



**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**PAU-BRASIL**  
HELOISIO DA SILVA

Orientadora: Profa. Dra. Dora Longo Bahia  
Nível: Mestrado  
Área de Concentração: Poéticas Visuais  
Linha de Pesquisa: Processos de Criação em Artes Visuais

Número USP: 11364035  
São Paulo, outubro de 2022

**BANCA EXAMINADORA**

---

---

---

---

São Paulo \_\_\_\_\_, de \_\_\_\_\_ 2022.

## **RESUMO**

“Pau-brasil” consiste em uma pesquisa prática e teórica, que parte do uso de um material específico, o pau-brasil, como elemento disparador para construção e elaborações de trabalhos em arte, que dialogam com a história da formação nacional e com a estrutura social atual. São abordados alguns pontos históricos, narrados por meio da exploração dessa espécie, a partir das relações econômicas, extrativistas e da exploração de pessoas escravizadas, indígenas e africanas. Essas questões são abordadas por meio de relações de figuras de linguagem, geradas a partir da manipulação do pau-brasil em diálogo com outros materiais e procedimentos diversos. Parte-se do ponto de vista de que repousam sobre essa matéria, de forma imanente, elementos da história social brasileira.

**Palavras-chave:** pau-brasil; arte contemporânea; relações simbólicas.

## **ABSTRACT**

“Pau-brasil” (brazilwood) consists of a practical and theoretical research, which starts from the use of a specific material, brazilwood, as a triggering element for the construction and elaboration of works in art, which dialogue with the history of national formation and with the current social structure. Some historical points are discussed, narrated through the exploitation of this species, from the economic, extractive relations and the exploitation of enslaved, indigenous and African people. These questions are addressed through figures of speech, generated from the manipulation of pau-brasil in dialogue with other materials and diverse procedures. It starts from the point of view that elements of Brazilian social history rest on this matter, in an immanent way.

**Keywords:** brazilwood; contemporary art; symbolic relationships.

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

da Silva, Heloísio  
Pau-Brasil / Heloísio da Silva; orientadora, Dora  
Longo Bahia. - São Paulo, 2022.  
77 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em  
Artes Visuais / Escola de Comunicações e Artes /  
Universidade de São Paulo.  
Bibliografia  
Versão original

1. Arte - Brasil - Século 21. 2. Materialidade . 3.  
Arte e política. I. Longo Bahia, Dora. II. Título.

CDD 21.ed. - 700

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

## **AGRADECIMENTOS**

À Professora Dra. Dora Longo Bahia, por acompanhar e contribuir com este trabalho; à CAPES e ao Programa de Excelência Acadêmica (Proex) pela concessão da bolsa; à Dheyne de Souza, minha companheira e colaboradora nesse processo; ao Professor Dr. Agnaldo Farias, pelas aulas e pela participação na banca; à Professora Dra. Ana Cândida de Avelar, pela participação na qualificação; ao Thiago Honório e ao Bim de Brito Fernandes, pela ajuda para levantamento dos materiais. Ao Claudio Bueno, pela suplência na qualificação. E, sempre, a Dona Maria Conceição, minha mãe, por todas as lutas e conquistas.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
O PRODUTO PIONEIRO.....	12
A GENOROSIDADE, O ATO DE FÉ E O ESPIRÍTO DÓCIL.....	23
TRABALHADORES PELA PRÓPRIA NATUREZA.....	36
A FERRO E FOGO .....	44
QUESTÕES, TRABALHOS E ARTISTAS .....	48
CONCLUSÃO.....	73
REFERÊNCIAS .....	74



## INTRODUÇÃO

O presente texto traz reflexões acerca do uso de materiais com origens específicas, para elaboração ou referência para uma produção prática em arte. No caso desse recorte, é usado o pau-brasil tanto como material como também elemento disparador para estabelecer conexões com a formação histórica, econômica e social do país. A partir do estudo desse material, outros elementos são agregados aos trabalhos.

Quanto à utilização desse material, são destacadas as reverberações de seu uso como produto econômico e suas consequências históricas. No recorte do trajeto do pau-brasil na história, debatido neste trabalho, é destacada sua presença na constituição da base econômica e da cultura da mão de obra explorada, escravizada ou de baixo custo. O processo de extração desse material na formação nacional foi o primeiro processo de extrativismo com fins econômicos. Foi a base do primeiro ciclo econômico, o primeiro produto monopolizado, o primeiro produto contrabandeado e a primeira espécie ameaçada de extinção no Brasil (BUENO, 2002: 24). Nesse contexto de disparador de processos econômicos, a extração dessa madeira também deu início à exploração de mão de obra escravizada, por meio dos escambos com os povos originários, o que logo seria convertido em processos escravistas. O país leva o nome da árvore explorada, seus habitantes levam o nome dado aos que trabalhavam com essa árvore e, na história da sua extração, há permanência da mão de obra escravizada, pela força e/ou de forma enganada, trabalhando sobre processos de troca exploratórios.

Esses acontecimentos, que estão em parte relacionados com a história desse material, foram fixados nas práticas e fazeres do cotidiano. Desse modo, as vivências diárias estão carregadas dos vícios dos processos coloniais.

Nessa perspectiva, o pau-brasil é usado, neste trabalho, como material para elaborações de obras que, de alguma maneira, relacionam-se com esses acontecimentos históricos, os quais, de alguma forma, foram e ainda são reproduzidos. Busca-se uma relação desse material através de construções simbólicas, lançando mão de estratégias de figuras de linguagem, como metonímias e metáforas elaboradas a partir da junção de materiais e procedimentos, ou na relação dos objetos com os títulos agregados a eles.

Walter Benjamin, em “Sobre o conceito da História”, aponta: “Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos” (BENJAMIN, 1985: 225). O autor indica a presença

da história, em que tanto os feitos como as barbáries recaem sobre os “bens culturais”. Ou seja, sobre o que é considerado produto da cultura de um povo e que passa a ser domínio de quem tem poder sobre a narrativa.

Além dessa perspectiva sobre os bens culturais – que, neste trabalho, compreende o pau-brasil como um desses elementos –, há a crítica do historicismo como história universal, linear, irremediável, tendo a civilização europeia como resultante das demais civilizações, tornando as demais ultrapassadas. Benjamin (1985: 223) aponta não uma perspectiva linear, mas um olhar do presente sobre o passado, buscando alternativas e possibilidades, reconhecendo as ruínas no próprio presente: “Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?”.

Pelo forte imaginário que permeia o uso do pau-brasil, é relevante destacar que esta pesquisa não se pauta a partir do uso da cor vermelha, usada em processos de tingimento de tecidos, suas tonalidades e processos. O material é trabalhado como uma questão econômica e geopolítica, considerando que, “no decorrer do século XVI, o pau-brasil tornou-se, portanto, uma questão econômica e geopolítica primordial. Finalidade primeira de qualquer atividade comercial, colonizadora e militar” (MURALT, 2006: 179).

O âmago encarnado<sup>1</sup> pode ser visto como uma das possibilidades de leitura da presença da cor vermelha nessa pesquisa. A questão está voltada mais para as relações dos materiais e possibilidades simbólicas do que para recriar processos de tingimento, considerando que “por forma simbólica deve-se entender toda energia da mente através da qual um conteúdo mental de significado está relacionado a um signo concreto e sensível e que lhe é atribuído internamente” (CASSIRER, 1956: 175). Essas atribuições são relacionadas, no processo, a partir da narrativa de pontos da história contadas com a exploração desse material. Não se tratam de elementos discursivos, e sim da história enquanto matéria. Essas narrativas históricas são invocadas a partir dos métodos de elaboração dos trabalhos e na escolha e junção dos materiais.

Nessa perspectiva, o material é trabalhado em diálogo com o levantamento histórico e seus desdobramentos, em um exercício de levantar dimensões materiais e dimensões etimológicas. A partir do pau-brasil, foram listados os materiais dos principais ciclos econômicos, cujas relações são desdobradas de acordo com o contexto histórico.

---

<sup>1</sup> O termo “âmago encarnado” aparece em alguns textos como descrição do interior do pau-brasil: “porque se quebrava o páu-brasil, reduzindo-o a hastilhas, afim de poder moer o âmago encarnado” (BARROSO, 1941: 95) e “só no âmago do pau está o brasil, como diz Brandônio” (PICKEL, 1958: 5).

Essas duas perspectivas, o material e os dados históricos, são pensadas como direcionadoras para a construção e a elaboração. Entendendo que o contexto atribuído aos materiais não é natural, e sim uma construção histórica, é relevante pensar que a pesquisa não é sustentada unicamente pelas narrativas históricas<sup>2</sup>. Dessa maneira, enquanto processo, tanto o material quanto as narrativas históricas, os procedimentos, a forma e o título dão as diretrizes para a construção dos trabalhos. Os títulos podem ser entendidos nesse processo como material constitutivo dos trabalhos, e não como um elemento à parte, ou um direcionador para leitura. A presença da palavra, em alguns casos, cria o objeto ou sua ideia. Assim como os materiais, os títulos foram escolhidos a partir da sua relação com o contexto histórico.

Na pesquisa, é apresentada uma multiplicidade de linguagens, as quais não são listadas ou definidas, pois os limites entre elas parecem ser bem frágeis. O que parece ser mais interessante, nesse caso, é destacar um caráter projetivo, os fluxos de pensamento e o uso de procedimentos diversos que fazem com que os trabalhos apresentem outras formas de manter proximidades. A multiplicidade de procedimentos e elaborações parte de uma tentativa de buscar para cada trabalho uma autonomia, sabendo que, para cada forma e meio de apresentação, também é invocado um vocabulário. Ou seja, um exercício de lidar de forma autônoma com cada ideia e, nesse processo, com a formação de um vocabulário presente nessa multiplicidade de soluções.

---

<sup>2</sup> A principal questão é que o sentido não é inerente às coisas, ao mundo. Ele é construído, produzido. É o resultado de uma prática significante – uma prática que produz sentido, que faz os objetos significarem (HALL, 2016: 46).

## O PRODUTO PIONEIRO



Pau de tinta/Pau de fogo. 2021. Cápsula de munição e pau-brasil. 2.8 cm x 9 mm.



Pau de tinta/Pau de fogo. 2021. Cápsula de munição e pau-brasil. 2.8 cm x 9 mm.

“Paul de tinta/Pau de fogo” é composto por cápsulas de munição de arma de fogo, tendo a parte do projétil, originalmente feita de chumbo, substituída por pedaços de pau-brasil, esculpidos no formato do projétil original. O título parte de algumas expressões usadas para se referir ao pau-brasil no período colonial. Essas expressões serão abordadas mais à frente no texto.

Atenho-me, aqui, a fazer algumas apresentações sobre a história do pau-brasil, não com a pretensão de historiador, mas descrevendo alguns relatos como disparadores de conexão para a elaboração da pesquisa prática. E, na medida em que essas apresentações forem realizadas, serão apresentados os trabalhos.

Ao contrário do imaginário popular, o pau-brasil não é uma árvore exclusivamente brasileira. Antes da invasão portuguesa no território que se tornaria o Brasil, a madeira já era usada em alguns países europeus. O primeiro registro encontrado sobre o pau-brasil data de 1085, referente à alfândega da Vila de Sant Omer na França, com o nome de “Kerka bersil” (SOUZA, 1939). Segundo Souza (1939), a madeira transportada para a Europa antes do século XV vinha das Índias Orientais. Malou Von Muralt (2006) divide o uso do pau-brasil em dois períodos históricos: o primeiro, da Antiguidade ao século XV; e o segundo período, a partir da chegada dos europeus às Américas, em 1492 (MURALT, 2006: 172).

O autor usa a expressão “tempos muito antigos” para falar do uso do pau-brasil. O *Caesalpinia sappan* L<sup>3</sup> era utilizado como madeira de tinturaria, na Índia, em Filipinas, na China e no Japão. Estima-se que seu uso na Europa ocorreu a partir do século XI. Gustavo Barroso (1941: 78) aponta que os espanhóis, na segunda viagem de Cristóvão Colombo, em 1495, na carta de Pedro Mártir d’Anghiera, tratam da existência de um bosque de brasil ou verzino na ilha Hispaniola, o Haiti. No continente americano, a árvore não era encontrada apenas no Brasil.

Partindo desses relatos, é possível entender que, na Europa, havia todo um mercado pronto para receber o pau-brasil que viria a ser descoberto. Américo Vespúcio, em 1502, afirma que não foram encontradas coisas de metal algum nessa terra, mas “encontramos uma infinidade de verzino, de pau brasil” (SOUZA, 1939: 104). É possível que, na viagem de volta, os portugueses já haviam levado exemplos de pau-brasil,

---

<sup>3</sup> O pau-brasil asiático era também chamado de madeira de sapão (do árabe, *bakkâm*), que Lineu descreve como *Caesalpinia sappan* L., em *Species Plantarum* (1753). O termo “madeira de sapão” tornar-se-ia, mais tarde, “madeira do Japão”, na linguagem corrente. Na Inglaterra: *sappanwood* ou, ainda, *brazilwood* (MURALT, 2006: 194).

segundo relato de Gaspar Corrêa<sup>4</sup>. Para outros, essa informação não encontra documentação que a confirme, e não consta citação à árvore de pau-brasil na carta de descobrimento. Entretanto, no ano de 1503, é feita a primeira instalação europeia na nova terra, a Feitoria da Ilha do Gato, construída para a estocagem da madeira antes de ser embarcada (BUENO, 2002: 72). Apesar de a colônia ser considerada domínio português, dois outros países tiveram papel de destaque no transporte da madeira pelo Atlântico: os franceses, durante o século XVI, com seu primeiro registro de viagem em 1504; e os holandeses, que, com a Companhia Das Índias Ocidentais<sup>5</sup>, ocupou Pernambuco em 1630, onde permaneceu por 24 anos.

