Rail*. Disponível em: <https://brooklynrail.org/2021/02/criticspage/ReAntropofagia> [último acesso em 22/07/2022].
- Barriendos, Joaquín. 2011. "La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico". *Nómadas*, n° 35, octubre, pp. 13-29.
- Benjamin, Walter. 1989. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Blumenberg, Hans. 2015 [1998]. *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bolter, Jay David; Grusin, Richard. 2000. *Remediation. Understanding New Media*. Massachusetts: MIT University Press.
- Boumediene, Samir. 2022. *La colonisation du savoir. Une histoire des plantes médicinales du Nouveau Monde (1492-1750)*. Paris, Folio.
- Clifford, James; Marcus, George. 1986. *Writing Culture. Poetics and Politics of Ethnography*. Los Angeles, University of California Press.
- Clifford, James. "Inverview". 2000. Coles, Alex. *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*. Vol. 4. London: Black Dog, pp. 52-71.
- Déléage, Pierre. 2020. *L'autre mental. Figures de l'anthropologue em écrivain de science-fiction*. Paris, La découverte.
- Elhailk, Tarek. 2017. *The Incurable-Image: Curating Post-Mexican Film and Media Arts*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Freud, Sigmund. 2010. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras.
- Guattari, Félix, Suely Rolnik. 2007. *Micropolitiques*. Paris, Les Empêcheurs de penser en rond/ Le Seuil.
- Guattari, Félix, Suely Rolnik. 1989. *Micrografias. Cartografias do desejo*. São Paulo, Brasiliense.
- Hartog, François. 2008. *Anciens, modernes, sauvages*. Paris, Points.
- Krenak, Ailton. 2019. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Lévi-Strauss, Claude. 2018. *Tristes Tropiques*. Paris, Plon.
- Oliveira, Eduardo Jorge de. 2020. « Literaturas pós-etnográficas: uma leitura de *A queda do céu* », *Brésil(s)*. n° 3 . Disponível em: <http://journals.openedition.org/bresils/8842> [último acesso em 10/10/2022].
- Pratt, Mary Louise. 1999. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. New York, Routledge.
- Quijano, Aníbal. 2014. "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento in America Latina". *Cuestiones y horizontes: de la dependencia historico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires, CLACSO, pp. 778-832.
- Schwarcz, Lilia Mortiz. 1998. "Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade". *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*, vol. 4. São Paulo, Companhia das Letras, pp. 172-244.
- Kiening, Christian. 2014 [2006]. *O sujeito selvagem. Pequena poética do Novo Mundo*. Trad. Silvia Naurosk. São Paulo, Edusp.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1999. *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge, Massachusetts, Harvard.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2015. "O recado da mata". Albert, Bruce, Davi Kopenawa. *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perro-ne-Moisés. São Paulo, Companhia das Letras, pp. 11-41.