Em 1501, Dom Manuel enviou três expedições à terra de Santa Cruz. Como descrito na carta de Américo Vespúcio de 1502, não foram encontradas as riquezas esperadas. Com a notícia do achado do pau-brasil, a madeira foi considerada monopólio da Coroa. Em seguida, foi realizado o primeiro contrato de exploração, arrendando a um consórcio de cristãos novos, chefiados por Fernão de Loronha, em regime de monopólio. O monopólio da Coroa, em relação à extração do pau-brasil, estendeu-se por todo o período colonial, perdurando até 1822 (SOUZA, 1939: 143). Com a independência do Brasil, o governo brasileiro declarou o pau-brasil patrimônio nacional, sendo a exportação e o comércio também monopólios do Estado, o que permaneceu até o ano de 1859.

Nesse ato, foi inaugurado, no Brasil – que ainda era chamado de Santa Cruz –, o primeiro produto arrendado, o primeiro regime de monopólio, a primeira relação extrativista, o primeiro produto tributado, o primeiro processo sistemático de ocupação. Deu-se o início do primeiro ciclo econômico do Brasil, que logo se ampliaria a latifúndio, monocultura e escravização, com a passagem para o Ciclo do açúcar: “Vimos assim, o trinômio que caracteriza o ciclo do açúcar: o latifúndio, a monocultura e o escravo” (ZEMELLA, 1950: 490).

Sendo o pau-brasil considerado monopólio da Coroa, também deu margem para os primeiros processos de contrabando ilegais no território, assim como as primeiras tentativas de invasão. Barroso (1941: 28), citando Afonso Arinos, traz um olhar sobre a economia baseada em ciclos extrativistas: “A economia brasileira pode ser considerada em ciclos de certa forma sucessivos, e que influem, um depois do outro... cada um desses

---

<sup>4</sup> “Afirma Gaspar Corrêa que a própria nau que levou a D. Manoel a notícia do achamento da ilha de Vera Cruz... carregou para Lisboa alguns toros de pau-brasil” (SOUZA, 1939: 103).

<sup>5</sup> No século XVII, foram criadas organizações comerciais para explorar o continente africano e, posteriormente, o americano. Entre as organizações, estava a Companhia das Índias Ocidentais Holandesas.

ciclos, por sua vez, possui um núcleo principal”. Esses ciclos econômicos são usados para dividir a história brasileira, não apenas sob o ponto de vista econômico, mas da sua formação como país. Obtém-se, assim, a ideia de um produto principal em cada ciclo, o que determina as narrativas e o olhar correspondente a cada período.

Delimitar qual processo mercantil veio primeiro não é o foco desta pesquisa, mas parece significativo enquanto processo. Ao listar os principais ciclos econômicos que foram se sucedendo, é possível notar que a ânsia de lucro plantada por meio da extração da madeira pelos colonos reverbera até a atualidade<sup>6</sup>.

A partir da relação dos materiais desse primeiro Ciclo, associado ao pau-brasil, gostaria de apresentar o segundo trabalho.



Gamela. 2021/2022. Pau-brasil, açúcar, folha de ouro, algodão, café, borracha e carne. 19 x 56 x 28 cm.

---

<sup>6</sup> Conforme Afonso Arinos (apud BARROSO, 1941), cada um desses ciclos tem um núcleo principal. Apesar de esses ciclos terem seus períodos delimitados na história, a ânsia que os gerou ainda permanece.



Gamela. Detalhe.

Os principais ciclos econômicos foram: Ciclo do pau-brasil; Ciclo da cana-de-açúcar; Ciclo do ouro; Ciclo do algodão; Ciclo do café; e Ciclo da borracha. Para somar aos materiais correspondentes aos ciclos econômicos presentes no trabalho, acrescenta-se a carne seca, como elemento. A carne pode ser entendida como um dos elementos dos ciclos econômicos, que geralmente não são listados entre os de maior influência na história e na economia.

Entre os séculos XVII e XVIII, o Ciclo da pecuária foi responsável por uma maior introdução de animais para transporte, para o uso nas demandas da produção do açúcar e para o fornecimento de carne e de couro, entre outras demandas da época. No trabalho “Gamela”, é usada uma estrutura de carne seca. A carne salgada, após vários dias de secagem ao sol, adquire uma consistência rígida, podendo assumir formas pré-moldadas. Para ajudar na sustentação, foi introduzida uma barra de ferro no interior da carne. No trabalho, foi dada a forma de uma gamela e, dentro dela, foram dispostos os materiais correspondentes aos ciclos econômicos.

Deixo, como possibilidade de extensão de sentidos, as definições do dicionário Houaiss (2009) para a palavra gamela: **1** vasilha de madeira ou de barro, de vários tamanhos, em forma de alguidar ou quadrilonga, us. para dar de comer aos porcos, para banhos, lavagens e outros fins. **2** porção de comida ou de líquido contida nessa vasilha. **3**



mentira, falsidade. **4** indivíduo que, sem ser diplomado, toma a si encargos que competem a engenheiros **5** denominação dada pelos portugueses a indígenas de grupos que usavam uma espécie de pequena gamela (acp. 1) enfeitando o lábio inferior.

Como processo de elaboração, as relações entre a palavra, o material e a história são partes constituintes do trabalho. Algumas dessas conexões, às vezes, são mais evidentes, outras são menos perceptíveis. No caso da palavra “gamela”, não é vista como um nome a ser atribuído ao objeto; ela o compõe e, assim como os materiais, pode ser vista tanto por suas características como por sua história e seus contextos.

Destacaria também, a partir dos significados apresentados pelo dicionário Houaiss, o povo indígena Gamela, presente no Maranhão, o engenho de açúcar de nome Gamela, do século XVIII, no estado de Pernambuco, e a Tragédia da Gameleira ocorrida em 1971, em Belo Horizonte. Sobre este último, durante a construção do Pavilhão da Gameleira, houve o desabamento decorrente de falhas na execução do projeto, devido à urgência para entrega da obra, o que resultou na morte de 69 pessoas e em outros 100 feridos (BORBA, 2007).



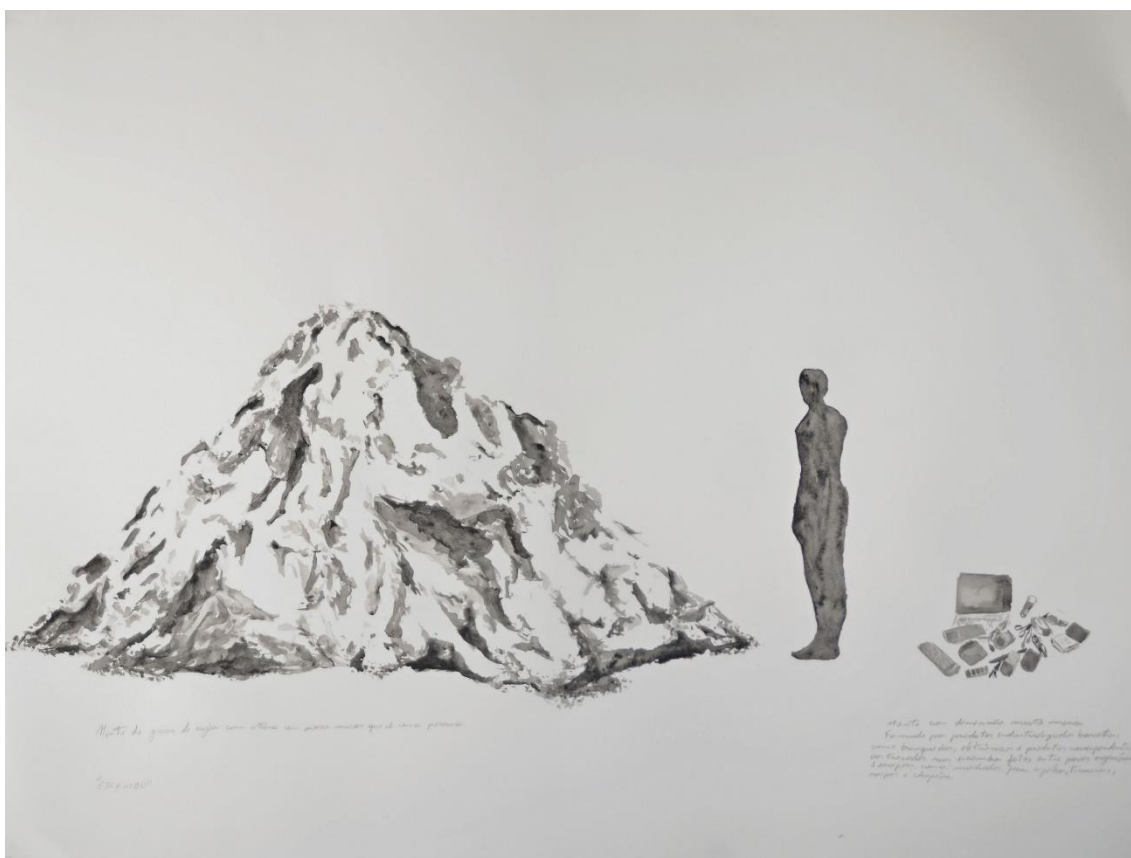
Âmago encarnado. 2022. Pau-brasil, açúcar, folha de ouro, algodão, café, borracha e grade. 200 x 150 x 10 cm.



Âmago encarnado. 2022. Pau-brasil, açúcar, folha de ouro, algodão, café, borracha e grade. 200 x 150 x 11 cm.

O trabalho “Âmago encarnado” consiste na reunião dos produtos dos principais ciclos econômicos. Âmago encarnado ou cerne do pau-brasil é o local onde se encontra a brasilina, substância responsável pelo corante de cor vermelha presente na madeira. Nele, os materiais são afixados sobre uma grade de aço, tendo o algodão como elemento formador de uma superfície, que se movimenta às vezes na parte de trás, em outras na

parte da frente da grade, permitindo a visão da grade. Os demais materiais são dispostos sobre o algodão.



Escambo. 2021. Projeto para instalação. Dimensões variáveis.  
(Desenho, aquarela sobre papel, 57 x 76 cm).

No projeto da instalação “Escambo”, a soja é trabalhada na tentativa de refletir sobre a atualização dos ciclos econômicos. O trabalho consiste na criação de um monte formado por grãos de soja, com a altura média de uma pessoa. Ao lado, é colocado algum objeto manufaturado, podendo ser um brinquedo, uma ferramenta ou eletrônicos de pequeno porte. O objeto não é definido, para poder ser modificado de acordo com o contexto do período de apresentação, possibilitando um jogo de atualização entre os objetos de troca. Os produtos para troca são substituíveis, o que permanece são as relações de escambo.

O título “Escambo” remete aos primeiros atos de troca entre os povos originários e os europeus. Esse gesto de troca evoca derrubada, corte, transporte e carregamento das embarcações.

A partir da possibilidade de sucessões dos ciclos econômicos, existem variedades de pensamentos na política atual baseadas em *commodities*<sup>7</sup>, com características que indicam a replicação da estrutura dos ciclos econômicos. É importante ressaltar que, na história do Brasil, a cultura de *commodities* tem fortes relações com o uso de mão de obra barata e com a cultura da exportação de produtos não industrializados. Essa cultura também é consequência das políticas econômicas da Coroa portuguesa da época. Uma delas foi a proibição de fábricas e manufaturas no Brasil em 1785, que entendia que a criação de indústria na colônia diminuiria a mão de obra disponível, como consta no alvará assinado por D. Maria I: “quanto mais se multiplicar o número dos fabricantes, mais diminuirá o dos cultivadores; e menos braços”, e, portanto, “hei por bem ordenar, que todas as fábricas, manufaturas [...], todas as mais sejam extintas, e abolidas em qualquer parte onde se acharem nos meus domínios do Brasil” (DIAS, 2018: 16).

Em um exercício de pensar em algum produto na economia atual que, no seu cultivo e em sua comercialização, mantém relações com as atividades dos ciclos econômicos, a monocultura que desponta nesse momento, a soja, seria um representante significativo. Segundo a Embrapa, o Brasil é o maior produtor de soja no mundo, conforme dados de 2019/2020<sup>8</sup>. De acordo com o estudo publicado na revista *Science*, em julho de 2020, 20% da soja produzida no Brasil na região da Amazônia e do Cerrado podem ter saído de área de desmatamento ilegal<sup>9</sup>. Esse dado também mantém fortes relações com os produtos dos ciclos econômicos do passado.

A soja, enquanto material, pode ser entendida, por inferência, como um dos produtos do “Ciclo” econômico atual, que dá a síntese das consequências dos jogos econômicos, como *commodities*, monocultura e fonte de desmatamento. Essas relações são invocadas, no trabalho “Escambo”, como uma forma de pensar uma atualização do material explorado no contexto da cultura econômica. Essa relação é trabalhada através da justaposição de dois materiais, soja e produto industrializado, somada ao título. Quando essa questão é levada para um campo simbólico, no caso do dinheiro, convém perguntar: O que faz com que o dinheiro de um país seja menor do que de outros? Seria a justificativa do lastro, ou uma atualização dos modos de extrativismo colonial?

---

<sup>7</sup> O uso mais comum do termo refere-se aos produtos em estado bruto, ou seja, de matéria-prima ou que passou por poucos processos de industrialização. Não apresentam diferenciação de acordo com o produtor e têm seu valor determinado por parâmetros internacionais de oferta e procura.

<sup>8</sup> Conferir em: <<https://www.embrapa.br/soja/cultivos/soja1/dados-economicos>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

<sup>9</sup> Conferir em: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2020-07-16/um-quinto-das-exportacoes-de-soja-da-amazonia-e-cerrado-a-ue-e-fruto-de-desmatamento-ilegal.html>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

Dentro desse jogo estabelecido, podem ser pensados outros materiais, como a água, ou de consequências relacionadas, como a da “crise hídrica”: quando é exportada soja, também se exporta água, no que é chamado de “água virtual”<sup>10</sup>. Segundo o levantamento do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), publicado em 2016, com dados de 2013, o Brasil exportou 55,6 milhões de toneladas de soja em grão e farelo, totalizando, em termos de água virtual, volume pouco superior a 123 bilhões de m<sup>3</sup> – 122,6 bilhões em água verde e 840 milhões em água cinza. A exportação também ocorre através de outros produtos agrícolas, como carne bovina, açúcar, café, entre outros<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> O conceito de água virtual, em sua essência, explora o comércio “virtual” da água que se encontra embutida na produção de *commodities*. Sendo parte integrante e indissociável da produção de *commodities*, a água passa a figurar em um comércio internacional que explora a abundância ou a escassez de recursos hídricos como um dos pontos-chave para decisão sobre “o que” produzir e sobre “onde” produzir (CARMO et al., 2007).

<sup>11</sup> Conferir em: <<https://inovasocial.com.br/inova/agua-virtual-consumo-crise-hidrica/>>. Acesso em: 10 jun. 2022.

## A GENOROSIDADE, O ATO DE FÉ E O ESPIRÍTO DÓCIL



Casa de ferreiro. 2021/2022. Pau-brasil e aço inox. 35,5 x 5 1,5 cm.



Casa de ferreiro. Detalhe.

O trabalho “Casa de ferreiro” consiste em facas feitas a partir da inversão da posição dos materiais: a lâmina é feita de pau-brasil, e o cabo, em aço inox, material de uso comum para confecção da lâmina de facas. No título, é colocada a metade do ditado popular “casa de ferreiro, espeto de pau”. A expressão é usada para se referir a situações em que determinadas habilidades ou ofícios não são utilizados em benefício próprio.



Casa de ferreiro. 2021/2022. pau-brasil e aço inox. 28 x 5 x 2,5 cm.



Casa de ferreiro. 2021/2022.





Casa de ferreiro. Detalhe.

Para a extração do pau-brasil, era necessário, primeiramente, conhecer a mata e saber identificar as árvores no meio da floresta: “Descoberto a mata do pau-de-tinta para lá se dirigia os mercadores portugueses ou franceses acompanhados dos índios” (SOUZA, 1939: 170). Esse era um trabalho extremamente difícil. A madeira, que era encontrada no litoral, logo precisou ser buscada mata adentro, em uma distância de 10 a 20 léguas depois do litoral<sup>12</sup>.

Nesse processo, após encontrar a árvore, era preciso cortá-la, depois retirar a parte mais clara, até chegar ao cerne da madeira. Em seguida, era necessário cortar o cerne em pedaços menores, que eram carregados nas costas dos nativos: “por causa da sua dureza, e conseqüente dificuldade em derrubá-la e carregá-la num país destituído de animais de tiro, o serviço se faz por meio de muitos homens; e se os estrangeiros não fossem ajudados pelos índios não poderiam em um ano carregar um navio médio” (SOUZA, 1939: 70).

O trabalho era feito em gesto de amizade ou por escambo: “Os selvagens, em troca de algumas vestes, chapéus, facas e bugiarias, como os machados, cunhas e mais ferramentas fornecidas pelos europeus cortam, serram, atoram, desbastam e racham o

---

<sup>12</sup> “indo buscar 10 e 20 léguas para o sertão” (SOUZA, 1939: 171).

pau-brasil” (SOUZA, 1939: 70). Nesse gesto de troca, instaurou-se um problema ético gigantesco, baseado na mão de obra barata ou escrava.

Essa relação de escambo foi realizada com alguns povos nativos. Já no contrato de 1502, entre a Coroa e Fernão de Loronha, era prevista a captura de indígenas para serem escravizados. O trabalho trocado por escambo foi usado quando o custo era irrisório para os europeus, que viam grande vantagem econômica nesses acordos. Para se ter uma perspectiva dos ganhos portugueses com o pau-brasil, SOUZA (1939: 162) apura: “no contrato entre Portugal e a Republica de França, negociado em 20 de agosto de 1797... mandaria entregar no prazo de 4 meses a contar do dia do acordo... o valor de dois milhões e quinhentos mil francos em diamante bruto ou pau-brasil”. Não há necessidade de tentativas de conversão do valor da moeda para os valores atuais. Para compreensão do valor, basta observar que estão na mesma frase “pau-brasil” e “diamante” para pagamento da dívida, o que evidencia o lucro com a madeira.

Essa madeira era explorada a partir do engano estabelecido na relação de troca ou do trabalho escravo. Por um lado, pode-se dizer que os produtos adquiridos no escambo, para os nativos, tinham um grande valor, pois passaram automaticamente da idade da pedra para a idade do metal. Por outro lado, essa questão não elimina o fato de que, para uma das partes, havia uma questão ética de estar diante de uma relação de troca desproporcional: “os que carregaram os navios, porém, nada recebiam praticamente... assinalaram o imenso esforço realizado pelo índio, trazendo o pau-brasil de longes terras, enchendo as embarcações a troco de ninharias” (SOUZA, 1939: 64).

Davi Kopenawa (2015), em *A Queda do Céu*, apresenta como se deu a chegada das mercadorias e como elas foram percebidas pelos yanomamis a partir da década de 1970. A palavra dada aos objetos dos brancos foi *matihi*. Ele explica que a palavra já existia antes e que era usada para nomear os adornos com que se arrumavam para festas, para nomear a criação de Omama e os Xapiri e também para nomear as cinzas e os ossos dos mortos. Com a descoberta dos novos objetos, ele apresenta como foi percebido pelos yanomamis:

“Todas essas coisas são realmente lindas! Esses forasteiros devem ser mesmo muito habilidosos, já que tudo o que tocam fica tão bonito! Devem ser mesmo engenhosos, para possuírem tantos objetos valiosos!”. Foi assim que começaram a desejar muito as mercadorias dos brancos e deram a elas também o nome de *matihi*, como se fossem adornos de plumas ou cinzas dos ossos dos mortos. (KOPENAWA & ALBERT, 2015: 409)

Ao tratar de como se dá a relação de troca entre eles, *matihi* também funciona como gesto de troca baseado em ato de generosidade. Não se guarda nada por muito tempo, pois os objetos tendem a ter uma duração maior do que o tempo de vida. Passa-se para frente, e em breve vai ganhar algo de alguém, quando, diante de um povo generoso, ele diz “essa é uma porta de generosidade! Abre-se para uma trilha de mercadorias” (KOPENAWA & ALBERT, 2015: 413). Essa nova trilha que se estabeleceu com os colonos trouxe um caminho muito oposto ao da generosidade.

Com o passar dos anos e com o aumento da extração de pau-brasil e, posteriormente, com o Ciclo da cana e a presença dos engenhos, intensificaram-se as expedições para capturas de nativos. A partir de 1550, chegaram os primeiros escravizados da África, atividade que seria intensificada a partir de 1580, com o tráfico sistematizado. “A extração do pau-brasil foi feita, a princípio, pelos indígenas e, depois, pelos escravos negros” (SOUZA, 1939: 170). É comum encontrar informações afirmando que a mão de obra africana, por ser mais especializada, substituiu o trabalho indígena, e que os recém-chegados da África foram destinados inicialmente ao cultivo da cana e ao trabalho no engenho. Todavia, os indígenas e os negros continuaram sendo explorados ao mesmo tempo<sup>13</sup>. “No Pará e no Maranhão o escravo indígena foi largamente utilizado até os últimos anos do século XVIII” (CUNHA, 1992: 41).

Os indígenas que não foram considerados “índios amigos”<sup>14</sup> continuaram sendo caçados Brasil adentro sob o pretexto da “guerra justa”<sup>15</sup>. O indígena escravizado era chamado de “negro da terra”, distinguindo-o, assim, do “negro da guiné”, como era identificado o escravo africano nos séculos XVI e XVII (ALBURQUERQUE & FILHO, 2006: 40). O indígena era escravizado ou morto através da justificativa de uma *guerra justa*. O africano, para além das questões econômicas, era escravizado também sob a justificativa de um ato de fé, como considerado pelo padre Antonio Vieira, que julgava o tráfico um “grande milagre” de Nossa Senhora do Rosário, pois, retirados da África pagã, os negros teriam chances de salvação da alma no Brasil católico (ALBURQUERQUE & FILHO, 2006: 41).

---

<sup>13</sup> Conforme Albuquerque & Filho (2006: 21), “os colonos não desejavam mais parceiros para escambo, e sim mão de obra para as empresas coloniais, que incluíam a própria reprodução da mão de obra, na forma de canoieiros e soldados para o apresamento de mais índios”.

<sup>14</sup> Termo usado para referir-se aos indígenas que aceitavam a fé cristã e aceitavam trabalhar ao lado dos portugueses.

<sup>15</sup> De acordo com Cunha (1992: 137), as causas legítimas de guerra justa seriam a recusa à conversão ou o impedimento da propagação da fé, a prática de hostilidades contra vassallos e aliados dos portugueses (especialmente a violência contra pregadores, ligada à primeira causa) e a quebra de pactos celebrados.

A substituição dos indígenas pelo africano foi sendo consolidada em algumas atividades. Muitos indígenas continuaram sendo mortos em combate, envenenados ou por doenças propositalmente espalhadas pelos colonos. Com a presença dos africanos escravizados, alguns também foram destinados à extração do pau-brasil: “no corte e preparo nas matas começaram a predominar os negros e no transporte para o litoral em vez do ombro do cabloco os carros de bois, dos quais já há referências na segunda metade do século XVI” (SOUZA, 1939: 172).

É importante ressaltar que, em muitos textos, a presença do negro no trabalho escravo é atrelada a um espírito mais dócil, adaptável à situação. Esse pensamento desconsidera a crueldade de todo o processo de escravização. O processo de captura, travessia do Atlântico e chegada ao Brasil era de um sofrimento inominável, que ultrapassa muito o sofrimento do chicote.

Durante o transporte, é descrito que eram comuns 15% a 20% de mortes em viagens de travessia, mas não era raro morrer de 40% a 50% dos cativos. As causas eram diversas, como doenças, sede e suicídio. “Os navios negreiros funcionavam como verdadeiros misturadores de enfermidades típicas de cada continente. Havia ainda a morte provocada por suicídio e não foram poucos os cativos que puseram fim à existência precipitando-se no mar” (CUNHA, 1992: 50). Entre as violências, estavam as que vinham a partir de crenças religiosas, como escreve José Lins do Rego a partir do relato de uma ex-escravizada chamada Galdina, que fala das almas daqueles que eram jogados ao mar e não conseguiam descanso:

Ah! Como doía nas costas o chicote do homem que mandava nos negros. De manhã se subia para ver o sol. Todos estavam nus e fedia o buraco onde tinham que dormir. Mas de noite ouvia um rumor de bater de asas. Asas brancas que voavam para cima dela. Era o vôo das almas que não podiam voar para o céu. Todas as noites elas vinham bater pelas janelas do barco. Elas só podiam voar para o céu, saindo da terra. Os corpos dos que eram lançados na profundidade do mar não davam almas nem para o céu nem para o inferno [...]. De noite ainda vejo os pássaros grandes em cima do telhado do quarto. As almas ainda não me abandonaram. (CUNHA, 1992: 51)

Na única biografia escrita a próprio punho por um escravizado que veio da África para o Brasil, Mahommah G. Baquaqua descreve sua vida enquanto escravizado: “Quando qualquer um de nós se tornava rebelde, sua carne era cortada com uma faca e o corte esfregado com pimenta e vinagre para torná-lo pacífico” (BAQUAQUA, 1854: 273). Abdias do Nascimento (1977), em seu texto “Democracia racial: mito ou

realidade?”), inicia sua discussão com a definição de genocídio<sup>16</sup>. Um pouco mais adiante, afirma que o trabalho escravo foi a espinha dorsal da economia: “Alimentava e reunia a riqueza física do país com seu sangue e suor, apenas para ver os lucros de seu trabalho apropriados pela força da aristocracia branca” (NASCIMENTO, 1977: s/p).

Sobre a base do trabalho escravo e da vida deles, fez-se a base da economia brasileira. A cultura da mão de obra barata, do trabalho mal remunerado e das condições precárias de transporte podem ser vistas na nossa história passada, de ciclo em ciclo, de colônia para império, de império para república.

As vidas perdidas nesse processo têm cor e origem, e seus descendentes ainda têm sobre si o subjugo, como também sobre grupos considerados minoritários. Ainda realizam os trabalhos de base, ainda são negligenciados e ainda são tratados como número, sem rosto e sem individualidade. Foram muitos mortos, e ainda são. São mais de 500 anos de genocídio indígena, foram milhares de escravizados mortos apenas na travessia do Atlântico. São as mortes diárias de jovens negros no Brasil. São as mulheres agredidas diariamente, ou são vítimas de estupro. São os assassinatos de pessoas trans. Vive-se a banalização da vida pelo Estado durante a pandemia de Covid-19, com 687 mil mortos até 2022.

---

<sup>16</sup> Genocídio – emprego deliberado de medidas sistemáticas (tais como matar, infringir danos físicos ou mentais, condições de vida insustentáveis, controle da natalidade), visando a atingir a exterminação de uma raça, grupo político ou cultural, ou destruição da língua, religião ou cultura de um grupo. Termo criado em 1943 pelo jurista Raphael Lemkin (NASCIMENTO, 1977).



Não desce pela garganta. (A cada 23 minutos, um jovem negro é morto no Brasil). 2021/2022. Pau-brasil, corda de cânhamo e arame.



Não desce pela garganta. (670 mil escravizados foram mortos na travessia do Atlântico). 2021/2022. Pau-brasil, corda de cânhamo e arame.



Não desce pela garganta. (175 pessoas trans foram assassinadas em 2020). 2021/2022. Pau-brasil, corda de cânhamo e arame.



Não desce pela garganta.



Não desce pela garganta. (70% da população indígena foi morta). 2021/2022. Pau-brasil, corda de cânhamo e arame.



Não desce pela garganta. (8.350 mil indígenas foram mortos durante a ditadura militar.). 2021/2022. Pau-brasil, corda de cânhamo e arame.





Não desce pela garganta. (12 mil mulheres são agredidas por dia). 2021/2022. Pau-brasil, corda de cânhamo e arame.



Não desce pela garganta.



Não desce pela garganta. (A cada 9 minutos, uma mulher é vítima de estupro). 2021/2022. Pau-brasil, corda de cânhamo e arame.



Não desce pela garganta. (687 mil mortos por COVID-19). 2021/2022. Pau-brasil, corda de cânhamo e arame.

“Não desce pela Garganta” consiste em uma gargantilha feita de corda de cânhamo, usando o nó de forca ou nó de carrasco para sustentar sua forma, e pingentes feitos com pau-brasil, presos na corda por um arame. Cada pingente traz algum dado referente à violência contra grupos minoritários em diferentes períodos da história brasileira, que parte desde o período colonial até o nosso tempo.

O material da corda, cânhamo, foi usado largamente na Europa, servindo como matéria-prima para a produção de velas e cordas para produção naval. “Muitas produções de um país, como o ferro, o linho-cânhamo, e todo o gênero próprio para cordas e amarras, a madeira, o alcatrão, o breu, etc., entram na fábrica de um navio, o que tudo aumenta o consumo geral de um modo muito vantajoso para o Estado” (LAPA, 1968: 83). Esse material, que foi usado largamente, chegou à colônia como equipamento das embarcações e encontrou nesse território um local para sua produção, dentre vários outros produtos: “Aliás, esperava-se no final do século XVIII suprir integralmente a Real Fábrica da Cordoaria e Lonas com o cânhamo, remetido principalmente do Brasil” (LAPA, 1968: 103).

Procurou-se, aqui, provocar relações do título, “Não desce pela garganta”, com questões referentes aos materiais e à história do seu uso, com ditados populares. No caso, “nó na garganta” é usado em situações como de forte emoção, que chega a provocar sensações físicas semelhantes a ter algo travando a garganta, impedindo seu fluxo. A expressão “com a corda no pescoço” é associada geralmente a situações de forte pressão ou a situações de imanenência de acontecimentos ruins esperados. Faz referência também ao momento de enforcamento.

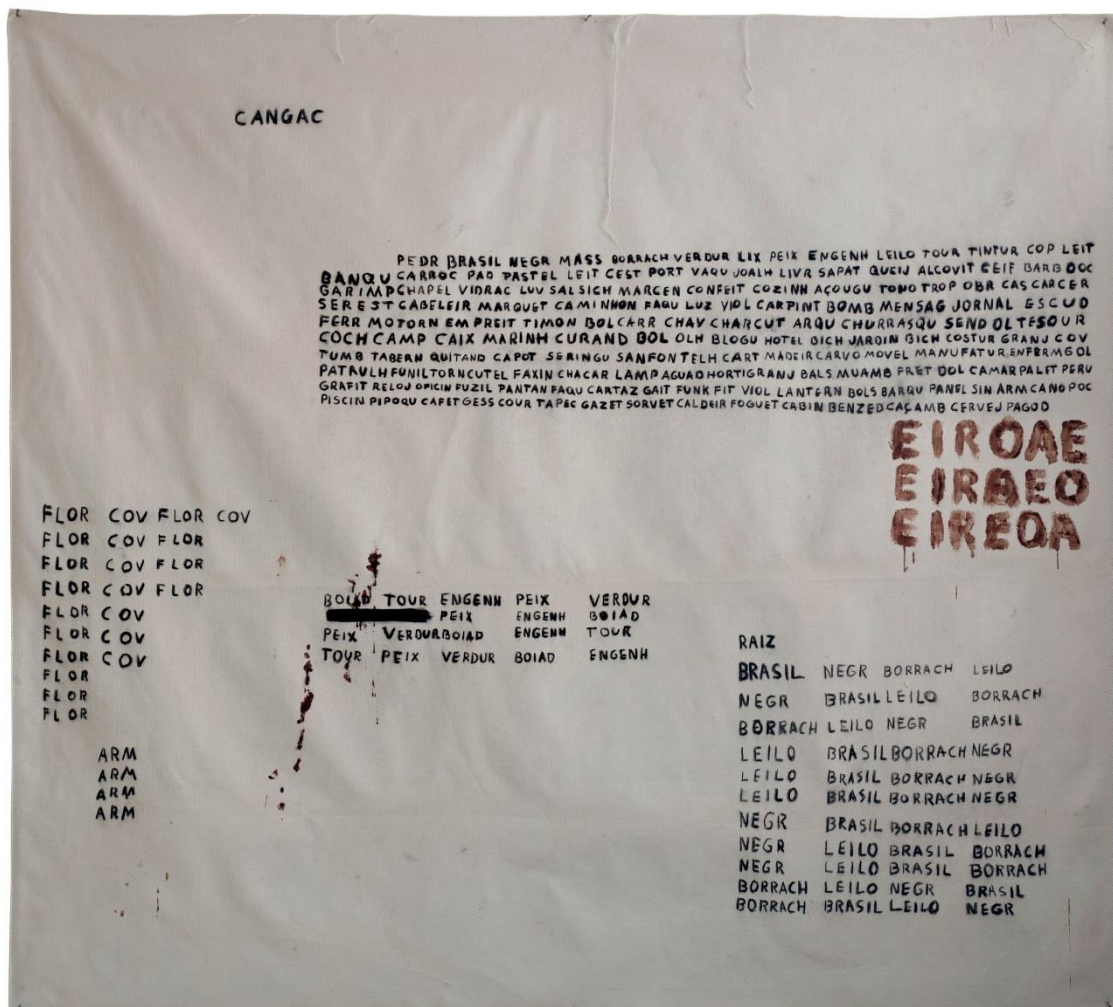
## TRABALHADORES PELA PRÓPRIA NATUREZA



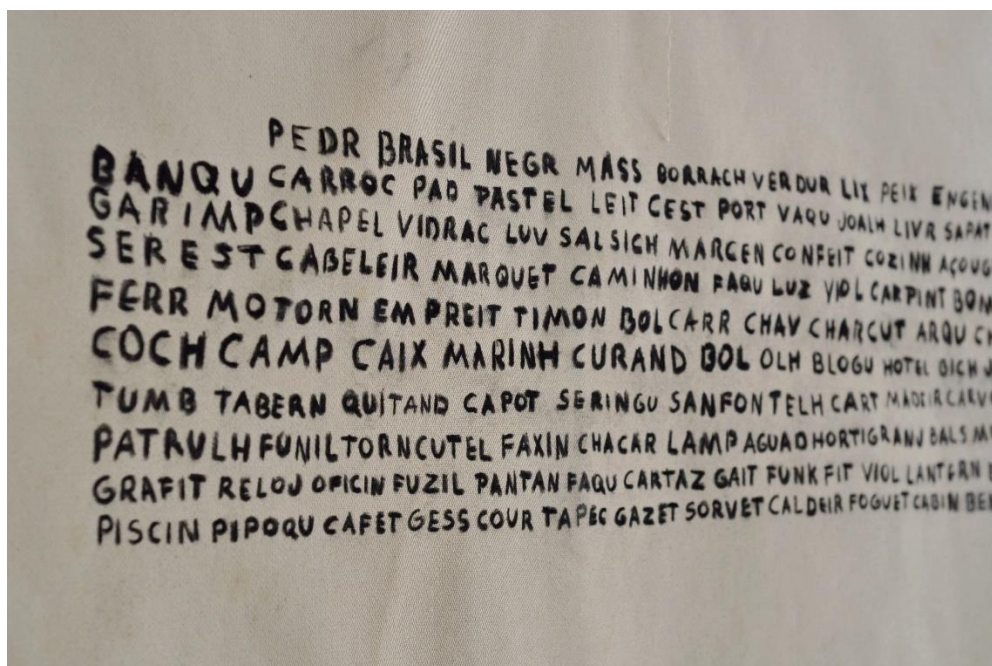
Eiro. 2021/2022. Pó e lascas de pau-brasil, cera de abelha, carvão e lona de algodão cru. 150 x 170 cm.



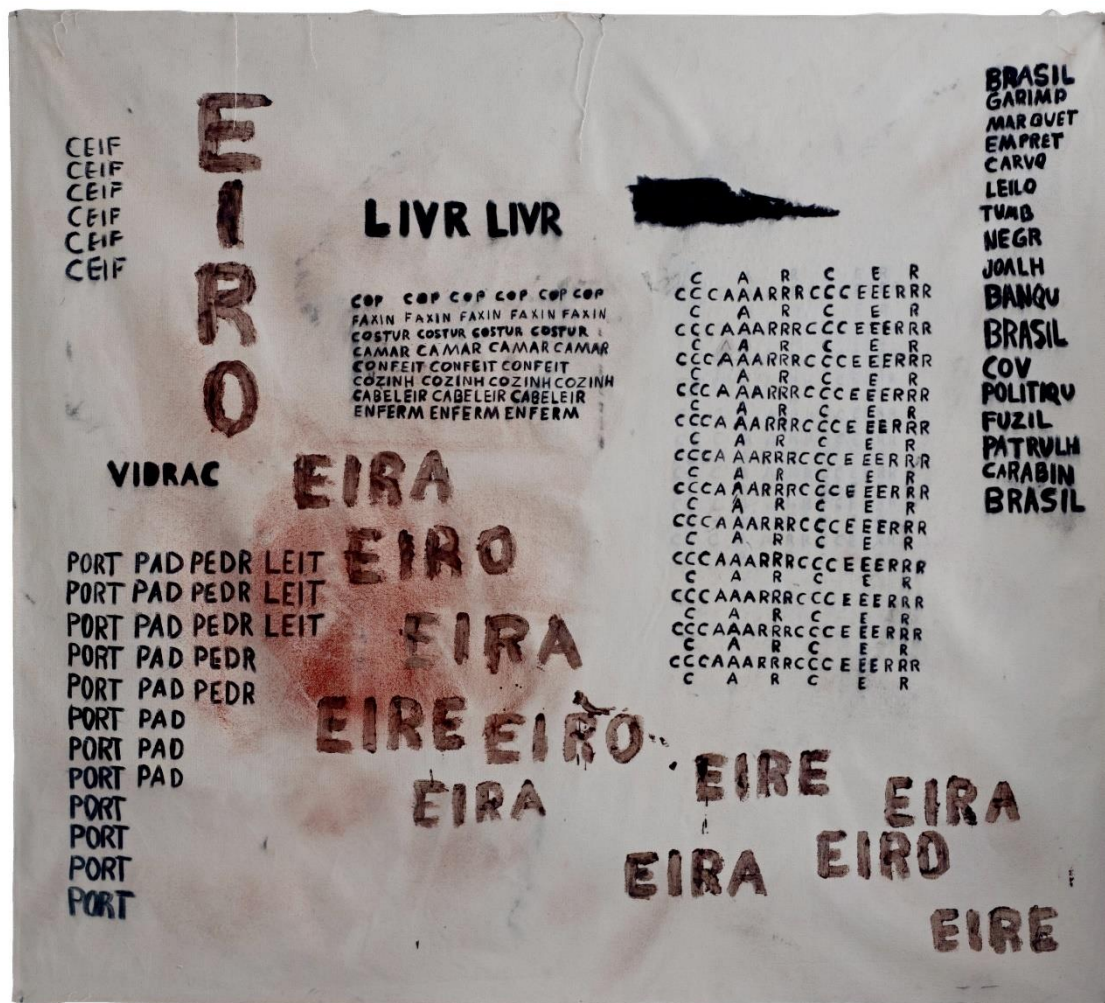
Eiro. Detalhe.



Eiro. 2021/2022. Pó e lascas de pau-brasil, cera de abelha, carvão e lona de algodão cru. 150 x 170 cm.



Eiro. Detalhe.



Eiro. 2021/2022. Pó de pau-brasil, cera de abelha, carvão e lona de algodão cru. 150 x 170 cm.

“Eiro” consiste na junção de quatro materiais: pau-brasil, cera de abelha, carvão e lona de algodão cru. Sobre a lona de algodão, é reunido um conjunto de prefixos de palavras que indicam profissões, como: **verdur**, **lix**, **peix**, entre eles a palavra **brasil**. As palavras incompletas são acumuladas e se sobrepõem, todas elas em cor preta, produzida com carvão. Juntamente com esses prefixos, é colocado o sufixo **-EIRO**, feito com cera de abelha misturada com pó e/ou lascas de pau-brasil. Em alguns trabalhos, é disposto o pó de pau-brasil sobre a lona de algodão.

A escolha dos materiais mantém o processo de construção dos trabalhos anteriores, tendo a presença do pau-brasil e do algodão. O carvão apresenta uma proximidade de um dos significados da palavra “brasil” – relativa a brasa – e tem como uma das suas origens a queima de material vegetal, podendo ser a madeira. O carvão em incandescência, sem chama, é a brasa. A cera de abelha foi usada sem branqueamento, tendo sua cor somada à cor do pó de pau-brasil.

As palavras são distribuídas sobre o trabalho e separadas de seu agentivo. São completadas a partir da observação, todas elas pelo mesmo agentivo, dividido nos gêneros -eiro, -eira e -eire. Em seu texto “Sufixos formadores de profissões em português -ista x -eiro – uma oposição”, Cláudia Assad Alvares (s/d) faz uma abordagem a partir da leitura de Miranda (1979, apud ALVARES, s/d), a qual afirma que, na língua portuguesa, nos sufixos -eiro e -ista, ambos usados para designar ocupações e profissões, existiria uma divisão: -ista designaria, em sua maior parte, atividades consideradas de maior prestígio; e -eiro designaria atividades menos favorecidas socialmente. Alvares, contudo, argumenta que nem todas as regras são evidentes, o que indica que ainda há um debate em curso.

Entre outros usos de -eiro –eira (HOUAISS, 2009), estaria a indicação de recipiente, lancheira. Indicação de grande quantidade; capoeira. Nome de árvore: Gameleira. Excesso de continuidade: choradeira; bebedeira. “Eira”, enquanto palavra, traz os significados: 1. local de terra batida, cimentado ou lajeado, próprio para debulhar, trilhar, secar e limpar cereais e legumes; 2. área em que se acumula sal, ao lado das marinhas; 3. pátio de certas fábricas de tecido; 4. Regionalismo: Brasil. depósito de cana, anexo às fábricas de açúcar.

A expressão popular “Sem eira nem beira”, usada para indicar situação de pobreza ou miséria, tem sua origem no período colonial. Em algumas casas desse período, eram construídas extensões no acabamento do telhado, formando uma aba estendida. Devido ao custo, quanto mais abas eram construídas, maior riqueza teria o proprietário. Cada camada recebia um nome, da mais baixa para mais alta, eira, beira e tribeira. Os mais pobres não teriam nem a primeira camada. No primeiro significado, descrito no dicionário, a eira era um local de terra batida, que geralmente ficava próximo às casas. Essa área era usada para limpeza e secagem de cereais. Em volta dessa área, era construída uma proteção (beira), para abrigar os cereais do vento. Essa área também era um indicativo de posse. Os mais pobres não tinham a eira, nem a beira.

A origem do nome “Brasil” como nome do país está ligada à árvore pau-brasil. Mas antes, logo após a chegada dos portugueses, Pedro Álvares Cabral a batizou de Terra de Vera Cruz. Entretanto, na carta de Pero Vaz de Caminha, aparece o nome de Ilha de Vera Cruz. Os dois primeiros nomes oficiais da nova terra eram nomes comumente dados

a territórios recém-encontrados por navegadores, sendo dados a vários locais no continente americano<sup>17</sup>.

Quando Dom Manuel faz o comunicado do descobrimento da nova terra, em 1501, refere-se à Terra de Santa Cruz. Durante os 30 primeiros anos da formação da colônia, o território foi chamado por vários nomes em documentos e na cartografia, como: Terra Papagalli, terra incógnita, Mundus Novus, Terra Sanctae Crucis, Régio Brasilis. Antes da chegada dos portugueses, o território era chamado, em tupi, de Pindorama, que, em português, equivale a Terra das Palmeiras.

O nome de Brasil começou a ser usado como nome prático e comercial pelos que trabalhavam com a madeira: “...nome dado primeiro por mercadores e contrabandistas vulgar e vacilante até os meados do século XVI na concorrência com outros de varla procedência” (SOUZA, 1939: 100). Em 1511, no planisfério de Jerónimo Maria, o território sul-americano aparece no mapa com o nome de Brasil (BARROSO, 1941). Barroso aponta que, em documentos oficiais, é provável que foi usado pela primeira vez em 1530, em um alvará de Martim Afonso de Souza.

A mudança do nome da nova terra gerou grande embate com os religiosos, tendo vários registros, com argumentos de tristeza, em que o nome cristão era substituído pelo nome usado no comércio: “... como que importava mais o nome de páu que tingia panos que daquele páu que deu tintura a todos os Sacramentos per que somos salvos por o sangue de Christo jesus que nelle foi derramado” (SOUZA, 1939: 79). Também são encontradas falas que apontam que o nome Brasil se apegou tanto à terra que era possível pensar que a madeira recebeu o nome a partir dela.

O nome Brasil, como visto, já era bem conhecido antes de 1500, e existem várias explicações sobre a origem do nome. Entre elas, há uma que estabelece relação com a palavra brasa. “Para Joaquim Caetano e os etimologistas de sua escola, que são, indubitavelmente, a grande maioria, BRASIL vem de brasa, porque é vermelha côr de brasa a madeira de tinturaria” (BARROSO, 1941: 94). O autor continua: “para provar dêsse ponto de vista, se alinham as similitudes em múltiplas línguas do tronco latino... Vai-se também ao sânscrito, no fundo da Oriente, buscar o verbo Bhras, que significa luzir, e o adjectivo Bhradschita, que significa luzente” (BARROSO, 1941: 94).

Em relação ao nome da árvore, havia também uma coincidência com o nome em tupi *ibirapitanga* ou *ibirapiranga*, em que *ibira* significa *pau* ou *madeira*, e *pitanga*,

---

<sup>17</sup> “Os nomes de Vera Cruz e Santa Cruz eram comumente dados às novas terras descobertas, quer se inspirassem os descobridores na própria fé cristã” (BARROSO, 1941: 81).



*vermelho* (MURALT, 2006: 180), tendo variações como *arabutan* (ou *orabutan*). No seu livro *O Brasil na Lenda e na Cartografia Antiga*, Barroso (1941) apresenta que o nome do país veio da junção do nome do pau-brasil com antigas lendas sobre uma ilha chamada “Hy Brazil”, que chegou a ser representada em posições diferentes em alguns mapas antigos.

Essa seria uma terra difícil de ser encontrada, pois mudava de lugar no oceano. O autor aponta que vários navegadores acreditaram que a terra descoberta seria a mesma das lendas antigas, e que o “espírito” desbravador que existia na época, além do “elemento lendário”, havia influenciado na linguagem comum e no uso da palavra Brasil para referir-se ao país: “na opinião dêsse eruditos, que decorre o verbo inglês *to bless* – abençoar. BRESAIL, BRESSAIL ou BRASIL seria, pois, em celta, o país ABENÇOADO, o país AFORTUNADO, o país da PROSPERIDADE ou da FELICIDADE” (BARROSO, 1941: 125).

Como nem o nome religioso dado à terra havia resistido ao nome “prático, comercial”, assim também aconteceu com os nascidos no Brasil após a colonização. Brasileiro foi o nome dado aos que trabalhavam com o pau-brasil. Nome que foi usado em Portugal também para referir-se aos portugueses que enriqueceram comercializando a madeira. O nome também tinha uso pejorativo, como adjetivo, pois, sendo monopólio da Coroa o comércio da madeira, os que eram pegos traficando a mercadoria eram exilados no Brasil.

Em português, os sufixos “eiro” e “ista” são mais usados para indicar ocupação, ofício: borracheiro, verdureiro, lixeiro, economista, jornalista, criminalista. Tendo como sua primeira mão de obra indígenas trabalhando por escambo ou escravizados e africanos escravizados, é bastante significativo ter como desígnio de sua nacionalidade um sufixo de profissão. “O patronímico BRASILEIRO, ao invés de BRASILIENSE, forma correta, indica o que se ocupava na extração ou trato da madeira, não o que nascera na terra” (BARROSO, 1941: 19). Tanto a nomenclatura religiosa do país como o uso comum da língua para nacionalidade moldaram-se pela força prática econômica. Nos séculos XVI e XVII, era comum o uso da expressão “fazer brasil”<sup>18</sup> para referir-se ao processo completo de extração da madeira. Nessa expressão, é possível entender que o país foi construído a partir de processos mercantilistas.

---

<sup>18</sup> Fazer brasil: “Expressão corrente nos séculos XVI e XVII para designar complexadamente as operações da extração de pau-brasil, ou seja, a derrubada, o corte e o transporte até os portos” (SOUZA, 1939: 264).



Hy Brazil. 2021. Projeto para execução. Dimensões variáveis.  
(Desenho, aquarela sobre papel, 57 x 76 cm).



Hy Brazil. 2021. Projeto para execução. Dimensões variáveis.  
(Desenho, aquarela sobre papel, 57 x 76 cm).

O trabalho “Hy Brazil” consiste em construir uma plataforma com conduru, madeira também conhecida como muirapiranga ou falso pau-brasil. A plataforma deve ser feita para boiar na água. Sobre ela, coloca-se uma palmeira e um rádio a pilha tocando as músicas “País Tropical”, de Jorge Ben Jor, e “Hy-Brasil Terra Sem Mal”, de Tom Zé. Em seguida, soltar o objeto no mar, deixando-o a perder de vista.

## A FERRO E FOGO



Translado em alto-mar. 2021. Desenho/projeto. Dimensões variáveis. (Desenho: mista sobre papel de algodão e papel vegetal. 57 x 76 cm cada).

O desenho “Translado em alto-mar” é apresentado tanto como obra quanto como projeto, a ser realizado quando possível. Consiste em uma estrutura com quatro bases em concreto, em forma piramidal. Em seu topo, é construída uma base, que ficará cheia de terra. Em seu centro, será plantada uma muda de pau-brasil ficando de copa pra baixo.



Translado em alto-mar. 2021. Desenho/projeto. Dimensões variáveis.  
(Desenho: mista sobre papel de algodão e papel vegetal).

A história do Brasil contada através da extração do pau-brasil parece uma grande alegoria da história dos indígenas e dos negros no país, explorados até o limite, sendo vítimas das consequências resultantes dessa exploração. Hoje, essas consequências se estendem aos trabalhadores e grupos considerados minorizados, especialmente, e seu lucro é aproveitado por estrangeiros. No século XVIII, já havia previsões sobre o desaparecimento do pau-brasil. Muralt (2006), ao tratar sobre a destruição da Mata

Atlântica, aponta que sua destruição foi feita a ferro e fogo, afirmando: “O Brasil atual foi construído sobre essas cinzas” (MURALT, 2006: 192).

Através do machado e das queimadas, o autor traz uma imagem de Gilles Lapouge: “O Brasil derrubou suas florestas como se põe fogo em arquivos” (MURALT, 2006: 192). São várias as imagens de patrimônios queimados na história recente do país, como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1978, o Museu da Língua Portuguesa (SP), em 2015, o Museu Nacional (RJ), em 2018, e a Cinemateca Brasileira (SP), em 2021. Além disso, há, na história do país, a queima de todos os documentos sobre a escravidão, ordenada por Ruy Barbosa, em 1890. Há uma estreita relação entre o histórico de banalização e destruição por parte do Estado e a extinção do pau-brasil.

Souza também aponta a quase extinção da árvore:

É, sem dúvida, um dos casos mais flagrantes, no mundo, da quase extinção de uma espécie vegetal pela economia destruidora do homem. O machado e o fogo dos incêndios foram os dois instrumentos de que lançaram mão mercadores, contrabandistas, e até os governos indiretamente por meio de contratadores. (SOUZA, 1939: 241)

Com a independência, o Brasil assumiu a dívida que Portugal tinha com a Inglaterra. Os primeiros pagamentos dessa dívida foram realizados com pau-brasil<sup>19</sup>. Com a descoberta da anilina sintética e com a formação da indústria dos corantes em 1856, o pau-brasil perdeu seu valor quase que instantaneamente. O último registro do pau-brasil no balanço do tesouro da monarquia foi em 1875. A madeira passou a ter uso como madeira comum em construções, porém, devido à escassez, já não era encontrada com facilidade. Antes de 1859, o uso de pau-brasil para qualquer fim era proibido, por ser monopólio do Estado. A pena variava desde a perda das terras até a pena de morte.

Os relatos sobre as dimensões das árvores passaram a parecer falsos, por não serem encontrados exemplares na natureza. Souza (1939: 57), ao ler os relatos antigos, afirma: “Se isto existiu com tal diâmetro descompassado, que não deve ser verdade, desapareceu para todo o sempre”. Hoje, quase não existe pau-brasil em seu ambiente natural. Estudos mais recentes apontam que a árvore atinge dimensões muito diferentes se plantada em parque e naturalmente. Em 2020, foi encontrada na Bahia uma árvore com

---

<sup>19</sup> Em relatório apresentado à Assembleia Geral Legislativa, em janeiro de 1843, escreveu o então Visconde d’Abrantes: “O pau-brasil, cujo produto tem sido exclusivamente aplicado ao pagamento da dívida externa, continua a ser clandestinamente remetido para os mercados da Europa com notável detrimento do monopólio nacional” (SOUZA, 1939: 238).

estimativa de 600 anos e com 7,13 metros de circunferência, sendo considerada o maior exemplar da espécie.

## QUESTÕES, TRABALHOS E ARTISTAS

Algumas questões são recorrentes em processos de criação. Em um olhar geral, porém atento, sobre determinada pesquisa, é possível encontrar relações que se estabelecem a partir de manifestações diversas em uma produção criada a partir de procedimentos diversos ou mesmo distintos, que podem resultar em soluções plásticas diversas.

Dessa forma, gostaria de relatar alguns processos presentes na produção em questão, que vêm sendo trabalhados há algum tempo, como o uso do material não somente como elemento, mas também de modo simbólico, em articulações com referências socioculturais, históricas e teóricas. Com o uso de estratégias e procedimentos diversos, entendo que determinados modos de pensamento e estratégias de elaboração criam os elementos de conexão.

Nesse sentido, há uma tentativa de liberdade no ato criativo, buscando não optar por uma linguagem específica ou assunto específico. Buscando compreender uma possibilidade de experimentação do que seria um material, no caso desta pesquisa, o pau-brasil foi o elemento disparador. Entretanto, a história também é pensada como um material.

Entre os trabalhos autorais em questão, está o “Sal de cura”. A obra foi projetada em 2014 e realizada, pela primeira vez, em 2017. Nela, são usados três materiais: sal grosso, carne seca e cápsulas de munição. A esses materiais, é somada a ação do tempo, que, a partir da ação do sal sobre os demais materiais, obtêm-se resultados opostos, provocando a conservação de um, e a corrosão de outro. Em sua primeira montagem, o trabalho foi realizado sobre uma maca, deixando o material exposto diretamente ao público. Essa proximidade, apesar de permitir uma maior interação com o material e ter o dado do cheiro, ao final da exposição, o trabalho teve que ser desmontado, encerrando, assim, o processo do tempo. O processo solicitou uma segunda construção do trabalho, em que foi montado dentro de recipientes de vidro, também em 2017. Essa segunda montagem, mesmo ao fim da exposição, permitiu a continuidade do processo do tempo sobre os materiais.





Sal de cura. 2017. Sal grosso, carne seca, cápsulas de munição e maca.



Sal de cura. 2017. Sal grosso, carne seca, cápsulas de munição e maca.

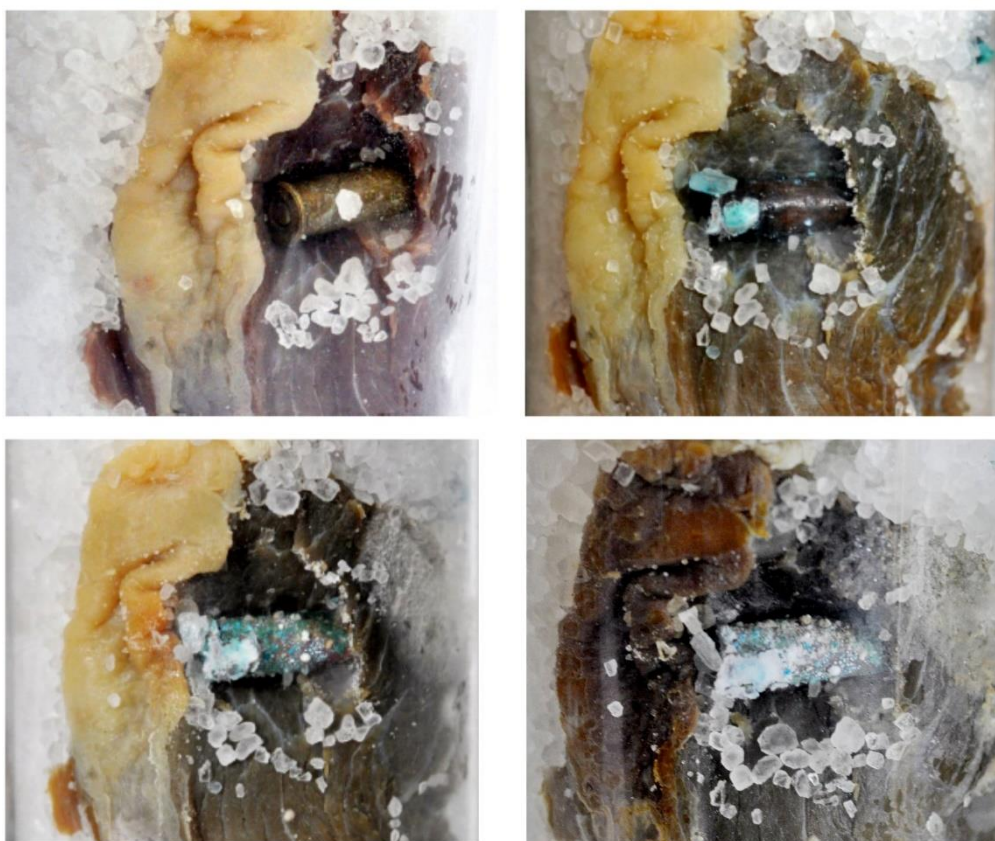
Em “Sal de cura”, é possível notar a recorrência de dois materiais presentes em trabalhos apresentados na primeira parte desta dissertação: a carne seca, no trabalho “Gamela”, e a cápsula de munição, presente em “Pau de tinta/Pau de fogo”. A capacidade

desses materiais é de poder manter a suas características ao mesmo tempo em que possibilite o aparecimento de novas questões nas suas relações.

O uso e a experimentação de novos materiais em um trabalho possibilitam o surgimento de novas questões dentro da mesma pesquisa. Nesse caso, houve a observação da modificação da carne em “Sal de Cura”, mais especificamente na primeira montagem, em que, ao fim da exposição, a carne se tornou rígida devido ao ressecamento. Esse dado influenciou no uso da carne em forma de gamela, para o trabalho de mesmo nome.



Sal de cura. 2017. Sal grosso, carne seca, cápsulas de munição e recipientes de vidro. Dimensões variáveis.



Sal de cura. Detalhe da modificação do material.

Quanto ao uso da carne, considerando que já é um material presente na arte, gostaria de citar artistas como Artur Barril e seu trabalho, “Livro carne” (1979). Em seu texto, que acompanha o trabalho, Barril destaca as características sensoriais do trabalho, como o corte feito pelo açougueiro e a sensação tátil do dedo com a carne. Também há a questão do tempo. O livro feito de carne vai sofrendo o processo de putrefação até ser trocado.

O artista usou esse material em seu trabalho “Troupas ensanguentadas”, realizado pela primeira vez em 1969, no Rio de Janeiro, e em 1970, em Belo Horizonte, na exposição Do Corpo à Terra. O trabalho consistia na construção de trouxas cheias de materiais orgânicos, entre eles ossos, fezes, carne, sangue, entre outros. Posteriormente, foram jogados em diferentes locais públicos. As trouxas traziam uma aparência de cadáveres e estavam fortemente relacionadas à então violência do Estado no período da ditadura militar (1964-1985). Mais à frente, comentarei sobre o caráter interventivo da ação.

Outro artista que vem trabalhando com carne é Ayrson Heráclito. Em “Transmutação da Carne”, a partir de 1994, o artista apresenta uma variação de trabalhos com o mesmo título. Usando carne charque, cria peças de vestuário e performances que passam desde desfile de moda a marcações com ferro em brasa dessas peças de carne sobre o corpo.

Como citado antes, o aparecimento de um material em um trabalho possibilita sua transição em diferentes trabalhos, com abordagens e procedimentos diferentes. No caso da munição, ela foi introduzida nesta pesquisa em “Sal de cura”, em 2014, ainda como projeto. Em 2015, o material ressurgiu no trabalho “Sem título”, consistindo em um livro com capa de couro vermelho, tendo suas informações retiradas da capa, não possibilitando sua identificação ou assunto. Sua capa é cravejada com cápsulas de munição de fuzil.



Sem Título. 2015. Livro e cartucho de fuzil. 8,5 x 27,5 x 38 cm.

Em outro conjunto de trabalhos autorais, é feita uma inversão do uso da munição: no lugar da utilização da cápsula, aparece o material usado para confecção de projéteis, o chumbo. Nos trabalhos “Lucidez Difusa”, com início em 2020, são reunidos quatro materiais: cacos de vidro temperado, alumínio, couro e chumbo. A escolha desses materiais seguiu um fluxo de pensamento semelhante ao dos trabalhos que partem da

pesquisa com o pau-brasil. “Lucidez difusa” partiu do exercício de olhar a presença desses materiais em um contexto urbano. Como exercício de pensamento e processo de criação, o vidro temperado foi entendido a partir do seu uso mais recorrente, o de criar um ambiente que permite a passagem da luz, conseqüentemente a do olhar, ao mesmo tempo que delimita um ambiente. Essa narrativa aponta para um exercício criativo, e não para uma orientação narrativa para compreensão do trabalho.



Sem título (Lucidez Difusa). 2020. Cacos de vidro temperado, couro, chumbo e alumínio. 40 x 50 x 13cm.



Sem título (Lucidez Difusa). 2021. Cacos de vidro temperado, couro, chumbo e alumínio. 121 x 107 x 15 cm.

A barra feita de chumbo, que ocupa o centro da primeira imagem, parte dessa pesquisa de materiais. Em “Pau de fogo/Pau de tinta”, o projétil é substituído por pau-brasil. Em “Lucidez Difusa”, a cápsula é retirada e o material do projétil é deixado. Ao ver o trabalho, esse exercício não fica evidente ao público, ao menos que já tenha conhecimento do uso do material, que no trabalho pode apontar para direções diversas. Enquanto pesquisa, a cápsula aparece em um único trabalho, dando uma indicação da sua origem.



Sem título (Lucidez Difusa). 2021. Cacos de vidro temperado, Cápsula de munição, couro, chumbo e alumínio. 40 x 143 x 5 cm.



Sem título (Lucidez Difusa). Detalhe.

A inserção do vidro, em alguns trabalhos desta pesquisa, partiu do trabalho “Quase tangível” (2019/2020), sendo composto pelo livro “Pedagogia do oprimido” e por cacos de vidro do muro da USP. O livro, colocado de forma inclinada, sustenta ou é encoberto por cacos de vidro da raia olímpica da USP. Nessa situação, quando a origem do material compõe o trabalho, essa indicação é feita na descrição dos materiais. Esse trabalho possibilitou o surgimento de “Parabrigar”, composto por objetos com origem de



demolição, como tijolo, madeira, ferro e cacos de vidro temperado. Com o vidro, é construída uma forma espelhada do material de demolição.



Quase tangível. 2019/2020. Livro “Pedagogia do oprimido” e cacos de vidro do muro da USP. 20 x 20 x 20 cm.



Parabrigar. 2021/2022. Cacos de vidro temperado e materiais de demolição. Dimensões variáveis.



Parabrigar. 2021/2022. Cacos de vidro temperado e materiais de demolição. Dimensões variáveis.

Em “Três Poderes”, de 2017, essa relação entre materiais é pensada também pela sua origem. Nele, são usados uma Constituição e um livro do Novo Testamento. Este último é publicado por Os Gideões Internacionais e distribuído em escolas públicas há cerca de 40 anos. A Constituição é recortada, e o Novo Testamento é inserido no recorte. O procedimento poderia ser realizado com outra Bíblia, com formato semelhante, porém, enquanto procedimento, não conteria o dado de que a sua origem passou por uma instituição pública.

Gostaria de marcar também a presença do livro nos três trabalhos citados, “Sem título”, “Quase Tangível” e “Três Poderes”. Essa recorrência não parte, por exemplo, da tentativa de trabalhar com categorias, como livro de artistas, ou da tentativa de criação de objetos a partir de livro, apesar de serem bastante válidos esses exercícios citados. O livro vem sendo trabalhado nesse fluxo de pesquisa, levantando relações materiais e relações simbólicas.



Três Poderes. 2017. Constituição e Novo Testamento. Dimensões: 22,5 x 15 x 2,5 cm.

No processo de elaboração dos primeiros “ready mades”, Marcel Duchamp buscou trabalhar com objetos os mais banais e acessíveis possível, de forma que o objeto apropriado não carregasse cargas de significados específicos para além do objeto, como forma escultórica ou cores. Porém, em “Ar de Paris. 1919”, o trabalho consiste em um objeto, em que Duchamp pega uma ampola usada como recipiente para soro fisiológico, esvazia e a enche com ar de Paris. Ao contrário dos banais objetos apropriados por Duchamp, nesse trabalho o ar de Paris remete a um local específico – o ar da cidade de maior efervescência cultural no mundo na época –, dado esse que se torna um fator fundamental para a construção da obra. Assim como em “Merda d’Artista. 1961”, de Piero Manzoni, a estrutura semântica do trabalho é construída devido à origem do material, as fezes do artista. Tanto em Duchamp, quanto em Manzoni o uso do material é ressaltado através do título, sendo um caso em que o uso da palavra é fundamental para a formação do objeto.

Assim como o uso da Constituição, os símbolos nacionais podem ser utilizados como agentes poéticos, como a cor no trabalho “Escolhe a Bandeira e Renuncia”, que se apropria de um conjunto de símbolos ao mesmo tempo que parte da junção de uma série de referências de artistas e períodos do Brasil. No centro do trabalho, encontra-se o mapa do Plano Piloto de Brasília-DF, projetado por Lucio Costa. A frase “Na manhã que se inicia Escolhe a bandeira e renuncia” é uma referência à música “Tropicalea jacta est”, de Tom Zé: “Aquela manhã que se inicia Desfolha a bandeira e renuncia”. Esta, por sua

vez, foi tomada por Tom Zé da música “Geleia Geral”, de Torquato Neto: “Um poeta desfolha a bandeira E a manhã tropical se inicia”. A composição formal do trabalho é tomada da bandeira “Seja marginal Seja herói”, de Helio Oiticica.



Escolhe a bandeira e renuncia. 2018. Impressões sobre tecido. 108 x 78 cm.



Escolhe a bandeira e renuncia. Vista da exposição 30º Programa de Exposições do CCSP.

Em 1969, Hélio Oiticica apresenta o texto “O herói anti-herói e o anti-herói anônimo”, uma outra perspectiva do arranjo social brasileiro. Hélio Oiticica aborda, em seu texto, uma segregação estrutural brasileira, em que se formam pequenos campos de atuação para os indivíduos, campos esses determinados por motivos diversos, como políticos, econômicos, religiosos, raciais, entre outros. Esse arranjo social estabeleceria o papel social de cada indivíduo e, na sua extremidade, estabeleceria até o direito de quem deve viver ou morrer. Essas questões também são discutidas em seus trabalhos “Bólide B33” (1965), “Bólide-Caixa nº 21, B44” (1967) e na bandeira “Seja Marginal Seja Herói” (1968). Uma questão que se deve considerar, nos Bólides de Oiticica, é a complexidade do trabalho em relação às suas questões, o que envolve a pesquisa da cor no espaço, desenvolvida por Oiticica, ao mesmo tempo que aborda as relações sociopolíticas.

O trabalho autoral “Da Cabeça às Costas”, de 2019, consiste na confecção de um chicote feito com dois tentos de couro e duas mechas de cabelo do artista, formando uma trança de quatro pontas. O chicote tem sua ponteira<sup>20</sup> trançada com o cabelo ainda na cabeça. Ao final da trança, a parte do cabelo é cortada da cabeça. O trabalho é apresentado em vídeo, e ao lado, o chicote.



Da cabeça às costas. 2019. Vídeo e objeto com couro de boi e cabelo do artista.  
Vídeo 5'32". Objeto 4 x 96 x 4 cm.  
Disponível em: <<https://vimeo.com/340196826>>.

---

<sup>20</sup> Parte final do chicote.



Da cabeça às costas. 2019. Vídeo e objeto com couro de boi e cabelo do artista.  
Vídeo 5'32". Objeto 4 x 96 x 4 cm.

“Refazendo Mitos”, de 2019/2020, também parte de uma série de referências e relações históricas. A ação ocorreu após cinco tentativas, desde o fim de 2019, devido à presença de um posto policial no local. Foi concluída em 4 de fevereiro de 2020. Essa ação acontece a partir de uma das narrativas da origem do nome “Anhanguera”. A ação é construída a partir de uma narrativa popular, que oscila entre o mito e um fato histórico. Nessa narrativa, o bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva (Anhanguera), ao se deparar com indígenas Goyá ou Goyazes, notou pequenas peças feitas com ouro. Pediu que os nativos indicassem o local onde encontraram o ouro e também dessem passagem pelo seu território. Ao ter seu pedido negado, Bartolomeu ameaçou colocar fogo nos rios da região. Para provar sua capacidade, colocou um pouco de cachaça em uma vasilha, com a premissa de ser água, e ateou fogo. Os indígenas, ao notarem o feito, indicaram o local do ouro e se renderam provocando seu desaparecimento.

Por esse feito, Bartolomeu foi batizado pelos nativos como “Anhanguera” (do tupi “diabo velho” ou “espírito maligno”). O ato de colocar fogo na cachaça, inicialmente, foi realizado pelo bandeirante Bento Pires Ribeiro e, posteriormente, foi atribuído ao Anhanguera, através de narrativas populares, fazendo o relato oscilar entre mito e realidade. O fogo, nesse trabalho, surgiu como um elemento invocativo da narrativa.



Refazendo mitos. 2019/2020. Registro em vídeo. '5"13.  
Disponível em: <<https://vimeo.com/393904429>>.

No trabalho “Noviembre 6 y 7,” (2002), Doris Salcedo usa a faixada do Palácio da Justiça, em Bogotá. Na faixada, são colocadas diversas cadeiras penduradas, que, durante a permanência do trabalho, foram caindo e se desfazendo. Salcedo usa o título como um elemento indicador das questões do trabalho. Nessa data, no ano de 1985, o grupo colombiano M-19 ocupou o mesmo prédio para pedir o julgamento do presidente Belisário Betancur por crimes contra o povo colombiano. O prédio foi invadido pelo exército, o que resultou em mais de cem mortes.

Em “Missão/Missões – Como construir uma catedral”, de 1987, de Cildo Meireles, a obra é construída a partir de três materiais: Cildo usa dos materiais como elementos de referências ao processo de catequização e massacre indígena ocorridos no século XVII. No trabalho “Cruzeiro do Sul. 1969/70”, Cildo Meireles cria um objeto cúbico de 9x9x9mm feito a partir da junção de duas madeiras, pinho e carvalho. O pequeno objeto é pensado para ser apresentado em uma sala ou museu completamente vazio e escuro, tendo apenas um foco de luz apontado em direção ao objeto. A escolha das duas madeiras, pinho e carvalho, remete à cultura tupi, em que, atritando as duas madeiras, era possível fazer fogo. Por esse motivo, as duas madeiras eram consideradas sagradas. “Eu gostaria, sim, de falar sobre uma região que não consta nos mapas oficiais, e que se chama, por exemplo, Cruzeiro do Sul. Seus primitivos jamais a dividiram. Porém vieram outros, e a dividiram com uma finalidade. A divisão continua até hoje”. (MEIRELES, 1969, s/p)

Juntamente com essas referências, alguns trabalhos da primeira parte desta pesquisa partem de narrativas do contemporâneo em diálogo com narrativas históricas, como os dados apontados em “Não desse pela garganta”. Esse procedimento de uso de narrativas contemporâneas também aparece no trabalho “Desvio para o branco”, que consistiu em fazer uma ação que provocasse algum tipo de notícia na mídia. Esse trabalho foi realizado a partir da notícia de apreensão de um helicóptero em 2013, com quase 500

quilos de cocaína, colocando dois políticos brasileiros como suspeitos de estarem envolvidos com o tráfico.

A partir desse acontecimento, a ação seria provocar uma notícia falsa. No entanto, essa notícia, aparentemente absurda, estaria relacionada com um caso real. A ação consistiu em fazer 15 tabletes semelhantes aos de cocaína, contendo gesso e gravata. Quatorze desses tabletes foram jogados em frente à Assembleia Legislativa de Goiás (Alego). Logo em seguida, os tabletes foram encontrados pela polícia, sendo o caso noticiado como uma apreensão real de drogas em frente a uma instituição pública. A ação foi realizada logo em seguida à apreensão do que ainda é chamado “helicoca”, caso ocorrido em 24 de novembro de 2013 – a ação foi realizada em 9 de dezembro desse mesmo ano.

Retornaria novamente aqui ao trabalho de Artur Barrio, em “Trouxas Ensanguentadas”, citado anteriormente. A questão do gesto de deixar os objetos em ambiente público e o caráter de intervenção e ação, além do risco eminente – no caso do Barril, se tornou efetivo, sendo o artista preso em uma das suas intervenções –, apresentam o dado de realidade da experiência vivida em seu trabalho.



Desvio para o branco. 2013. Vídeo, páginas de jornal, impressões de páginas de internet, fotografias, objetos de gesso e gravata.

Disponível em: <<https://www.helosanvoy.com/desvio-para-o-branco>>.



As relações com notícias também são elaboradas em outros trabalhos, como na série “Notícias populares”<sup>21</sup>, de 2012, e no trabalho “Minuto de silêncio”, de 2018. Em “Notícias populares”, são apropriados jornais com notícias diversas. Neles, há o gesto de não acrescentar nenhum material, mas apenas retirar os textos por meio de recortes como gesto principal. Em “Minuto de silêncio”, o gesto de recortar é o mesmo, porém a variação do título e a notícia específica acrescentam outras questões ao trabalho. O título também é retirado de práticas populares de manter “um minuto de silêncio”<sup>22</sup>. Da expressão é retirado o artigo “um”, que delimita um tempo usado geralmente para guardar respeito/memória nessa prática. A exclusão desse artigo abriria para possibilidades outras para o uso desse termo de silêncio.



Notícias populares. 2012/2017. Recorte em jornal. Dimensões variáveis.

---

<sup>21</sup> Em “Notícias Populares”, o título também é retirado da cultura popular, fazendo referência ao jornal *Notícias Populares*, que circulou na cidade de São Paulo, sendo conhecido por suas matérias violentas, sensacionalistas e sexuais. Como na música “Homem na Estrada”, de 1993, de Racionais’MC: “Foi fuzilado a queima roupa no colégio / Abastecendo a playboyzada de farinha / Ficou famoso, virou notícia / Rendeu dinheiro aos jornais, ham / Cartaz à polícia / Vinte anos de idade, alcançou os primeiros lugares / Superstar do notícias populares”.

<sup>22</sup> Usado geralmente para guardar respeito/homenagem. A versão mais aceita de sua origem foi que, no parlamento de Portugal, guardou-se 10 minutos de silêncio ao receber a notícia do falecimento do chanceler brasileiro Barão do Rio Branco, em 1912. Conferir em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quando-surgiu-o-minuto-de-silencio-nos-jogos-de-futebol/>>. Acesso em: 13 ago. 2022.



Minuto de silêncio. 2018. Recorte em jornal. 3 módulos de 58 x 32 cada.

Em “Im’prensa”, de 2013, a relação dos objetos se funda no jogo de linguagem, como em “Eiro”. “Im’prensa” é formado por uma pilha de jornais entre duas tábuas de madeira. Essa pilha é prensada por quatro grampos tipo C, fazendo com que o objeto permaneça montado com a força da pressão exercida pelos grampos.



Im’prensa. 2013. Grampo, madeira e jornais. 53,5 x 49 x 35 cm.

“Estão sendo tecidos”, trabalho elaborado em 2013 e realizado em 2018, é apresentado em vídeo. Também possui um peso formado a partir da oralidade da palavra. Nele, minha mãe, Maria Conceição, trança meu cabelo, enquanto conversa comigo e com minha esposa, Dheyne de Souza, sobre acontecimentos de sua infância, como o trabalho em diferentes lavouras, o convívio e os costumes da família, a convivência com descendentes de escravizados e com pessoas que viveram nessa situação, trazendo à tona as condições de trabalho, a dificuldade da vida no interior, o cuidado com o corpo e com os cabelos, entre outras questões. O vídeo da feitura das tranças é mesclado com trechos de vídeos em que são enterrados os cabelos, em gesto performático, em um ambiente rural. As tranças feitas invertem a posição da cabeça e a dos pés. A conversa acontece em torno de histórias da infância e da adolescência de minha mãe, histórias essas que se confundem com o contexto geral da vida de várias famílias no interior de Goiás e do Centro-Oeste do Brasil, após os anos de 1950.



Estão sendo tecidos. 2018. Duração: 16'42".  
Disponível em: <<https://www.helosanvoy.com/estao-sendo-tecidos>>.

Juraci Dória, nos trabalhos “Estandarte do Jacuípe”, desenvolvidos a partir de 1974, aborda questões do modo de vida sertanejo a partir da criação de estandarte. Neles, Juraci utiliza o couro e demais materiais e procedimentos usados para produção de selas, acessórios e roupas de vaqueiros. Os estandartes mantêm visualmente aspectos dos

objetos da cultura sertaneja. Como procedimento, é usado o nome do rio da região, Rio Jucaípe, o que forma um indicativo da região de origem. Esse procedimento é mantido no “Projeto Terra”, com início no ano de 1981. Nele, Juraci inverte o sentido convencional de exposição e cria esculturas para serem apresentadas no sertão. Os trabalhos consistiam em peças de couro de boi, colocadas sobre estruturas feitas de madeira, geralmente caibros usados para construção de telhado. O título vinha quase como uma descrição do objeto no lugar, como: “Escultura do Tanque do Cascalho”, de 1991.

Em “Estão sendo tecidos”, é inserida a trança na pesquisa. Posteriormente, a trança aparece em outros trabalhos que já foram citados, como “Da Cabeça às Costas” e “Lucidez Difusa”. Após trabalhar trançando o couro com o cabelo, a trança é feita usando apenas o couro, nos trabalhos mais recentes. Essa incorporação de procedimentos de trabalhos mais antigos nos mais recentes permite também que o gesto de execução possibilite o desdobramento da forma e a compreensão da pesquisa de forma geral.

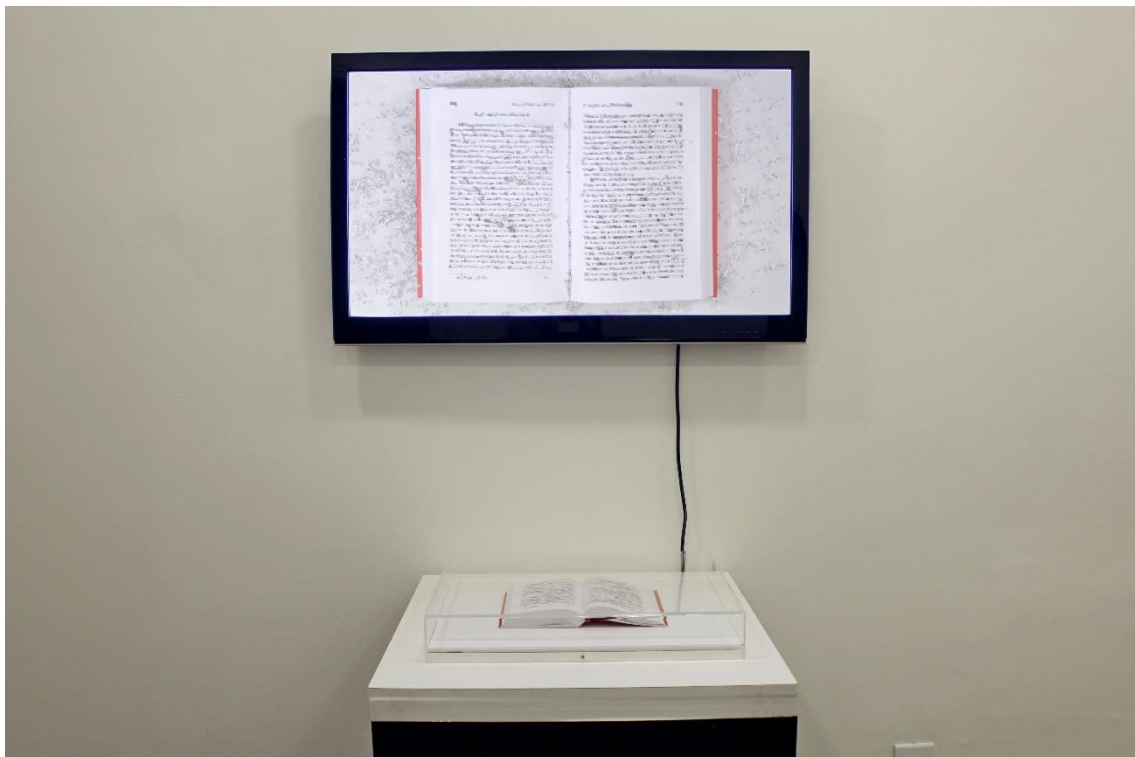


Margem abaixo (Lucidez difusa). 2022. Cacos de vidro temperado, couro, chumbo e alumínio. 97 x 190 X 60 cm.

No recorte tanto dos trabalhos feitos dentro da pesquisa na pós-graduação quanto na produção em geral, optei pela escolha de trabalhos com uma maior presença de uma

atuação política. Nesse recorte, enquanto assunto, os trabalhos passam por campos como o da comunicação e mídia, educação, racialidade, entre outros. Essa multiplicidade de assuntos me parece interessante, no sentido de estar atento para as questões e situações com as quais nos deparamos durante a vida de modo geral, além da tentativa de usar questões e categorias abstratas como material, e não somente como assunto.

Dessa forma, faço uma breve apresentação de trabalhos, que de alguma maneira estariam em um campo menos político. Entretanto, compartilham do fluxo de pensamento de experimentação de procedimentos e materiais, como no trabalho “Enquanto Objeto”, de 2017. Nele, são recortadas, de forma aleatória, letras e sílabas das duas primeiras páginas do capítulo 5, “A linguagem tornada objeto”, do livro “A palavra e as coisas”, de Michel Foucault. Essa retirada é feita através de recortes, e cada recorte foi registrado por fotografia. As fotografias foram usadas em um vídeo em “stop motion”. Após a criação desse vídeo, foi feita a leitura das letras e sílabas na ordem em que foram recortadas do texto. O vídeo é apresentado juntamente com o livro recortado. Nele, o procedimento de recortar vem do processo realizado em “Notícias Populares”.

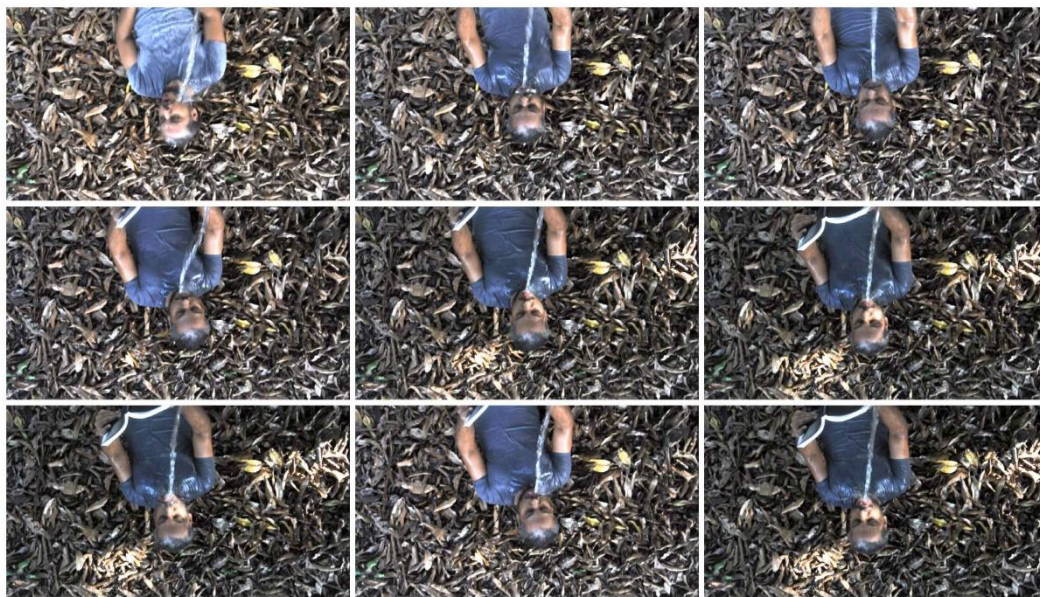


Enquanto objeto. 2017. Vídeo e objeto. 6'03", objeto: 18 x 26 x 2,5 cm.  
Disponível em: <<https://www.helosanvoy.com/enquanto-objeto>>.



Enquanto objeto. Detalhe.

O gesto da leitura também é usado no vídeo “Apreensões”, consistindo em ler o livro “Tractatus Logico-Philosophicus”, de Ludwig Wittgenstein, em voz alta. A leitura é feita deitado no chão e a câmera é posicionada invertida, fazendo com que o vídeo fique com a cabeça virada para baixo. Durante a leitura, um jato d’água cai sobre a boca, provocando engasgos e ruído.

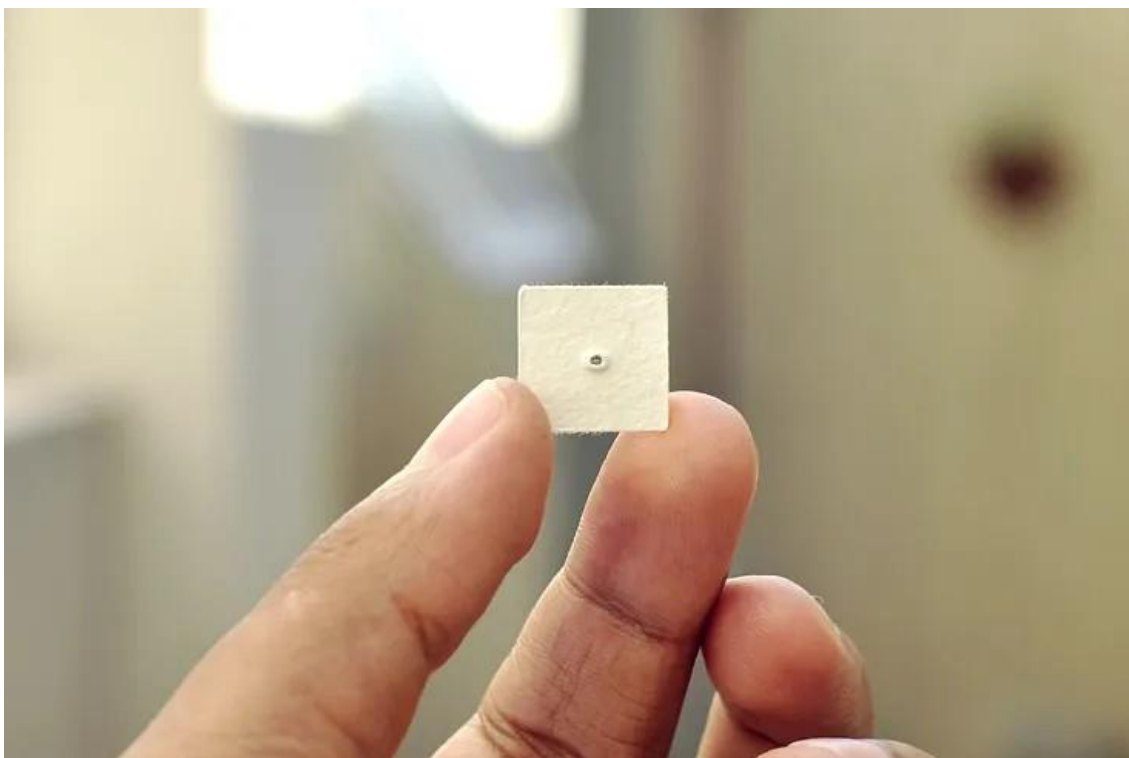


Apreensões. 2017. 7'16"

Disponível em: < <https://www.helosanvoy.com/apreensoes>>.

Por último, gostaria de comentar o trabalho “Plano Transpassado Por Reta Infinita”, feito com uma folha de papel de 1,5 x 1,5 cm. Em seu centro, é feito um pequeno

furo. O trabalho parte da relação do furo no centro do papel com o axioma do título, “Plano Transpassado Por Reta Infinita”, que invoca as definições próprias da “reta” pela geometria euclidiana. A reta, que nesse caso é invisível ou imaginária, pode ser entendida como um fluxo de pontos que atravessam o plano do papel, ganhando materialidade apenas no espaço correspondente ao furo, que, visto de frente, adquire a aparência de um ponto isolado e, visto de lado, permite a visualização mental da reta.



Plano Transpassado Por Reta Infinita. 2021. Furo em papel. 1,5cm X 1,5cm X  $\infty$ .



## CONCLUSÃO

Aparentemente, esse é um processo que não se conclui, pois vai se desdobrando em outras propostas possíveis. Nesta pesquisa, houve o exercício de lidar com um material específico e, a partir dele, provocar desdobramentos e relações, como o uso de outros materiais que vão surgindo a partir da pesquisa do primeiro, e com questões relacionadas à historicidade e à sociedade. O uso de procedimentos é voltado para o meio da arte, mas não é restrito a ela.

Compreendo esse processo como disparador para novas possibilidades, ou seja, os trabalhos apresentados, enquanto fazer em arte, se tornam possibilidades para outras experimentações, tanto de pesquisa de materiais como assuntos. Exercitei um pouco desse pensamento no último capítulo, em que, ao listar os trabalhos, indico alguns assuntos e procedimentos que partem de um trabalho e que, a partir dele, vão surgindo em outro. Essa prática é uma tentativa de manter uma indicação de modos de pensar e de elaborar os trabalhos, em contraposição a apenas sair trocando de assuntos e técnicas de forma aleatória.

Voltando ao pau-brasil, é uma tentativa de lidar com as urgências do nosso tempo, lançando um olhar ao passado, na tentativa de discutir o que não é novo na sociedade, mas que em cada período tem seu modo de se manifestar, e que de alguma forma é herdado e reformulado para ser palatável e digerível em discursos mais ou menos velados.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. FILHO, Walter Fraga. *Uma história do negro no Brasil*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

ALVARES, Cláudia Assad. *Sufixos formadores de profissões em português -ista x -eiro – uma oposição*. Disponível em: <[www.filologia.org.br/viiiicnlf/anais/caderno04-14.html](http://www.filologia.org.br/viiiicnlf/anais/caderno04-14.html)>. Acesso em: 6 jun. 2021.

BARROSO, Gustavo. *O Brasil na Lenda e na Cartografia Antiga*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.

BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BORBA, Antônio Libério De. *Lembrar para ter o direito de esquecer: a reconstrução histórico-sociológica da tragédia da gameleira em Belo Horizonte e seus reflexos na trajetória de vida dos atores sociais nela envolvidos*. 371f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade de Campinas, 2007.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Organização. *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992.

DIAS, Thiago Alves. O Negócio Do Pau Brasil, A Sociedade Mercantil Purry, Mellish And Devisme E O Mercado Global De Corantes: Escalas Mercantis, Instituições E Agentes Ultramarinos No Século XVIII. *Revista História (São Paulo)*, n. 177, a03117, 2018.

BUENO, Eduardo et al. *Paul-Brasil*. São Paulo: Axis Mundi, 2002.

CARMO, R. L. do; et al. Água virtual, escassez e gestão: o Brasil como grande “exportador” de água. *Ambiente & Sociedade*, Campinas, v. X, n. 1, p. 83-96, 2007.

FERREIRA, J. J.; VILELA, L. Cildo Meireles: arte política e globalização. *Revista Ciclos*, Florianópolis, v. 2, n. 4, ano 2, fevereiro de 2015.

FERRAZ, A. L. Pereira. *Terra de Ibirapitanga*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1939.

HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Apicuri, 2016.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss/Editora Objetiva, 2009.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRUDIELKA, Robert. Arte do Mundo ou Arte de Todo Mundo?: Do sentido e do sem-sentido da globalização nas artes plásticas. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 67, nov. 2003, p. 131-142.

LAPA, José Roberto do Amaral. *A Bahia e a carreira da Índia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Editôra da Universidade de São Paulo, 1968.

LOWY, Michael. 1938 *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre O conceito de história"*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005.

ARIANO, Fabíola Salles. *Ibirapitanga: Rastros e Impressões*. São Paulo: Tese (Doutorado). 2017. 232 p.: Il.

MURALT, Malou Von. A Árvore Que Se Tornou País. Tradução de Regina Campos. *REVISTA USP*, São Paulo, n. 71, p. 171-198, set./nov. 2006.

NASCIMENTO, Abdias do. *Democracia racial: mito ou realidade?* v. 16, nov. 1977. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/democracia-racial-mito-ou-realidade/>>. Acesso em: 21 fev. 2021.

OITICICA, Hélio. O herói anti-herói e o anti-herói anônimo [1968], *Sopro 45: panfleto político-cultural*, fev. 2011. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/heroioitica.html>>. Acesso em: 21 fev. 2020.

PICKEL, D. Bento Jose. O Pau Brasil. *Revista De História*. n. 33, Conferência Do Museu do Horto Florestal da Cantareira, Ano IX. v. XVI, O.S.B.N, jan.-mar., 1958.

RIBEIRO, Renato Jaime. A dor e a injustiça. In: COSTA, Jurandir Freire. *Razões públicas, emoções privadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 7-12.

SOUZA, Bernardino Jose de. *O Pau-Brasil na História Nacional*. São Paulo/Rio de Janeiro/Recife/Porto Alegre: Companhia Editorial Nacional, 1939.

VANDENBERGHE, Frédéric. Do estruturalismo ao culturalismo: a filosofia das formas simbólicas de Ernest Cassirer, *Revista Sociedade e Estado*, v. 33, n. 3, p.653-674, set./dez. 2018.

ZEMELLA, Mafalda P. Os ciclos do pau-brasil e do açúcar, *Revista de História*, Universidade de São Paulo, v. 1, n. 4, p. 485-494, set. 1950.

### **Lista de sites consultados:**

<<https://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo.html?busca=1&id=3&idnoticia=2194&t=censo-2010-populacao-indigena-896-9-mil-tem-305-etnias-fala-274&view=noticia>>

<<http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/quem-sao>>

<<https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia-em-dados/estupros-aumentaram-84-em-2017/>>

<<https://antrabrazil.org/assassinatos/>>

<<http://www.iea.usp.br/noticias/violencia-mulher>>

<<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-36461295>>

<<http://comissao da verdade.al.sp.gov.br/relatorio/tomo-i/parte-ii-cap2.html>>

<<https://www.geledes.org.br/democracia-racial-mito-ou-realidade/>>

<<https://www.embrapa.br/soja/cultivos/soja1/dados-economicos>>

<<https://brasil.elpais.com/brasil/2020-07-16/um-quinto-das-exportacoes-de-soja-da-amazonia-e-cerrado-a-ue-e-fruto-de-desmatamento-ilegal.html>>

<<https://www.oeco.org.br/reportagens/pau-brasil-com-mais-de-600-anos-e-descoberto-no-sul-da-bahia/>>